



UNIVERSIDAD
DE
CÓRDOBA

TESIS DOCTORAL

LA NOVELÍSTICA DE LAURA RESTREPO (1989-2004)

Valores y significaciones del silencio en la obra narrativa de Laura Restrepo

THE FICTION OF LAURA RESTREPO (1989-2004)

Values and Meanings of Silence in Laura Restrepo's Narrative Work

YUE WANG

Director: Blas Sánchez Dueñas
Programa de doctorado: Lenguas y Culturas
Fecha: 20 de octubre de 2023

TITULO: *La novelística de Laura Restrepo (1989-2004). Valores y significaciones del silencio en la obra narrativa de Laura Restrepo*

AUTOR: *Yue Wang*

© Edita: UCOPress. 2024
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

<https://www.uco.es/ucopress/index.php/es/>
ucopress@uco.es

Resumen

En esta tesis se ofrece un análisis de los efectos, significados y perspectivas que el silencio, entendido desde diferentes paradigmas y dimensiones, proyecta sobre el universo narrativo creado por Laura Restrepo —con sus correspondientes cargas culturales y sociales— en cuatro obras representativas de su producción narrativa: *Dulce compañía* (1995), *La novia oscura* (1999), *La multitud errante* (2001) y *Delirio* (2004).

Además de bosquejar la poética narrativa de la escritora colombiana y sus vinculaciones y posicionamiento en el contexto de la novelística de su país, en este trabajo se estudian las secuelas, implicaciones y trascendencias que distintas manifestaciones del silencio —la ocultación, el secreto, la invisibilidad, el olvido, las revelaciones, los tabúes, las formas de comunicación o de incomunicación, memoria *versus* olvido, tener voz activa/ser receptor pasivo, poder enunciador/sumisión y obediencia, imposición/resignación/resistencia, formas de violencia y de traumas causados por el silencio, lo decible/lo inefable...— significan para el presente y el futuro de la historia de sus protagonistas novelescos con las repercusiones que representan para la vida personal, social e histórica de los personajes y por extensión para el país sudamericano.

Explorar cómo el silencio configura los personajes y las urdimbres novelescas de Laura Restrepo permite comprender qué se oculta detrás del aparente silencio personal y social, qué simbolizan o significan las distintas formas de silencio/silenciamiento proyectadas en cada obra... para, de esta forma, tratar de alcanzar una comprensión más profunda no solo de las obras de Laura Restrepo, sino también de la sociedad colombiana que están en la base de sus tejidos novelescos, de la vida de las gentes que habitan en esa tierra, de los procesos de comunicación/incomunicación imbricados en torno a esta cuestión y de la experiencia universal de la existencia humana en torno a los códigos y perfiles derivados de las consecuencias del silencio desde misceláneas magnitudes.



INFORME RAZONADO DE LAS/LOS DIRECTORAS/ES DE LA TESIS



DOCTORANDA/O

Yue Wang

TÍTULO DE LA TESIS:

LA NOVELÍSTICA DE LAURA RESTREPO (1989-2004)

Valores y significaciones del silencio en la obra narrativa de Laura Restrepo

INFORME RAZONADO DE LAS/LOS DIRECTORAS/ES DE LA TESIS

(se hará mención a la evolución y desarrollo de la tesis, así como a trabajos y publicaciones derivados de la misma)

La tesis doctoral de D^a. Yue Wang titulada La novelística De Laura Restrepo (1989-2004). Valores y significaciones del silencio en la obra narrativa de Laura Restrepo, dirigida por quien suscribe, reúne los requisitos exigidos para su defensa pública. Se trata de un ejercicio de investigación serio, original y riguroso estructurado sobre la base de un compendio reflexiones en torno a los valores, significaciones y proyecciones del silencio en cuatro novelas de la escritora colombiana Laura Restrepo publicadas entre 1989 y 2004. Además de definir con rigor y exhaustividad los objetivos y metodologías que están en base de las exégesis proyectadas en su tesis, la doctoranda ofrece un amplio marco histórico-crítico sobre tres aspectos esenciales para comprender las obras objeto de estudio así como los referentes del motivo central desde el que se enfocan los análisis centrados en el valor del silencio.

En primer lugar, realiza un breve pero sustantivo recorrido biobibliográfico sobre Laura Restrepo analizando su relación con la escritura, sus propuestas y rasgos narrativos, su evolución literaria, su ideario literario y algunos estudios sobre parte de su producción narrativa no analizada en el cuerpo central de su estudio. Por otro lado, relaciona la trayectoria y motivos caracterizadores del estilo y de la propuesta narrativa de la escritora colombiana en el contexto del resto de la obra narrativa de su tiempo, haciendo especial hincapié en aquellos aspectos comunes al resto de la generación literaria a la que pertenece Restrepo. El bloque introductorio y argumentativo inicial se completa con un acercamiento y una adecuada delimitación acerca de algunos de los principales valores que el silencio ofrece para las producciones literarias desde heterogéneas perspectivas sociales, culturales, psicológicas, lingüísticas, pragmáticas o filosóficas así como con un compendio de algunos de los principales referentes discursivos que podrían relacionar el silencio con las obras analizadas en esta tesis.

El cuerpo de esta tesis está conformado por tres capítulos. En el capítulo dos se estudia la primera de las novelas que conforman el corpus de este trabajo: Dulce compañía y el silencio; en el tercero se analizan dos obras: La multitud errante y La novia oscura; y en último lugar se ofrecen los estudios vertidos sobre el silencio en la obra más importante de Laura Restrepo: Delirio. Los dos bloques últimos ofrecen las conclusiones finales y una ajustada y amplia relación de la bibliografía empleada segregada, por un parte, en las obras narrativas de Laura Restrepo y, por otra, en la bibliografía general empleada en el estudio y desarrollo de todos y cada uno de los capítulos de esta tesis.

La tesis viene a realizar un estudio innovador y muy revelador sobre los valores y significados del silencio entendido como un concepto abarcador en el que entran en juego dialécticas importantes para entender las relaciones sociales y los vínculos y realidades de los personajes que pueblan el mundo de Laura Restrepo en función de aquello que los rodea o que los ha marcado desde el punto de vista personal, social, familiar e identitario.

Todos los capítulos guardan coherencia estructural en tanto en cuanto presentan un marco teórico-crítico sobre los estudios vertidos hasta este momento sobre cada una de las novelas estudiadas para, posteriormente, verter los análisis y estudios sobre personajes, tramas, cuestiones sociales y demás aspectos que configuran cada uno de los universos narrativos de las novelas del corpus. Son tratados con rigor y exhaustividad cada uno de los diferentes tipos de silencio y de las connotaciones sobre este motivo que subyacen o forman parte intrínseca de las urdimbres narrativas de cada una de estas obras.

En Dulce compañía se analizan aspectos como el silencio de personaje principal debido a los traumas sufridos y su poder de comunicación a pesar de no hablar producto de sus virtudes como ser divinizado. A su vez, se estudian los distintos silencios e implicaciones tendidas sobre la obra de los personajes femeninos y el ámbito espacial como espacio de invisibilidad y silenciamiento.

En La novia oscura y La multitud errante, se examinan los silencios vertidos sobre los migrantes en situaciones de conflicto. Se subraya cómo los grupos de personajes nómadas no forman parte de la sociedad conformando grupos silenciados, sin identidad, sin nombre propio, sin espacios de referencia que se ven empujados al silenciamiento y al olvido.

En Delirio se analizan otros rasgos diferentes relacionados con el silencio. Además del silencio impuesto por el

patriarcado y el espacio privado, se investigan las consecuencias de los secretos, de los tabúes, de la falta de comunicación, de las formas de violencia ejercidas sobre ellas sobre las que nadie alza la voz, de las apariencias y de la herencia familiar... en el devenir existencial de los personajes que los llevan a la locura o a la huida. Además, se tienden interesantes reflexiones sobre el silencio conspiratorio, los miedos suscitados por la falta de comunicación y la carga identitaria negativa que sufren los personajes frente al silencio colectivo o a la falta de atención de los referentes más próximos.

Las conclusiones son muy pertinentes. Dan respuesta a los objetivos planteados en tres bloques que sintetizan los principales hallazgos vertidos en el trabajo y demuestran cómo el silencio, los silenciamientos, la falta de comunicación, la no visibilización de las formas de violencia, los secretos, los olvidos y los olvidados, los grupos nómadas de exiliados... son referentes esenciales en la narrativa de Laura Restrepo vinculados a formas del silencio que afectan a los personajes de la escritora colombiana y que no vienen sino a ser un trasunto de la realidad social colombiana.

Desde su admisión en el Programa de Lenguas y Culturas, la doctoranda ha trabajado para cumplir los requisitos prefijados en su plan de formación y en el de investigación si bien cabe reseñarse que algunos problemas personales derivados de su ascendencia de origen así como de las dificultades surgidas en los años de la pandemia del Covid han provocado que no se pudiese culminar esta tesis con antelación.

Desde el punto de vista formativo, cabe ser subrayada su asistencia y participación en congresos, jornadas, talleres y otros tipos de eventos de difusión científica donde ha podido presentar y defender resultados parciales de sus investigaciones algunas de ellas insertas en el cuerpo de esta tesis.

Además de haber cumplido su periodo de estancia según lo requerido en la Universidad Fernando Pessoa de Oporto, ha presentado y publicado los dos trabajos requeridos para la lectura de esta tesis.

De entre las actividades de formación y méritos obtenidos durante su período formativo caben destacarse los siguientes:

Talleres o cursos metodológicos:

1. Taller de Competencias Interuniversitario “El doctorado y la carrera académica (V)” (Córdoba, 22 y 23 de febrero de 2019)
2. Curso Metodológico: “Publish or Perish: How to publish a scientific paper in Humanities and Social Sciences”, 14, 15 de diciembre de 2020
3. Curso. Seminario de formación permanente “La construcción del conocimiento a través de la investigación en Lingüística y Traductología: métodos, problemas y últimas investigaciones”, 03 de noviembre de 2020 al 27 de noviembre de 2020
4. Curso metodológico: “Investigación factible: compromiso social de los estudios literarios en el nuevo milenio”, 28 de abril de 2022

Seminarios formativos:

1. III Seminario “Filología y Traducción”, 4 y 5 de abril de 2019.
2. Seminario Internacional “La novela corta de ciencia ficción en el cine”, celebrado en Córdoba durante los días 7 y 8 de marzo de 2019
3. Jornadas Internacionales “Discurso femenino y poder: miradas multidisciplinares”, 17 y 18 de noviembre de 2020
4. Seminario Formativo “La formación del profesorado de ELE: nuevas perspectivas”, 29 de octubre de 2021
5. Seminario formativo “Nuevos retos de la lingüística: macrosintaxis del español actual”, 12 al 16 de abril de 2021

Aportaciones a congresos académicos (Jornadas Doctorales):

1. I Congreso Internacional Expresiones Eclipsadas: El Letargo de la Voz, con la ponencia titulada: “El silencio como tema en Dulce compañía de Laura Restrepo”. 11-13 de febrero de 2021
2. III Encuentro de Jóvenes Hispanistas, con la ponencia titulada: “El tema del “silencio conspiratorio” en la novela Delirio de la escritora colombiana Laura Restrepo”. 5 de marzo, 2021
3. IX Congreso Científico de Investigadores en Formación, con el título Nuevos Desafíos, Nuevas Oportunidades, con la comunicación titulada “La Voz De Los Grupos Silenciados En Dulce Compañía De Laura Restrepo”, de 3 a 6 de mayo de 2021

Publicaciones:

1. Yue, W. (2022) “Mujeres silenciadas en Dulce compañía de Laura Restrepo”, en Voces eclipsadas: expresiones disidentes y escrituras propias en los márgenes de la feminidad. Dykinson, p. 159.
2. Yue, W., Sánchez Dueñas, B. (2021) “La Voz De Los Grupos Silenciados En Dulce compañía De Laura Restrepo”, en Nuevos desafíos, nuevas oportunidades, p. 139.

Experiencia formativa internacional:

1. La estancia en la Universidad Fernando Pessoa de Oporto desde el 15 al 30 septiembre de 2022.

Otras actividades:

1. I Congreso Internacional “Pensamiento, Lenguas y Textos”, 21 y 22 de marzo de 2019.
2. Congreso Internacional “La recepción de Góngora en la literatura hispanoamericana (de la poca colonial al siglo XXI)”, 14 a 18 de octubre de 2019
3. Formación online: formación en Scopus, realizados entre 15/06/2020 y 26/06/2020
4. Jornada formativa sobre el doctorado, 15 de diciembre de 2020
5. Congreso Internacional: “La situación de las víctimas de trata de personas en tiempos de COVID-19”, 24 de marzo de 2021
6. “II Encuentro Internacional Virtual ALTYA”, 24-25 de marzo de 2021

Por todo lo expuesto hasta aquí, se considera que la doctoranda ha realizado las actividades requeridas en su proceso de formación y presenta una tesis que reúne los requisitos necesarios para su lectura y defensa.

Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, a 19 de octubre de 2023

Las/los directoras/es

SANCHEZ
DUEÑAS BLAS
- 75705669L

Firmado digitalmente
por SANCHEZ DUEÑAS
BLAS - 75705669L
Fecha: 2023.10.19
11:07:40 +02'00'

Fdo.: Blas Sánchez Dueñas

Agradecimiento

Antes de todo, quiero agradecer a mi director Blas Sánchez, quien ha sido mi guía no solo de la investigación, sino también en los momentos en que estaba más preocupada y perdida. He tenido mucho espacio para desarrollar mis ideas, el proceso de corrección, aunque ha sido un reto como para todos que están en este proceso, me ha sido ameno por el intercambio de ideas por escrito. También, como no soy nativa del español, mi director tuvo que dedicar más tiempo y energía en la dirección. Su apoyo constante, orientación experta y paciencia infinita han sido fundamentales para el éxito de esta tesis.

Mi familia, que está lejos pero siempre está a mi lado, apoyándome, alegrándose de cada avance y preocupándose de cada desánimo mío. Mi madre, a quien no entendía de niña y con quien ahora tenemos una comprensión mutua increíble, me apoya en todos los aspectos. Mi padre, curiosamente, aunque me echa de menos casi quiere que yo viaje lejos, quizá era lo que quería hacer de joven y no pudo realizar, de alguna forma se siente realizado en mí. Mi Gege, con quien hablo de todo, desde las experiencias y los pensamientos en la vida diaria hasta la tesis, de las teorías a las inspiraciones. Sin el apoyo de ellos, no sería posible terminar la tesis. Convencida de tener el respaldo de ellos, he podido tener un escritorio tranquilo en otro país.

Mis amigos, tanto en China, como los amigos que he hecho aquí, me han brindado su apoyo emocional y motivación en los momentos más desafiantes.

Gracias a mi Pavo Realito, por dejarme entrar en tu mundo, por ser el vínculo entre yo y la otra realidad.

Gracias a mi Carlita, quien se ha preocupado de mí y me ha animado durante todo el proceso, con quien me he reído hasta las tantas bajo las estrellas de Córdoba; y a Joaquín mi ñaño, nos apoyamos en los días duros de estudio.

Gracias a Raquel, con el apellido Hermoso, como su ser, he pasado contigo la convivencia más bonita en España. Y a Michael, con quien intentamos explorar las tabernas más escondidas de Córdoba.

En mi caso, en especial, tengo que agradecer a Córdoba, este animal gigante, gordito, que tiene encima de su barriga a todos nosotros, los patios, los callejones... como piezas de construcción. Él aspira y espira, mientras su barriga se infla y se desinfla, y los callejones, correspondientemente, dan a unas calles y a otras —por eso sigo andando perdida en sus mil callejones, después de cinco años.

Agradezco a la ciudad y a sus personas, sus gatos a veces también los perros, todos los árboles a menudo de formas raras, las bibliotecas cuyos horarios he aprendido de memoria, los callejones, los atardeceres desde el puente romano, las tabernas y sus vecinos, las campanadas de las Tendillas de flamenco...

Gracias a este tiempo, que no ha sido para nada plano con los acontecimientos históricos para todo el ser humano. Haberlos vivido aquí en esta etapa de mi vida, por el sufrimiento que ha sido, será un tesoro invaluable que va enriqueciendo mi vida.

Por último, quiero dedicar un agradecimiento especial a mi amigo Alexander Avellaneda, poeta, entusiasta de la vida, a quien también le agradecí en mi tesina de máster. En aquel tiempo, estando en diferentes países, hablábamos apasionadamente de los escritores y las obras de Colombia. Ahora, estando ya en diferentes mundos, no tengo con quien hablar de nuestros poemas y novelas. Gracias por haber existido en mi vida, por tenerte en mi memoria, te sigo sintiendo cerca.

Índice

Introducción. Objetivos. Metodología	1
1. Presentación de Laura Restrepo y sus obras, la historia de Colombia y el silencio como tema 12	
1.1. Sobre la autora Laura Restrepo	12
1.1.1. Biografía.....	12
1.1.2. Características generales de la escritura restrepiana	22
1.1.3. Un recorrido por las obras narrativas de Laura Restrepo	33
1.2. Historia de la literatura colombiana y la historia de Colombia con Laura Restrepo como telón de fondo.....	51
1.3. El silencio: significado, valores y proyección literaria	73
2. <i>Dulce compañía</i> y el silencio	117
2.1. Silencio del ángel.....	122
2.1.1. El silencio traumático.....	122
2.1.2. Silencio, virtud del ser divino	132
2.1.3. Divinización y alienación, silencio sin salida	138
2.2. Silencio de las mujeres.....	141
2.2.1. La mujer silenciada, doña Ara.....	141
2.2.2. Lucha contra el silencio, sor María Crucifija.....	153
2.2.3. Silenciadas, desenlace	158
2.3. Silencio del barrio	167
3. El silencio en <i>La novia oscura</i> y <i>La multitud errante</i>	173
3.1. <i>La novia oscura</i> : historia y aproximación crítica.....	173
3.2. <i>La multitud errante</i> : sinopsis y aproximación a través de los postulados de la crítica ..	184
3.3. El silencio del mundo de afuera	189
3.3.1. Silencio de las informaciones exteriores.....	190
3.3.2. Silencio de los valores de afuera en <i>La Catunga</i>	198
3.3.3. Burbuja de amor: petroleros y prostitutas	205
3.3.4. En <i>La multitud errante</i>	215
3.4. El silencio del sentido de vida.....	218
3.4.1. Silencio de nombre y de identidad personal.....	218
3.4.2. Obsesión.....	229
4. El silencio en <i>Delirio</i>	260
4.1. <i>Delirio</i> , obra representativa de la narrativa de Laura Restrepo.....	260
4.2. Silencio en la familia.....	277
4.2.1. El silencio impuesto: machismo y autoridad.....	277
4.2.2. El silencio de negligencia emocional	292
4.2.3. El silencio por las apariencias	296
4.2.4. El silencio hereditario	303
4.3. Silencio conspiratorio —elefante en la habitación.....	308
4.3.1. Del silencio personal de negación al silencio conspiratorio.....	308
4.3.2. Individuos frente al silencio colectivo	316

4.3.3. Del silencio a la locura a la recuperación.....	334
4.4. Fuera de la casa	338
4.4.1. Cómo es la calle vista en casa	338
4.4.2. La violencia de los años 80	346
4.4.3. División social.....	352
4.4.4. Tabú, el silencio conspiratorio en la sociedad.....	359
4.4.5. La dinámica entre la sociedad y el silencio familiar	369
4.5. El caso de Portulinus.....	375
4.5.1. Dos mundos paralelos	375
4.5.2. Infancia traumática.....	380
5. Conclusiones	384
5.1. Silencio: lo que no se escucha.....	387
5.2. Silencio: lo que no se explica y lo que no se hace entender.....	394
5.3. Silencio es voluntad, no es capacidad	399
6. Bibliografía	405
6.1. Bibliografía de Laura Restrepo	405
6.2. Bibliografía general.....	405

Introducción

El silencio es un componente omnipresente en la vida personal y social. Sin embargo, debido a su naturaleza particular suele ser ignorado por los seres humanos como si no tuviera todo el sentido inherente a tal fenómeno, como si no existiera constantemente a nuestro alrededor o como si no implicase paradigmas y significados relevantes lo cual hace que la mayor parte de las veces sea subestimada su complejidad así como sus consecuencias. En esta tesis, el silencio se convertirá en el hilo conductor de nuestra hermenéutica para guiarnos a comprender y analizar las obras de Laura Restrepo, una de las escritoras más destacadas de la literatura colombiana contemporánea. Exploraremos cómo el silencio configura los personajes en las obras de esta novelista, qué hay detrás del aparente silencio personal y social, qué simbolizan o significan las distintas formas de silencio/silenciamientos proyectadas en cada obra... para, de esta forma, tratar de alcanzar una comprensión más profunda no solo de las obras de Laura Restrepo, sino también de la sociedad colombiana que están en la base de sus tejidos novelescos, de la vida de la gente que vive en esa tierra, de los procesos de comunicación imbricados en torno a esta cuestión y de la experiencia universal de la existencia humana en torno a los códigos y perfiles existentes sobre el silencio desde misceláneas magnitudes.

Siguiendo la estructura del trabajo, en primer lugar, se ofrece una sucinta explicación sobre la trayectoria vital y literaria de Laura Restrepo. Se abordarán aquellos rasgos y circunstancias que más han influenciado en la configuración de su identidad como mujer escritora y como novelista comprometida con su país: su infancia, sus experiencias importantes, su parada en la literatura, sus intenciones literarias, su postura ideológica, etc., así como un breve recorrido sobre sus obras narrativas publicadas hasta el momento, contextualizando tanto su crecimiento personal como la trascendencia de su arte creativo en la historia de la literatura colombiana. A través del conocimiento de su biografía y de ejecutar un recorrido a lo largo de su producción

narrativa, adquiriremos una mejor comprensión de sus obras y postulados novelescos, que, en el caso de Laura Restrepo, son particularmente importantes, ya que los temas sobre los que versan sus obras tienen una relación muy estrecha con sus experiencias vitales y con su ideario literario, social e ideológico. Al mismo tiempo, examinaremos la historia tanto de la literatura como en general de la sociedad colombiana, a fin de entender cómo fueron los entornos y las circunstancias de las historias materiales sobre las que Laura Restrepo tiende los parámetros y los resortes narrativos de la ficción así como los factores que influían en cada una de las geografías sociales que intenta reconstruir la autora en sus novelas.

A continuación, abordaremos desde un punto teórico-crítico el tema central del análisis crítico: el silencio. Averiguaremos los significados del silencio, distinguiéndolo de otros conceptos relacionados con él. A su vez, se analizarán diversos fenómenos ligados al silencio desde diferentes puntos de vista en relación con teorías lingüísticas, psicológicas, sociológicas, pragmáticas, filosóficas, etc.; de esta forma mostraremos la complejidad y la interdisciplinariedad del concepto del silencio, y la importancia del papel que desempeña. En este apartado, enumeraremos un conjunto de conceptos y significados del silencio esenciales para llevar a cabo una posterior proyección literaria al considerarlos trascendentes, sobre todo, por estar vinculados con el análisis de las obras abordadas en esta tesis: el silencio traumático, el silencio místico y religioso, el silencio de las mujeres, el silencio de los grupos marginados, el silencio personal que llega a formar un ambiente colectivo, y también la influencia del silencio social sobre los comportamientos y psicologías individuales, entre otros. A través de la presentación introductoria sobre todos aquellos aspectos y fenómenos relacionados con el silencio desde heterogéneas perspectivas se articularán algunos de los principios y claves indispensables para proyectar los correspondientes análisis de las obras de Laura Restrepo que conformarán el cuerpo analítico de nuestra tesis.

Después de ajustar la parte del contexto personal, histórico y teórico-crítico tanto en aquello relacionado con la autora y con la historia literaria y socio-cultural colombiana, como en relación con nuestro tema central del silencio, entraremos en el

análisis de las cuatro obras específicas de Restrepo que configuran el corpus de referencia de nuestra investigación para lo que seguirá el orden temporal en el que fueron publicadas. Se comenzará con análisis sobre *Dulce compañía* (1995) a la que seguirán los proyectados sobre *La novia oscura* (1999) y *La multitud errante* (2001) para culminar con *Delirio* (2004)¹.

Los capítulos centrales de esta tesis siguen unos mismos parámetros estructurales. Se comenzará con una breve presentación de la novela a la que seguirá un concreto análisis crítico y bibliográfico sobre los principales trabajos científicos que han abordado algunas de las dimensiones centrales de cada obra para, en último término, llevar a cabo nuestras propias investigaciones y perspectivas epistemológicas sobre las mismas.

La primera novela objeto de exégesis será *Dulce compañía* (1995). Partiendo de uno de sus personajes centrales, el ángel del barrio, nos fijaremos en un singular y revelador actante novelesco caracterizado por el silencio. De él mostraremos cómo este silencio refleja sus traumas y su soledad frente a sí mismo y en sus conexiones con el resto de la realidad que lo circunda. Al mismo tiempo, con las singularidades e introspección de este personaje examinaremos algunas claves relevantes sobre el silencio místico y el silencio religioso. Después de este caso particular, hablaremos de un rasgo evidente de la novela que no es otro que el del protagonismo de facto de las mujeres y todas las implicaciones que el silencio se deriva de sus actuaciones, de su historia personal, de sus procesos cognitivos y comunicativos, etc. Centraremos el centro de nuestro discurso en personajes como la señora Ara y sor María Crucifija para, posteriormente, resaltar los paradigmas proyectados sobre el resto de las figuras

¹ Las citas y anotaciones sobre las novelas estudiadas se han tomado de las siguientes ediciones de cada una de ellas:

Restrepo, L. (1995, 2005a). *Dulce compañía*. New York, NY: HarperCollins. 2005

Restrepo, L. (1999, 2005b). *La novia oscura*. Bogotá: Alfaguara. 2005

Restrepo, L. (2001). *La multitud errante*. Bogotá: Planeta Colombiana. 2001

Restrepo, L. (2004). *Delirio*. Bogotá: Alfaguara. 2004

femeninas de esta novela entendidas y analizadas como colectividad. En este sentido, la novela se revela como una perfecta metáfora del cuerpo individual y social colombiano donde los silencios, las ocultaciones, los secretos o las invisibilidades actúan como claves de bóveda en muchos de los aspectos que repercuten en el proceso de silenciamiento a las mujeres. Aparte de estos motivos, también se podrá comprobar cómo a través del silencio de las informaciones e interacciones entre el barrio marginado y la gran ciudad, se muestra y se denuncia la división absoluta entre dos mundos completamente diferentes, heterogéneos e irreconciliables y cómo conviven en la cartografía de una misma geografía colindante.

Las siguientes dos novelas, *La novia oscura* (1999) y *La multitud errante* (2001), se analizarán en un solo epígrafe por compartir el contexto histórico. En esta sección, principalmente, examinaremos el silencio bidireccional entre los dos grupos de marginados sobre las que se construyen sus urdimbres narrativas y sus relaciones con el mundo exterior así como los cauces de búsqueda de identidad de los personajes en las dos obras. Este nudo central común en ambas novelas dará paso al análisis de las repercusiones del silencio sobre el universo personal y social de estos grupos marginados. Siguiendo la trama de la historia ficcionalizada, observaremos los destinos de algunos personajes permanentes a estos grupos, tan “insignificantes” para la Historia que no han sido contadas. A través de sus realidades, exploraremos qué hay detrás de los silencios que los han invisibilizado, y desde ahí, examinaremos los anhelos y los dolores de cada persona real existente detrás de los datos y de las etiquetas, muchos de los cuales han sido silenciados por la historia conocida y transmitida diacrónicamente.

En la siguiente sección, nos centraremos en la cuarta novela: *Delirio*, pieza narrativa que es la que ha generado mayor atención para la crítica y prestigio para Laura Restrepo. En *Delirio*, se explorará cómo el silencio se manifiesta a escalas diferentes: el silencio personal, en el ámbito familiar y luego en el ámbito social. Indagaremos sobre cómo los personajes, sobre todo Agustina que es la protagonista, tiene que lidiar con las distintas formas de silencio que los rodean, y cómo un silencio conspiratorio

puede llevar a una persona al abismo de la locura. Al mismo tiempo, siendo una novela en la que la autora reconstituye la ciudad de Bogotá en los años ochenta, se hace necesario profundizar en el ambiente social por ser referente esencial tanto en esta novela como en el resto de los análisis de esta tesis. Además del silencio, en esta obra se indagará sobre otras formas de silenciamiento: los peligros del silencio frente a la comunicación, sus efectos sobre las distintas formas de violencia y, en general, las consecuencias que tiene sobre las vicisitudes desagradables que se generan desde sus prolegómenos. Junto a todo esto, será objeto de atención especial el tema de la división social que resuena en cada novela de Laura Restrepo por ser un emblema característico de su producción por medio del cual proporciona las claves desde las que desentrañar el silencio de las realidades de otras clases dentro del mismo país.

El último capítulo recoge el conjunto de las conclusiones generales extraídas de nuestros análisis, abrochándose esta tesis con la relación de la bibliografía utilizada en todos y cada uno de los epígrafes.

La presente tesis intentará mostrar cómo heterogéneas formas y perspectivas del silencio entendido desde diversas dimensiones se convierte en un elemento recurrente que aparece de diferentes maneras en las obras narrativas de Laura Restrepo y cómo este elemento refleja la complejidad de los personajes así como la ardua pluralidad de la sociedad colombiana en su conjunto. Además de intentar destacar el papel y la importancia del silencio como tema significativo en las obras de Laura Restrepo, esta tesis busca mostrar la importancia, trascendencia y caracteres de este referente tanto para la vida personal de cualquier ser humano como para el cuerpo social que configura las sociedades actuales.

Objetivos y Metodología

Objetivos

El objetivo principal de esta tesis es llevar a cabo un análisis de los efectos, significados y perspectivas que el silencio, entendido desde diferentes paradigmas y dimensiones, proyecta sobre el universo narrativo creado por Laura Restrepo —con sus correspondientes cargas culturales y sociales— en cuatro obras representativas de su producción narrativa.

Como objetivos secundarios se plantean, entre otros, los siguientes:

- Realizar una nueva lectura de la narrativa de Laura Restrepo desde distintas propuestas metodológicas a partir de las reflexiones forjadas al indagar en torno al uso de distintas formas de silencio y/o silenciamiento en los textos narrativos objeto de estudio. Conviene no olvidar que los relatos de Restrepo suelen sustentarse sobre una base real que parte de circunstancias materiales colombianas conocidas, desde diferentes prismas, por la escritora por lo que su literatura pretende llamar la atención sobre heterogéneos marcos culturales y comunicativos donde los silencios, los olvidos o las invisibilidades han constituido sustancias que han imposibilitado conocer la verdad y los trasfondos históricos de muchos episodios acaecidos a lo largo de la historia del país sudamericano. La escritora quiere visibilizar, a través del poder y de la fuerza de la ficción, determinados contextos y realidades silenciadas de la historia colombiana con objeto de revelar muchos de los enmascaramientos e interrogantes innominados de la sociedad y de las colectividades visibles e invisibles de su país natal.
- Analizar las repercusiones que el silenciamiento de abusos y otras formas de violencia representan para las víctimas en una sociedad como la colombiana, marcada por numerosas formas de violencia dado que estas actúan como eje referencial en el desarrollo de las urdimbres novelescas de Laura Restrepo.
- Estudiar las secuelas, implicaciones y trascendencias que las distintas manifestaciones del silencio (la ocultación, el secreto, la invisibilidad, el olvido,

las revelaciones, las formas de comunicación o de incomunicación, memoria *versus* olvido...) significan para el presente y el futuro de la historia de sus protagonistas novelescos con las repercusiones que representan para la vida personal, social e histórica del país sudamericano. En consecuencia, se pretende indagar en el hecho de cómo la narrativa de Restrepo quiere desenmascarar determinados aspectos de la sociedad colombiana con ánimo de denuncia y de mostrar la intrahistoria o los enveses de la historia oficial conocida.

Metodología

La presente tesis doctoral analiza las funciones y valores del silencio así como de las ocultaciones y los silenciamientos y otros aspectos vinculados a este foco discursivo en cuatro novelas de la escritora colombiana Laura Restrepo. Para ello, el punto de partida de nuestra indagación comenzó con la lectura crítica y anotación de las obras que conforman el corpus narrativo objeto de estudio centrado en: *Dulce compañía*, *La novia oscura*, *La multitud errante* y *Delirio*. Por otro lado, se llevó a cabo una profunda revisión y análisis de la bibliografía existente tanto de estas obras como de la producción narrativa general de la escritora colombiana con el fin de estudiar los distintos aspectos sobre los que se ha venido trabajando en torno a las propuestas narrativas de esta autora y para poner en conexión nuestros postulados y aportaciones con las vertidas hasta ahora por parte de la crítica especializada en su obra narrativa. Del mismo modo se ha realizado una inmersión en los estudios que han analizado los valores y significaciones del silencio desde diferentes áreas de conocimiento y postulados epistemológicos para extraer los principales aspectos conceptuales, argumentales, filosóficos y dialécticos susceptibles de ser proyectados en los análisis planeados sobre las novelas objeto de estudio.

Desde el punto de vista metodológico, nuestra investigación parte de postulados sociológicos que nos permiten explicar cómo en unas sociedades líquidas y posmodernas los escritores vierten en sus textos literarios las problemáticas y temáticas del mundo actual. Siguiendo postulados de teorías sociológicas como las de Sartre, el escritor revela mediante su prosa la relación del ser humano con el mundo y no solo eso, sino que más allá de este objetivo, la literatura, como forma de arte comprometido, pretende que sus lectores reflexionen y tomen una determinada postura. Las novelas de Laura Restrepo cumplen este ideario del que hablaba Sartre (2018), dado que no solo ofrecen cuadros más o menos realistas de la realidad colombiana, siempre tamizados por los juegos de la ficción narrativa, sino que también proyectan una postura crítica con respecto a los dramas y tramas planteados desde los que se quiere visibilizar y exteriorizar determinadas problemáticas o injusticias de su país natal. En el corpus

literario seleccionado se exponen temáticas actuales y problemáticas que permiten al lector reflexionar y tomar partido. Además de atender a estas cuestiones debemos tener en cuenta las consideraciones de teóricos como I. Lotman (1998 y 2000) quien en sus estudios defendió la semiótica de la cultura mediante la que argumentó que habría que poner en relación el texto y sistema social y cultural en que éste se produce y también la teoría de los polisistemas de I. Even-Zohar (2005) al entender que las manifestaciones culturales deben ser estudiadas como un conjunto de acciones o programas de acción en las que todo está imbricado. Estas connotaciones son esenciales porque están en la base de los textos de Restrepo y de nuestros análisis narrativos al ser novelas relacionadas con un sistema social y cultural concreto como la sociedad colombiana que genera, aprehende, traduce e interpreta la materialidad productiva de los sistemas en los que se han generado.

Los planteamientos metodológicos de esta tesis doctoral también tendrán en consideración los postulados del postestructuralismo a través de las teorías de críticos como Roland Barthes (2002) o Julia Kristeva (1981) para quienes es fundamental la relación que dentro de un texto se produce con otro texto del mismo autor o de otros. Cercanos a estos conceptos, se tendrá en cuenta el dialogismo de Mijaíl Bajtin según el cual el texto guarda relación con entornos y contextos más amplios lo que permite trascender, incluso sin ser consciente de ello, las circunstancias en la que se genera. Siguiendo esta línea, metodológica, cuando se abordan exégesis de discursos literarios no solo es relevante el contexto social e histórico, sino también todo lo que interactúa del texto base con otros textos de manera implícita o de forma manifiesta. Es decir se tendrán en consideración las teorías sobre transtextualidad de Genette (1989) puesto que se advertirán las comunicaciones, palimpsestos e ilaciones entre los textos de una misma autoría y de estos con otros conectados con él ya sea en sus estructuras argumentales, como en su contexto o en sus perfiles formales con el fin de poder estudiar vínculos, referentes y/o postulados comunes que caracterizan y por lo tanto particularizan la obra restrepiana en relación con otras autorías, épocas o corrientes estéticas.

Las nuevas perspectivas hermenéuticas proyectadas desde los postulados teóricos de H. G. Gadamer (1998) desplegaron renovadores enfoques para la interpretación de los textos al concertar otros cauces de mediación entre los universos internos y externos de la obra y el mundo del lector. Siguiendo los planteamientos de Gadamer, críticos como Hans Robert Jauss (1986) y Wolfgang Iser (1987) postularon la trascendencia de los procesos de lectura y de recepción así como la relevancia de la proyección de los horizontes de expectativas y de las experiencias de los receptores sobre los productos artísticos. Los procesos de recepción constituyen mecanismos activos en la (re)construcción de significados de cualquier obra a partir de los estímulos textuales inherentes a las creaciones o extrínsecos a ellas, al tiempo histórico y a las aportaciones externas de los receptores como interlocutores de los mismos que proyectan sobre ellos un conjunto de sentidos, de perspectivas imaginativas y de referencias variables en función de los cambios y transformaciones históricas y sociales y de la geografía personal, ideológica y cultural.

Al partir de un referente como el significado y los valores de categorías ligadas al silencio como ejes de trabajo, se considerarán aspectos teóricos vertidos desde la pragmática del discurso, al entender que todo texto literario es un “acto de habla” (Austin, 1962; Searle, 1969), un instrumento de comunicación que es a la vez un vehículo para la transmisión del conocimiento, en el que se muestran heterogéneas intencionalidades y cuyo fin es generar representaciones del mundo en la mente de los interlocutores. Cada una de estas novelas incorpora, además de la personal visión de su autora, una interpretación del mundo en relación con su ideología y su contexto. Acerca del texto literario así entendido, proponemos un análisis que mana de una perspectiva semiótica desarrollada por autores como Greimas y Courtés (2008) con el objetivo de estudiar el proceso de creación de sentido que se manifiesta como signo por medio del lenguaje, pero que va más allá de este en las novelas ya que los significados y las derivaciones del silencio o de los silencios trascienden .

En síntesis, entendiendo las novelas como textos con unas claras intenciones comunicativas máxime cuando se analiza un valor como el del/los silencios en sus

estructuras y en la configuración e identidad cada uno de sus personajes y en sus traslaciones sociales se tendrán en consideración postulados procedentes de las teorías pragmáticas literarias.

Al ser una tesis que enfoca sus exégesis sobre textos narrativos, se tendrán en consideración algunos aspectos relacionados con presupuestos narratológicos. Se llevarán a cabo análisis centrados en la figura retórica de la etopeya a través de indagaciones sobre el estudio de los perfiles del carácter, acciones y costumbres de un determinado personaje. Además, tendremos en consideración las tres dimensiones de Egri (2009, p. 66) para la construcción de los personajes: la física (nombre, sexo, edad), la psicológica (personalidad, metas, conflictos) y la sociológica (relaciones sociales, familiares, rango profesional). En este punto, se aplicarán aspectos ligados a teorías psicoanalíticas en relación con los efectos que los traumas y silencios pueden ejercer sobre los protagonistas narrativos para lo cual seguiremos orientaciones propuestas por el conductismo psicológico de Staats (1997), según el cual el estado mental de un individuo es fruto de varias conductas aprendidas, generadas de nuestra interacción con el entorno, las emociones y la cognición.

Finalmente, el presente trabajo analiza la producción literaria de una escritora con su ideología y la visión que como mujer proyecta sobre la realidad circundante por lo que se tendrán en consideración los enfoques y las perspectivas analíticas propuestas desde los estudios de género en tanto la autoría y la focalización creadora ofrece siempre una manera especial de tratar y de ofrecer cualquiera de las construcciones narrativas según han demostrado las teóricas angloamericanas, las teorías feministas francesas y otras propuestas discursivas posteriores (Navas Ocaña, 2009; Sánchez Dueñas y Porro Herrera, 2008) cuyas bases hermenéuticas y epistemológicas se consideran fundamentales como fundamentos metodológicos para la presente tesis.

1. Presentación de Laura Restrepo y sus obras, la historia de Colombia y el silencio como tema

1.1. Sobre la autora Laura Restrepo

1.1.1. Biografía

La escritora colombiana Laura Restrepo es considerada una de las voces más importantes de la literatura contemporánea en Colombia y de la literatura hispanoamericana puesto que su obra creativa ha traspasado fronteras dejando una huella significativa más allá de la geografía americana. Después de una trayectoria que había visto la publicación de varias obras narrativas, su periplo literario se vio reconocido tras la publicación de su obra más representativa, *Delirio* (2004), la cual obtuvo el Premio Alfaguara en el año 2004. Esta obra representó una gran repercusión para su literatura tal y como afirma Alejandra Jaramillo:

Este galardón transformó el curso de su carrera literaria, pues pese a que ya tenía una trayectoria con sus publicaciones y un lugar en la literatura colombiana, con dicho premio se ubica entre las escritoras latinoamericanas más leídas del momento y, su obra, dentro de las novelas más vendidas en los últimos diez años en Colombia (Jaramillo Morales, 2007: 326).

Dicha obra también ha ganado otros premios como el Premio Grinzane Cavour de 2006 en Italia. Junto a esta novela, su libro *Dulce Compañía* (1995) también fue reconocido por crítica y público y se alzó con el *Premio Sor Juana Inés de la Cruz* (1997), destinado a reconocer las mejores obras de escritoras femeninas, el *Prix France Culture* de 1998, premio anual de Francia para laurear a la mejor novela extranjera publicada en Francia, y el *Premio Arzobispo Juan de San Clemente* (2003).

Laura Restrepo nació en una familia acomodada de la colombiana ciudad de Bogotá en el año 1950. Las ocupaciones laborales de su padre en el ámbito de los negocios empresariales ocasionaron que su progenitor se viera obligado a realizar constantes viajes por diferentes enclaves geográficos debido a los negocios que mantenía y que debía atender. Este hecho, a su vez, provocó que Restrepo tuviera una infancia viajera al decidir en el seno de la familia que tanto la madre como el resto de sus hermanos debían acompañar a su padre por las diferentes latitudes a las que llevasen las ocupaciones profesionales paternas. La educación que recibió la escritora difirió sustancialmente de lo que se podría considerar como normalidad dentro del sistema educativo del estado colombiano. Por un lado, su padre nunca confió en el sistema educativo convencional por el hecho de que su propio padre, el abuelo de Laura, totalmente autodidáctico, llegó a ser escritor de cierto recorrido y fue capaz de manejar seis idiomas sin asistir a ningún tipo de clase y sin tener a ningún maestro que actuase como mentor. En la misma línea, el padre de Laura Restrepo abandonó los estudios a los trece años de edad para dedicarse al trabajo y al mundo laboral. Por otra parte, conviene resaltar la vida “nómada” que llevaba la familia cuando la autora era una niña en edad escolar. Debido a los frecuentes viajes de negocios de su padre, al que le gustaba ir acompañado de toda la familia, la autora colombiana no tuvo un itinerario educativo convencional ni una formación didáctica y pedagógica próxima a lo que podría ser denominador común en cualquier país desarrollado. Según revela la escritora con frecuencia en entrevistas, en esa época la familia nunca había estado establecida en un mismo sitio más de un año. Aunque no confiaba en la instrucción pública, su padre sabía de la importancia de una buena formación intelectual y del valor de la cultura por lo que prestaba mucha importancia a la instrucción docente y al desarrollo educativo y cultural de sus hijos por lo que, con objeto de incrementar sus conocimientos, los llevaba con frecuencia a museos, teatros, ruinas, actos culturales... de los lugares donde residieron y los animó constantemente a la lectura de libros.

Después de pasar por centros educativos de California, Dinamarca y Madrid, cuando volvió a Colombia, con el pensamiento determinado de entrar en la universidad,

tuvo que asistir a los exámenes del Ministerio de Educación de su país nativo. Alcanzó éxito en esta empresa puesto que después de estas pruebas fue admitida por la Universidad de los Andes, considerada una de las mejores universidades de Colombia por varias clasificaciones como Quacquarelli Symonds o Times Higher Education. En ella y para su formación personal e identitaria, habría que destacar el papel desempeñado por su profesor de filosofía, Danilo Cruz Vélez, docente que despertó nuevas esferas para su pensamiento, su filosofía vital y su adiestramiento universitario al familiarizarla con las lecturas de Heidegger y de Kant. Después de obtener su graduación culminó su carrera universitaria con un postgrado en Ciencias Políticas.

El hecho de haber tenido una infancia y una adolescencia peregrina provocó que Laura Restrepo no se hubiera familiarizado con unos mismos compañeros y formas educativas y que hubiera conocido poco la realidad de su patria hasta el segundo año de universidad. Tras obtener su grado universitario, con la formación adquirida, empezó a impartir docencia en literatura en el Colegio Colombia para estudiantes masculinos. En dicho centro, impartió docencia a alumnos procedentes de las clases inferiores de la sociedad y mayores que ella. Más tarde accedió a la carrera universitaria como profesora de literatura en la Universidad Nacional y del Rosario de Bogotá. En ese contexto docente y gracias a disfrutar de una bitácora más estacionaria de lo que había sido su infancia y adolescencia, la autora empezó a conocer poco a poco una Colombia auténtica fuera del invernadero que le había creado su familia, lo cual sería el punto de partida para un inestimable viraje de su trayectoria vital e ideológica hasta aquel entonces.

Con todo, la epifanía sobre la concienciación de los problemas socio-políticos y las crisis que determinaban la realidad colombiana de los años setenta y ochenta provocó un progresivo distanciamiento entre Laura Restrepo y su padre. Por su carácter protector como padre, su progenitor no quería que la autora explorara tanto el mundo de afuera, las zonas más desconocidas, los ámbitos marginales y marginados de la sociedad, porque desde siempre eran los que más peligros e inseguridades ofrecían; por parte de la hija, motivada por la curiosidad, la preocupación y la pasión por descubrir y

desvelar por sí misma otros flancos de la realidad, aspiraba a conocer aquellos otros límites alejados de los de su hogar y de los contornos conocidos de su país y aplazaba una y otra vez el reencuentro con su padre hasta el extremo de que no tuvo la oportunidad de regresar para verlo una última vez antes de que falleciera, con 53 años de edad, ni pudo asistir a darle el último adiós en su entierro.

Esta experiencia y la fractura personal e identitaria subyacente le ha marcado desde aquel entonces. En el documental *Laura Restrepo, memorias de una rebelde* (Córdoba, 2018) se pone de relieve las consecuencias de este tramo de la memoria familiar tanto para ella como para su hermana menor: aparte del dolor y la culpabilidad que sentía, su madre le “echaba mucho la culpa” de la muerte de su padre. Además, como se revela en dicho documental, su hermana menor era prácticamente la persona que se encargaba de todo lo que afectó a la familia por aquel entonces y de soportar las cargas familiares aparejadas, al ser la que se quedó pendiente del sufrimiento de una madre afligida a pesar del propio dolor de la pérdida del padre quien había sido “la figura más importante” de la vida de ellas. Frente a la cámara, manifiesta su hermana que su padre se angustiaba por tener una hija afuera y de tener “el corazón dañado (...) yo también (...) es la primera vez que uno siente un dolor de verdad y eso cambia la vida de cualquiera”. Se denota la amargura fraternal en estas palabras aún después de tantos años. La autora confesó que el fallecimiento del padre fue un golpe duro y traumático para ella a causa de la postergación del reencuentro aplazado continuamente que al final nunca aconteció, y por la incomprensión recibida por parte del resto de la familia.

Sin embargo, su gusto por la curiosidad y su arrojo frente al riesgo, quizá sean precisamente algunos de los frutos recibidos y aprehendidos gracias a la educación paterna ya que su padre estimuló su afán por conocer, por enfrentarse a cualquier adversidad y por descubrir por sí mismas y de primera mano todo aquello que pudiera ser interesante para sí mismas y para conocer la realidad cercana. No en vano, su padre en un ejercicio de riesgo las llevó a Cuba al estallar la revolución con el solo fin de ver de cerca lo que estaba pasando.

La complejidad de las relaciones paternofiliales determinó parte de su historia vital. En relación con este punto, no es difícil encontrar el reflejo de su padre o de la relación padre-hija en sus propios libros como ocurre en *Delirio* con la figura del padre protector que quiere limitar la vida de su hija dentro del círculo aristocrático y quien, anecdóticamente, fallecido por una enfermedad de corazón al igual que el padre de la autora en la vida real; o la figura de la madre quien echa la culpa a su hija de la muerte del personaje, quien, como acaeció en su propia historia vital, está fuera de casa practicando faenas que no agradan a la familia. Sin embargo, quizás no sobraría aclarar que *Delirio* no es en modo alguno una narración autobiográfica, por lo que el padre de la autora en la vida real no era una figura estricta ni mucho menos un ser obsesionado en ser obedecido como en el caso del señor Londoño en *Delirio*. Al contrario, la autora ha manifestado la impronta que su padre grabó en su formación y en más de una ocasión ha reconocido en entrevistas que escribe en gran medida por el amor a su padre, para no sentirle lejos (Manrique, 2002).

Según Valencia Ortiz (2011, p. 44):

Laura Restrepo asume los conflictos de su época participando activamente en los asuntos políticos del gobierno nacional, como integrante de la comisión de paz en los diálogos con la guerrilla, como periodista que expresa sus opiniones, como escritora y mujer rebelde que trae los ecos de toda una era convulsionada por la guerra y las ansias desmedidas y constantes de algunos grupos humanos por sublevarse ante el exterminio sistematizado.

La realidad de la patria colombiana marcada por graves conflictos enquistados como la eterna injusticia, la violencia, las masacres indiscriminadas, etc., y la ola revolucionaria de los años sesenta en América Latina después de la Revolución Cubana la estimularon hasta llegar a la determinación de participar activamente en política siguiendo la estela de compromiso de otros muchos literatos colombianos o en general hispanoamericanos: si la experiencia de militancia de Gabriel García Márquez no es tan sabida, la amistad suya con Fidel Castro declaraba su actividad política, o con su

coetáneo Vargas Llosa quien fue candidato en las elecciones presidenciales de su país, sin olvidar el prestigioso antecedente de Rómulo Gallegos quien ejerció la presidencia de Venezuela.

Laura Restrepo empezó su carrera política en su propio país participando en un partido relacionado con el trotskismo encabezado por Nahuel Moreno sustentado en una ideología que estimaba que sus militantes partían de la convicción de que por medio de la política era posible cambiar el mundo (Restrepo et al., 2002). En sus propias palabras (Sin palabras no hay memoria, 2009), aquellas inaugurales convicciones trotskistas así como su optimismo revolucionario siguen formando parte de su concienciación ética y moral y de su ideario doctrinal político:

Me siguen pareciendo un marco de referencia ideológico para seguir moviéndome. Sólo dejaré de ser trotskista el día que me vuelva budista zen». «No olvidemos —prosigue— que Trotski, como pensador, estuvo en un triángulo histórico muy particular: fue antiimperialista, antifascista y antiestalinista».

Después sus iniciales contactos con la política colombiana, en España trabajó durante varios años para el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) donde llegó a ser Secretaria General de una de las Casas del Pueblo en Ciudad Lineal y donde participó en primera línea de toda la euforia de la apertura democrática española generada tras la transición, del ascenso del PSOE de Felipe González y Alfonso Guerra y de todo el proceso de reconstrucción de la democracia en España de comienzos de los años ochenta. Estando en España se involucró en el proceso revolucionario de Nicaragua a través de una agrupación denominada la Brigada Simón Bolívar, con militantes de diversas regiones, que, siguiendo la tradición de las brigadas internacionalistas de la Guerra Civil Española, estuvo vinculada al reclutamiento de médicos y enfermeras para dicha brigada implicada en la revolución nicaragüense en la lucha de los sandinistas contra el poder dictatorial de la familia Somoza. Más tarde arribó a Argentina donde luchó como miembro de la resistencia subterránea contra el gobierno militar durante

cuatro años en las filas del Partido de Trabajadores Socialistas, en el que se había alistado durante su estancia en Madrid. Durante este nuevo periplo que demuestra el compromiso socio-político de Restrepo nació su hijo Pedro en la ciudad de Córdoba fruto de un romance con Rubén Saboulard, como ella, activo militante de izquierda de aquellos años convulsos en el Cono Sur de Sudamérica. Después de estas experiencias políticas y personales, la escritora volvió a Colombia y empezó a ejercer tareas de periodista en la revista *Semana*. Allí conoció a Gabriel García Márquez, quien en aquel entonces ya había ganado el Premio Nobel. Sin embargo, por lo importante que ya era por entonces el autor de *Cien años de soledad*, Restrepo guarda un buen recuerdo del aquel puesto que, según recuerda, se tomaba la molestia de hablar de las noticias con los demás miembros de la redacción en las uniones de la revista y de darles todo tipo de consejos para escribir, aunque en ese entonces sería más para dirigir tanto a ella como al resto de sus compañeras hacia el periodismo, que también practicó García Márquez durante muchos años.

Por los trabajos desarrollados para la revista, el entonces presidente colombiano Belisario Betancur designó a Laura Restrepo como miembro para la negociación con la organización guerrillera M-19. Fue la primera vez durante muchos años que la ciudadanía colombiana divisaba la esperanza de poner fin a la situación caótica y violenta que asolaba el país por los estragos causados por la guerrilla a lo largo de su espacio geográfico. Según cuenta la autora en una entrevista mantenida con Jaime Manrique para *Bomb*, tan dedicada estuvo ella en estas negociaciones que hasta dejó su trabajo como periodista para lanzarse totalmente a la negociación, “My experience as a commissioner of peace turned out of be enthralling; so much so that I abandoned journalism to devote myself entirely to the great hope of negotiation” (Manrique, 2002). Pero el desarrollo de las negociaciones de paz no fue todo lo bien que le hubiera gustado al pueblo. Según la autora, una parte de la población estaba harta del conflicto y deseaba la paz mientras que otra parte, conformada principalmente por las oligarquías colombianas, estaban “horrorizados por la posibilidad de hablar con el enemigo” (Córdoba, 2018); consideraba firmemente que las formas de violencia y el terror

causado por sus responsables debían de ser pagadas con la propia sangre de los ejecutores. Aunque se firmó el acuerdo, las Fuerzas Militares, que nunca habían estado a favor del acuerdo de paz, ejercieron una intensa represión contra los exguerrilleros y estuvieron involucrados en una guerra sucia que dejó como evidencias varios casos de asesinatos violentos. Al final, el proceso no llegó a la paz deseada, sino que dio origen a mayores tensiones causantes de una gran cantidad de muertes y un no menor número de exiliados —amenazados de muerte— de entre los participantes en aquellas reuniones entre las que se encontraba Laura Restrepo, por lo que nuestra novelista tuvo que abandonar su país y exiliarse durante seis años estableciendo su residencia en México². La escritora no pudo retornar a Colombia hasta que el grupo M-19 abandonó la lucha armada y se convirtió en partido político.

Sus experiencias como mediadora en la mesa de negociaciones con los grupos de la guerrilla colombiana fueron registradas en su primer libro, publicado primera vez en el año 1986 con el nombre *Historia de una traición*, aunque, de modo anecdótico aunque significativo, la autora no pudo estar presente en el lanzamiento de dicha obra ya que estaba exiliada y no se le permitía la entrada en su país por las tensiones ocasionadas en torno a su figura después de su participación en la Comisión de Paz, Diálogo y Verificación durante las conversaciones para el proceso de paz tendidas entre el gobierno de Belisario Betancur y la guerrilla M-19. Doce años después de su publicación, en la segunda edición de la obra, Laura Restrepo cambió el título a *Historia de un entusiasmo*, porque, según ha relatado en varias entrevistas, al releer el libro, se dio cuenta de que lo que narraba no era solo un fragmento de historia, sino un momento de singular relevancia socio-política para su país durante el que la gente soñó y vivió

² “El exilio también es como una especie de isla [...] porque allá los colombianos empezamos a llegar por montones a medida que la situación se ponía muy crítica en Colombia. Pero también estaban todos los exilios anteriores: el de los nicas, el de los argentinos, de los brasileños, de los chilenos, y de alguna manera se conforma una especie de microcosmos ahí, dentro de la propia realidad de gente que está en el exilio. Y es una forma de estar y no estar, porque como decía Gioconda tienes el cuerpo en un lado pero sigues con el corazón vinculado al país que dejaste atrás”, Gallo, Inma (2021): “La del exilio, una tradición que México conserva: Laura Restrepo”, *La nota*, 20-03-2021. <https://lalibretadeirmagallos.com/2021/03/20/la-del-exilio-una-tradicion-que-mexico-conserva-laura-restrepo/>, consultado el 20-07-2022.

en un clima de esperanza que terminara con las venganzas, terrorismo y violencias generadas por las guerrillas y los cárteles de la droga que conspiraban contra cualquier forma de entendimiento. La autora quería visibilizar cómo el pueblo colombiano sentía optimismo por el fin de una época deplorable que debía ser liquidada, un entusiasmo por la ilusión de paz después de tanto tiempo de violencia indiscriminada y de guerras sin fin a lo largo de toda la geografía de su país natal (Zuluaga, 2011).

Desde este primer libro se vislumbra el estilo particular de Laura Restrepo. Aunque *Historia de un entusiasmo* se configura como un reportaje, no se escribió con la neutralidad que suele exigirse a un texto de tal género, como reconoció la propia autora en el prólogo del libro. Con un armazón estructural de treinta y cinco episodios, siguiendo los paradigmas de una crónica novelada y con una sutil mezcla entre lo objetivo y lo subjetivo, lo periodístico y lo literario —procedimientos estéticos que formarán parte de su práctica narrativa habitual—, retrata personajes, escenarios y acontecimientos, con un lenguaje literario medido y eficaz —con gran riqueza en el uso de adjetivos y cuidado en descripciones prolijas— en relación con su trama y sus intenciones en lugar de presentar un relato envuelto en la objetividad más o menos material de la frialdad histórica: “Yo tengo que ir, mirar y escuchar, pues (el periodismo) también son los oídos; pero en la ficción hay una capacidad de interpretación que va un poco más allá. Entonces la mezcla de los dos arroja elementos muy interesantes para conocer e interpretar el mundo” (Valbuena, 1999: 205).

Se notan sus tendencias políticas por la simpatía que muestra con los guerrilleros en las palabras que aplica al tratar de ellos. También, por medio del título renovado por la propia autora, podríamos ver su actitud hacia el contenido del libro. Reconoce que es una historia de un “entusiasmo”, aspecto este que es manifiestamente subjetivo, una esperanza inventada por la gente, en lugar de una “traición” o de una realidad. Además de destacarse la importancia del prólogo que introduce este libro, habría que reseñar las propias palabras de Restrepo en una entrevista con Andrea Stefanoni y Damián Lapunzina sobre el valor e intención al confeccionarlo:

Mi primer libro que fue un reportaje llamado, al principio, Historia de una traición y luego Historia de un entusiasmo, sin que yo pudiera ir a Colombia a su lanzamiento, porque no podía entrar al país. Al principio ni siquiera sabía si lo publicarían, ya desde el título yo quería que se supiera que era una denuncia. [...] nunca tomé la decisión de que fuera un libro, lo que sucedió es que a medida que se rompía la tregua y eso dejaba de ser una cosa de moda, se empezó a volver peligroso e incómodo y los medios empezaron a no publicarme, inclusive la propia revista en la que yo trabajaba, razón por la cual renuncié. Y por eso salió este libro, porque no me publicaban en los medios.

El título lo cambié doce años después. Ese libro se vendió como pan caliente en Colombia, ninguno de mis libros posteriores ha vendido tanto en Colombia. Era un libro que circulaba de mano en mano como una especie de contrainformación de lo que nunca se había dicho, de cómo habían sido todos esos crímenes, quien los había propiciado, cómo se habían roto realmente las negociaciones (Restrepo: sin fecha).

Dentro de los elementos que destacan de su escritura creativa está la presencia constante de episodios relacionados con hechos históricos. Es decir, buena parte de los relatos de Restrepo parten de una realidad objetiva y conocida, de un episodio real, desde el que se ahorma su historia para dar paso a la configuración de una trama de ficción. Como señala Isabel Vergara (2006: 22):

Ella crea y poetiza la historia a partir de un archivo con detallada información sobre eventos pasados, y arma un discurso en el que traduce selectivamente dicha información en forma escrita. Como historiadora-reportera-escritora, su preocupación central es descubrir “la verdad” sobre el pasado recobrando información olvidada, suprimida o perdida para crear con ella un sentido a través de un lenguaje creativo. Dicha información no se distingue de la de un periodista o la de un detective, solo que al completar la historia escrita ocurren varias operaciones transformadoras en las que la Restrepo intensifica el aspecto figurativo del historiador o del creador de ficción. Al componer un discurso a partir de un archivo tanto la periodista como la historiadora emplean las mismas estrategias de figuración lingüística usada por los escritores

imaginativos. Restrepo ficcionaliza dichos activos en sus obras dramatizando crudos temas culturales, sociales y políticos latinoamericanos y más propiamente colombianos actuales.

1.1.2. Características generales de la escritura restrepiana

En consonancia con su activismo social y político su escritura tiene un carácter crítico y beligerante puesto que quiere visibilizar los problemas de las colectividades de su país a la par que lanza su arte creativo como foco de resistencia y denuncia con respecto a los centros autoritarios de poder con objeto de hacer emerger la memoria colectiva colombiana en muchas ocasiones solapada por los discursos oficiales o directamente olvidada por diversas causas. Su literatura es siempre combativa y reivindicativa puesto que quiere revelar zonas ocultas, extraer historias no contadas desde los discursos oficiales o desde los relatos históricos conocidos, enfrentarse a los grandes debates que construyen las sociedades actuales con especial fijación sobre su país natal y, en definitiva, tratar de comprender por medio de la escritura el tiempo y las circunstancias que le ha tocado vivir.

Laura Restrepo tiene mucha vocación en lo que hace. Como resume Noris Rodríguez en su tesis sobre ella siente un “compromiso con lo que hace” (2005: 8). No solo eso, Laura Restrepo busca movimiento, persigue agitación para hacer vivir y generar opinión con sus obras y, después, proyectar las vivencias de los demás, ya convertidas también en sus propias historias por haber escuchado y asimilado lo trazado en las ficciones restrepianas. De ella emergen palabras, historias y personajes que se posan al final en el papel para que los demás puedan conocerlas y sentirse identificados de alguna manera. En el documental antes citado ella dice “yo necesito el contacto con un pueblo con movimiento (...) en los sitios donde se llega a estados como de conformismo, de apatía frente a la política, la resignación, lo que tú quieras pues el mundo de la cultura se apaga”, necesita “la agitación intelectual, ganas de estar despierto”. Ella escribe lo que vive, y vive lo que escribe, para ella, “cada ser humano

con el que te topa es una novela” porque según su ideario “vivir es siempre una proeza para cualquiera” (Córdoba, 2018).

Tal actitud y el nivel de devoción en lo que hace se ve en la conformación de todas sus obras. Desde *Historia de un entusiasmo* se ve su paroxismo y su pasión por revelar lagunas sombreadas de su país, por dar a conocer episodios que la Historia con mayúscula no ha recogido. Esto se puede comprobar en muchos de los aspectos recogidos en *Historia de un entusiasmo* en el cual la autora encontró acomodo para exponer y explicar todo aquello que ella había vivido y percibido en las negociaciones de paz y que la obligaron a dejar su trabajo y a marcharse al exilio por años a causa de su personal participación en ese asunto, pero también fue el detonante con el que empezó su carrera de escritora, prácticamente lo relatado en esa historia cambió el rumbo de su vida. Más tarde en *Dulce compañía*, descubrimos el personaje la Mona, que al mismo tiempo es narradora de la historia y, como ella, tiempo atrás también trabajaba para una revista en Bogotá. No sería imprudente deducir la relación de este personaje con sus propias experiencias en el periodismo, se puede ver como un personaje basado en ella misma. En esa historia, Mona está tan dedicada a su trabajo que al final llega a conocer a todas las personas del barrio que investiga, a la vez que llega a entender sus realidades hasta integrarse totalmente, convirtiéndose en una de ellos, lejos de su punto de partida inicial cuyo cometido radicaba tan solo en tomar unas fotos y realizar un reportaje sobre el asunto del carnavalesco espectáculo ocurrido en torno a la historia sobre la gravita la novela. De modo similar, también en *La novia oscura* aparece el personaje narrador-protagonista de la reportera quien, por una foto de una mujer, empezó a averiguar la historia que pudiera haber detrás de ella y terminó contando todas las historias de las personas que habían vivido a su alrededor con sus sueños, sus dolores y sus esperanzas. Exactamente igual ocurre en la voluntaria extranjera presente en *La multitud errante*, quien ha salido de su eje —su país, su estudio, en general toda su vida anterior—, para comprometerse totalmente en un trabajo de voluntariado, y termina enamorada de uno de los individuos integrantes de “la multitud errante” que había acudido al refugio donde trabaja.

Tal forma de ímpetu y profundidad de relacionarse con las cosas llega “al punto en el que su vida y su obra son un continuo que no permite considerarlas como independientes” (Rodríguez, 2005: 117). Por consiguiente, no es de extrañar que se encuentren elementos importantes de su propia existencia y experiencia vital en todas sus obras. Sus dos primeras novelas, *La Isla de la Pasión* (1989) y *Leopardo al sol* (1993), evidencian más aspectos relacionados con el periodismo y la política. Como dice ella misma en una entrevista “antes de escribir ficción me dediqué de lleno durante 20 años a la política y al periodismo, y en mis novelas he seguido dándole cuerda a esos dos grandes entusiasmos” (Restrepo y Melis, 2005: 114). Siguiendo esta frase, en primer lugar, vamos a hablar del periodismo, también en general de su estilo de escritura y, finalmente, nuestros argumentos van a girar la mirada hacia la política, mejor dicho a las preocupaciones sociales que siempre han sido un tema intrínseco y permanente de sus obras.

Varios artículos han elegido el periodismo como una de las claves relevantes para investigar y adentrarse en el mundo novelístico de Laura Restrepo (Pinzón, 2012; N. Rodríguez, 2005; Valbuena Bedoya, 1999). En palabras de Noris Rodríguez: “En sus novelas, persiste el recurso periodístico, como en *Dulce compañía* (1995), *La novia oscura* (1999), *La multitud errante* (2001), e incluso en su última novela *Delirio* (2004) (...) Observamos que en su obra, usa y abusa de la experiencia social e histórica con fines ficcionales” (Rodríguez, 2005: 12). Por lo tanto, siguiendo los análisis de estas investigaciones es un elemento que es difícil de ignorar en las obras de Laura Restrepo. Su creación de ficción empieza con el título *La isla de la pasión* (1989); este primer intento de relato ficcional está basado en hechos reales por lo tanto recoge y se basa en muchos detalles históricos y objetivos siguiendo sus costumbres periodísticas. A este respecto, para mostrar la credibilidad, la propia novelista escribió en el prefacio del propio libro: “Los hechos históricos, lugares, nombres, fechas, documentos, testimonios, personajes, personas vivas y muertas que aparecen en este relato son reales. Los detalles menores también lo son, a veces” (Restrepo, 1989: 11). Más tarde, *Leopardo al sol*, que ya aparenta ser un texto con mayor carga de ficción en

comparación con el anterior, sin embargo, igual que aquel, ha sido resultado de una investigación de más de diez años; en los tres siguientes *Dulce compañía*, *La novia oscura*, y *La multitud errante*, aunque se añade más proporción de invención y creatividad que el anterior *Leopardo al sol*, en todos ellos aparece un personaje que es periodista/narradora; o en el caso de *La multitud errante* una equivalente que no es periodista pero es alguien ajena al asunto cuya importancia reside en que es testigo de todo aquello. Estas mismas condiciones se muestran en *Delirio*, que “es más producto de la ficción que las demás, pero no por eso está abandonando la historia colombiana que subyace detrás de todos los momentos de la novela” (Rodríguez, 2005: 106). En *Delirio* se encuentran eventos históricos reales, los cuales también ayudan a ubicar la historia en un contexto temporal y espacial social más grande, en que todos los conocimientos de aquella época podrían acudir para mejorar el entendimiento de la obra. También a lo largo de la novela pululan personajes reales, entre ellos, uno muy importante tanto para la obra como para el mundo real, que es ni más ni menos que Pablo Escobar, el conocido narcotraficante buscado y perseguido por todo el mundo en la vida real en ese tiempo. En la obra de Restrepo es una figura que aparece detrás de las tramas sociales y que puede decidir los destinos de los personajes.

Con su habilidad para entrelazar la objetividad de la noticia con la profundidad emocional de la literatura, Laura Restrepo crea un mundo literario propio muy personal y característico al que proporciona cimientos contundentes de la realidad aderezados con una singular construcción de sentimientos humanos que invita a la observación y a la comprensión. Aparte de desafiar los límites convencionales de los géneros literarios al utilizar hechos reales y datos verificables como base para sus obras, en su narrativa se combina la veracidad informativa con la expresión artística; logra transmitir tanto la importancia de los eventos como la esencia humana existente detrás de ellos. En otras palabras, tal combinación no es un juego vacío de formatos sino, al contrario, es un procedimiento muy conveniente para los temas que siempre tratan sus obras relacionados en la mayor parte de las ocasiones con problemas sociales. De esta manera,

cuestiona a los lectores acerca de las fronteras entre el periodismo y la literatura, y, un paso más, llega a cuestionar sobre las fronteras entre la realidad y la ficción.

Romper las fronteras entre los géneros hace pensar en los vínculos de la narrativa de Laura Restrepo con los postulados del posmodernismo. Según Ihab Hassan, uno de los primeros en estudiar el posmodernismo, el “nuevo periodismo”, la “novela testimonio” (o “novela de no ficción”) corresponden al rasgo de la “hibridación” (1986: 506) del posmodernismo. La condición posmoderna de la narrativa restrepiana no solo es perceptible en la mezcla de géneros. Como análisis que se encuentran en diferentes estudios al respecto, estas relaciones estéticas y argumentales de la autora se pueden comprobar por diferentes razones. En primer lugar, tanto la autora, como el país Colombia, que es su patria y sobre el que tratan principalmente sus obras (las cuatro que analiza esta tesis), se ubican en la transición coyuntural del modernismo al posmodernismo (Rodríguez, 2005), en la traslación de unas formas de pensamiento y de comportamiento y de disección de realidad a otras, por lo que la influencia llega a su escritura. Aunque, siendo del “tercer mundo”, Colombia no ha sido el centro de tal pensamiento sino “periférico” (Donoso, 2012); sin embargo, la cultura en Colombia, o en general en América Latina, tiene la raíz del posmodernismo por el “mestizaje de identidades; hibridismo de tradiciones; cruzamiento de lenguas” por lo que la cultura en sí intrínsecamente es híbrida, por su fragmentación y diseminación (Richard, 1996: 276, citado por Donoso, 2012: 16), por consiguiente, se ha desarrollado “una especie de posmodernismo *avant la lettre*”.

Pero, ¿qué es posmodernismo? El posmodernismo es un concepto complejo y multifacético que se utiliza en una variedad de campos, incluyendo la filosofía, la literatura, el arte, la arquitectura, la cultura, etc., por lo que es difícil encontrar una única definición universalmente aceptada debido a su naturaleza diversa y a menudo contradictoria. Como corrobora Ihab Hassan en el ensayo “Pluralism in postmodern perspective” (1986: 503):

I can propose no rigorous definition of it, any more than I could define modernism itself. For the term has become a current signal of tendencies in theater, dance, music, art, and architecture;

in literature and criticism; in philosophy, psychoanalysis, and historiography; in cybernetic technologies and even in the sciences.

Por esta razón, para teorizar el posmodernismo, en lugar de darle una definición, Hassan ha enumerado los rasgos que presentan o caracterizan los parámetros del posmodernismo. Entre otros, glosa los siguientes: la indeterminación, la fragmentación, la descanonización, la irrepresentabilidad, la ironía, la hibridación, la carnavalización, la desaparición del yo, etc. Estos rasgos, no están estrictamente divididos o delimitados, sino entrelazados entre sí, ya que en el fondo siguen la misma idea: es una reacción, una repercusión de desconfianza al modernismo, siendo imprudente decir que conforma una negación absoluta. Como escribe él mismo: hablando de la fragmentación, primero indica su relación con la indeterminación: “Indeterminacy often follows from fragmentation” (1986: 505); hablando de ironía, explica primero su implicación de indeterminación, “This irony assumes indeterminacy” (1986: 506); o hablando de la irrepresentabilidad, revela la negación existente detrás de este rasgo la cual también refleja la ironía; o el concepto de carnavalización que “embraces indeterminacy, fragmentation, decanonization, selflessness, irony, hybridization, all of which I have already adduced” (1986: 507). En resumen, todos los rasgos reflejan la crítica fundamental del posmodernismo a la idea de que existe una verdad absoluta o una autoridad última en la cultura, la filosofía y/o en otros campos del conocimiento.

En el particular caso de Laura Restrepo, aparte de mezclar el periodismo y la ficción como ingredientes perfectamente entrelazados a los paradigmas del posmodernismo, otros rasgos como los de la ironía, la fragmentación, la descanonización, la irrepresentabilidad, la carnavalización, la desaparición del yo... se encuentran fácilmente en sus obras. Del estilo de escritura de sus novelas hay bastante estudios y, sobre todas sus obras, son cuantiosos los dedicados a una de las piezas objeto de esta tesis: *Delirio* ya que es la obra más significada y ensalzada de ella y también una de las más complejas tanto en la temática como en las técnicas de narración: explora

temas como la locura, la violencia, la memoria y la identidad mientras las estructuras y técnicas narrativas de la novela se caracteriza por saltos temporales, perspectivas cambiantes procedentes de las voces de diferentes narradores, capítulos breves y fragmentados, el uso particular de los signos... tal y como se tendrá ocasión de analizar pormenorizadamente en el capítulo dedicado a esta obra en el cuerpo del estudio.

La estructura, que es fragmentaria con el tiempo y que por tanto se aparta de lo lineal, refleja exactamente el estado mental de la protagonista (la correspondencia entre el contenido y el formato va a ser objeto de análisis más adelante) por lo que es fácilmente detectable el posmodernismo con facilidad ya que la fragmentación es muy propia de tal corriente. A estas cuestiones se pueden sumar otras no menos significativas de su entronque con los emblemas de la posmodernidad como: no seguir las reglas del uso de signos es rebeldía a las reglas, a la autoridad; el manejo e intercambio de varios narradores en su urdimbre narrativa se corresponde con el rasgo del pluralismo de perspectivas; Agustina, como protagonista, sin embargo, “aparece invisible (...) se limita a escuchar los diferentes relatos de su vida, que le son narrados por distintos personajes (...) La novela es entonces una sucesión de relatos sobre Agustina” (Donoso, 2012: 66), por lo tanto parece que en la historia, ha desaparecido el yo de la protagonista ... Además de la estructura, la ironía representa un elemento importante del libro, ponemos como ejemplo el “Catálogo Londoño de Falsedades Básicas” del personaje Midas McKalister: “Allí se resumen, con una ironía increíble, las nueve mentiras más grandes en las que se fundamenta la actitud y el comportamiento de la familia” (Pinzón, 2012: 57), la ironía como reacción a las falsedades revela el absurdo de las mentiras, es decir, no es solo una técnica narrativa, sino que es un recurso técnico que intensifica la ridiculez de la situación.

Otro rasgo propio de la posmodernidad presente en la narrativa restrepiana es la búsqueda personal del “yo” ejemplificado en los procesos indagatorios singularizadores de muchos de sus personajes protagonistas frente a lo “otro”: lo desconocido o ignorado, y frente a los “otros”: los innominados, los silenciados. A su vez, pueden apreciarse algunos otros rasgos de los especificados en los estudios de V. R. Holloway en tanto en

cuanto sus obras se perciben aspectos como los de “el azar como determinante de la existencia humana; la dolorosa soledad; la alienación del individuo que se siente excluido de la sociedad; su indefensión frente a las fuerzas sociales que lo ponen al margen social; su vulnerabilidad y angustia ante sus propios conflictos internos e impulsos primigenios” (Holloway, 1999: 229). En definitiva, su narrativa está impregnada por componentes propios del arte y de la cultura de la posmodernidad reflejados en el contenido de sus obras, aspecto este que constituirá objeto de análisis en páginas posteriores al hilo de la explicación de las cuatro novelas que marcarán el curso de nuestras exégesis.

Uno de los ingredientes principales de la novelística de Laura Restrepo es siempre su preocupación por todos los aspectos sociales en general, y, sobre todo, por aquellos singulares de su propio país, Colombia, con una incidencia notable de todo lo concerniente a cuestiones políticas. Aunque también hay que recordar que esa costumbre no es solo de ella, sino en general de los escritores hispanohablantes. Como analiza Noris Rodríguez:

En Latinoamérica y en Colombia, como parte de ella, vemos que desde un comienzo y por las mismas condiciones históricas de la independencia, que tuvo sus raíces en los impulsos políticos e ideológicos de la Ilustración y que luego, un poco más tarde con la influencia del Romanticismo, hizo que los escritores se involucraran en las causas sociales de su época, de donde necesariamente la intelectualidad y la literatura estuvieron vinculadas con la política”.
(Rodríguez, 2005: 120)

Laura Restrepo sigue esta tradición, o quizá una tradición aún más fuerte en el caso de Colombia. Según explica Gonzalo Sánchez Gómez, en su discurso del otorgamiento de la Diskin Memorial Lectureship (2000), por la violencia, el conflicto, y las situaciones que vive la sociedad colombiana, las letras y la política de Colombia se relacionan “en su forma extrema”, al mismo tiempo, elogia la actitud de hacer frente a la situación, tomar la responsabilidad por parte de la intelectualidad y ofrecer una

visión crítica acerca de la época y del mundo que viven, lo cual coincide con la actitud de Laura Restrepo.

La política y la preocupación social de Laura Restrepo se evidencia en cada tema abordado en sus libros —sobre esta cuestión se tratará más adelante en los resúmenes del contenido de cada libro. Además, en las entrevistas donde se presenta como escritora, sobre todo cuando tiene en su retina las circunstancias de los pueblos sudamericanos, la política nunca está al margen —como se ha dicho con anterioridad, los países sudamericanos siempre han tenido unas relaciones conflictivas con sus estructuras políticas desde su independencia evidenciadas en los continuos altercados, alzamientos, regímenes dictatoriales, etc., que se han sucedido en muchos de ellos—. Como ejemplo puede apreciarse la promoción realizada de su novela *Delirio* en diferentes enclaves de la geografía de la América del Sur. Ella misma indicaba: “las entrevistas y los comentarios estaban relacionados la mayoría de las veces con su actividad política, antes que la literaria, hecho que al parecer resultaba muy llamativo” (Rodríguez, 2005: 117). Incluso apunta que no hacía falta que le preguntaran sobre estas cuestiones, era un tema candente que siempre le había preocupado y al que se refería en numerosas intervenciones hasta el punto de que, a veces, por la limitación del tiempo, el entrevistador tenía que reconducir la situación y volver a focalizar las conversaciones solo en asuntos relacionados con el libro que era el motivo central por el que se había llevado a cabo la entrevista (Restrepo, 2016).

Con todo esto, se da a conocer que la política y su preocupación social es uno de los motivos principales de su propuesta narrativa al ejercer la creación literaria, algo que emerge naturalmente en forma de literatura, ya que, como se ha explicado arriba, la política ha formado y sigue siendo una parte intrínseca de su vida, quizá, *mutatis mutandis*, haría falta explicar y justificar solo aquellos casos en los que Restrepo dejara de escribir sobre cuestiones políticas o temas sociales.

Laura Restrepo tiene un enfoque de notable preferencia cimentado sobre la liminalidad. El concepto de la liminalidad, que ha sido propuesto por Arnold Van Gennep (van Gennep y Kertzer, 2019: XXX), folclorista y etnógrafo francés de origen

alemán, y luego tomado y acuñado por Victor Turner, antropólogo cultural escocés, significa un estado transicional, un espacio de indefinición que no se corresponde con el aquí ni el allí, un período de transición de un lugar a otro. Es decir, lo que intenta plasmar Laura Restrepo son las realidades y dificultades intrínsecas de unos grupos humanos o unos estados no bien definidos, sin fronteras. Lloyd Hughes Davies considera la tendencia de borrar los límites de Laura Restrepo como la mayor característica de su escritura:

if there is one common thread running through her diverse literary output it is her consistent blurring of boundaries between traditionally distinct identities, categories and concepts: truth and fiction, historical fact and imaginative re-creation; the sacred and the profane (2012: 197).

Según análisis de este crítico, en diferentes obras, ya sea en aspectos relacionados con las coordenadas del tiempo-espacio, ya sea en la construcción de los personajes, sus propuestas narrativas están en una situación ambigua. Con otras palabras, parecen habitar zonas inconcretas: “limbo”, “doubtful existence”, “liminal” (2012: 197)... En *La isla de la pasión*, la ubicación de la isla tiene sus coordenadas geográficas precisas pero, al mismo tiempo, su conformación y tratamiento parece como si fueran de una existencia dudosa; Siete por Tres, protagonista de *La multitud errante*, apareció el día 1 de enero de 1950, es decir justo al iniciarse el momento preciso de la mitad del siglo, en un pueblo ubicado sobre la frontera del Huila y el Tolima, a medianoche, justo cuando se fue el año viejo y se abrió paso el nuevo año, por lo que sobre este personaje tanto el tiempo como el espacio marca la liminalidad. En la misma línea podría considerarse la figura de Matilde Lina, personaje que se encuentra desaparecida, no está ni viva ni muerta, está por tanto en un cronotopo liminal; el ángel de *Dulce compañía* es un ser ángel-humano; Sayonara en *La novia oscura* es “puta-esposa”, una mujer que se caracteriza por “multiple becomings” e “incessant metamorphoses” (2012: 197-198).

A parte de los ejemplos que se han mencionado arriba, en perfecta relación con lo que ha señalado Lloyd Hughes Davies, muestras del mismo calado abundan en sus

libros: en *La isla de la pasión*, el ejército siempre está esperando sus enemigos imaginados, está en modo de espera aguardando algo que va a pasar pero que nunca llega a pasar; Sayonara es trazada con los rasgos propios de un personaje de ascendencia mientras que ella es indígena; los desplazados en *La multitud errante* están en su país y al mismo tiempo no forman parte de él, ya que por la “indeterminación constitutiva”, para la gente en la sociedad ellos son invisibles (Díaz-Zambrana, 2007: 123); de hecho, la situación en que se encuentran los grupos marginados a los que siempre presta atención la autora se puede considerar que permanecen en una situación liminal, ya que, estas comunidades que suelen ocupar un espacio marginado —de donde viene el nombre— no son completamente parte de la corriente principal ni están completamente excluidos de ella. Otro ejemplo que puede ser muy tangible es el lugar en el que se desarrollan muchos de los relatos restrepianos ubicado en zonas fronterizas, marginadas, en barrios de invasión, rodeando y amenazando a la ciudad, sin poder integrarse; suelen ser espacios no regularizados, no registrados, sin nombre, donde los individuos están atrapados entre dos mundos, tratando de encontrar su lugar y su identidad.

Estos grupos marginales, en situaciones liminales, son mudos, invisibles para la sociedad, y muchas veces han sido representados erróneamente por la narrativa predominante. Laura Restrepo les cede la palabra a ellos, ofreciendo una nueva visión, y gracias a estas nuevas traslaciones se forman las historias que no han sido escuchadas antes, diferentes de la Historia oficial, pero no menos reales o incluso más fidedignas a la realidad a las que se han transmitido desde los relatos oficiales, es “una versión que sale del corazón de sus protagonistas pero que no por ello pierde objetividad, por el contrario, se refuerza en su valor histórico” (Pinzón, 2012: 68).

Los grupos marginales sobre los que fija su atención la escritora colombiana son irrepresentables para la narrativa dominante. Como analiza Rodríguez, Laura Restrepo “está participando activamente en la creación de la Nueva Historia pero al hacerlo está comentando y cuestionando la otra, la Historia oficial”, y, según el lenguaje que aplica el investigador con las teorías de Lyotard, “uno de los grandes parámetros de la posmodernidad es la negación de los Metarrelatos” (2005: 36). Para los personajes de

las obras de Laura, no son válidos los Metarrelatos, ya que en un mundo posmoderno “nada es uniforme, todo es plural. La historia misma deja de ser concebida como algo unificado y se muestra como, lo que verdaderamente es, un *collage* de versiones” (Donoso, 2012: 2).

A parte de la liminalidad de los objetos que elige, lo cual refleja su negación sobre la autoridad, otros rasgos de posmodernidad también son fáciles de encontrar, entre ellos: la carnavalización. Como ejemplo puede aducirse la figura del ángel en *Dulce compañía* y la fe que tiene la gente del barrio en él en lugar de sostenerla sobre una religión tradicional, sobre todo el ejemplo más simbólico al respecto puede ser el escrito del ángel que representa directamente una desacralización del catolicismo (Batista y Alcalá, 2014); o en *La novia oscura* la actitud de Sayonara hacia el señor Jesús, que no es otra que la figura sagrada de la religión católica, tomándolo como una persona y preocupándose de su dolor, etc.

1.1.3. Un recorrido por las obras narrativas de Laura Restrepo

Dejando a un margen el conjunto aludido de temas, motivos, estructuras e ingredientes sobre los que se sustenta la novelística de Laura Restrepo, el conjunto de su obra narrativa hasta hoy en día está compuesto por nueve novelas: *La isla de la pasión* (1989), *Leopardo al sol* (1993), *Dulce compañía* (1995), *La novia oscura* (1999), *La multitud errante* (2001), *Olor a rosas invisibles* (2002), *Delirio* (2004), *Demasiados héroes* (2009), *Hot sur* (2012), *Los Divinos* (2018), y la más reciente *Canción de antiguos amantes* (2022). Fue en el exilio cuando comenzó a tomarse en serio la escritura literaria. El primer año en México lo pasó pensando en Colombia. En el país norteamericano trataba de reunirse con los exiliados con el fin de hacer presente y de mantener las ligaduras posibles con su país desde la lejanía de la expatriación, rebuscaba cualquier noticia sobre su tierra e investigaba los porqués de los problemas que lo acuciaban hasta que se dio cuenta de que era originaria de un país maravilloso

para escribir sobre él, sobre sus gentes, sobre sus historias, sobre sus paradigmas constitutivos y que quería buscar una historia local verdadera para un nuevo libro; en este punto un pedazo olvidado en la inmensa mar histórica le llamó la atención, lo cual dio como resultado la redacción de su primera novela *La Isla de la Pasión* (1989, tiene una reedición en 2005)³.

La isla de la pasión es titulada así porque ubica su historia y desarrolla su trama en una isla, llamada también la isla de Clipperton, porque fue John Clipperton, corsario inglés, quien llegó a la isla por primera vez. Es una isla desierta donde lo único útil son las montañas de guano (excrementos de pájaros), que sirve de fertilizante. Allí tan solo habitaban los obreros de una empresa inglesa dedicada a extraer el guano que periódicamente era cargado en un barco que arribaba allá con el único cometido de recogerlo. Ramón Arnaud, capitán de la guarnición mexicana, Alicia Rovira, su esposa joven recién casada, junto con la tropa y unos personajes relacionados con ellos, llegaron a la isla para defender este pequeño reducto de la patria de los enemigos franceses, quienes supuestamente venían a atacarlo para ocupar este pedazo de territorio mexicano. Con sus propias carnes y huesos defendieron su territorio hasta que, con la presencia del ejército mexicano, se proclamó la soberanía sobre esta isla; a pesar de la lejanía y de la falta de medios, sus pocos habitantes estaban decididos a luchar por su país y por su pueblo. Sin embargo, en la historia nunca se ha registrado la llegada de tales invasores. Lo más importante radicó en ofrecer un relato de la heroicidad de unos personajes que sólo se afanaban para contribuir a la riqueza nacional y para defender su tierra y sus subsistencias. Parece ser que nunca hubo un hostil rival invasor, al contrario, sus enemigos resultaron ser los cangrejos, los “pájaros bobos”, el escorbuto, las tormentas, la falta de comida, de agua, etc. Lucharon por sobrevivir, especialmente después del inicio de la guerra civil, por lo cual dejó de llegar a la isla el barco del gobierno con sus víveres y provisiones absolutamente necesarias para la supervivencia

³ Para un análisis detallado de esta obra con un estudio bibliográfico de interés se remite al trabajo de Mario Puertas (2016): *La isla de la pasión de Laura Restrepo: Una utopía novelada o una historia ficcional de modernidad, colonialismo y decolonialidad en México y América latina*. Tesis doctoral. Oslo.

en el islote. Al final, solamente quedaron vivos unas mujeres y niños, quienes fueron rescatados y trasladados a la patria.

Como se menciona arriba, es una historia basada en la realidad. Laura rescata un fragmento de una intriga objetiva, construyendo personajes desde heterogéneas perspectivas, por lo cual la novela es ficcionaria mientras tiene su base en hechos históricos ciertos, por lo que se puede clasificar como novela testimonio.

Tiene un estilo bastante distinguible. Como ha apuntado la propia escritora: “me dediqué de lleno durante 20 años a la política y al periodismo, y en mis novelas he seguido dándole cuerda a esos dos grandes entusiasmos” (Restrepo y Melis, 2005: 114). La novelista dirige sus miradas a la política, la violencia, la sociedad influenciada por la crónica de la inestabilidad y del cambio... Sus obras no son puras ficciones. Antes de escribir, la creadora colombiana realiza muchas investigaciones sobre todo el entramado de la historia que actúa como soporte referencial y, mientras escribe, se vale de los mecanismos y juegos de la ficción para ir acomodando y encarnando a los personajes que configuraran el núcleo argumental de la acción narrativa convirtiendo su obra en una mezcla de realidad y ficción.

Leopardo al sol (1993), su segunda novela, tiene más componente ficticio o ficcional, aunque igualmente ha sido fruto de una investigación extensa y de un plazo de ejecución prolongado durante once años (Restrepo et al., 2002). Desde aquí, las novelas que la continúan se centran en realidades relacionadas directamente con Colombia o con los colombianos. La historia cuenta la historia de dos clanes familiares: los Barraganes y los Monsalves, que son primos y, por tanto, son familias emparentadas por una misma rama familiar. Viven juntos en la Guajira donde llevan una relación muy íntima: “Salvo que los niños Monsalve eran verdes y los Barraganes amarillos, no había diferencia entre ellos. Al padre y al tío les decían papá, a la madre y a la tía les decían mamá, a cualquier anciano le decían abuelo, y los adultos, sin hacer distinciones entre nietos, hijos o sobrinos” (Restrepo, 2001: 22). El viraje brusco se produce cuando Nando, la cabeza visible de los Barraganes, mata a Adriano, su equivalente para los Monsalves, por envidia de los amoríos mantenidos de este con una viuda. Desde ese

momento, los primos van cayendo en una cadena insalvable de venganzas, de violencias, de rivalidades y de crueldades, ejecutadas por ambas partes con una rigurosidad litúrgica. Después de muchas muertes, la vida más joven de la familia, hijo de Mani Monsalve y Alina, nace en el avión que actuaba como mecanismo de fuga cuando Alina lo tomó para evitar que su hijo cayese en el feroz destino familiar: “Por algún capricho de la genética, no tenía la piel verde de los Monsalves, sino amarilla, como sus primos hermanos los Barragán” (Restrepo, 2001: 316); este desenlace insinúa que la nueva generación por fin ha salido del círculo vicioso, tener piel amarilla. En otras palabras, tener la identidad del clan enemigo, es símbolo de romper la incompatibilidad entre los dos clanes y del inicio de la armonía o al menos de nuevas incertidumbres y problemáticas, después de todo, ellos, antes de ser enemigos, estaban emparentados por consanguinidad familiar al ser primos.

Leopardo al sol es una obra de ficción, sin embargo, la investigación de los hechos le ha ofrecido a la escritora una base histórica contundente. De la historia, se puede conocer la realidad de mucha gente que vivía por La Guajira o en general por la costa Caribe, cuyas condiciones naturales son muy propicias para la plantación de marihuana. La cultivación de estas plantaciones data de los años 40, sin embargo, fue desde los años 70 cuando los veteranos de los Estados Unidos empezaron a consumir en gran cantidad esta droga psicoactiva, lo que dio lugar a la época llamada “la Bonanza Marimbera” (aprox. 1974-1985). La mayoría de los campesinos que habitaban por esas zonas reemplazaron sus cultivos por los de la marihuana; además a la par de estas transformaciones comenzaron a surgir espirales de heterogéneas formas de violencia y crueldad que fueron infectando y extendiéndose por todas las estructuras del país. En su texto de ficción, Laura Restrepo muestra cómo los dos clanes protagonistas de esta novela y residentes en esta zona pelearon entre sí hasta la muerte, por un descontento sin sentido, por tratar de conseguir mayor poder y autoridad sobre esta realidad. De esta forma, novelista y narración reflejan cómo se generan modos de violencia por razones inesperadas, aparte de las que se podrían imaginar como más o menos presumidas por

los beneficios económicos, por ocupar puestos de poder o por controlar los negocios aparejados a este mercado.

En palabras de Ingrith Torres Torres (2017: 8-9), la obra:

...muestra el contexto cultural donde se produce este fenómeno que, en el caso de la Guajira, se generó debido al contrabando, actividad cuya historia proviene de la época colonial. En esta novela Restrepo examina, de forma crítica, la construcción de la subjetividad de los individuos, hombres y mujeres, en una sociedad afectada por un narcotráfico incipiente, cuya alteración evidencia el surgimiento de una nueva mentalidad asociada con procesos de una modernización desigual. En esta sociedad no hay una correspondencia entre las políticas gubernamentales, que suponen una nación moderna (educación, salud, equidad, libertad, proyectos culturales y participación ciudadana), y la integración y cohesión social reales con los territorios étnicos y rurales. En cambio, sí hay una amplia posibilidad de acceso a los bienes de la modernización (tecnología, armamento, bienes de consumo, medios de comunicación).

Dulce compañía (1995), siguiente novela publicada, desarrolla su urdimbre novelesca en las afueras de Bogotá, ciudad donde vivió y trabajó muchos años la escritora. La obra fue inspirada en una anécdota sobre la aparición de un ser celestial en otra ciudad de Colombia. La historia trata del repentino advenimiento de una figura angelical, un ángel que aparece en un barrio marginado, donde unas mujeres, erigidas como sus creyentes, sus fieles seguidoras y adeptas devotas, establecen su propia religión. No lo hacen en contra de la iglesia, aunque, de facto, sus acciones y proceder hacen daño a la autoridad y principios del catolicismo que hasta ese momento habían sido la única creencia en el barrio, la única forma de religiosidad conocida. La narradora, conocida como “La Mona”, reportera de una revista de Bogotá, fue enviada al barrio para cubrir la aparición del tal ángel. Ella representa la mirada y presupuestos de la narración dominante: lo racional, lo científico, lo pragmático, lo propio y singularizador de las ciudades grandes modernas; mientras tanto, el ángel y el barrio marginado, constituyentes del objeto de esa mirada, representan simbólicamente todo lo contrario:

lo irracional, lo atrasado, lo supersticioso, lo incoherente, lo fanático, etc. Lo más interesante de la trama narrativa, entre otros motivos, consiste en la reunión entre las dos cosmovisiones: cuando “La Mona” se enamora del ángel, se adentra en su mundo y al final llega a comprenderlo y a descubrir lo que este personaje había representado para los demás.

Aunque en el capítulo correspondiente será analizado con mayor detenimiento en función de los objetivos centrales de esta investigación conviene matizar de antemano que este pequeño relato es mucho más complejo que lo que en principio aparenta. En su estructura se interrelacionan varios problemas: la diferencia entre clases sociales, la situación de las mujeres, problemas entre las fórmulas y acciones desarrolladas por la iglesia tradicional y otras formas de devoción y religiosidad, dialécticas entre lo racional y lo incomprensible, entre lo real y lo figurado, etc., con un eje central esencial para nuestras exégesis construido sobre la lucha de voces silenciadas con la voz predominante, entre los silenciados y los que ostentan el lenguaje y el poder de él derivado:

La novela *Dulce Compañía* nos presenta una serie de dicotomías que se superponen constantemente. Lo sagrado y lo profano, lo inmanente y lo trascendente, el amor y el desamor, la multitud y la lucha individual del ser alienado en la sociedad, lo fantástico y sobrenatural mezclados coexistiendo en el ámbito de la realidad, lo racional y lo absurdo, la femineidad y su contrapartida masculina, el culto y la iglesia, lo alto y lo bajo, lo culto y la superchería, entre otras. Todos conformando una amalgama de elementos que simulan la complejidad del pensamiento humano y que se muestran como una crítica sensible ante las diferentes ideologías políticas, religiosas, filosóficas, científicas, articuladas como discursos del poder que tienen por objetivo alienar. El texto se convierte, en palabras de Moreno Duran, en una red de estructuras heterogéneas que pone en juego una serie de fuerzas dispares que crean sus propias dependencias y exclusiones y que dentro de la obra se unifican (Batista y Alcalá, 2014: 6).

Al igual que ocurre con *Dulce compañía*, tanto en *La novia oscura* como en *La multitud errante*, las novelas que continúan su producción narrativa serán objeto de análisis individualizado. No obstante, se ofrecen algunas consideraciones iniciales como contextualización primera a nuestros posteriores estudios.

La trama de *La novia oscura* (1999) está enfocada a visibilizar las duras condiciones de vida y problemáticas de las mujeres en particular y de la gente olvidada en general. La historia fue inspirada por una foto que descubrió Laura Restrepo durante una investigación sobre las huelgas que llevaron a cabo los obreros que trabajaban para la compañía de petróleo en Tora, nominación literaria que oculta la actual Barrancabermeja al ser en el enclave del centro de operaciones de la Tropical Oil Company en los campos petrolíferos de Mares entre 1919 y 1951, cuando las licencias de explotación volvieron a manos del gobierno colombiano. En la foto se ve a una mujer que tiene una belleza única y fascinante que le llamó la atención. De ahí reconstruyó esta historia protagonizada por esta misteriosa mujer llamada Sayonara en la novela, un personaje de origen indígena, pero de nombre profesional asiático para causar un efecto exótico. En la ciudad Tora, la acción se centra en el barrio La Catunga regentado exclusivamente por las mujeres, quienes empezaron a ejercer la profesión más antigua del mundo por diferentes razones. Sin embargo, en el fondo subyace que fue el mismo patriarcado y el machismo los ejes que condenaron a las mujeres a este destino de apartamiento, victimización y enclaustramiento. Junto a Sayonara, el otro protagonista de la historia es el personaje apodado el Payanés, que es un obrero de la refinería de petróleo que trabaja al lado de la Catunga. A lo largo de la narración se puede vislumbrar el cambio que le causaría la industria petrolera al país, como primer paso del inicio del sistema capitalista en Colombia. Los obreros fueron considerados los trabajadores más decentes, con unos sueldos regulares y efectivos pagados por empresas estadounidenses. Sin embargo, igual que las mujeres, estos obreros van a estar indefensos frente a la máquina del capitalismo, hechos perceptibles al comprobar las pésimas condiciones de trabajo en las que eran explotados, las muertes, los sufrimientos y el esclavismo al que era sometidos hasta que las tensiones explotaron con el estallido

de una huelga que era lo único que pudieron acometer para denunciar su situación y solicitar mejoras laborales absolutamente necesarias por estar encadenados a un sistema de sometimiento. Con todo, la clase obrera no pudo vencer al poder capitalista y a la fuerza del sistema mercantilista por lo que al final todas sus pretensiones y anhelos fueron arrebatados por el propio capitalismo. Como expone María Eugenia Osorio (2008: 93):

esta novela desvela una polifonía de voces alternativas, procedentes de grupos que han sido silenciados: obreros, sindicalistas y prostitutas. Mediante cuatro pares binarios —zona de tolerancia/barrio residencial, mujer virtuosa/prostituta, novia oscura/mujer pública y salud/enfermedad—

Se puede apreciar cómo Laura Restrepo pretende abrir brechas sobre los discursos oficiales vertidos en torno a las prostitutas, la prostitución y el control del cuerpo de la mujer a través de una maquinaria narrativa que procura ofrecer nuevos discursos desde la diferencia con objeto de asentar en un primer plano esas otras narraciones distintas a las hegemónicas que codician legitimar la representatividad de los elementos fronterizos así como de los protagonistas subalternos con el fin de desterritorializar la experiencia individual para enfatizar las vivencias colectivas híbridas, marginadas y multiculturales que han permanecido solapadas por el peso los poderes patriarcales (Osorio, 2008). Es decir, Restrepo pretende cuestionar algunos de los planteamientos sobre lo conocido con el fin de que los lectores puedan llegar a atisbar que puede haber otras realidades, otras historias y otras vivencias detrás de lo que se ha contado en las historias oficiales o de lo que se transmite en el espacio público sobre diferentes cuestiones.

La multitud errante (2001) cuenta una historia que se desarrolla en un contexto similar al de *La novia oscura*. Sin embargo, su atención se enfoca en otra temática: la de los desplazamientos forzados del país a causa de la violencia, la inseguridad o los conflictos socio-políticos. A través de una mirada ajena que es la de la narradora, un

personaje extranjero que hace voluntariado en un refugio situado en una zona próxima a la ciudad de Tora, la misma ciudad petrolera en la que se sitúa la acción de *La novia oscura*, se presenta la vida del protagonista Siete por Tres, uno de los cientos de miles de personas quienes se vieron obligados a desplazarse forzosamente en aquella época. Estas personas, que están fuera de la organización social, caminan sin rumbo, igual que la misma vida que viven marcada por una existencia deambulante, nómada, después de ser entes desarraigados de la tierra. Al final de la historia, gracias a la reunión mantenida entre él y la narradora, se logra establecer un tipo de conexión con el mundo que no ha podido recuperar después de perder a su madre adoptiva Matilde Lina, simbolizando la reconciliación con su existencia.

En esta novela, siguen siendo los grupos silenciados sobre los que ha puesto el enfoque esencial de su escritura la autora colombiana. Laura Restrepo habla por ellos. Pone voz a los ignorados y silenciados. Estas personas están excluidas de la sociedad, no se escucha nada de ellos ni sobre ellos, y cuando se dan a conocer en la sociedad, esto se produce solo porque están asociados con algún hecho marcado por la violencia, por la muerte o por hechos delictivos (Bello, 2003). Leer la vida de una persona marcada por la etiqueta de desplazado ayuda a “desautomatizar” (vinculada a la teoría de Víktor Shklovski acerca de que por la repetición y familiaridad de las cosas, las percibimos automáticamente sin prestar atención, la cual va a ser explicada más detalladamente en la parte de los conceptos de silencio) concepto que en los lectores no tendría el mismo efecto después de ser escuchado siempre en las noticias.

Delirio (2004) es hasta ahora la obra más leída y reconocida de Laura Restrepo. También la que ha obtenido más premios y fama para ella. Desde el punto de vista de la narratología, esta novela es también la más compleja. La historia no ha sido estructurada según el orden lineal temporal, además tiene varios narradores, haciendo de su ordenación una especie de rompecabezas en el que se confunden voces narrativas, tiempos y tramas. El centro del argumento lo ocupa el personaje de Agustina, la protagonista, quien un día sin razón aparente se volvió loca. Así empieza una historia delirante sin ningún contexto previo o sin antecedentes que expliquen los porqués del

repentino enloquecimiento de este personaje. Igual que los lectores, Aguilar, la pareja de Agustina, muestra en los prolegómenos su confusión y extrañeza con este incidente, por lo que empieza a buscar y a indagar en torno a las razones que hayan podido motivar esta alteración psiquiátrica. A partir de sus pesquisas y del relato de distintos personajes se revela poco a poco todo lo que hay escondido en su familia, los secretos y las tensiones familiares, lo cual, para parte de la crítica no es sino un reflejo de la realidad del país.

El tema principal de la novela, o quizá mejor dicho el fondo más notable, es cómo la situación exterior afecta a la psicología y al mundo interior de una persona. El tiempo que vive Agustina está situado en los años 80, cuando está en pleno auge el narcotráfico, lo cual no solo significa que tendrán como correspondencia las tensiones internas y la violencia propias de ese tiempo, sino también un fuerte cambio de valores. A medida que va avanzando la trama, vamos viendo por qué Agustina se volvió loca en un día que aparentaba ser normal y cotidiano a los ojos de los demás. No había podido entender muchas cosas, que en realidad son absurdas o, al menos, parecían irracionales, incoherentes, las cuales tienen mucho que ver con las circunstancias sociales de esa época. Tales experiencias, que mucha gente ha vivido o está viviendo, ya han sido normalizadas por la sociedad. Como expresa Laura Restrepo: “No puede ser verdad que andemos cuerdos, tenemos que estar todos locos como unas cabras, porque esto no lo resiste nadie”(2004).

En *Delirio*, que se escribe desde la perspectiva personal o familiar, la violencia, que ha sido escrita en diferentes obras y desde heterogéneos planteamientos, se presenta de una forma diferente. La violencia deja de estar vinculada a unas noticias o a unas descripciones a nivel macroestructural, por el contrario, se ofrece sobre unas secuencias rotas, incomprensibles, procesadas por el cerebro de una niña supuestamente bien protegida del peligro. En cuanto a los valores, en Colombia, donde predominaba el catolicismo que nunca permitía hablar abiertamente del dinero, en el cronotopo donde transcurre la acción sus protagonistas sólo miran hacia el dinero. Aguilar, que era profesor de literatura de universidad, ahora solo puede repartir comida para perros

después del cierre de la universidad. Al contrario, el Midas, que es intermediario entre los traficantes de droga y los aristocráticos de Bogotá, vive rodeado de lujo. No se aprecian los conocimientos, los valores, la honorabilidad, las responsabilidades o la rectitud sino el dinero, las apariencias, la astucia. Esto además es perceptible a través de las diferentes actitudes de la familia de Agustina con los dos hombres protagonistas del relato ya que ambos han tenido una relación amorosa con Agustina por lo que, con el tratamiento hacia ellos, se ve la actitud de la gente. A Aguilar siempre lo ven como una persona de “clase media impresentable” (Restrepo, 2004: 32), no están de acuerdo con su relación y no se interesan en conocerle. Al contrario, el Midas siempre ha sido bienvenido en la familia hasta el punto de que incluso no fue culpado por haber dejado embarazada a Agustina, que en aquel tiempo era un asunto grave tanto para la deshonra de la mujer como para la fama y el honor de la familia.

Los narradores de esta novela, o en general todos los personajes, se pueden considerar como representantes de diferentes grupos o clases sociales, por lo cual, se presentan en el libro las diferentes realidades de cada uno. Aparte de Aguilar que encarna a los intelectuales y el Midas a los narcotraficantes, están representados los colectivos aristocráticos, que corresponden a la parte alta de la sociedad, como la familia de Agustina y la Araña Salazar, y los relacionados con las esferas del poder, en este caso Rony Silver, que trabaja en la propia DEA (Drug Enforcement Administration), estos últimos se relacionan con gente como el Midas, a través del cual participan en el negocio de las drogas y del narcotráfico. Al parecer, el Midas está incluido en los circuitos relacionados con las élites, sin embargo, cuando tienen que buscar a un chivo expiatorio, es el primero en ser sacrificado sin duda alguna. Esta historia podría parangonarse con la realidad histórica en todo lo que le acaeció a Pablo Escobar: por mucho dinero que ganaba con el narcotráfico, siempre buscaba reconocimiento de las fuerzas políticas y de la aristocracia del país quienes sacaban beneficios de él mientras no tenían reparos en burlarse a sus espaldas. Con planteamientos como estos, la novela revela muchas de las dinámicas invisibles entre diferentes grupos sociales en el contexto del narcotráfico.

Al mismo tiempo, al escribir sobre el enloquecimiento de una mujer no es de extrañar que parte de la intrahistoria de la narración se base en las conflictivas situaciones padecidas por las mujeres, o mejor dicho, de cómo se refleja en general la sociedad desde el punto de vista de la mirada, de la psicología, de las conflictividades y del pensamiento de las figuras femeninas. Como se tendrá ocasión de advertir en los análisis sobre las mujeres, la novela escenifica acontecimientos que han vivido las mujeres como Agustina y su madre Eugenia, su tía Sofi; los comportamientos de los hombres Aguilar, el señor Londoño (padre de Agustina), Joaco el hermano mayor, el Midas, hasta el peor caso protagonizado por la Araña Salazar sobre ellas; o lo que sufrió el Bichi, el hermano menor de Agustina que es afeminado y homosexual. El machismo aquí, aunque pasa dentro del contexto familiar, se presenta siempre en torno a una realidad compleja envuelta de la violencia en la calle y de otras formas de violencia y de tensiones intestinas vividas dentro, en el espacio familiar, aunque no llegan a trascender en el ámbito público.

Delirio refleja globalmente las preocupaciones de la autora. La publicación de esta novela provocó muchas repercusiones, con varios premios importantes y fue traducido a más de veinte idiomas, lo que fue un estímulo significativo para que ganase lectores de todo el mundo.

Después de *Delirio*, Laura Restrepo se tomó un descanso de cinco años hasta la aparición de su siguiente novela: *Demasiados héroes* (2009). Es la propuesta narrativa que más tiene que ver con su vida personal. En esta historia autobiográfica, madre e hijo —Lorenza y Mateo— viajan a Buenos Aires para buscar al padre de Mateo, Ramón, quien era compañero de la lucha clandestina cuando Lorenza estaba en Argentina. Se enamoraron en medio de la gran causa revolucionaria, dando lugar a la historia de una pasión desenfrenada personal e ideológica que tuvo como colofón el nacimiento de Mateo. Más tarde abandonaron los dos Argentina para llegar a Colombia, donde Ramón vivió sin identidad, fuera de su tierra y alejado de la revolución. Lorenza, que aparentemente vive en su tierra, sufrió también la gran pérdida de identidad de la fe revolucionaria, hasta el punto de que “la compañía de la gente que estaba de nuestro

lado es una compañía que fue muy difícil de encontrar después” (Kollmann, 2009). Con tales situaciones personales, los dos se separaron, aunque su tranquilidad se vio alterada ante los intentos de Ramón de robar a Mateo para llevárselo fuera de Colombia. Estos hechos unidos a la ruptura, la distancia y las desavenencias hicieron que Lorenza terminara con graves conflictos familiares con su expareja, de quien rara vez hablaba con su hijo. Sin embargo, a pesar de la distancia y de los silencios, Mateo, el hijo, quería reencontrarse con su padre mientras la madre trataba de evitarlo contándole historias sobre el tiempo pasado, de las que ella tenía nostalgia. Todo el libro está basado en diálogos a través de los que los lectores observan cómo los intereses de la madre y del hijo se bifurcan y al final se reencuentran.

Este libro, por ser en buena parte autobiográfico, conlleva a pensar que no sigue el mismo hilo de las preocupaciones permanentes de la escritora por la sociedad, pero a medida que avanza la historia, el lector se da cuenta de que es el mismo silencio, las mismas consideraciones políticas, similares entusiasmos, las mismas pérdidas y las tensiones vividas los que se conjugan en el fondo de la trama. Lo que no deja tranquilo a Mateo no es lo que le ha contado su madre sino lo que no le ha contado, aquello que manera consciente o inconscientemente se ha omitido. En este sentido, tiene interés lo que opina Laura Restrepo hablando de este libro: “el horror, el silencio, el vacío y la violencia no solo afectan a la primera generación” (2009). Este tema coincide con el de *Delirio*, donde Agustina sufre constantemente el silencio de los hechos acaecidos en el seno de la familia, los cuales descienden desde generaciones pasadas. En realidad, el único hijo de Laura, en quien ella basa el personaje de Mateo en *Demasiados héroes*, también sufrió un problema mental, como Agustina en *Delirio*, el cual ha sido dedicado a su hijo “A Pedro, mi hijo, este libro que es tanto suyo como mío”. En definitiva, como ha señalado Sánchez Ángel (2009: 225) en la novela se lleva a cabo un ajuste de cuentas entre Laura Restrepo y su hijo:

Un ajuste de cuentas con sus debilidades y errores. Un exorcismo de culpas que son los fantasmas que han visitado a la autora durante años. Todo esto estimulado a la vez por la presencia inquietante e inquisitiva de su hijo, demandando explicaciones, diálogos veraces y

convincentes más allá de las mentiras piadosas y las verdades a medias con que las madres suelen atender a sus hijos. Preguntas y diálogos que se vuelven más exigentes cuando ya el niño es un joven que marca cada vez más el territorio de su personalidad.

Hot sur (2012)⁴ vuelve la focalización hacia la gente marginada, en este caso no solo dentro de Colombia o América Latina sino que extiende su mirada a los Estados Unidos, donde afluyen los inmigrantes de todo el mundo en busca del “American dream”. La historia está protagonizada por María Paz, una joven colombiana que llega a Estados Unidos siguiendo los pasos de su madre Bolivia, quien ha sufrido todo tipo de padecimientos no solo físicamente sino también desde el punto de vista psicológico a consecuencia de las muchas humillaciones resistidas. Sin embargo, todos esos sufrimientos soportados por Bolivia para llevar a sus hijas a este país en busca de una mejor vida, simplemente se repiten en sus hijas, hasta que el punto de que María Paz es conducida a la cárcel. Víctima de unas circunstancias adversas y encarcelada en una prisión, escribe: “América no está en ningún lado. América sólo está en los sueños de los que soñamos con América” (2014: 49). Detrás de la apariencia de un formato que guarda relaciones con el género policíaco, la novela muestra la preocupación de Restrepo por los grupos marginados, por la falta de humanidad en los distintos países y por las injusticias cometidas por los seres humanos contra miembros de su propia especie. Aunque cabe ser advertido que hay críticas que no están de acuerdo con la forma de contar la historia planteada en este libro, es decir, con los procedimientos genéricos y narrativos preconcebidos por Restrepo. Por ejemplo para Amira Armenta (2013) *Hot Sur* es

un libro a medio camino entre el thriller que anuncia ser, y que no llega a ser, y la novela sociológica del sueño americano frustrado del inmigrante latino. Algo que tampoco llega

⁴ Las anotaciones sobre esta novela se recogen de la edición de Planeta en 2014

realmente a ser, sabiendo que el sueño fracasado de María Paz no tiene mucho que ver con su condición de inmigrante latina sino con la mala suerte de haberse tropezado con un loco.

A su vez, como otras novelas de Restrepo este relato constituye “una exploración literaria del tema de la migración y de la manera en que el Estado moderno ha llegado a convertir en permanente el estado de excepción al despojar a muchas personas del estatus de ciudadanía” (Hernández Alvídrez, 2018: 25).

Los Divinos (2018) es un caso especial, repentino. Cuando la escritora estaba con otro proyecto, ocurrió un asesinato espeluznante en Colombia —un arquitecto treintañero de clase alta, violó, torturó y asesinó a una niña indígena de siete años que vivía en un barrio pobre en las afueras de Bogotá. Todo el país se indignó. La gente se manifestó en la calle para que condenaran a este despiadado criminal al castigo más contundente y ejemplificador. Esta horrorosa noticia le impidió a Laura Restrepo continuar con lo que estaba haciendo para dedicarse casi exclusivamente a este caso. Para ello, reconstruyó el desarrollo de los sucesos conocidos, pero no lo ejecutó a través del juego con el periodismo como había llevado a cabo en otras anteriores sino por medio de la ficción.

La obra, dividida en seis capítulos, está narrada en primera persona por el Hobbit, uno de los personajes denominados Tutti Frutti —grupo conformado por cinco amigos que se conocieron de jóvenes. Aparte del Hobbit, todos son miembros de las clases altas de Bogotá, con familias adineradas y, por tanto, son gentes a quienes nunca le ha faltado nada. En el otro lado de la historia se sitúa la niña asesinada que vive en un barrio pobre destinado a la invasión y a sobrevivir con los despojos del resto de la sociedad. Durante la narración mediante la que se plasma la vida de los Tutti Frutti, no se llegan a imaginar formas o maneras en las que estos dos personajes se cruzarían si no fuera por lo que pasa en el libro, lo cual no es sino un trasunto también de lo que acaeció en la vida real. La historia es ficción, pero la parte correspondiente a la relación del asesinato es espantosamente real.

Con este libro, Laura Restrepo quiere llamar la atención sobre temas relacionados con el feminicidio, ya que, según ella, “Durante los siglos ha habido siempre mucho silencio en el caso de los feminicidios” (Restrepo, 2018). Su intención era la de reconstruir a través de la ficción la historia material para que se vea lo invisible, cómo una persona puede llegar a tal nivel de crueldad contra una niña totalmente inocente e indefensa. Esta brutalidad y barbarie no es propia de la especie humana sino que debe ser obra de un monstruo, de un sujeto inhumano. La escritora pone como paratexto una frase de Michel Tournier que habla de la etimología de la palabra monstruo “monstruo viene de mostrar”, con eso quiere decir que monstruo es solo lo visible, la parte de detrás que no se ve es lo que quiere mostrar la autora, el entramado social en el que se cría el monstruo (Pérez Salazar, 2019).

Canción de antiguos amantes (2022) es la novela más reciente de la escritora, inspirada por una experiencia vivida durante los viajes que hizo acompañando a la ONG Médicos Sin Fronteras por Yemen, Etiopía y la frontera somalí. En su cuerpo novelesco se entrelazan dos historias paralelas: una que retorna a los paradigmas del mito de la Reina de Saba, y la otra centrada en la vida real de Bos Mutas, joven periodista que está fascinado por la Reina. Este personaje llegó a Yemen para componer su tesis. En ese escenario se encuentra con Zahra Bayda, mujer somalí quien decidió dedicarse a ser partera para su pueblo en medio de unas circunstancias dramáticas producto de la guerra civil que asolaba dicho país. En ella Bos Mutas ha encontrado su particular Reina de Saba terrenal. Como indica el título, este libro trata del amor, pero no habría que reducir su espectro narrativo a este único motivo. Con un acentuado y eficaz lenguaje poético, Laura Restrepo logra mostrar cómo las mujeres luchan, a pesar de vivir o de tener que enfrentarse a condiciones miserables. Zahra Bayda, y muchas mujeres como ella, han llegado a ser lo que son ahora obligadas por la vida; han alcanzado su posición después de luchar con denuedo persiguiendo unos fines al fin alcanzados y, con todo, ellas resisten, hacen frente a las muchas adversidades que deben superar y son cada vez más fuertes.

Al margen de las novelas sintetizas, Laura Restrepo es autora de varios volúmenes más que no se han presentado arriba por no responder a los cánones o caracteres de la novela convencional que constituye el eje central de esta tesis. Entre otros títulos, la escritora colombiana cuenta con volúmenes como *Olor a rosas invisibles* (2002), *Pecado* (2016), etc.

De lo que se ha presentado arriba, es fácil comprobar que Laura Restrepo es una escritora que vive su escritura, que se documenta muy bien antes de escribir y que quiere influir en la sociedad de su país y, por medio de ella, en las sociedades occidentales mediante la revelación de muchos de los enveses ocultos en los paisanajes de los países desarrollados y, con mayor drama, en aquellos otros en vías de desarrollo. Ella tiene muchas vivencias y ha podido experimentar en primera persona muchas realidades diferentes debido a que ha vivido una existencia deambulante por diferentes razones apuntadas en las páginas precedentes. Desde la edad temprana el trabajo de su padre la obligó a ser una niña nómada que residió en diferentes países y ciudades durante el comienzo de su itinerario vital en lugar del patrón usual de integrarse en el sistema educativo y social colombiano al uso. Más tarde cuando por fin se instaló en Colombia, la patria oriunda, la realidad del país no la dejó tranquila hasta hoy en día puesto que es conocido que abandonó su país para fijar su residencia en Cataluña. Estuvo ligada a diferentes ámbitos como profesora, reportera, activista..., hasta que al final concentró toda su atención hacia el arte de la escritura de ficción; aun así, no deja de vivir nuevas experiencias que posiblemente serán más tarde revitalizadas y revividas de otra forma a través de sus personajes de ficción. La realidad y la ficción aparecen entremezcladas no solo en sus obras como forma de escribir, sino también en su propia vida, como ejemplifica la novela autobiográfica *Demasiados héroes* —sus experiencias son tan increíbles que en muchas ocasiones cuando las cuenta suena como si fueran componentes propios de la fuerza creadora de su imaginación.

El dolor y la indignación por ser testigo de muchas injusticias y sufrimientos de su gente se hacen notar en su constante preocupación por los grupos marginados, las historias invisibles, o en el lenguaje de esta tesis, la gente callada. A través de su ficción,

Laura Restrepo pasa la palabra a ellos mismos quienes protagonizan el mundo paralelo creado por ella en lugar de ser datos fríos que salen de vez en cuando en las noticias para inmediatamente ser silenciados, marginados y olvidados.

1.2. Historia de la literatura colombiana y la historia de Colombia con Laura Restrepo como telón de fondo

En el contexto del cambio entre milenios, la literatura colombiana ha evidenciado diversos escenarios de transformación y afianzamiento. Un grupo de autores y escritoras que empezaron a publicar en los años setenta logró consolidarse en el panorama nacional e internacional gracias a la obtención de premios internacionales importantes (Jaramillo Morales, 2012). En este período va a convivir el peso de autores consagrados como Gabriel García Márquez, Germán Espinosa y Álvaro Mutis junto con narradores que comienzan sus andaduras en el tránsito histórico entre el siglo XX y el XXI como Mario Mendoza, Santiago Gamboa, Laura Restrepo, Jorge Franco y Fernando Vallejo, entre otros.

Los efectos de la violencia socio-política y partidista que vivió Colombia durante las décadas de los años 50 y 60 del siglo pasado marcaron en sus manifestaciones artísticas y en la propia cultura literaria una tradición que se inicia como puro testimonio histórico y social y logra con el tiempo afianzarse como una opción estética e ideológica en la que la fuerza de lo temático y la traslación de episodios y acontecimientos históricos va dando paso a la elaboración de obras de gran alcance mediático y público y de sustantivo valor artístico. Son muy conocidas las obras de Gabriel García Márquez, Germán Espinosa, Andrés Caicedo y Álvaro Mutis. Ellos obtuvieron un amplio reconocimiento en el ámbito del denominado “boom latinoamericano” como bien señala Ángel Rama (1972), mostrando una visión del mundo muy particular envuelta en los componentes del realismo mágico y referencias a espacios rurales y urbanos en conflicto.

Estos autores fueron dando paso a narradores más enfocados en historias propias, realidades conocidas o coyunturas investigadas de las crecientes urbes colombianas como Bogotá, Medellín y Cali. Entre otras muchas, habría que destacar la producción del escritor caleño Andrés Caicedo con su novela *Que viva la música* (1977) la cual

marcó a muchos escritores e influyó abiertamente en ellos al proponer unos personajes ávidos de drogas, música rock y salsa dura en abierta oposición a los espacios maravillosos de García Márquez. La cultura popular fue adquiriendo mayor relevancia; el lenguaje coloquial fue pasando a un primer plano ocupando un lugar destacado y se desacralizaron muchos temas proscritos por los miedos inherentes a ser revelados a los que se fueron añadiendo otros en consonancia con las nuevas realidades histórico-sociales. Sin embargo, a pesar de las transformaciones y adaptaciones, una constante en la mayoría de autorías de finales del siglo pasado fue la marca de la violencia social y la desesperanza personal que se fueron extendiendo como exponentes de una realidad cruenta y desarraigada de manera fehaciente o implícita en el conjunto de la narrativa colombiana actual. Narradoras y creadores se valieron de sus obras para reflexionar sobre las duras realidades que han afectado a la sociedad colombiana durante décadas además de utilizar las novelas como medios para explorar las tejedumbres socio-históricas que marcaron el devenir del país a través de temáticas como la desesperanza, el abuso del poder, la falta de oportunidades, las formas de violencia, la fragmentación socio-política, los conflictos existenciales y la diversidad lingüística en el contexto de un país en desarrollo, contribuyendo, con todo ello, a una mayor visibilización y comprensión de las consecuencias de la violencia que había afectado a todos los órdenes de la existencia tanto en los campos, como en las zonas rurales y en las ciudades más importantes del país.

Los novelistas colombianos de finales del siglo XX y del siglo XXI comenzaron a reescribir la historia y a desenmascarar muchos de los problemas y conflictos internos del país sudamericano. Mario Mendoza, Santiago Gamboa, Laura Restrepo, Jorge Franco, Fernando Vallejo, Héctor Abad Faciolince, Efraim Medina Reyes, Julio César Londoño y Ricardo Silva, entre otros, propusieron nuevas formas de novelar y de contar la historia intestina de su país en relatos que pronto gozaron del favor del público y fueron ensalzadas por gran parte de la crítica al postular en sus novelas referentes que muestran las faces y los enveses de la sociedad colombiana en un grupo que Orlando Mejía Rivera ha denominado como la generación mutante (Mejía Rivera, 2001).

Los años noventa escenificaron una ruptura definitiva con el boom del realismo mágico de la generación anterior. El conjunto de narradores antes mencionado ha proyectado una narrativa cosmopolita y posmoderna en la que recrean lo urbano o los problemas rurales e incursionan con frecuencia sus propuestas en el género policiaco con habituales hibridaciones genéricas en las que mezclan tipologías narrativas a través de un lenguaje adaptado a los nuevos tiempos y con una importante carga autocrítica sobre la realidad de su país y las circunstancias que lo caracterizan y condicionan desde la diversidad de propuestas encarnada por cada uno de los novelistas. Como ha señalado Marín Colorado:

Las novelas de Mendoza, Franco y Gamboa proponen una experiencia de catarsis que, realmente, simula la liberación de la opresión de la realidad cotidiana. Con ello no rechazan cualquier forma de escapismo, sino, precisamente, lo provocan bajo la forma de la crítica social más nihilista. Esta simulación produce en el lector la aceptación acrítica de la realidad tal como es representada y, debido a la cercanía entre texto y lector, entre realidad representada y realidad experimentada por el lector, también produce la aceptación acrítica de su realidad cotidiana, tal como la ha percibido bajo los esquemas construidos por la obra literaria. Ante esta situación, las soluciones que plantean los personajes son el escape hacia zonas libres de la “opresión” de los “males” de nuestro mundo actual: el sistema capitalista (Apocalipsis) y globalizador (Necrópolis), y la “suerte” enrevesada de algunas personas, casi siempre pobres (Santa suerte).

[...] La decisión de huir a lugares no contaminados por la degradación de la civilización reduce el margen de actuación del ser humano en su sociedad y elabora una toma de posición ingenua e inofensiva, a través de la cual se domestica la realidad en tanto el acto de lectura asegura que las realidades abyectas queden lejos del lector. Así, aunque se invite a este a aceptar estas realidades, se dejan intactas en la textura discursiva, sin la posibilidad de que afecten al lector y lo estimulen a reelaborar su espacio íntimo o social.

[...] las novelas no invitan a aceptar lo abyecto de nuestra situación actual para reelaborarlo y reinterpretarlo. Por el contrario, los personajes construyen una posición distanciada y estereotipada frente a las experiencias de abyección individual y social y, finalmente, estas se

condenan o censuran, con lo cual se niega el malestar social generalizado y se evita salir de él (Marín Colorado, 2012: 37-38).

En consonancia con la nueva dinámica de las sociedades actuales enmarcadas por las formas de pensamiento posmoderno y por los planteamientos de las baumanianas sociedades líquidas, estas obras se separan de la tradición literaria colombiana puesto que se insertan en una globalidad que se hibrida tanto con las formas propias de la literatura colombiana como con las propuestas discursivas de otras fronteras culturales, estéticas y filosóficas a través de procedimientos como los de la observación y el desentrañamiento de las múltiples aristas de las realidades colombianas por medio de complejos universos estilísticos, heterogéneas formas de experimentación técnica y formal e hibridaciones con las estructuras narrativas y las caleidoscópicas polivalencias en las tramas argumentales así como en la construcción de los personajes, en la conformación de sus identidades y sus relaciones sociales y en los juegos con las esferas del espacio y del tiempo.

Los escritores dirigen sus miradas hacia las nuevas realidades de la posmodernidad marcadas por el individualismo y la ruptura con los límites entre dicotomías hasta los tiempos recientes separadas. No se mira al pasado como receptáculo de proyección colectivo sino que los autores enfocan sus obras desde la perspectiva propia individualizada y las circunstancias vitales e históricas actuales. Siguiendo a Orlando Mejía, los productos literarios remitologizan temáticas universales y revisitan el pasado: “Se pierden los límites temáticos de lo que puede ser escrito y recreado, ningún tema está vedado por el hecho de ser alguien un escritor colombiano” (Mejía Rivera, 1999: 101-102). En sus producciones narrativas se hibridan lo popular y lo culto, lo local y lo internacional, lo objetivo y lo subjetivo, la realidad con la ficcionalización de hechos históricos dejándose oír “lo profundo y los dilemas existenciales, pero con novedosos vehículos simbólicos y lingüísticos” y “la voz de las subculturas de las ciudades colombianas que pertenecen a zonas afectadas por la marginalidad y la violencia”

(Mejía Rivera, 1999: 103-104). En sus páginas se mixturán las dimensiones del arte literario y otras formas de proyección artística como las del cine, la televisión o internet. Junto a la mezcla de códigos artísticos y culturales, plantean actuales formas de relaciones sociales y nuevos focos de pensamiento en consonancia con el mundo contemporáneo cuyos temas van a ser expresión de las nuevas realidades posmodernas.

La nueva generación de novelistas se vale de la ironía y del escepticismo como técnicas desde las que proyectar unos universos narrativos que quieren visibilizar y transformar las injusticias de sus geografías circundantes a través de la palabra. Sus propuestas estéticas e ideológicas proyectan múltiples intereses, compromisos, rupturas y aportes con la tradición literaria colombiana y con las realidades del cambio de milenio. En palabras de Juan Miguel García “la literatura colombiana más reciente o novísima, es multiforme, poliédrica y elíptica. No hay manifiestos ni ideas de grupo o sectarismos y cofradías. El post boom llegó muy pronto para parir a una generación convulsa y combativa que cuenta desde la propia trinchera” (García, 2009: 6).

Para García “temas como el narcotráfico, la pobreza, el lumpen, la corrupción y la descomposición social son materia recurrente” (*ibidem*) en las novelas colombianas entre milenios.

Efectivamente, de entre las temáticas apuntadas por Juan Miguel García, uno de los temas abordados en la narrativa colombiana actual es el tema de los conflictos armados y de las diversas formas de violencia puesto que ha sido una preocupación central en la literatura del país. Los autores exploran las experiencias de aquellos que han sido afectados por la violencia, ya sea directa o indirectamente, y examinan las raíces y consecuencias de este fenómeno producto de la normalización de las distintas formas de opresión e intimidación extendidas por la nación ya sean de orden político, bélico, social, sexual, familiar..., del impacto de la guerra y del narcotráfico y del conflicto armado que ha afectado al país cafetero durante décadas. Los escritores abordan estos temas desde diversas perspectivas, explorando sus consecuencias en la sociedad colombiana y sus efectos en la esfera internacional, en los individuos y en las comunidades y colectividades afectadas como se puede ver en *La Virgen de los sicarios*

(1994) de Fernando Vallejo, *Cartas cruzadas* (1995) de Darío Jaramillo Agudelo, *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco Ramos, *Angosta* (2003) de Héctor Abad-Faciolince o *Sin tetas no hay paraíso* (2005) de Gustavo Bolívar⁵.

Por otro lado, acorde con las crisis del sujeto en la posmodernidad, las problemáticas con la identidad y las dimensiones subyacentes a los parámetros de la memoria histórica han pasado a un primer término. Muchos escritores colombianos contemporáneos reflexionan sobre la construcción de la identidad individual y colectiva en un país marcado por la diversidad étnica, cultural y política⁶ y por el peso de unas tensiones intestinas que coartaban la libertad y las formas de autonomía e independencia de sus propios moradores. A su lado, también exploran la memoria histórica, los acontecimientos históricos y cómo el pasado influye en el presente. En las novelas, se abordan las experiencias de aquellos que se encuentran al margen de la sociedad o que luchan por encontrar su lugar en ella. La literatura adquiere formas de compromiso con su sociedad con el fin de rescatar voces e historias silenciadas, de mostrar realidades ocultas o de iluminar circunstancias soterradas por los ostentadores del poder:

Conocer otras voces, visibilizar otras narraciones y darle trascendencia a los sujetos que vivieron los hechos en primera persona permite ir reconstruyendo la historia; en otras palabras, hallar apartes de otras verdades (las de las víctimas). Este proceso requiere de toda una estrategia de interpretación y visibilización de los hechos a través de la memoria, pues para la reparación debe existir diversidad de voces que legitimen otras narraciones no reconocidas.

[...] Hacer visibles las voces que reivindiquen la historia es una necesidad de dejar testimonio. Hacer público lo vivido conlleva a que el otro se reconozca dentro de la historia y valide la narración como parte de una historia que no ha sido reconocida. Este proceso de alteridad es un

⁵ Sobre este tema se remite a la tesis doctoral de Oscar Wilson Osorio: *Novela y violencia en Colombia: el narcotráfico y el sicariato*. Nueva York: Universidad de Nueva York, 2012.

⁶ Sobre esta cuestión se remite a la tesis doctoral de Stephanie Suárez Villadiego: *La memoria contada: el conflicto interno en la literatura colombiana del siglo XXI (2000-2015)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2019.

punto de encuentro entre lo individual y lo colectivo, el cual tiene como fin revelar y descubrir lo antes invisible (Tovar Florez y Vanegas Niño, 2019: 40-41).

La denuncia de la corrupción y el abuso de poder es otro tema importante en la narrativa colombiana actual. Los autores analizan las formas en que la corrupción permea diferentes aspectos de la sociedad y cómo afecta a la vida cotidiana de la ciudadanía colombiana. En torno a estos temas surgen narraciones caracterizadas por su fuerte crítica social y política. Los escritores aprovechan sus obras para cuestionar y reflexionar sobre la realidad social y política del país, para lo cual exponen problemáticas como la corrupción, las desigualdades, la impunidad y la falta de oportunidades. Un ejemplo relevante es *Casa de furia* de Evelio Rosero y también podemos mencionar del mismo autor *Los ejércitos*, donde se narra la historia de Ismael, un profesor jubilado que se enfrenta a la brutalidad y la corrupción del conflicto armado en un pequeño pueblo.

La literatura colombiana contemporánea también se ocupa de las desigualdades sociales y la marginalización de ciertos grupos en la sociedad, sobre todo, de aquellos más apartados de los grandes centros de decisión y los que habitan las zonas más deprimidas de los suburbios o de zonas rurales apartadas. Los autores exploran las brechas entre ricos y pobres, entre poder y subordinación, entre dinero y pobreza, las dificultades a las que se enfrentan los marginados a cada paso, los abusos de poder del capitalismo para incrementar sus rentas a expensas de expoliar o acabar con reservas naturales o con los medios de supervivencia de enclaves desfavorecidos y las luchas por la igualdad y la justicia social.

Por otro lado, las novelas suelen centrar su atención en la vida, las problemáticas y los conflictos visibles e intestinos de la ciudad, con sus dinámicas sociales y culturales. Los escritores exploran los desafíos y las contradicciones de la vida urbana con dialécticas como las de pertenencia y exilio, defensa y crítica, ciudades acogedoras o deshumanizadoras...:

Si bien no hay unidad estilística ni de generación, lo que sí impregna todo el entramado textual colombiano es la idea de ciudad, de las diversas ciudades que habitan en la novelística y el cuento, de la ciudad desbordada, la ciudad sitiada, la ciudad espectáculo, la ciudad mundo, la ciudad muralla y la ciudad nada. Incluso, la ciudad se ha narrado desde el extrañamiento, la distancia y la lejanía. Vallejo, Vásquez y Gamboa, por ejemplo, viven en países distintos al propio, lo que da a sus relatos un toque inusitado, por esa extraña mezcla de pertenencia y exilio (García, 2009: 7).

La historia literaria de un país viene marcada y mediatizada por el peso de la evolución socio-política del mismo así como por el desarrollo económico, industrial y cultural. Toda obra artística nace en el seno de una cultura determinada y en medio de un contexto social dado por lo que debe concederse relevancia al marco histórico e ideológico en el que se inscribe. La literatura está incluida en la dinámica social, su ideología, su espacio y su tiempo, por lo tanto está vinculada a un contexto que determina una concreta visión del mundo tal y como expusieron las teorías de Lukács, Adorno, Walter Benjamin, Goldman y Terry Eagleton, entre otros.

Colombia es considerado como el segundo entre todos los países más heterogéneos y con mayor diversidad del mundo por la ONU a pesar de su relativamente poca extensión de superficie. En la actualidad, este país sudamericano se caracteriza por su pluralidad y su heterogeneidad como una de sus mayores singularidades geopolíticas además de convertirse en polo esencial de transformación y cambio puesto que, entre otras intenciones prioritarias, se alza la intención de cambiar sus estereotipos y tópicos negativos en el extranjero donde las etiquetas más comúnmente imprimidas sobre su sociedad vienen determinadas por el impacto de la droga, la violencia, la guerrilla, la inseguridad, el narcotráfico, el terrorismo... realidades que llevan decenas de años afectando al desarrollo del país y a la consideración de su gente, a la percepción internacional sobre esta nación del cono sur y a la caracterización de su configuración socio-política sobre todo después de las

actividades del narcotráfico y de los cárteles como el encabezado por Pablo Escobar a partir de los años ochenta.

Sin embargo, la historia dolorosa de Colombia empezó mucho más antes de la consabida reciente o actual por el exterior. Como escribió en *Historia de Colombia y sus oligarquías (1498-2017)* Antonio Caballero, quien fue considerado “uno de los hombres más cultos y versados de la lengua española en Colombia” (Luto en el periodismo: murió Antonio Caballero, 2021), “la historia de lo que hoy es Colombia comenzó mal desde que la conocemos, con los horrores sangrientos de la Conquista. Y siguió peor. Esperemos que empiece a mejorar antes de que termine” (Caballero, 2016).

En la actualidad, sigue vigente el acuerdo de paz firmado oficialmente en el año 2016 entre el gobierno colombiano y la guerrilla de las FARC-EP después de años de negociaciones aunque, a pesar de las negociaciones de paz, la violencia no ha terminado. Tanto el expresidente Iván Duque, quien durante la campaña ya mostró el desacuerdo con los acuerdos a los que se había llegado, como Iván Márquez, exjefe de las FARC-EP quien anunció su regreso a las armas en 2019 iniciando la “Segunda Marquetalia” (La historia de la Segunda Marquetalia, 2023), muestran la realidad de que este país todavía está todavía lejos de la tranquilidad y de la deseada paz social. Como Pecaú y González pronosticaron en 1997 en su análisis de la situación de la sociedad colombiana:

La violencia desorganizada es, recordémoslo, la más mortífera, y un eventual acuerdo político no terminaría con ella [...] El imaginario de la violencia no está pronto a desaparecer. No vemos por qué la memoria de esta violencia no se transmitirá de la misma manera que ocurrió con La Violencia (Pecaú y González, 1997: 929).

Actualmente, Colombia sigue con sus conflictos internos, a pesar de tantas guerras de diferentes dimensiones, de tantas muertes y de tantos intentos por acabar con los conflictos bélicos con las guerrillas. Entre diferentes historiadores y estudios para describir la violencia del país, la palabra “fragmentación” siempre está muy presente, lo cual se podría vislumbrar desde sus configuraciones geográficas.

Como hemos mencionado al inicio, la diversidad tanto en la fauna y la flora como en las etnias y en las composiciones de los espacios ciudadanos frente a los rurales son causa y consecuencia de sus situaciones naturales y sociales con proyección en diferentes ámbitos materiales. Aparte de estar en el trópico, en que se ubican la mayoría de los países megadiversos, dentro de Colombia, se encuentran regiones marcadamente distintas desde un punto de vista geográfico. Circunscribiéndonos a la parte continental, Colombia cuenta con cinco regiones de elementos topográficos muy distintos. En el norte, limitado con el mar Caribe, está la región costera con su playa, su sierra nevada, los montes, y también el desierto de La Guajira en cuya geografía transcurre la historia de la segunda obra narrativa de Laura Restrepo *Leopardo al sol*. Limitada por la costa está ubicada la región andina, destacada por la cordillera de los Andes que atraviesa todo el país, este no solo es conocido por ser el lugar en que crece el prestigioso café colombiano, sino que su importancia estriba en que protege al resto del país de los huracanes. En el espacio en el que convergen estas dos zonas mencionadas, en la franja superior se encuentra el caserío de Tora habitado por los indígenas caribeños con fama de ser fieros; precisamente en este contexto es donde transcurre la historia de *La novia oscura*. Los indígenas llevaban muchos años prohibiendo la entrada de los forasteros en esta zona hasta la llegada de Gonzalo Jiménez de Quesada, conquistador español. Y más tarde llegó Tropical Oil Company (TROCO), donde se sitúan las ocupaciones laborales de dos de los personajes protagonistas de ese relato restrepiano: el Payanés y Sacramento.

Al lado del océano pacífico está la otra costa, la tierra de cultura afrocolombiana, que es considerada como una de las zonas de más biodiversidad del planeta; al noreste del país se encuentra la zona plana y de baja altitud de los llanos orientales; finalmente en el sur, se encuentra la zona de la selva.

Por la separación geográfica, en la tierra que ahora conocemos como Colombia, distinto de México o de Perú donde los indígenas vivían en culturas comunes como la Azteca o Inca, cuando llegaron los españoles a Colombia, “habitaban ochenta o cien pueblos indígenas diferentes en muy distintos estadios de desarrollo cultural, casi

aislados los unos de los otros y condicionados en sus respectivas culturas por sus múltiples entornos geográficos” (Caballero, 2016). Es decir, desde que conocemos esta tierra no ha existido la unificación, antes bien, se ha singularizado por su fragmentación, sus diferencias, sus heterogeneidades y heterodoxias y las particulares propias de las diferentes regiones con sus paisanajes, costumbres y formas de vida singularizadas.

A pesar del desarrollo científico, tecnológico y en las redes de comunicaciones, hoy en día, el país no cuenta con sistemas de vías o de ferrovías que conecten todas partes del país, antes bien, las pocas y frágiles conexiones suponen poca comunicación o escasa por lo que este atraso en componentes geoestratégicos afecta a diferentes ámbitos como la economía, el turismo, la cultura etc., impidiendo la construcción de un mercado nacional cohesionado y entrelazado lo que sigue favoreciendo la disgregación, la dispersión y el aislacionismo que ha marcado el rumbo socio-político colombiano. Sin embargo, mientras no existe un repartimiento razonal a nivel nacional para cubrir las necesidades básicas de los colombianos, hay productos locales que se han integrado al mercado mundial como el café: “Colombia no logra un quehacer colectivo o elementos de integración nacional, de tal suerte que los regionalismos son determinantes” (Currea-lugo, 1999: 18).

Entre los núcleos geográficos singulares del país, la Guajira, por ejemplo, tiene sus propias peculiaridades. Por estar en el límite norte del país y por su clima y otros factores, a lo largo de la historia ha recibido varias olas de inmigración de gente del imperio otomano (libaneses, sirios y palestinos cristianos u ortodoxos), lo cual le ha dejado descendientes diferentes de otras partes; esta lejana “micro-nación”, por su segmentación, por sus incomunicaciones y por la falta del control del estado, ha provocado que mucha gente se dedicara al narcotráfico o al contrabando (Currea-lugo, 1999: 25). Es aquí donde los dos clanes narcotraficantes protagonistas de *Leopardo al sol* perpetúan unas disputas encarnizadas. Los herederos de las dos facciones se vengan de los atentados contra sus antepasados de generación en generación mediante luchas, venganzas y traiciones por conseguir el poder y debilitar al bando contrario a través de una historia basada en los hechos reales elaborada desde vicisitudes históricas

ficcionalizadas confeccionadas por medio de una investigación de once años⁷ de la autora.

La otra costa es la pacífica. Hasta allí llegaron los africanos procedentes del comercio de esclavos. En su geografía sigue teniendo sus poblaciones predominantes negras, y continúa manteniendo una sociedad circundada por la abundante pobreza, por apenas poseer las necesidades básicas y por arrastrar un atraso diacrónico a todos los niveles al igual que sus antepasados.

La falta de conexión en muchos sentidos impide a la gente el desarrollo del concepto de un estado fuerte y cohesionado, al mismo tiempo, hace que la violencia no llegue a la magnitud nacional (lo cual no quiere decir que sea de menos gravedad). De hecho, lejos de la impresión que tienen los extranjeros, en Colombia se continúa transmitiendo de generación en generación una máxima que denota el orgullo de la gente por su país que no es otra que: Colombia es el país con la democracia más antigua de América Latina —desde el año 1830.

Es de sobra conocido que América Latina es considerada un territorio propenso a la aparición y desarrollo de dictaduras y de regímenes dictatoriales, aspectos estos que tienen mucha presencia en las obras literarias hispanoamericanas. Como ejemplos podrían citarse novelas como las protagonizadas por el famoso dictador dominicano Rafael Trujillo en *La fiesta del Chivo*, o *El señor presidente* de Miguel Asturias elaborado sobre la realidad histórica del dictador Manuel José Estrada Cabrera de Guatemala, o *Yo, el Supremo* del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos sobre el dictador de su país José Gaspar Rodríguez de Francia y el famoso resumen impresionista de la “demencia” de los dictadores que hizo Gabriel García Márquez en la aceptación del Premio Nobel (1982):

El general Antonio López de Santana, que fue tres veces dictador de México, hizo enterrar con funerales magníficos la pierna derecha que había perdido en la llamada Guerra de los Pasteles.

⁷ Catálogo de la editorial Anagrama en

https://www.anagrama-ed.es/libro/narrativas-hispanicas/leopardo-al-sol/9788433924865/NH_315.

El general García Moreno gobernó al Ecuador durante 16 años como un monarca absoluto, y su cadáver fue velado con su uniforme de gala y su coraza de condecoraciones sentado en la silla presidencial. El general Maximiliano Hernández Martínez, el déspota teósofo de El Salvador que hizo exterminar en una matanza bárbara a 30 mil campesinos, había inventado un péndulo para averiguar si los alimentos estaban envenenados, e hizo cubrir con papel rojo el alumbrado público para combatir una epidemia de escarlatina. El monumento al general Francisco Morazán, erigido en la plaza mayor de Tegucigalpa, es en realidad una estatua del mariscal Ney comprada en París en un depósito de esculturas usadas.

Sin embargo, en la historia de Colombia solo se ha contado con una única dictadura, la de Gustavo Rojas Pinilla, cuyo caso todavía deja espacio para la discusión y la controversia al debatirse aún si de facto fue una dictadura o una presidencia ya que durante este periodo (cuatro años, desde 1953 hasta 1957, lapso relativamente corto para lo habitual en este continente; además esta extensión temporal es justo la misma que la duración habitual de la presidencia), que empezó por un “golpe de opinión”, se buscaron retos de interés alejados de los posicionamientos ideológicos de las dictaduras al uso como la extensión de la democracia, el reconocimiento de los derechos políticos para las mujeres o la reforma del congreso (Valencia Grajales, 2014).

Por lo mencionado arriba, aparte de la historia general del país, para entender los cuatro libros que estudia la presente tesis, es necesario indagar en torno a los contextos histórico-sociales más precisos de las zonas en las que se enmarcan cada uno de los libros con el fin de establecer algunas de las líneas directrices que entretengan la intrahistoria real que subyace en cada uno de ellos y las libertades y ficcionalizaciones llevadas a cabo por Laura Restrepo.

La historia de *Dulce compañía* transcurre en “el fin de milenio” (p. 17) en un barrio pobre situado en las afueras de Bogotá, donde vive la gente aislada de la ciudad a pesar de la poca distancia física que les queda con respecto a la capital. En *Delirio*, las escenas principales se sitúan en la capital Bogotá durante los años 80, donde ocurre el episodio

de la locura de la protagonista Agustina y donde vive su familia Londoño como representante de la clase aristocrática. Al mismo tiempo, en la novela se nombran también lugares importantes como Medellín o Cali, ciudades que tienen que ver con el narcotráfico y con el famoso cartel de Medellín dirigido por Pablo Escobar, quien forma parte del elenco de protagonistas de la novela como personaje importante. También parte de la acción se desarrolla en Sasaima, donde vivían los abuelos de Agustina en una finca; en aquel ámbito geográfico pasó la infancia su madre Eugenia y la tía Sofi. Con mencionar Sasaima y transcurrir parte de la acción en esta zona, espacialmente tiene incluida la zona rural, aparte de las grandes ciudades, donde se llevaron a cabo muchas insurgencias y desplazamientos. Por otro lado, temporalmente, la novela mira retrospectivamente hacia el principio del siglo, cuando el país todavía estaba sufriendo “las primeras contiendas entre liberales y conservadores a finales del siglo XIX, con la guerra de los mil días (1899-1902) y la consecuente pérdida de Panamá en 1903 (Ballesteros Rosas, 2012: 34). Más aún, a través de los recuerdos del abuelo Portulinus sobre Kaub un municipio de Alemania, se remonta a la infancia del abuelo hacia el siglo precedente por lo que también se amplía la dimensión geográfica, física y humana conectando el Nuevo y el Viejo Mundo.

Las historias de *La novia oscura* y *La multitud errante* se desarrollan en otra atmosfera. La historia de *La novia oscura* transcurre en la selva, más concretamente en la ciudad Tora, que sería identificada por la ciudad Barrancabermeja en la realidad. La acción acontece desde la llegada de Sayonara a Tora hasta cuando decidió empezar una nueva vida al lado del personaje de Payanés, por tanto, se podría calcular que el periodo temporal de la narración abarcaría unas décadas. El indicio temporal más evidente es el del protagonismo adquirido en la trama por la empresa petrolera la Troco, que en la historia verdadera realizó la explotación del petróleo de esa zona de 1916 a 1951. Además, en la conversación en la que se conocen Sayonara y Payanés, se apuntan a datos históricos precisos de la época que luego pasarían a ser conocidos como la época de La Violencia, al final de los años 40 (Rodríguez, 2007). Así que podemos limitar el tiempo entre los años treinta y los años cincuenta.

En la historia de *La multitud errante*, tanto el tiempo como el espacio aparentan ser más confusos, incluso tal desconcierto se extiende hasta los personajes tal y como nos indica el título: *La multitud errante* en manifiesta alusión a un conjunto errabundo, inestable y colectivo que viene a simbolizar una afluencia general en la que se borra la personalidad del individuo. El tiempo de la obra empieza cuando el protagonista Siete por Tres aparece en la población rural de Santamaría Bailarina el primero de enero de 1950, hasta cuando vuelve de lejos al albergue. En este último caso no se indica precisamente la edad, pero sabemos que antes de conocer a la narradora ya era adulto. De ahí, podríamos calcular una duración de más de veinte años. Sobre los ámbitos espaciales, también habría que señalar algunas particularidades.

El punto de partida Santamaría Bailarina está en la frontera del Huila y el Tolima, de ahí, la multitud se desplaza recorriendo una serie de lugares entre los que muchos ni alcanzan a tener nombre porque no se lleva a cabo ningún establecimiento humano sedentario en ellos. El punto fijo es el albergue donde trabaja la narradora; sin embargo, muchos de los acontecimientos contados ocurren en el camino, en el tránsito de unas circunscripciones a otras, lo cual quiere decir que no existe un espacio concreto; más aún, según el análisis de Rosana Díaz-Zambrana sobre los territorios liminales de la obra, ni el albergue se puede considerar como un concepto espacial normal. El albergue, físicamente ubicado cerca de la ciudad Tora, no comparte el ambiente con los demás espacios como un barrio de habitantes ciudadanos, “no hay cabida para intercambios significativos o relacionales” (Díaz-Zambrana, 2007: 124).

Según lo explicado arriba, la historia de Colombia que abarca estos cuatro libros se sitúa en diferentes contextos históricos. Por ejemplo, *Delirio* comienza su trama al principio del siglo XX cuando llegó el abuelo Portulinus a Colombia, mientras que la temporalización más reciente es la trazada en *Dulce compañía* cuya urdimbre transcurre al final del mismo siglo.

El siglo XX en Colombia empezó con los fuegos de la Guerra de los Mil Días (1899-1902), resultado del conflicto civil levantado contra el movimiento de la Regeneración liderado por Rafael Núñez. También se alzó como efecto del revanchismo

bipartidista desde el establecimiento del régimen, aunque había habido ocho guerras anteriores de diferentes dimensiones. La Guerra de los Mil Días ha sido la más sangrienta de la historia de Colombia y es considerada como un punto importante que marca una nueva época de violencia, dejando una amplia cantidad de muertos que alcanzarían a treinta y nueve mil personas (Meisel-Roca y Romero-Prieto, 2017), cantidad importante si se considera que por aquel entonces todo el país tenía una población de solo unos cuatro millones de habitantes; también por la guerra, ocurrió la primera ola significativa de desplazamientos forzados (Rueda, 2000), lo cual sigue siendo una de las problemáticas más crónicas en la sociedad colombiana.

Al mismo tiempo, desde principios de siglo la caficultura en Colombia empezó a expandirse por el país generando gran cantidad de divisas que iban a contribuir al desarrollo capitalista de la nación. Producto de esta extensión y gracias a la generación de fondos, se iniciaron las primeras obras de infraestructuras para conectar diferentes zonas del país que seguían estando muy apartadas y con difíciles accesos con el fin de facilitar la circulación de los productos dentro del país, aunque, de esta forma, también se dieron los primeros pasos para su unificación cultural y política.

Sin embargo, los beneficios de la tierra también conllevaron muchos conflictos. La concentración en la tenencia del capital económico y de la tierra así como los progresivo despojos y abusos ejecutados contra los cultivadores nativos había dejado al país en una situación que “las poblaciones agonizan y mueren ahogadas por las grandes haciendas que las rodean. No tienen generalmente sino una estrecha área, sin ejidos, sin dehesas comunes, ni siquiera donde recoger leña, y sus habitantes tienen que limitarse a poner algunas tiendas de comestibles o dedicarse al comercio de tránsito” (Rivas, 1946: 48). Por lo mencionado de la caficultura, la tierra empezó a subir de valor y adquirió una función social, por lo cual, el gobierno con idea de salvaguardarla dictó una ley en el año 1926, mediante la cual tenía derecho a expropiar las tierras baldías. Desde los años 30 con los liberales en poder, se notó más la voluntad del gobierno de impulsar la producción agraria que otorgaba propiedad a quienes cultivaban el campo, lo cual, como se podría imaginar, agudizó la cuestión de la tierra. Los terratenientes no

podían aceptar la pérdida de sus propiedades y hacían todo lo posible para mantenerlas, mientras que los campesinos luchaban por sus derechos iniciando las primeras organizaciones estables (Mondragòn, 2003). La tensión creció hasta que el gobierno, para mostrar su decisión de que las tierras cumplieran su función social y conseguir sus objetivos, tuvo que promulgar una nueva ley en el año 1936, con la que estipuló la automática recuperación por parte del estado de la propiedad de las tierras que no hubieran sido cultivadas a lo largo de diez años. No obstante, la realización de tal normativa fue aplazada en el año 1944 con otra ley, por la presión de parte de los terratenientes.

En el año 1948, fue asesinado el líder liberal Jorge Eliecer Gaitán, emblemático hecho histórico conocido como “El Bogotazo” que convirtió a la ciudad de Bogotá en el centro de agrias protestas, desórdenes y represión que muy pronto se expandieron a otras ciudades y a las zonas rurales, iniciándose la época denominada como “La Violencia” (cuyas fechas e impactos varían según diferentes fuentes. El dato que se cita aquí considera como inicio el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán en 1948 hasta el año 1966) que se destaca por la extrema atrocidad de los enfrentamientos bipartidistas. Se calculan “113.032 víctimas mortales” o “80.498 haciendo supuestos más conservadores” (Romero-Prieto y Meisel-Roca, 2019: 15). Durante esta época pasó la segunda ola de desplazados calculado en un número aproximadamente de dos millones de ciudadanos (Rueda, 2000). Por la magnitud de la violencia de esta época, es considerada como una guerra civil implícita aunque no declarada.

En el año 1953, apoyado por el Ejército Nacional, subió al poder Gustavo Rojas Pinilla, el único dictador en la historia de Colombia, lo cual contrasta con la impresión que tenemos de este país sobre todo en comparación con el resto de estados de la zona, en los que se han turnado diferentes dictadores fruto de las revoluciones y de sucesivos golpes dictatoriales. En el año 1957, para poner fin a la dictadura, entre el partido liberal y el conservador llegaron al acuerdo de gobernar juntos, naciendo con este pacto el denominado Frente Nacional. Con el acuerdo entre los dos partidos que habían combatido entre sí por tantos años, al parecer se terminó no solo la dictadura sino

también la violencia bipartidista. Sin embargo, con estos acercamientos y los pactos consiguientes no se pudo poner fin a la violencia, a pesar de las buenas intenciones perseguidas como también intentaron otros muchos gobiernos que han existido en suelo cafetero. A pesar de la estabilización política, la cuestión agraria no ha sido adecuadamente tratada y seguía provocando el descontento general en la sociedad; además, la reconciliación entre los dos rivales históricos les unió para reprimir a las nuevas fuerzas políticas.

Fue en esta época cuando surgieron los bandoleros, formados por grupos de campesinos víctimas de La Violencia en bandas en las que no importaba la ideología. También aparecieron en el terreno social diferentes fuerzas armadas como las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) que hoy en día es una de las más conocidas internacionalmente, en el año 1964, o el Ejército de Liberación Nacional (ELN) en 1965, o dos años después el Ejército Popular de Liberación (EPL), y en 1973, el Movimiento 19 de abril (M-19), en el cual participó el presidente actual del país Gustavo Petro, quien ganó las elecciones en el año 2022. En este conjunto de movimientos, guerrillas y accesos al poder, Laura Restrepo, autora a la que se estudia en la presente tesis, estuvo en la mesa de negociación de la Comisión de Paz, Diálogo y Verificación durante las negociaciones entre el gobierno de Belisario Betancur y la guerrilla M-19, lo que le supuso después su exilio. Su participación en este proceso sería relatada en su libro *Historia de un entusiasmo* (1998) cuya primera edición se publicó con el título de *Historia de una tradición* (1986) como ya se ha comentado en el capítulo anterior. Paralelamente, los actos tanto del ejército regular como de los paramilitares estaban destinados a los guerrilleros, y ellos mismos, hacían atrocidades no menores en crueldad e impacto que las llevadas a cabo por los llamados insurgentes (Morato, 2008).

Esta época ha sido plasmada en muchas obras literarias de Colombia. Entre los cuatro libros que se hablan en esta tesis, tres se sitúan y despliegan sus hilos narrativos en esta época. En *Delirio* Agustina pasa la infancia en la finca de Sasaima, al lado de su padre tenían que “prepararnos para pasar la noche protegidos contra los ladrones

cerrando todas las puertas y todas las ventanas” echando “cerrojo y candado” (p. 89-90). Sasaima, que pertenece al departamento de Cundinamarca, fue uno de los lugares que sufrieron más masacres, y también uno de los centros donde estaban activos los guerrilleros y, por tanto, donde más se hacía uso de elementos de autodefensa y autoprotección. Los “ladrones” —aquí muy posiblemente se referían a los desplazados—, compuestos por los campesinos pobres, que fueron expulsados de sus propias tierras. En su deambular en busca de un territorio en el que asentarse frecuentemente llegarían a las ciudades y se establecerían en las zonas periféricas de las urbes que ya no tenían suficiente espacio para alojarles, como en *La multitud errante* reconoce Siete por Tres, que es uno de los ejemplos representativos de la multitud desplazada: “Huíamos de la violencia, sí, pero a nuestro paso la esparcíamos también. Asaltábamos haciendas; asolábamos sementeras y establos; robábamos para comer; metíamos miedo con nuestro estrépito” (p. 17). En *La novia oscura*, cuando se conocen Sayonara y el Payanés, mencionan “chusma” y “contrachusma” (p. 164), que es la forma popular de llamar a los bandoleros que surgieron en la época de “La Violencia”. En esta obra, también se muestran escenas en las que se describen cómo el río lleva muchos cadáveres en su cauce, reflejando la crueldad de la violencia en ese momento.

Algunos historiadores coincidieron en apuntar que esta etapa de violencia fue la que tuvo más que ver con la cuestión agraria, y más tarde, por los años ochenta, cuando se fue incorporando sucesivamente el factor de la economía de la droga, se fue enturbiando y complicado mucho más la situación y, en ese contexto, la violencia dejó de ser simple continuación de la etapa anterior (Morato, 2008). Si bien era cierto que la cuestión agraria seguía agudizándose, en lugar de ser solucionada o apaciguada, el problema que sobresalía en esa época sin duda alguna era el del control, suministro y comercio de la droga. Más aún, el negocio de la droga requería más tierra para el cultivo ilegal de las plantas de coca y amapola. Esta problemática dio lugar a que los narcotraficantes tuvieran necesidad de adquirir más explotaciones agrarias para la siembra de sus cultivos lo cual iba contra los intereses de los pequeños campesinos puesto que les quitaba aún más lo poco que les quedaba dentro de su economía de

producción y subsistencia; este conflicto provocó que se generara más violencia y que se llevaran a cabo asesinatos y desplazamientos forzados ante las presiones por el control de la tierra cultivable.

La presencia de los narcos se irradió con celeridad hasta acabar copándolo todo. Tanto los guerrilleros, que necesitaban ingresos para su mantenimiento, como los paramilitares, o el propio gobierno, cooperaban con los narcos de diferentes formas. Después de todo, no sería difícil entender que, en un país bajo tal situación donde el gobierno no era suficientemente fuerte y donde diferentes fuerzas luchaban para alcanzar los centros de poder, este dinero “caliente” era bienvenido para todos. Más aun, por los años 90, con el neoliberalismo, “el narcotráfico sirvió de faro moral [...] Colombia empezó a convertirse en una narcocracia” (Caballero, 2016). Recuérdese en este punto el caso de Ernesto Samper, quien fue acusado por recibir dinero del Cartel de Cali durante la campaña presidencial, o el de Pablo Escobar y sus aspiraciones políticas y parlamentarias.

Si antes la violencia estaba más limitada o focalizada en las zonas rurales por la cuestión agraria y también por las actividades guerrilleras (salvo el M-19 que programaba sus actos por la ciudad), en esa época la violencia se extendió por todas las arterias de comunicación y llegó hasta las ciudades. Las migraciones de los campesinos desplazados llegaban y habitaban las afueras de las grandes urbes y formaban barrios marginales en ellas; ante la falta de oportunidades y las carencias materiales mucha gente desplazada terminaba buscándose la vida como sicarios o accediendo a trabajos abyectos. En *Delirio* cuya trama se desarrolla en Bogotá, que es la capital y también la ciudad más grande del país, se encuentran descripciones representativas sobre la violencia que se presentaba por la ciudad: “Oxidados, confusos episodios que se precipitan en esta ciudad en guerra de todos contra todos; historias de gente a la que le venden droga adulterada en algún bar, o le pegan en la cabeza para atracarla, o le hacen tornar burundanga para obligarla a actuar contra su voluntad” (p. 24); o Medellín, la segunda ciudad más grande después de Bogotá y una de las ciudades principales en que los narcotraficantes estaban más activos bajo el control de Pablo Escobar. Hasta tal

punto llegó la violencia en la ciudad que por aquellos lustros de finales del siglo XX, el homicidio fue declarado como la mayor causa de mortalidad cuyo auge alcanzó un 42,0% de mortalidad general en el año 1991, con 6.658 casos registrados (Cardona et al., 2005: 843), y la tasa de homicidio más alta de todo el continente (Cardona et al., 2005: 841). Existían todo tipo de violencias. Fernando Vallejo en *La Virgen de los Sicarios* plasma la sociedad en los años 90, donde los adolescentes de los barrios deprimidos se convertían en sicarios con el fin de encontrar un cauce de subsistencia y de aspirar a ascender socialmente. La ubicación y realidad histórica existente detrás de su tejido narrativo está vinculada a unos hechos reales con datos según los cuales más de 90% de las víctimas fueron hombres, entre ellos, más de 77% menos de 35 años de edad (Cardona et al., 2005: 850). En *El olvido que seremos*, cuyo hilo narrativo se sitúa en Medellín, el autor Héctor Abad Faciolince narra cómo los paramilitares asesinaron a su padre en el centro de la ciudad, un hombre que, como activista, había dedicado parte de su actividad pública para proteger los derechos humanos.

Como se ha comentado en páginas anteriores, es importante conocer parte de la historia colombiana puesto que los libros que se analizan en esta tesis abarcan una parte importante de la historia colombiana de todo el siglo XX. Diferentes momentos y episodios históricos de Colombia son recogidos y reelaborados bajo el tamiz de la ficción narrativa por parte de Laura Restrepo desde *Delirio* cuya trama comienza en los prolegómenos del siglo XX hasta en *Dulce compañía* cuyos episodios se remontan hasta el fin del siglo. No sería difícil concluir que la palabra clave de la época tratada es la violencia, que en diferentes épocas ha sido causada por factores variados tal y como se ha pretendido sintetizar en las páginas precedentes. Cuando empezó el siglo pasado, las formas de violencia vinieron determinadas por el crónico conflicto bipartidista, luego el enfoque se deslizó a la cuestión agraria y a la guerrilla, llegando finalmente a los años 80 donde sin duda la problemática del narcotráfico fue la generadora de más formas de corrupción y de violencia. Sin embargo, todos sabemos que en realidad no se pueden separar totalmente las diferentes etapas históricas y que los conflictos se van depositando en un crisol que mezcla tensiones y problemáticas de

distinto cuño puesto que todas ellas forman parte de un *continuum* cuyos principios y doctrinas se van encabalgando y redefiniendo en los contextos socio-políticos que los promueven, impulsan, desarrollan y transforman hasta configurar y dar lugar a otros escenarios históricos.

1.3. El silencio: significado, valores y proyección literaria

El concepto del “silencio” es ampliamente usado en la vida diaria, nadie desconoce la palabra; sin embargo, hoy en día, en este mundo logocéntrico que vivimos no es frecuente que uno se pare a pensar qué significa el silencio. Con el desarrollo de la tecnología informática, aparentemente estamos cada vez más conectados y necesitamos tener nuestra voz en el mundo, necesitamos que nos oigan, comunicarnos en presencia o por vía digital; es necesario estar conectado en un mundo globalizado marcado por la palabra y la acción.

Los medios de comunicación, como ejes fundamentales en la difusión de información y noticias, bombardean, y fácilmente manipulan la comunicación y la información con titulares sensacionalistas y estrategias de marketing con el fin de atrapar la atención de la mayor cantidad de receptores posibles. En lugar de garantizar la veracidad de la información, hoy en día es más importante captar la atención y alzar la emoción del público que aportar datos reales y contrastar hasta el final las noticias para no caer en engaños e inexactitudes como en el caso cada vez más frecuente de las *fake news*. En las redes sociales, las personas suelen mostrar una versión idealizada de sus vidas, lo que a veces se conoce como “autoperformance”, para captar más atención, lo cual puede llevar a una cultura de la superficialidad, de la inmediatez pero también de la incomunicación y de la insustancialidad. Este enfoque excesivo en las apariencias fomenta la importancia de las palabras y de las imágenes que tejen una ilusión alrededor de la vida, la cual eclipsa la existencia auténtica, cuya voz, a pesar de tener sus carencias, suele proyectarse como una voz templada, aunque también tiene sus agitaciones y pausas. Al mismo tiempo los receptores de estas informaciones decoradas (que muchas veces también son los mismos emisores) se deprimen por creer los ruidos irreales. Políticamente, los candidatos suelen enfocar su campo de acción en la retórica persuasiva y en discursos elocuentes para convencer a los votantes, Sin embargo, pocas veces se preocupan por la realización final de las promesas durante las campañas. Esta desconexión entre las palabras y las acciones revela cómo se valora más la capacidad

de ganar con el lenguaje que la capacidad de actuar y asumir las responsabilidades.

En los medios de comunicación, en las redes sociales, en la política y en muchos más ámbitos, estamos dominados por discursos vacíos. Demasiados ruidos sacian nuestros cerebros y gastan nuestra energía, como afirma R. Panikkar “la logomaquia, la gran epidemia de nuestro tiempo” (1996: 18). En el fondo de tantos ruidos, sin embargo, se silencian otras voces que pueden contraactuar, que pueden contribuir al desarrollo público y social sin embargo suelen estar solapadas o suelen perderse en el mar de informaciones hasta el punto de que no las oímos y no sabemos de su existencia. El silencio es algo que da miedo, por los temores sobre esta realidad nos apresuramos para taparlo. Según un estudio en el que se intenta averiguar la tolerancia de la gente hacia el silencio antes de que no se aguante más y se tenga necesidad de hablar, la mayoría de los participantes solo pueden aguantar un segundo como máximo (Jefferson, 1989). El silencio causa mucha ansiedad en nuestra vida diaria, ya que este fenómeno suele ser considerado como la falta de sonido, la cual es entendida como si fuera equivalente al vacío de sentido. Sin embargo, cuando intentamos llenar este vacío muchas veces no nos damos cuenta de lo que estamos haciendo. Cuando teníamos que hablar por internet por la situación de encerramiento planteada por la COVID, del cual debemos tener la memoria todavía fresca, sufrimos mucha frustración. Esta frustración y las necesidades de mantener contacto social por la palabra llamó la atención de numerosas investigaciones, de esta realidad, en estudios posteriores, que se percataron de los problemas de ansiedad que puede causar el silencio, así como otros muchos conflictos y problemas que pueden ocasionarse durante épocas en las que habría que guardar silencio o donde se dificulta la comunicación interpersonal. Cuando hablamos en persona, naturalmente seguimos un ritmo, unas pautas y unas convenciones al hablar y al callar, al hacer las pausas necesarias para escuchar la respuesta del otro interlocutor y pensar lo que uno escucha. En este proceso, el pequeño silencio mantenido en una situación de espera no se nota por lo corto que es y también porque estamos acostumbrados a este ritmo. Sin embargo, haciendo una videollamada sobre todo cuando hay un cierto retraso, ese silencio alargado nos descoloca, rompe el ritmo

acostumbrado (Boland, Fonseca, Mermelstein, y Williamson, 2022).

Además, cuando mantenemos una videollamada sobre todo en una ocasión en la que se cuenta con más participantes como una reunión, esta frustración o ansiedad podría provenir de algunas de las dificultades existentes manifestadas por comunicarnos a través de la pantalla, como la confusión del turno, dar el *feedback* oportuno, o incluso a veces no sabemos indicar quién está hablando o quién tiene el siguiente turno de intervención (Powers, Rauh, Henning, Buck, y West, 2011). Muchas de estas situaciones antes de la pandemia no pasaban demasiado ya que en las reuniones *off-line* el hablante puede valerse de muchas más herramientas a las que acudimos sin darnos cuenta, como las miradas y el lenguaje corporal..., acciones conscientes o inconscientes que surgen en el supuesto silencio pero que contribuyen a un correcto desenvolvimiento en las comunicaciones habladas en presencia de todos los interlocutores. En este contexto quizás ya no haga falta aclarar que el silencio no es equivalente al vacío de sentido, al contrario, en el silencio, caben muchas cosas, puede proporcionar o producir numerosas informaciones, significaciones o sentidos. No es que el silencio no tenga sentido, sino que somos nosotros quienes no somos capaces de percibirlos.

En este punto, viene bien volver a reflexionar sobre el silencio. Es importante tener en cuenta que el silencio no implica la inexistencia del sentido, sino más bien la percepción subjetiva de la ausencia de aquello, en otras palabras: no es que objetivamente no exista el sentido, sino que subjetivamente nosotros mismos estamos limitados para percibirlo.

Empezando desde su significado más físico y tangible: silencio-sonido. El silencio puede ser visto como una experiencia en la que no se detecta ningún sonido dentro del rango perceptible para el ser humano. Sin embargo, es crucial reconocer que el sonido existe en una amplia gama de frecuencias más allá de nuestra capacidad auditiva. Habría que considerar, por ejemplo, los sonidos ultrasónicos que son frecuencias superiores a 20,000 Hz, y los sonidos infrasónicos, que son frecuencias inferiores a 20 Hz, no los podemos escuchar en el sentido convencional. Esta idea se puede comparar

con la luz visible, referida a las luces dentro del rango visible del espectro para el ojo humano —de longitudes de onda aproximado de 400 a 700 nanómetros (nm), correspondiendo a colores que van desde el violeta hasta el rojo. Sin embargo, tanto los sonidos como las luces que no podemos captar nosotros sí están dentro del rango detectable para muchos animales. Volviendo al caso de los seres humanos, aunque no podemos escuchar directamente algunos sonidos o ver directamente algunas luces con los órganos sensoriales humanos, es posible sentir los efectos que pueden causar. Los sonidos ultrasónicos e infrasónicos pueden ser percibidos de manera indirecta a través de vibraciones físicas o sus efectos en nuestro entorno; ópticamente, pongo como ejemplo la radiación ultravioleta, ya que en Córdoba es demasiado fuerte su presencia como para ignorarla, con sus efectos perceptibles en la piel y los ojos debido a su interacción con los tejidos biológicos. Además, hoy en día disponemos de productos y tecnologías que nos permiten detectarlos, protegernos de sus efectos negativos hasta utilizarlos en servicio del ser humano.

Con eso se muestra que el silencio que percibimos nosotros como seres humanos, no es el silencio de verdad. En este sentido, el concepto de silencio puede ser engañoso porque, en ese espacio aparentemente silencioso, hay muchas otras ondas sonoras que pueden ser percibidas por otras especies con capacidades auditivas diferentes a las nuestras. Nuestra percepción del mundo está limitada por nuestros sentidos, y hay un vasto espectro de sonidos que trascienden nuestra capacidad de audición. Una vez que sabemos que en el silencio que percibimos como seres humanos existen más sonidos, perdemos la seguridad de afirmar el silencio como algo inexistente, vacío, tal y como podría ser advertido en muchos casos.

Además, incluso dentro del rango audible, cómo percibimos el silencio-sonido varía mucho, bastantes factores pueden influir tal proceso: la sensibilidad de cada uno; las experiencias previas personales, por ejemplo, si alguien ha crecido en un ambiente ruidoso y está acostumbrado a los ruidos, podría sentir menos malestar frente al griterío; las preferencias personales, si a alguien le gusta la bulla y la algarabía, sería más fácil para esa persona sentir el silencio ya que subjetivamente quiere más sonido; hasta se

podría argumentar la importancia y relaciones con el contexto cultural, por ejemplo, en muchas culturas orientales el silencio está muy valorado y en muchas ocasiones es considerado como educación y respeto, por lo cual el ruido les podría llamar más atención.

De hecho, cuando percibimos un entorno como silencioso, siempre hay un ruido constante de fondo aunque no siempre seamos conscientes de él, que se conoce como “ruido de fondo” o “ruido ambiental”. El ruido de fondo consiste en sonidos sutiles y continuos que existen en el entorno, incluyendo tanto los sonidos naturales como los sonidos artificiales como el viento, el ruido del aire acondicionado, los electrodomésticos, los mil pasos tapados en la calle, etc., por haber crecido en tal ambiente, nuestro cerebro ha desarrollado la capacidad de filtrar tales sonidos e ignorarlos de forma automática para enfocarse en otros estímulos auditivos más relevantes. Esto también puede llevar a la percepción del silencio, aunque en realidad haya ruido de fondo presente. Es decir, sin que lo hagamos conscientemente, nuestro cerebro prioriza la atención hacia los sonidos que nos parecen más prominentes o significativos, mientras que los sonidos de fondo pasan desapercibidos como si no existieran.

Encontrar un lugar completamente libre de cualquier sonido o ruido es extremadamente difícil. Incluso en entornos remotos y alejados de la civilización, siempre habrá algún grado de ruido de fondo, como el flujo de aire o de agua, los sonidos naturales de la flora y fauna, e incluso el latido del propio cuerpo. En Estados Unidos, un equipo de científicos ha construido la habitación más silenciosa en el mundo, un lugar en el que nadie puede aguantar mucho tiempo; tanto es así que todos los que han experimentado este silencio casi absoluto mencionan que se pueden escuchar los sonidos del propio cuerpo, se puede percibir el mismo movimiento de girar la cabeza o tu propia respiración y, según la gente, este simple hecho llega a ser ruidoso. Como dice el fundador del laboratorio Steven Orfield “The quieter the room, the more things you hear. You’ll hear your heart beating, sometimes you can hear your lungs, hear your stomach gurgling loudly. In the anechoic chamber, you become the sound” (Claridge,

2021).

En este punto surge una contradicción: cuando está más silencioso el ambiente, tu propio ser se vuelve más ruidoso hasta alcanzar un nivel inaguantable para ti mismo. Como no estamos acostumbrados a escuchar los propios sonidos que genera el cuerpo, los cuales frecuentemente fueron tapados por los ruidos de afuera, los ignoramos fácilmente, por eso es una experiencia que resulta inquietante y desagradable en cierto sentido. En ausencia de sonidos externos, nuestra mente se vuelve más consciente de los sonidos internos. De aquí podemos ver que el silencio absoluto en realidad no es algo agradable o por lo menos no es algo grato para la mayoría de la gente, y si se experimenta tal silencio extremo durante cierta extensión de tiempo uno puede vivir efectos muy negativos que pueden llegar a afectar a la salud mental de las personas, como es fácilmente comprobable en la experiencia de las alucinaciones generadas en estados de silencio absorbente (Callux, 2019). El ser humano está acostumbrado a vivir en un entorno sonoro, y la privación completa de sonido puede generar una sensación de aislamiento sensorial y perturbar nuestro equilibrio perceptivo.

Ya que es casi imposible el silencio absoluto, en la mayoría de las veces, el silencio es un concepto relativo, es decir, es un referente cuyo significado o valor depende de la relación o comparación con otros elementos o contextos. En otras palabras, su interpretación o comprensión varía en función de las circunstancias o marcos de referencia utilizados, y también, muchas veces destaca el concepto por el contraste con su antónimo. No sería difícil recordar las circunstancias en que nos damos cuenta de lo silencioso que es el ambiente cuando un sonido actúa como contraste. Un poema de Wang Ji, poeta chino clásico, dice “cuando hacen ruidos las cigarras se vuelve más tranquilo el bosque, y cuando cantan los pájaros la montaña se vuelve más silenciosa” (王籍, 2014). En las expresiones también se nota esta sensación natural y común a pesar del contexto cultural. En español se dice “puedo escuchar hasta un alfiler caer”; en inglés existe el equivalente que es literalmente idéntico: “hear a pin drop”, y en chino, idioma que no tiene la misma cercanía en términos de parentesco que el inglés y el

español, se encuentra una versión propia que es casi la misma, solo que los chinos escuchan caer a una “aguja” en lugar de un “alfiler”. Para saber el nivel de silencio del ambiente, hay que acudir al sonido para tener la referencia, si se escucha el mínimo sonido, entendemos lo silencioso que es el entorno.

El silencio y el sonido están interconectados. Se definen en función de la relación que el uno guarda/establece con el otro. El silencio puede ser entendido como la percepción de la ausencia de sonido audible, pero esto no implica que no haya sonidos presentes en otras frecuencias o intensidades. El silencio y el sonido son conceptos relativos. El silencio puede ser percibido como la ausencia de sonido, pero esta percepción varía según el contexto y cada individuo. El silencio resalta la presencia del sonido, y viceversa. El contraste entre el sonido y el silencio es esencial para nuestra percepción auditiva puesto que, sin el otro, no existiría nuestra percepción de estos dos conceptos.

Con todo lo que pasa en torno a su sentido físico, no sería difícil asociar diferentes conceptos con el silencio ya que, en realidad, en la vida diaria no usamos el silencio solo en su sentido original, muchas veces lo aplicamos para referirnos a sus sentidos derivados. En el ámbito académico, diferente de la vida diaria, el silencio ha llamado mucha atención en diferentes ámbitos debido a su naturaleza polifacética y abstracta. El silencio representa una forma de comunicación no verbal que contrasta con la comunicación verbal tradicional, lo cual crea un interés en comprender su significado, función y cómo se relaciona con la comunicación verbal. Puede tener un impacto significativo en las interacciones sociales y en la dinámica de las relaciones interpersonales. Investigar el silencio puede ayudar a comprender cómo influye en la comunicación, el poder, la intimidad y otras dimensiones de las relaciones sociales.

El silencio tiene implicaciones en diversos campos, como la educación, la terapia, la negociación, la política, la pragmática y la literatura, entre otros. Entre otros muchos, recuérdense al respecto trabajos como los de A. Corbin (2019); Á. Marco (2001); P. Zarraluki (2000); D. Kurzon (1998); A. Jaworski (1993); el compilatorio de C. Castilla del Pino (1992); D. Tannen y M. Saville-Troike (1985); B. P. Dauenhauer (1980); o el

estudio clásico de M. F. Sciacca (1961).

El silencio está estrechamente relacionado con aspectos psicológicos y emocionales y configura una materia significativa, comunicativa y expresiva, (Torras, 2015). Puede ser utilizado como una estrategia de comunicación, como una forma de expresar poder o dominio, o como un mecanismo de regulación emocional. En la sociología, se ha investigado el silencio desde una perspectiva social, religiosa y cultural, entre otros motivos.

El silencio es como un puente entre dos mundos, con un carácter transicional que también se observa en otras perspectivas sociológicas del silencio. En la sociología de la religión se ha subrayado el papel que hace el uso del silencio en ritos, ceremonias o incluso en la elaboración de la identidad de grupos, órdenes o sectas, o de posiciones de dominio y autoridad dentro de tales colectivos como el silencio monacal, de los ermitaños, de los místicos. En la religión en general, en las monoteístas en particular y en la cristiana más específicamente, el silencio se asume inicialmente como un homenaje a la divinidad: “el silencio es un homenaje que la palabra rinde al espíritu” (Le Breton 1997 :177), como la forma de comunicación con los entes con los que no hay nada en común y, por lo tanto, no cabe la comunicación. (Callejo, 2019: 196)

Algunos estudios han examinado cómo el silencio puede ser una forma de poder, opresión o marginalización en contextos sociales. También se ha analizado el silencio como una estrategia de resistencia o protección dentro de ciertos grupos. La antropología (Marco, 2001) ha examinado el silencio desde una perspectiva cultural y simbólica. Se ha investigado cómo diferentes culturas y comunidades atribuyen heterogéneos significados y valores al silencio. Por ejemplo, en algunas culturas asiáticas o nativas americanas, el silencio puede ser considerado como una muestra de respeto o sabiduría, mientras que en otras puede ser percibido como una falta de participación o una señal de desaprobación. En la filosofía, el silencio ha sido explorado en relación con la existencia, el conocimiento y la espiritualidad. Recuérdese que para Pitágoras el silencio era el primer peldaño en el proceso de ascensión hacia el

conocimiento filosófico puesto que contribuye a disponer cuerpo y ánimo hacia la reflexión y la meditación. Algunos filósofos han considerado el silencio como un espacio para la abstracción y la introspección, una vía para acceder a la sabiduría o una respuesta a lo inexpresable. También se ha discutido el silencio como una forma de resistencia frente al ruido y la sobreestimulación de la sociedad moderna. La lingüística ha estudiado el silencio como un componente de la comunicación humana. Se ha investigado cómo el silencio puede ser utilizado estratégicamente en la interacción verbal para enfatizar o transmitir significados implícitos. Además, se ha explorado cómo el silencio puede ser interpretado culturalmente y cómo varía su valor y función en diferentes contextos lingüísticos y sociales (Ephratt, 2008, 2011, 2016).

Como queda reseñado en los párrafos anteriores, el silencio puede ser objeto interesante de investigación en diversas disciplinas académicas lo que demuestra la polisemia, la diversidad de perspectivas y la complejidad exegética derivadas de este concepto. En el ámbito de la literatura, por sus propios paradigmas artísticos, los fenómenos literarios tienen la capacidad de abarcar una amplia gama de temas y aspectos del mundo. A través de la literatura, los escritores exploran y representan la condición humana, la sociedad, la historia, la cultura, las emociones y experiencias individuales, entre otros temas. Por lo cual, en relación con esa poliédrica pluralidad la presente tesis va a fijar sus coordenadas discursivas sobre diferentes sentidos del silencio en heterogéneas áreas disciplinares. Aparte de ser polifacética, silencio es una palabra que recuerda fuertes experiencias personales que pueden provocar a uno muchos recuerdos, lo cual le puede dotar al recuerdo o la comunicación aprehendida de sentidos aún más variados, porque la manera en la que interpretamos el silencio depende de nuestras experiencias. Álex Grijelmo afirma en su libro *La información del silencio: Cómo se miente contando hechos reales* que “cualquier interpretación de un silencio concreto requiere de una experiencia, unos ciertos códigos que permitan otorgarle un sentido” (2012: 29). Sobre estas dimensiones en el capítulo titulado “Silencio y experiencia” explica cómo funciona este mecanismo. La experiencia está conformada por el conjunto de nuestros conocimientos propios adquiridos en primera

persona. Como indica Emilio Lledó, filósofo español, la experiencia no es “la pasiva aceptación de una realidad exterior, sino una elaboración” (Lledó, citado por Álex Grijelmo 2012: 29). Es decir, la experiencia, aunque ha sido provocada por situaciones, eventos o estímulos externos, es resultado de la reacción y procesamiento de las informaciones en nuestra propia mente de manera subjetiva. Sus causas y efectos emergen basadas en nuestras propias creencias, valores, expectativas y vivencias previas. Por lo cual, la experiencia varía de una persona a otra, incluso cuando enfrentan la misma realidad objetiva. Cada individuo percibe, interpreta y responde a los eventos de manera única debido a sus propias características y bagaje personal así como a una psicología diferente y diferenciada construida a lo largo del tiempo en función de numerosos condicionantes. Como afirma el autor: “Con la experiencia elaboramos las ideas que transmitimos, y a la vez con esa experiencia somos capaces de descodificar las que nos llegan. La interpretación del silencio se apoya necesariamente en ese conocimiento” (Grijelmo, 2012: 29).

Por otro lado, habría que anotar, como viene defendiendo la pragmática, que los silencios pueden provocar contrariedades en la comunicación. Quizás no se sepan interpretar bien los silencios o no se lleven a cabo lecturas correctas de lo que la ausencia de palabras o los signos vinculados a la falta de comunicación pueden decir. Esto puede provocar problemas de incomunicación no solo por las palabras dichas, por cómo se han dicho o por el valor que el emisor les ha querido dar o con las que ha querido enunciarlas sino también por las significaciones implícitas o explícitas de los actos, la aprehensión de los contenidos así como por el sentido de lo inferido o interpretado por el otro. Como manifiesta Carlos Castilla del Pino, neurólogo, psiquiatra y escritor español, “ha de ser el interlocutor el que debe complementar lo por nosotros hablado” (1992: 96), el interlocutor no es un receptor pasivo, sino uno activo, que influye en la transmisión de sentidos no solo por el proceso de la recepción e interpretación subjetiva sino también por la influencia ejercida sobre el emisor. Como explica Rosa Mateu Serra (2001: 37),

para la significación del diálogo son tan importantes los esfuerzos del hablante como los del oyente (anticipo de la perspectiva adoptada por la pragmática dialógica, según la cual el oyente no es un mero receptor pasivo sino un posible hablante posterior que influye en las intervenciones del emisor; por lo tanto, sus silencios pueden ser tan elocuentes e influyentes en el discurrir de la conversación como sus intervenciones habladas). Discurso y percepción no son autónomos sino que se implican el uno al otro (cf. Dauenhauer 1980:117).

Es decir, en un diálogo, hasta la persona que en el intercambio de parlamentos guarda silencio, está activa. Muchos factores entran al juego: el nivel de conocimiento y confianza entre los interlocutores, lo que uno espera y cómo actúa el receptor no verbalmente (con los mensajes no verbales: la kinésica y el paralenguaje⁸), todo eso va modificando la idea de lo que quiere transmitir el emisor. No solo el sonido juega un papel en la comunicación interpersonal, ni el más importante. El silencio es muy activo y añade en gran medida ingredientes a la complejidad de la situación.

Etimológicamente, silencio viene del latín *silentium*, derivado del verbo *silere*, significa estar callado (Corominas, 1976: 535). Ya el *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana* (Terreros y Pando, 1788: 490-491) ofrecía un conjunto de aspectos singulares en la definición de esta palabra:

divinidad del Paganismo

discreción, prudencia, moderación

se dice entre Religiosos [sic] de la regla de guardarle a ciertas horas

prohibición de hablar, ó decir alguna cosa

se dice asimismo de la falta en reclamar, responder, ó quejarse de algo

⁸ Según Fernando Poyatos estos aspectos conforman aspectos esenciales “en el campo multidisciplinario de la comunicación no verbal” a lo que se podrían añadir consideraciones de la Real Academia Española para la que la “triple estructura básica” de la comunicación humana es “lenguaje-paralenguaje-kinésica”, y los tres son “inseparables” (1994: 129-130).

se dice también figuradamente por tranquilidad, paz

etc.

También por lo abundantes y complejos que son sus sentidos derivados, hay diferentes estudios que los clasifican de muy distintas maneras. Por ejemplo, Robyn Fivush hace una distinción entre “being silenced and being silent” (Fivush, 2010: 88), según él, cuando se contrasta el silencio con la voz, se conceptualiza como algo impuesto y representa una pérdida de poder y de identidad. Sin embargo, el silencio también puede ser visto como estar silente, como un entendimiento compartido que no necesita ser expresado verbalmente. En este sentido, el silencio puede ser una forma de poder, y la necesidad de hablar, de expresarse, representa una pérdida de poder; o los postulados de Patti Duncan, quien clasifica el silencio como positivo o negativo (Duncan, 2009). El “silencio positivo” se refiere a un silencio que es elegido y empoderador. Es una forma de resistencia y afirmación de la propia identidad y voz. Es algo propio, poderoso e interior lugar de ser impuesto desde el exterior como el “silencio negativo”, que es opresivo y que representa una pérdida de poder y voz.

Intentar clasificar o agrupar el silencio según algunas de las consideraciones y argumentaciones como las mencionadas arriba es muy común entre los estudios que lo tratan. Desde diversas disciplinas y estudios tienden a clasificarlo porque adquiere y proyecta diferentes dimensiones desde planos muy heterogéneos. La tesis de Melissa Shani Brown *Cartographies of Silence: Mapping Concepts of Silence and Their Contexts* ha intentado explicar el silencio de diferentes ámbitos de una forma global. Primero ha distinguido el silencio como “ausencia de lenguaje” del silencio como “pérdida de lenguaje”. En este trabajo, “‘absence’ is defined as the non-presence of something which never was present; ‘loss’ by contrast is given as the ‘non-presence’ of something which was at some point present” (Brown, 2013: 7-8). La ausencia del lenguaje incluye todo lo que no es del ser humano, por ejemplo todo aquello vinculado con los seres divinos o los animales, “it is not that there is nothing there, but that what

is there is not conceived of as being human” (Brown, 2013: 18); mientras que la pérdida de lenguaje ocurre donde no existen palabras o existen hasta cierto nivel. Después se centra en el silencio como una elección voluntaria de separación, y al final el silencio como una forma de escuchar.

Cada capítulo aborda una perspectiva particular sobre el silencio y su significado en diferentes contextos mientras se muestra cómo se relacionan entre sí.

Más trabajos sobre el silencio tienen un enfoque más específico como la tesis de Rosa Mateu Serra titulada *El lugar del silencio en el proceso de comunicación* donde se despliega un amplio cúmulo de los valores, funciones, caracteres y referentes abordados sobre el silencio por diferentes ciencias y en ámbitos distintos desde la pragmática a la filosofía, la literatura, la semiótica o el lenguaje.

Sin embargo, el silencio es un tema tan tratado que hasta en la misma disciplina siempre hay un enfoque levemente modificado. Por ejemplo, otro estudio que también se concentra en la pragmática del silencio es el antes mencionado *La información del silencio: cómo se miente contando hechos verdaderos*, de Álex Grijelmo. En su cuerpo discursivo presta atención a las comunicaciones y se estudia cómo se utiliza el silencio para tapar o tergiversar informaciones.

Con los trabajos mencionados a lo largo de las páginas precedentes se ve que hay diferentes formas de clasificar el silencio entre las que a veces son similares y a veces ofrecen perspectivas diferentes, como resumía Rosa Mateu Serra al final de su tesis:

la interdisciplinariedad necesaria para el estudio del callar se nos ha hecho patente al observar las diferentes ópticas que convergen en las múltiples referencias cruzadas de conceptos, autores o enfoques. Esas reflexiones que provienen de campos como la Filosofía, la Literatura, la Religión, etc., se interpelan implícita o explícitamente de unos apartados a otros. (2001: 275)

A continuación, se va a enumerar un conjunto de componentes en los que el silencio ofrece significados y valores esenciales para ser analizados con una orientación literaria, muchos de las cuales van a ser objeto de estudio en la presente tesis. Es decir,

conviene precisar que inevitablemente se tendrán en cuenta reflexiones y parámetros filosóficos, antropológicos, sociológicos o lingüísticos, nuestra pretensión es tratar todos los sentidos del silencio desde una óptica fijada en lo literario.

Silencio y Ausencia: El silencio es la ausencia de sonido, además, transmite la idea de la ausencia en general, ya que un ambiente sin ruido suele conllevar la ausencia o la reducción de estímulos visuales y táctiles, ya que es más común que el sonido los acompañe con los movimientos de los objetos. De ahí, se puede asociar, en términos generales, el silencio con la ausencia, algo que no está presente.

Espacio: El silencio puede ser interpretado como un espacio vacío o un intervalo en el que no hay palabras o sonidos. En este sentido, el silencio puede ser visto como una ausencia de palabras, una pausa de la corriente del discurso, a partir de cuyas lagunas se permiten ordenar, estructurar, aprehender y reconsiderar los pensamientos. En el caso del diálogo, el silencio es el tiempo que le permite a uno escuchar, asimilar, razonar, y formar sus propios juicios, en el silencio se sobrentiende, o a veces se malentiende.

Invisibilidad: El silencio, que en general hace pensar en la ausencia, se interconexiona también con la invisibilidad, algo que no está visto, algo que pasa sin llamar la atención, una forma de desaparecer del horizonte de la percepción de la gente. Como se ha argumentado arriba las luces visibles y los sonidos audibles por un mejor entendimiento del concepto silencio, muchas veces, el silencio y la invisibilidad son equivalentes funcionalmente en un sentido metafórico ya que ambos significan un tipo de ausencia, vinculados bien al sentido auditivo o al de la vista. En esta tesis, cuando se trata de la marginalidad, el silencio sirve como sinónimo de la invisibilidad. El hecho de que determinados colectivos humanos puedan ser vistos o no, es el resultado de múltiples factores y procesos complejos que varían según el contexto cultural, político, histórico y socioeconómico. No permitirles visibilidad, o no darles o reconocerles la

voz no es solo no hablar de ellos, sino también podría ser una forma de reescribir la historia, ya que ellos no son dueños de su propia existencia y de su visión de lo circundante. Al no poder contar su realidad, los grupos de poder o la historia oficial pueden inventar cualquier escándalo o falsedad sobre un grupo callado, con la seguridad de que este no va a poder defenderse y desmentirlo, o simplemente no puede, lo cual tiene efectos trascendentales que van a ser hablados en los próximos párrafos al establecer las conexiones que el silencio guarda con el olvido. Además, facilitar la visión de unas comunidades frente a otras, intencionadamente o no —ya que las personas podrían hacerlo inconscientemente por las propias limitaciones culturales o ideológicas—, podría distorsionar la realidad. Como revelan Edward S. Herman y Noam Chomsky en el libro *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*, sobre todo en el segundo capítulo “Worthy and unworthy victims” se muestra cómo los medios de comunicación eligen qué reportar y qué no para que el público solo vea las cosas que ellos quieren, acciones que son resultado de una deliberada selección por consideraciones políticas y económicas. A ello se une además las formas en las que se engendran y relatan las noticias dependiendo de los diferentes grupos:

While the coverage of the worthy victim was generous with gory details and quoted expressions of outrage and demands for justice, the coverage of the unworthy victims was low-keyed, designed to keep the lid on emotions and evoking regretful and philosophical generalities on the omnipresence of violence and the inherent tragedy of human life (Herman y Chomsky, 2011: 39).

De esta forma, a través de la cantidad y de la forma del reportaje, se llega a manipular a la sociedad.

El silencio, o la invisibilidad de ciertos grupos muchas veces lleva la presencia o la existencia de ellos o por el contrario su invisibilidad, su destrucción, su marginación o su olvido, junto con sus valores y sus historias, de lo cual se habla en la próxima parcela en la que se expone la categoría del olvido.

Olvido: El silencio puede relacionarse con el olvido, ya que este consiste en un tipo de ausencia —la ausencia de recuerdo, de memoria, de historia. La presencia de estímulos puede recordarnos ciertos eventos, personas, experiencias e relatos precedentes. Sin embargo, el silencio de tales recordatorios constantes más probablemente deja que el recuerdo caiga en el olvido con el tiempo. Al mismo tiempo, el silencio supone la falta de comunicación o intercambio de información. Cuando no se habla de algo, se corre el riesgo de que se pierda en el olvido. La comunicación activa es esencial para mantener vivos los recuerdos y evitar que se desvanezcan con el tiempo. Tal silencio de ciertas palabras o ideas disminuye la importancia o atención que le prestamos, lo cual también puede llevarlas al olvido, ya que tendemos a recordar y mantener en la memoria las cosas que nos parecen más relevantes. Con la complicidad del tiempo, los recuerdos, lamentable pero naturalmente, se desvanecen. Lo mismo ocurre con los asuntos que inicialmente han captado la atención de todos y han sido hablados con las emociones más verdaderas del mundo. El silencio actúa como un catalizador para el olvido gradual a medida que el tiempo avanza y otros eventos ocupan nuestra atención y se van depositando en nuestro interior desplazando a otros precedentes.

Por lo explicado, el silencio muchas veces es aplicado intencionalmente para llevar a ciertas palabras, conceptos o historias al olvido. El silencio intencional suele ser aplicado desde la parte de las narrativas dominantes a las narrativas de resistencia. Estas últimas consisten en aquellas creadas por aquellos que se encuentran en situaciones de marginalidad, con el objetivo de cuestionar y desafiar las explicaciones y normas morales impuestas por la narrativa dominante. Estas narrativas se construyen desde la perspectiva de los grupos marginados para contrarrestar las ideas y valores que intentan callar a sus propias voces, como explica Robyn Fivush “both voice and silence are socially constructed in conversational interactions between speakers and listeners, in which voice and silence are negotiated, imposed, contested, and provided” (Fivush, 2010: 89).

En el ámbito de los estudios de género, por ejemplo, se ha observado históricamente un silenciamiento de las experiencias y contribuciones de las mujeres. Las narrativas predominantes han tendido a enfocarse en la vida y logros de los hombres, dejando en la sombra las experiencias y aportaciones de las mujeres. Este silencio ha llevado a la falta de reconocimiento y valoración de las voces femeninas, así como a la perpetuación de desigualdades de género —ya que las voces silenciadas no se pueden explicar, y así los prejuicios y estereotipos continúan y se corroboran entre sí. De manera similar, en otros ámbitos, como el racial o el socioeconómico, las narrativas predominantes pueden silenciar a ciertos grupos o clases sociales. Las narrativas de los blancos hacia las personas de otras razas, por ejemplo, pueden invisibilizar las experiencias, las ideas, los sustratos y valores de los otros grupos raciales, negando así su realidad y perpetuando desigualdades estructurales. Del mismo modo, las narrativas de la clase alta hacia la clase baja pueden desvalorizar y marginar a quienes no tienen privilegios económicos, generando divisiones y perpetuando la inequidad social.

La comunicación abierta y continua de las historias y experiencias es fundamental para la transmisión de conocimientos y experiencias de una generación a otra. Si bien es cierto que las ideas y experiencias personales pueden ser guardadas en la propia memoria en lugar de ser olvidadas. Un tema que se acopia o se guarda y que, por tanto, deja de circular en el ámbito público, se mantiene en silencio por lo que es menos probable que se transmita de manera efectiva a las generaciones futuras. Esto puede dar lugar a una pérdida progresiva del conocimiento y a una disminución de la conciencia sobre dicho asunto. Como declaró Toni Morrison en su discurso al recibir el Premio Nobel de Literatura: “el lenguaje opresivo hace más que representar la violencia; es violencia; hace más que representar los límites del conocimiento, lo limita” (Morrison, 1993). La comunicación abierta y el diálogo son esenciales para mantener viva la memoria colectiva y para evitar que los asuntos importantes caigan en el olvido. La falta de comunicación puede contribuir a la distorsión, la falta de comprensión y la disminución de la relevancia de un tema con el tiempo, lo que finalmente puede llevar al olvido colectivo. Las voces silenciadas, al final, se desvanecen en la historia como si

no hubieran existido.

Este fenómeno ha sido estudiado en varios libros, entre ellos, *El cáliz y la espada* de Riane Eisler, quien ha mostrado cómo la perspectiva limitada que se ha formado en una sociedad patriarcal puede afectar a nuestra forma de pensar y hace que ignoremos o distorsionemos las realidades. De esta forma las otras voces han sido silenciadas, y tales historias que una vez han existido y que, por tanto, suponen otras alternativas posibles, han sido empujadas al olvido. El olvido colectivo se va a abarcar sobre todo en el análisis de *Dulce compañía*, relato en el que la autora ha presentado cómo la voz predominante ha silenciado la voz de los grupos marginados distorsionando con ello la historia.

Aprovechando que el silencio lleva al olvido, el silencio se puede imponer a propósito para acelerar este proceso llevando los asuntos indeseados a su definitiva eliminación y abolición. La censura, por ejemplo, es una de las formas más conocidas del silencio impuesto. A través de silenciar las informaciones, ideas, o expresiones consideradas inapropiadas o peligrosas para ciertos intereses o normas establecidas, los gobiernos, instituciones, religiones, grupos poderosos o incluso individuos, quieren llegar a ejercer el control sobre la gente, con la prohibición de publicaciones, con la manipulación del pensamiento, con el silenciamiento de cuestiones problemáticas o prohibidas, con la supresión de contenidos en los medios de comunicación o con la restricción de acceso a determinadas plataformas o información. Además, no necesariamente tienen que silenciar el asunto en sí, sino mediante estrategias como “conspiracies of noise”, explicado en *The Elephant in the Room: Silence and Denial in Everyday Life* (Zerubavel, 2006: 52), consistente en dar voz a otros asuntos diferentes, desviar la atención de lo grave hacia cuestiones insustanciales o guiar la atención a enfoques menos delicados silenciando el asunto que de verdad requiere más atención, para de esta forma llegar a silenciarlo con los ruidos. Dicho de otra manera, si se quiere distorsionar o complicar una noticia o determinado aspecto se puede realizar haciendo dudar a los receptores, proponiendo otros discursos o simplemente lanzando ruidos desestabilizadores sobre lo que pudiera ser verdad o lo que pudiera ser falso. De

eso hay ejemplos abundantes sobre todo en nuestro tiempo de sociedades líquidas. Podrían ser comentados los comportamientos y acciones de algunos políticos en la sociedad, junto con los medios de comunicación: cuando hay algo preocupante que podría afectar a los ciudadanos que no pueden o no quieren solucionar, o no quieren aparentar ser incompetentes, fabrican noticias, dan prioridad a ciertos temas y buscan minimizar otros, etc., para desviar la atención del público. Un ejemplo sustantivo puede ser el que ofreció Eviatar Zerubavel al explicar las conspiraciones del ruido brindadas en el libro *And the Band Played On* de Randy Shilts (Shilts, 2011), en que se explica cómo la sociedad en general y algunas figuras clave en el gobierno, la comunidad médica y los medios de comunicación evitaban discutir y enfrentar abiertamente la crisis del VIH/SIDA en sus primeras etapas. Debido al estigma y al miedo asociados con el VIH/SIDA, muchos profesionales y fuerzas ejecutivas preferían no abordar directamente el tema. En lugar de ello, se enfocaban en discursos y debates que desviaban la atención de la epidemia y evitaban enfrentar la realidad de la situación, incluyendo las teorías conspirativas, desinformación y prejuicios infundados sobre cómo se transmitía el VIH, lo que a su vez contribuía al estigma y la discriminación hacia las personas afectadas. Algunos líderes políticos y figuras públicas también minimizaban la gravedad de la enfermedad o la consideraban como un problema que solo afectaba a ciertos grupos marginales de la sociedad. Como es conocido, todas estas estrategias de evasión y negación al final tuvieron consecuencias significativas como el retraso de las medidas preventivas, la investigación científica y la adopción de políticas de salud pública adecuadas, lo que a su vez permitió que la epidemia se extendiera y causara un mayor número de infecciones y muertes. Este ejemplo hoy en día todavía tiene mucho sentido, ya que algo similar hemos revivido al principio de todo lo que se ha generado con el COVID.

El efecto que ejerce el silencio sobre el olvido hoy en día ha sido aún más acelerado por todo el desarrollo y evolución de la web y de internet debido a la sobreexposición a estímulos y la rápida sucesión de información. Vivimos en un mundo que nunca ha estado tan conectado como ahora donde llegamos a ver lo que pasa en cualquier

momento, en cualquier circunstancia y en casi cualquier parte del mundo. En internet las informaciones que se presentan suelen ser contenidos intensos y de mucho estímulo, por ejemplo informaciones que pueden despertar mucha agitación emocional como la indignación o la aflicción, para incentivar a los internautas a interactuar más con ellos, para aumentar el flujo de tráfico de tal página web, el cual es crucial porque significa incrementar la cantidad de visitantes o usuarios que acceden a un sitio web o plataforma en línea, que es de suma importancia en internet. Cuando hay más gente, tal página o plataforma es más reconocida y tiene más influencia, y de ahí, se incrementan los patrocinios y se estimula la popularidad; no hay que olvidar que muchos sitios web o plataformas generan ingresos a través de publicidad. Tener un alto flujo de tráfico evidentemente muestra la influencia del sitio y aumenta las oportunidades de obtener ingresos por publicidad o por la venta de productos y servicios. Además, más flujo de tráfico, que supone mayor participación de más usuarios, implica más retroalimentaciones, las cuales ofrecen más posibilidades para la mejora del sitio web y de ahí se establece un círculo virtuoso. Por tal lógica del flujo de tráfico y los contenidos de estímulo como resultado, el ritmo del silencio y del olvido ha sido acelerado por el exceso de estímulos y la sobrecarga de informaciones. En el contexto de internet, donde constantemente somos bombardeados con una gran cantidad de instigaciones, es común e inevitable que la atención se fragmente y se desplace rápidamente de un tema a otro. Un tema viral puede volverse extremadamente popular y recibir una gran cantidad de atención en un corto período de tiempo y rápidamente deja de ser mencionado y cae en el olvido. La constante búsqueda de novedad y la rápida sucesión de información puede dificultar que ciertos temas realmente importantes permanezcan en la conciencia colectiva durante mucho tiempo. Del impacto mediático se pasa al olvido inmediato. Vivimos en unas sociedades donde todo se licua a gran velocidad. Donde los ruidos o informaciones destacadas apenas si se mantienen más allá de unas horas y unos días extendiéndose luego las barreras del silencio y del olvido.

Introspección: El silencio está estrechamente vinculado con la introspección, con la reflexión más íntima y personal. Cuando hay silencio, es más fácil enfocarse en los propios pensamientos y reflexionar sobre ellos ya que hay menos distracciones auditivas. De hecho, como se explicó arriba, muchas veces significa también menos distracciones visuales o de otros órganos sensoriales. Gracias al sesgo de tranquilidad y sosiego provocados por el silencio se permite reflexionar, meditar o darle importancia a lo que no se dice. En lugar de expresarse sacando los pensamientos afuera, uno los mantiene dentro y los rumia, llegando a lo más profundo. En *El principito*, Antoine de Saint-Exupéry a través del narrador dice: “Siempre he amado el desierto. Puede uno sentarse sobre una duna de arena. No se ve nada. No se oye nada. Y, sin embargo, algo resplandece en el silencio...” (de Saint-Exupéry, 2013: 152). El desierto es una geografía que se asocia al silencio, en el que no hay estímulos para extraer, y en el que las personas podrían concentrarse con más facilidad sobre sí mismas, geografías de esta naturaleza muchas veces tienen esta función por estar lejos de los ruidos urbanos, como el mar, el bosque, etc. El famoso lago Walden y el bosque aledaño le dieron asilo a Henry David Thoreau, quien se retiró a vivir en una cabaña en los bosques junto al lago Walden durante dos años, dos meses y dos días. El silencio del bosque le causó soledad pero al mismo tiempo le ayudó a pensar. En “Walden”, Thoreau describe cómo la vida en la naturaleza y la lejanía de las distracciones de la sociedad le permitieron encontrar la tranquilidad y la quietud necesarias para pensar de manera más clara y profunda. A través del silencio y de la soledad, Thoreau buscaba simplificar su vida y conectarse más profundamente con la naturaleza y consigo mismo al advertir que la sociedad moderna estaba llena de distracciones y superficialidades que impedían una reflexión profunda de la vida. Para llenar el silencio manan emociones, reflexiones, en este sentido, escribe Juan Cruz Ruiz en *Asuán* que el silencio “es también una palabra, prolongada y oscura, que busca otra palabra para estallar en su propia dimensión, para ahogarte o para salvarte, para llenarte de desazón o para permitir que tu memoria recupere la respiración del pasado” (Cruz, 1996: 18), aquí dice que el silencio es una palabra porque no es vacío, tiene sentido y lo puede tener más que una palabra sonora,

el silencio es el motivo de sentidos.

Laura Restrepo, quien ahora vive en una zona de montaña de Cataluña, al ser preguntada en la entrevista con Álvaro García sobre lo que aportan a la escritura tales condiciones de vida, dice: “la necesidad de silencio se impone”, y lo que quiere es “bajarte de cualquier tipo de carrera de caballos, poner por escrito y desvelar cuáles han sido las obsesiones de toda tu vida” (2016).

Aparte de un entorno favorecedor de la concentración y de la atención que el silencio proporciona, para muchos escritores, el silencio les permite conectarse mejor con sus pensamientos y emociones, explorar sus ideas y expresar sus pensamientos de manera más libre, profunda y auténtica. En el silencio, los escritores están dispuestos a escuchar su propia voz para conocerse y de ahí se vuelve a desconocer, justo en este proceso llegan a tener más conocimientos sobre uno mismo, sobre aquello buscado en lo más profundo de sí. Esto es precisamente lo que argumenta Friedrich Nietzsche sobre el efecto del silencio. El filósofo alemán ha hablado del silencio y la reflexión en diferentes obras, en las que reconocía la importancia del silencio como una herramienta para la autorreflexión y el descubrimiento interior. Además de escribir, el propio filósofo en varias ocasiones lo había puesto en práctica yéndose a lugares remotos desde donde pudo componer algunas de sus obras más mágicas (Nietzsche y Mirat, 2014). Para él, en el silencio uno reflexiona, pero este silencio no es un refugio, sino al revés, el silencio perturba, el silencio estimula la creación y pone en alerta tanto el intelecto como la sensibilidad. En el silencio uno se enfoca en sí mismo y al mismo tiempo se conoce y comienza a construirse como persona desde el desconocimiento que posee de sí por falta de una autoconciencia previa, de ahí brotan pensamientos más profundos (Silva de la Rosa, 2019); de ahí se derivan nuevas dimensiones para el yo pensante y para el autoconocimiento interior de lo que rodea al ser humano cuando se para a pensar y a escuchar todo aquello que lo circunda.

El silencio permite, o mejor dicho, obliga que uno se enfrente a sí mismo, por eso el silencio da miedo porque al indagar sobre nuestro “yo” más profundo llegan a brotar las experiencias dolorosas, las vergüenzas, los traumas, la soledad eterna sin solución

de la propia existencia... Todos los pensamientos o sentimientos que uno ha estado evitando afluyen en el momento de la introspección. En el silencio, uno ha de intentar resolver el problema más difícil de la vida, el que desde hace más de dos mil años ya estaba inscrito en el pronaos del templo de Apolo en Delfos, “Conócete a ti mismo”. Para evitar sentir la impotencia de sí mismo, muchas veces uno no quiere silencio, escapa de ello. Es pertinente en este sentido rescatar la observación de Soledad Puértolas expresada a través de las palabras de la narradora del cuento *Historias Sencillas*: los oyentes de la radio llamaban para pedirle consejos a los/las periodistas por las angustias sufridas en la vida de la narradora quien trabajaba allí como presentadora; ella al recordar esta experiencia dice que los consejos eran palabras sin sentido aunque parecía que sí: “Tengo una voz fantástica ...como si estuviera llena de sabiduría” (Puértolas, 2000: 75). Al sentirse escuchada la gente se sentía consolada, porque “aunque habían soportado los dolores más crueles (...), con el silencio no podrían, y por eso me llamaban y me hablaban (...) porque mi voz (...) anulaba el silencio” (Puértolas, 2000:86). El silencio lleva a uno a su interioridad, que podría ser profunda y oscura, un reencuentro con las realidades más conflictivas de uno mismo.

Trauma: El silencio a menudo está vinculado con ciertos traumas. Las personas pueden sentir la necesidad de ocultar sus eventos traumáticos debido a la vergüenza, el estigma o el miedo a ser juzgadas. Esto puede llevar al silencio, ya que las personas pueden optar por no hablar sobre las experiencias personales más desgarradoras sufridas. Además, hablar sobre el trauma puede desencadenar recuerdos dolorosos y emociones intensas asociadas con el evento traumático. Las personas pueden acudir al silencio como una forma de autoprotección para evitar revivir el dolor, para alejarse de los dramas o de las situaciones que supusieron un antes y un después en su vida. Incluso, este silencio puede ser resultado de la represión de sus propios sentimientos, de sus propias emociones o de pasiones desbordadas que ocasionaron reveses deplorables; es decir, en algunos casos, las personas que han experimentado traumas quizás no reconocen plenamente que lo que han vivido se considere traumático, minimizando o

negando la gravedad de su experiencia, lo que puede llevar a un silencio involuntario debido a la falta de comprensión de la naturaleza traumática de lo que han pasado. Por añadidura, para las personas que no han experimentado traumas similares es muy difícil comprender totalmente las experiencias dramáticas de otros, lo cual puede implicar falta de apoyo y empatía, y es muy posible que las personas traumatizadas al contar sus experiencias, a su vez, no encuentren la comprensión de la otra parte, por eso, opten por el silencio como una forma de evitar la incompreensión o minimización de su experiencia de los demás. Esta sensación de no ser comprendido al final le lleva a tener que sufrir las consecuencias de la incompreensión, del desarraigo, de la estigmatización y, con todo ello, a refugiarse en la soledad como espacio de refugio. El silencio después de los traumas o las consecuencias del impacto de situaciones trágicas tienen mucha proyección en las obras de Laura Restrepo puesto que, como tendrá ocasión de comprobarse, los personajes van a ser víctimas de situaciones conflictivas que provocaran silencios sobre sus vidas, sobre sus actos o sobre lo que les ha marcado. Al final, el silencio después de sufrir percances severos y traumas les empuja al abismo de la soledad, de la locura, de la escisión y hasta de la muerte.

Soledad: El silencio se asocia con la soledad. Es una asociación directa y estrechamente relacionada con las experiencias personales. Por un lado, cuando el silencio se refiere al ambiente, el silencio puede dar lugar a la sensación de soledad, es decir, es usual el tránsito desde el silencio a la soledad. Cuando uno se encuentra en un entorno silencioso, lo más probable es que esté solo, sin compañía, lo cual, aunque no siempre, puede recordar la sensación de soledad. Además, si uno está acompañado, pero con los demás no tiene de qué hablar, es decir, no se favorece la interacción comunicativa o no se establecen puentes para la comunicación, este silencio no es un silencio en que se sienten cómodos todos, no es un silencio compartido, armónico, sino uno tenso, en que uno se siente aún más solo que estar solo físicamente, ya que este silencio pone en evidencia la incompreensión, tensiones subyacentes y la falta de estímulos para la comunicación entre los interlocutores. En el libro *Pechos y huevos* de

Mieko Kawakami (2020), la hija adolescente, quien se sitúa en la etapa de vida en que cualquier persona es muy sensible a los cambios del cuerpo, no entiende la obsesión de su madre de someterse a una cirugía de aumento de pecho, razón por la que se niega a hablar con ella. Tal silencio, evidentemente, no es una comprensión mutua en que no hace falta la palabra, sino al contrario, por una incomprensión absoluta, rechaza la comunicación. Similares ejemplos se pueden comprobar en muchas obras literarias o cinematográficas donde se plasman parejas que no hablan entre sí, para mostrar la incomprensión y muchas veces a largo plazo entre los dos, como Nina y Lewis en *Comfort* de Alice Munro (Munro, 2011), entre los que las discusiones continuas acerca de la religión y la ciencia va socavando las bases de su amor hasta el punto de que el matrimonio se verá gravemente amenazado por el silencio entre los dos.

A parte del silencio y la soledad que tienen que ver con las relaciones sociales, el silencio ofrece el ambiente apropiado para la introspección y la reflexión, y este silencio de uno mismo también puede causar la soledad. Durante este proceso, uno escucha lo que piensa interiormente, lo cual provoca una sensación de separación del resto del mundo, por lo que siente la soledad. El silencio a veces se siente psicológicamente a pesar de lo ruidoso que es el afuera. El silencio se puede sentir en plena calle, cuando se escucha el coche y la bulla de la gente, igualmente uno puede tener la experiencia del silencio al no sentirse conectado con el mundo exterior ocasionando una sensación de soledad que separa a cualquier individuo de las voces que suenan a su lado, dejándolo en su propio silencio. Por ejemplo, cuando las personas sienten que no pueden encontrar palabras adecuadas para explicar sus sensaciones traumáticas, que nadie le entenderá ya que ni existen palabras correspondientes para que uno se exprese, se calla por falta de herramientas. Se confirma la famosa afirmación de Ludwig Wittgenstein en el *Tractatus Logico-Philosophicus (TLF)*, “What can be said at all can be said clearly; and whereof one cannot speak thereof one must be silent” (2021: xxxii), cuando algo no se puede expresar con palabras, mejor callarlo, o como decía F. Pessoa “Callo. Hablar equivaldría a no ser comprendido. Prefiero la incomprensión por el silencio” (1996: 82). Hay dolores, soledad, u otras experiencias que están más allá del límite del lenguaje, lo

que intentaba averiguar Wittgenstein en el *Tractatus Logico-Philosophicus*. El ejemplo más representativo y estudiado del trauma, la soledad y el silencio quizá es el caso de los sobrevivientes de los campos de concentración nazis, incluyendo las autografías como *Si esto es un hombre* y *Los hundidos y los salvados* de Primo Levi, o *La noche* de Elie Wiesel. Una experiencia extremadamente dolorosa puede superar el límite de la capacidad del idioma, las fronteras para poder enunciar episodios demasiado sórdidos o impactantes para el emisor —sobre estas cuestiones se hablará en la parte correspondiente al estudio de los traumas de los personajes callados en las obras de Laura Restrepo, como el ángel de *Dulce compañía*, o la protagonista Agustina de *Delirio*, así como las mujeres en *La Catunga* de *La novia oscura*. El personaje que ha sufrido más el silencio desde la aparición de los traumas hasta su reclusión hacia la soledad podría ser Portulinus, el abuelo materno de Agustina en *Delirio*, quien siempre intenta escapar de la realidad por su infancia traumática, quien no ha tenido cómo expresarse, puesto que de niño tenía problemas al hablar, y más tarde al habitar en un país extranjero por las barreras lingüísticas. Víctima de todo ello, tratando de escapar a una realidad que lo había maltratado desde diferentes puntos de vista, se creó un mundo paralelo imaginario en su mente por medio del que pudo sobrevivir y superar tanto su soledad como la desesperación generada por tantas vicisitudes adversas.

En momentos de soledad, las personas tienden a sumergirse en sus propios pensamientos y emociones. Solo así se les permite explorar sus propias experiencias y encontrar un sentido de sí mismos, y eso aparenta relacionarse con el silencio. Aunque es verdad que a menudo la soledad está acompañada de emociones como tristeza, angustia o melancolía, las cuales pueden llevar a una falta de palabras o expresiones verbales, y que el silencio puede ser la forma en que esas emociones se manifiestan, la soledad no necesariamente supone una experiencia negativa. Hay gente que necesita tal ambiente para meditar y reflexionar, como lo que se ha mencionado en el párrafo anterior, el ejemplo de Nietzsche, que argumentó que la soledad es esencial para el crecimiento y la autoafirmación individual, y que soledad puede ser una fuente de fortaleza y creatividad. El silencio y la soledad en este sentido no están vinculados con

emociones negativas, sino con una situación neutra, ya que al final la soledad es una propiedad innata del ser humano.

El Gran Silencio (The Great Silence) del universo, también conocido como la paradoja de Fermi, habla de esta soledad humana en la dimensión universal. Su incógnita se suscitó durante una conversación informal del físico Enrico Fermi con sus colegas. El físico italiano planteó una cuestión intrigante: si hay tantas estrellas y planetas en el universo, ¿por qué no hemos detectado aún señales de vida extraterrestre? Esta pregunta terminó siendo una paradoja clásica, llevando el nombre del físico. La paradoja se basa en la suposición de que, dadas las enormes cantidades de estrellas en la Vía Láctea y la probabilidad de que muchas de ellas tengan planetas similares a la Tierra que son habitables, deberíamos ya haber detectado algún indicio de vida extraterrestre. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos continuos en la búsqueda de señales extraterrestres, como el proyecto SETI (Search for Extraterrestrial Intelligence), no se ha encontrado evidencia concluyente de vida inteligente más allá de nuestro planeta.

Para explicar esta contradicción, el mundo científico ha propuesto varias teorías. Por ejemplo, que en realidad la vida inteligente es extremadamente rara en el universo, por lo favorables o no que son las condiciones que tengan los planetas; otros factores como el desarrollo de organismos complejos y la evolución hacia la inteligencia, podrían ser procesos extraordinariamente improbables; o que existen las barreras tecnológicas, o la hipótesis del Gran Filtro que quiere decir que hay algún evento o etapa en la evolución, podría ser un desafío biológico, ambiental o tecnológico, que impide que las civilizaciones alcancen un nivel de desarrollo suficientemente avanzado para la comunicación interestelar. O también, que otras vidas inteligentes mantienen el silencio a propósito por algunos motivos, entre ellos, que podrían ser conscientes de las posibles amenazas provenientes de encuentros interestelares, lo cual también es una de las teorías importantes en las que se basa la novela ganadora del premio Hugo a la mejor novela, premio de ciencia ficción, *El problema de los tres cuerpos* de Liu Cixin. En este relato la civilización alienígena conocida como los trisolarianos se ha enterado de la

ubicación de la Tierra por las señales que ha mandado al espacio el ser humano, en un intento de establecer contacto con civilizaciones extraterrestres. Sin embargo, los trisolarianos, quienes están sufriendo una situación de caos y peligro en su propio sistema estelar, buscan un nuevo hogar. Al descubrir la ubicación de la Tierra, los trisolarianos comienzan a planear una invasión y se convierten en una amenaza para la humanidad. Si la Tierra no hubiera revelado su ubicación, considerando o siendo conscientes de las posibles amenazas que advierte la suposición del Gran Silencio de que los planetas mantienen un silencio deliberado, es posible que los trisolarianos no hubieran descubierto la existencia de la humanidad y, por lo tanto, la tierra no habría sufrido la invasión.

Tanto el planteamiento de la paradoja, las suposiciones para encontrar una explicación para tal contradicción, como las creaciones de ficción revelan la confusión del ser humano, la ansiedad mantenida viva por el silencio del universo inmenso, por la inconseguible respuesta a la búsqueda de sentido de la vida. Encontrarnos solos en un silencio inmenso intranquiliza, es una soledad inquietante para el ser humano, la soledad e incomprensión de saberse un ser *arrojado* a un entorno sin sentido (Heidegger y Rivera, 2005). Como menciona Walter Benjamin la naturaleza se muestra como una *naturaleza muda* (Benjamin, 1986), en la que solo los seres humanos hablamos las lenguas y preguntamos sobre la inmensidad física y suprasensible que nos rodea sin tener respuestas de la naturaleza, en un mundo que uno se encuentra en la soledad absoluta ya que “el Otro me ha enajenado” (Sartre y Richmond, 2021: 358).

El silencio del mundo nos deja en una soledad común y eterna. No encontramos respuestas desde el silencio de la naturaleza, del resto del conjunto de los mortales, del universo, frente al ser humano que quiere encontrar una contestación a sus preguntas últimas como el sentido de la vida.

Respeto: El silencio, en ciertos contextos, puede ser interpretado como una muestra de respeto hacia alguien o algo. El silencio es necesario para mantener un ambiente serio y ordenado, en que se muestra el interés de escuchar, y el reconocimiento

de autoridad y jerarquía, como en el ámbito laboral o académico. Es común mantener el silencio cuando alguien en una posición de autoridad está hablando. El silencio señala que no se va a interrumpir a aquel que tiene la palabra en una posición de autoridad, da espacio para que otros se expresen, se demuestra consideración y respeto hacia sus opiniones y puntos de vista.

Misterio: El silencio puede evocar un sentido de misterio y enigma. El silencio implica una falta de información o comunicación explícita. En el trato interpersonal, cuando se espera o anticipa alguna forma de comunicación y se encuentra con el silencio, puede despertar preguntas y generar un sentido de misterio sobre lo que podría estar sucediendo o por qué se mantiene el silencio. Al no proporcionar respuestas claras, puede dar lugar a múltiples posibilidades o significados ocultos. Esta ambigüedad aumenta el sentido de misterio y curiosidad. El silencio no es solo callamiento de palabras, en la conversación oral también se observan las emociones o intenciones de una persona. Cuando alguien elige permanecer en silencio en lugar de expresar sus pensamientos o sentimientos, puede crear un enigma sobre lo que realmente está ocurriendo en su interior ya que faltan pistas para aprehender todo lo que conlleva. Esto puede generar intriga y misterio sobre las motivaciones detrás del silencio; aparte de las conversaciones entre personas, el silencio, en algunos casos, puede generar expectativas de que algo importante o significativo pasará, lo cual debe ser familiar para nosotros como algunas de las técnicas utilizadas en el mundo del cine u otros productos audiovisuales para causar el suspense, prolongar la tensión y aumentar las incertidumbres hasta que finalmente se rompa el silencio con la revelación de información relevante que los receptores estaban aguardando. Esto funciona así porque estamos acostumbrados a vivir con el ruido, por lo que, cuando todo se vuelve silencioso, este contraste se destaca y crea una particular sensación de misterio, ya que todo se pone en tensión al no ser normal lo que va a ocurrir o lo que está sucediendo. El silencio provoca el misterio y genera la curiosidad, que pueden despertar el interés y la imaginación de las personas, alimentando su deseo por descubrir más, por desvelar

aquello que está oculto tras las apariencias o lo que se intuye detrás de lo conocido ya que como explica Álex Grijelmo “el silencio tiende siempre a llenarse” (2012: 17); es como un hueco que da gana de rellenar, en este sentido también habría que tener presente cómo entra en función la imaginación. Como ejemplo, cuando hay un silencio repentino en un ambiente de animadas charlas, decimos que “ha pasado un ángel”, como si fuera insoportable este instante silencioso, y hay que dotarle un significado para sentirnos cómodos. El silencio ofrece un vacío que la imaginación en las más de las ocasiones llena.

Religión: El silencio se relaciona con varios aspectos en un contexto religioso, igual que las ideas que han sido enumeradas en los párrafos contiguos arriba, pero se intensifica el grado. En muchas tradiciones religiosas el silencio proporciona un espacio para la reflexión, la conexión espiritual y la escucha atenta a la presencia divina. Al calmar la mente y alejar las distracciones externas, el individuo intenta llegar a un estado de paz interior para alcanzar la trascendencia y la conexión con lo divino, por eso el silencio se considera esencial en prácticas de meditación y contemplación espiritual. Al mismo tiempo, el silencio muestra el respeto a Dios; en presencia de lo divino o durante rituales religiosos, el silencio se utiliza para crear un ambiente de sacralidad y reverencia hacia lo trascendental, con el silencio uno escucha las palabras reveladas por Dios ya que se exige una atención plena para obtener una comprensión más profunda de las enseñanzas espirituales, las cuales en el ruido diario no se pueden alcanzar. Raimon Panikkar comentaba en el libro *El silencio del Buddha: una introducción al ateísmo religioso* que “Teólogos de diversas confesiones y tradiciones religiosas nos vienen diciendo desde hace tiempo que, en rigor, no se puede hablar de Dios” (1996: 42). También afirmaba que pasa lo mismo cuando se refiere al budismo “no se puede hablar del budismo, hay que meditarlo” (1996: 263). Según Wittgenstein, “There is indeed the inexpressible. This shows itself; it is the mystical” (2021: 112) (TLP 6.522). Wittgenstein afirma que sobre la religión y la fe “no se puede hablar” (Boero, 1989: 244) y por eso mismo comentaba Russell que: “Creo que lo que más le

gusta (a Wittgenstein) en la mística es el poder que esta tiene de permitirle dejar de pensar” (Boero, 1989: 243), si no es expresable, no hay que exprimir el cerebro para encontrar la forma de describirlo con la herramienta de la razón, que muchas veces, ingenuamente, consideramos que es omnipotente. Como explica Boero en su artículo acerca de los pensamientos de Wittgenstein de la fe y la religión:

Los estudios sobre el análisis del lenguaje religioso constituyen una permanente preocupación en la teología contemporánea. Ellos en cierto modo quieren aclarar el sentido del discurso creyente en el mundo secular europeo, ofreciendo respuestas y contenidos concretos al pensamiento religioso actual. Sin embargo hay en esta tentativa intelectual un aspecto que en último término siempre quedará fuera del propio estudio analítico pues no es «atrapable» dentro del proceso explicativo de tal reflexión: es el silencio propio de toda espiritualidad cuya densidad se hace presente en el hombre cuando emergen la religión y la fe (Boero, 1989: 243).

Resuena la afirmación de Wittgenstein de que se debe mantener silencio frente a cosas inexplicables.

Imposición: Cuando el poder está presente, el silencio puede imponerse de varias maneras. Las personas en posiciones de poder pueden infligir el silencio sobre las personas subordinadas. En muchos ámbitos, el silencio derivado de una imposición de fuerza u orden superior se produce por el desequilibrio de poder: en el ámbito laboral, el desequilibrio entre empleadores y empleados; en relaciones de pareja o familiares, puede que uno de los miembros ejerza un mayor autoridad sobre los demás; en entornos educativos, la vacilación de poder entre profesores y estudiantes; en contextos políticos y sociales, las desigualdades de fuerza entre diferentes grupos sociales, como el desequilibrio entre diferentes razas, entre los ricos y los pobres, y también entre géneros, que hoy día cada vez es más se convierte en un tema social. Algunos grupos tienen más acceso a recursos, privilegios y relevancia por lo que gozan de mayor libertad y fortalezas para tomar decisiones, mientras que otros tienen que enfrentarse y superar

muchos más obstáculos con cada paso que avanzan; en estos últimos casos incluso al final por la presión sistemática tienen que seguir las decisiones hechas por los demás, hasta el nivel de interiorizar los valores ajenos, aprehenderlos como propios, autosilenciarse y callar sus propias vindicaciones.

En cuanto a la imposición de silencio por parte de un estado, cabe mencionar la carga coaccionadora de la censura, que es una de las formas más comunes y conocidas de silenciamiento. A través de la censura y la represión, las voces disidentes o críticas son silenciadas, de esta forma se controla la información y se limita la libertad de expresión para mantener el poder y evitar la oposición. Además, los regímenes autoritarios, a través de castigos de diferentes formas y grados, llegan a crear entornos en los que existe una cultura del miedo y de la represión a partir de las cuales el silencio puede ser impuesto como resultado del temor a las consecuencias negativas. Los ciudadanos al final optan por no hablar o expresar su desacuerdo debido a las posibles represalias, como la pérdida de empleo, el ostracismo social o la violencia, aparenta ser una opción voluntaria, pero resulta evidente la imposición.

Consentimiento: En ciertos contextos, el silencio puede interpretarse como un consentimiento tácito. Puede sugerir que una persona está de acuerdo o acepta una situación o decisión ya que no tiene necesidad de expresar distintas opiniones verbalmente. Sin embargo, es importante destacar que el silencio no siempre implica consentimiento, asentimiento o acuerdo por lo que es complicado interpretarlo o analizarlo en algunas coyunturas sobre todo cuando el poder entra al juego. En situaciones en las que hay una dinámica de poder desnivelada, como puede ocurrir en las relaciones de autoridad o jerarquía, las personas pueden sentirse presionadas a dar su consentimiento —aunque se piense una situación contraria o diferente— debido a la influencia o el temor a las consecuencias negativas si se oponen. En tales casos, el silencio puede interpretarse como un consentimiento forzado.

Resignación: Cuando la aceptación de una situación indeseada es más pasiva y

más voluntaria, el consentimiento forzado llega a ser la resignación, que según la RAE significa la entrega voluntaria que alguien hace de sí poniéndose en las manos y voluntad de otra persona. Cuando uno se encuentra en situaciones difíciles o injustas, si ya no tiene perspectiva de ser tratado justamente o de solucionar el problema por sí mismo, el silencio puede ser una respuesta que refleja la sensación de impotencia o desesperanza. En lugar de hablar, expresar descontento o buscar soluciones, optan por el silencio como una forma de aceptación resignada de la situación. Esta perspectiva tiene mucho que ver con la denominada “indefensión aprendida”, concepto psicológico que se refiere a la creencia de una persona de que no tiene control sobre las circunstancias de su vida y que cualquier esfuerzo para cambiar su situación será inútil, —a este concepto va a aludir en parte del análisis en la tesis. Cuando una persona experimenta repetidamente situaciones que no puede controlar o cambiar los eventos negativos, puede desarrollar una sensación de impotencia y resignación. Además, siendo símbolo de resignación, el silencio podría servir de muestra de la actitud de rendición ante la autoridad o el poder, usándolo como una estrategia de adaptación o como un medio de supervivencia en situaciones desafiantes.

Resistencia: En algunos casos, el silencio puede ser una forma de resistencia o protesta. El silencio a veces constituye un escenario para desafiar las normas establecidas o las expectativas sociales cuando los interesados se niegan a hablar o a participar en un diálogo determinado, como una forma de protesta pacífica. Al oponerse a hablar o expresar verbalmente conformidad o acuerdo, se transmite un mensaje de desacuerdo o resistencia hacia una situación de injusticia. Frente a la opresión de la parte más poderosa, como la autoridad estatal, el silencio muestra una actitud radicalmente opuesta a la de la comunicación y la de la posible cooperación. Al negarse a hablar o a colaborar con un sistema o régimen que se considera ilegítimo, se muestra resistencia pasiva. Este silencio de resistencia ha sido uno de los temas que siempre ha sido objeto de atención por parte de John Edgar Wideman, prestigioso escritor afroamericano, quien contextualiza el silencio de la comunidad afroamericana en los

Estados Unidos dentro de una perspectiva histórica, revelando la naturaleza violenta y los mecanismos de poder en la formación del silencio pasivo, y reflejando la filosofía de supervivencia de la comunidad afroamericana a lo largo de la historia. Sin embargo, hoy en día, frente a la postura diacrónica, el silencio ha sido elegido por la comunidad afroamericana, convirtiéndose en una estrategia de resistencia cultural contra el poder opresor. Según Wideman, el silencio asumido no sólo habría que analizarlo como ausencia de palabras, sino que tiene un significado más profundo. Se entiende como una negativa a aceptar las normas y expectativas impuestas por una cultura o sistema determinado; de esta forma desafía las normas establecidas, subvierte las expectativas y da voz a aquellos que han sido silenciados. “Silence in this context is a measure of resistance and tension. A drastic expression of difference that maintains the distinction between using a language and allowing it to use you” (Wideman, 2001: 642).

Complicidad: En otros casos, el silencio es considerado como complicidad. Cuando una persona es consciente de una injusticia o abuso, pero elige permanecer en silencio sin tomar medidas para detenerlo o denunciarlo, su silencio puede interpretarse como paradigma de complicidad. Al no alzar la voz ni actuar en contra de la injusticia, se puede percibir que se está respaldando o permitiendo que esta continúe, como una aceptación pasiva. Al no manifestar su oposición y aceptar pasivamente la situación, se envía el mensaje de que se está de acuerdo con lo que está sucediendo. Sin embargo, la complicidad a través del silencio puede ser resultado de diversos factores, como el miedo, la presión social, que en general tiene que ver con el juego de poder, aunque también es posible por la falta de conocimiento o de conciencia sobre la situación, o simplemente la indiferencia. Como explica Hannah Arendt acerca de “la banalidad del mal” (Arendt, 2006), el silencio de la gente comprometida en una atrocidad puede ser resultado de la falta de reflexión crítica de cada individuo, que, por la obediencia ciega a la autoridad, el miedo a represalias y la falta de imaginación y empatía, los individuos no tienen la capacidad debida para darse cuenta de lo que está pasando para actuar de manera ética y cuestionar las normas establecidas. Al final, este silencio colectivo

resulta ser la leña añadida en el incendio, como indica Jacques Derrida “si se decide no hablar, la peor violencia cohabitará en silencio con la idea de la paz” (Derrida, 1989: 202).

Entre los significados que puede comprender el silencio, se ve que en torno a este concepto y sus ramificaciones caben muchas significaciones y valores y que incluso en su cuestionamiento entran en juego hasta los contrarios, como el consentimiento y la resistencia, debido a sus propias características. El silencio es una forma de comunicación no verbal, y su significado puede ser interpretado de manera subjetiva por diferentes personas en diferentes contextos. Lo que puede interpretarse como consentimiento para una persona, puede ser interpretado como resistencia para otra, dependiendo de sus experiencias, valores y percepciones individuales; al mismo tiempo, uno se puede callar por pensar que no hace falta precisar su opinión ya que es la misma en una específica situación para mostrar el consentimiento, pero, al contrario, en otra ocasión puede callarse solo por considerar que es mejor no contrariar lo dado por los posibles resultados negativos. El silencio puede ser subjetivo por su relación con la intención voluntaria de una persona. Como indicaba Dauenhauer, el silencio no es un acto pasivo, al contrario, el silencio en sí ya es una actitud que se toma, se adopta y se asume como estrategia comunicativa ya que el silencio es diferente que la mudez, que es la incapacidad de hablar, mientras que el silencio es una decisión voluntaria:

It itself is an active performance. That is, silence is neither muteness nor mere absence of audible sound. The difference between muteness and silence is comparable to the difference between being without sight and having one's eyes closed (...)Unlike muteness, silence necessarily involves conscious activity (1980: 4).

Con el silencio uno manifiesta su decisión de callarse, bajo su voluntad, lo cual ya tiene una función performativa. El neurólogo, psiquiatra y escritor español Carlos Castilla del Pino indica que “con el silencio comunico que no puedo, no quiero o no debo

comunicar” (1992: 80), por eso se puede interpretar de tantas formas diferentes, porque en el fondo, son diferentes intenciones y heterogéneas elucidaciones suscitadas por diferentes razones no realizadas. Además, hay que considerar que en torno a su conceptualización entran en juego otros muchos aspectos no desarrollados arriba como las dialécticas entre comunicación/incomunicación, revelación/ocultación, lo sagrado/lo profano, lo decible y lo inefable, el secreto/el conocimiento...

En definitiva, como se comentaba en el inicio de este apartado, aunque definir o tratar de bosquejar lo que implica el silencio es complicado como también es problemático interpretar todos los signos, significaciones, valores y efectos que produce o calla, en todo caso, el poder y las dinámicas de relación juegan un papel muy importante. Cuando hay un desequilibrio de poder, el silencio puede interpretarse como consentimiento debido a la presión o la falta de capacidad para resistir. Sin embargo, el silencio también puede ser una forma de resistencia pasiva o de no cooperación, especialmente cuando una persona se niega a ceder o a ser controlada por otros a través de su negativa a hablar.

Como se tendrá oportunidad de comprobar en las exégesis que siguen, en las obras de Laura Restrepo se puede apreciar desde heterogéneas perspectivas el juego con distintas modalidades del silencio y con las dialécticas entre silencio y poder en diferentes contextos. En el contexto familiar o interpersonal, como la familia Londoño de *Delirio*, dinastía en la que el padre, el hijo primogénito y la madre forman el bloque de poder que impone su voluntad a los demás, en especial a Agustina y al Bichi, quienes, frente al poder, no pueden tener su propia voz; sin embargo, tanto unos como otros se diferencian en los usos de sus silencios correspondientes. Para el Bichi, por ejemplo, cuando su padre le pegó con tal virulencia que lo tiró al suelo, mantuvo un silencio consciente, no quería decir nada, se incorporó del suelo con dificultad por el dolor de espalda que la caída le provocó, colocó bien el televisor que también cayó durante la escena de violencia y siguió su rutina, procediendo a todo eso haciendo uso del silencio, callado, con orgullo. Este silencio está lleno de un modo de resistencia callada,

mostrando que él no está de acuerdo con lo que le ha pasado; rechaza tener interacciones verbales con su padre para mostrar su desafío, excluye cualquier forma de enfrentamiento verbal o de reproche comunicativo. Pero, significativamente, en la misma escena, Agustina también estaba callada, rezando interiormente para que su hermano menor no hiciera nada que pudiera enfadar más al padre. En esta ocasión, el silencio de Agustina representa una forma de resignación, a sabiendas de que es su propio padre el autor de una forma repulsiva de violencia pero no se atreve a contrariarlo; encima, por el temor al padre o por miedo a agravar la situación, ni siquiera fue a buscar a su hermano para consolarlo. Para el Bichi, el silencio de Agustina, que siempre había sido su cómplice y la persona con quien había tenido más confianza, le debía afectar en gran medida, porque ese ilocutivo silencio, en esta ocasión, le está transmitiendo la idea de que era cómplice del otro bloque, que lo había abandonado a su suerte, resignado en su ausente soledad. Con esta escena podemos ver que el silencio de diferentes personas supone disímiles emociones, distintas dimensiones y heterogéneos significados, por lo cual, son silencios interpretados subjetiva y distintamente por cada persona.

Otro ejemplo que se podría aducir como representativo de lo que se está argumentando es el ofrecido en la relación entre la señora Ara y el padre Benito de *Dulce compañía*. Como se podrá comprobar por extenso en el cuerpo exegético de esta tesis, en un primer momento la señora Ara durante buen parte de su vida había sido una persona silenciosa, sumisa al padre Benito fruto de las educaciones familiares y religiosas que había tenido y por su propia situación. Sin embargo, después de independizarse por no poder soportar más los abusos y arbitrariedades del padre Benito, en la confrontación generada con posterioridad, muestra un silencio de resistencia o indiferencia. Al contrario, el padre Benito, quien sigue siendo la persona que habla, que tiene el poder y la autoridad de la palabra, ha sido cambiado de papel. Antes sus palabras eran órdenes, pero desde ese momento, frente a la nueva Ara, sus apelaciones ya no son capaces de ejercer influencia a ella: “when power gives voice, silence is oppressive, but when power gives silence, voice is justification” (Fivush, 2010: 94). Sus palabras, sus

amenazas, sus mandatos y hasta su rogación ya no tienen fuerza y se les despoja de su posición de poder autoritario y despótico. Al verse superado por las circunstancias y despojado del poder del signo lingüístico así como de su autoridad patriarcal y religiosa, el padre Benito muestra su deseo de reconciliación, su exceso de palabras puede ser reflejo de sus sentimientos y de sus necesidades, sin embargo, sus ofertas, sobre todo envueltas en el lienzo de las amenazas, dejan claro que no le interesa atender a las preocupaciones de la señora Ara, sigue sin entender y sin deseos de deducir las causas verdaderas de su separación. Al final, todo lo que expresa el padre Benito son sus necesidades afectivas, mientras que este personaje y los valores opresivos ya no le importan a la señora Ara, no le podrían rendir efectos puesto que ha sido capaz de superar su situación de silencio y marginalidad y hacer de su propia voz un elemento de poder y de defensa frente al poder religioso y androcéntrico representado por el padre Benito. Paralelamente, la señora Ara, cuyo silencio antes era una forma de mostrar miedo, y, por tanto, era un silencio que generaba obediencia, ahora indica una falta de interés o una decisión firme de no querer volver a estar en la situación anterior. Con el silencio, marca su propio espacio; el silencio en esta ocasión es una forma de comunicación poderosa, con el que la señora Ara establece límites y expresa su autonomía.

Aparte del contexto familiar o interpersonal, en las obras de Laura Restrepo el juego entre los mecanismos de poder y el silencio también han sido plasmados en un sentido más colectivo y social. El poder desempeña un papel central en la marginación de la gente y de las comunidades. El poder se manifiesta en diversas formas, como el poder económico, el poder político, el poder cultural, el poder social... A menudo, aquellos que tienen acceso a estos tipos de poder tienen una influencia significativa en la sociedad y pueden determinar las normas, los valores y las estructuras que perpetúan la marginación de otros grupos.

En *Dulce compañía*, los barrios en las afueras de Bogotá configuran un cronotopo propio, otro mundo paralelo, desconocido, arrinconado y silenciado con respecto a la ciudad, marginado de la cultura principal, cuya voz fácilmente tapa la voz dominante,

tergiversa la realidad y al final llega a convertir el discurso de los otros en uno propio para corroborar su propia narrativa. En *Delirio*, la aristocracia de la ciudad, que funciona con sus propias reglas hipócritas, no sabe nada de la gente que no es de su misma clase social; no tiene ningún contacto con los barrios pobres de la misma ciudad, y, más allá, incluso llega a desechar a la gente de voz diferente dentro del grupo como estrategia para mantener la integridad de su “nobleza”. En *La novia oscura*, tanto las prostitutas como los obreros del petróleo son cenáculos marginados que fácilmente han sido callados por las fuerzas capitalistas, cuyos derechos no han sido respetados y cuyas luchas han resultado infructuosas. Sus voces, sus reivindicaciones o la reclamación de sus derechos no son escuchados, son, por tanto, omitidos. En *La multitud errante*, los desplazados forman un amasijo humano totalmente mudo, incapaz de rechazar las miserias que les caen encima y que les despojan de su propia tierra. Las guerras en las que cada parte busca su propio interés —los narcotraficantes, los guerrilleros, los militares del gobierno, los hacendados, etc.— no tienen nada que ver con ellos, sin embargo, son ellos los afectados y los que no tienen voz en la sociedad ni para reivindicar lo propio ni para batallar contra quienes los avasallan.

Laura Restrepo enfoca buena parte de los escenarios en los que transcurren sus historias de ficción en los barrios pobres. Realza la situación y la invisibilidad de grupos marginados lo cual deja ver de manera clara su preocupación constante y cadente acerca de la sociedad y de su gente. Gracias a su tribulación, a su focalización y a la enunciación de su existencia, la mayor de las veces velada, a través de la materialización de las realidades de los círculos marginados, les da la voz para que cuenten sus experiencias, perspectivas y desafíos únicos a los que, día a día, se tienen que enfrentar con el conjunto de conflictos, diatribas y problemáticas que les coartan. En este sentido alcanza un significado muy relevante la frase con la que inicia el reportaje en *La Razón* para su libro *Demasiados héroes*: “Laura Restrepo necesitaba poner palabras donde había silencios” (Sin palabras no hay memoria, 2009). Para ella, estas comunidades, necesitan contar su historia, en lugar de ser contadas desde los centros de poder. Para ella, se hacía preciso compartir sus vivencias con un público más

amplio porque, por el mero hecho de llevarse a cabo, se puede generar conciencia, empatía y comprensión sobre las realidades de estos grupos y desafiar los estereotipos y prejuicios que a menudo los rodean. Al centrarse en los grupos marginados, los escritores pueden ayudar a romper el ciclo del silencio y de la marginalización, ya que permiten que las voces y las historias de estas comunidades sean escuchadas y reconocidas. El hecho de escribir sobre sus historias y realidades en sí es un reconocimiento hacia ellos, haciéndoles saber a ellos mismos y a los demás que sus experiencias y perspectivas son valiosas y merecen ser motivo de atención; son tan apreciables e importantes como aquellas que conforman la cartografía de la visibilidad. Al sacarles de los datos fríos y de las noticias al uso mostrando las desigualdades y las injusticias reales que afectan a los grupos marginados, pueden inspirar un diálogo más amplio y fomentar iniciativas para abordar el extenso conjunto de problemas a los que se tienen que enfrentar estas comunidades y que suelen ser las causas de su marginalidad, silenciamiento y opresión.

En este sentido, dar voz a los silenciados es una de las formas más efectivas de resistencia frente a la invisibilidad y el olvido, ya que, la paradoja se alza y se revela. Cuando no vemos algo es difícil darnos cuenta de tal invisibilidad y cuando hemos olvidado algo se muestra la dificultad de saber lo ocurrido o la realidad que hay detrás de tal olvido. A veces, sí sabemos del olvido debido a que tenemos una vaga sensación de que hemos relegado algo, pero no podemos identificar específicamente qué es. Este fenómeno a veces se conoce como “pérdida de la punta de la lengua” (Brown y McNeill, 1966). En tales casos, el recuerdo puede estar presente en nuestra mente, pero no podemos acceder a él de manera inmediata.

Además, el silencio podría ser aún más disimulado, algo de lo que es difícil darse cuenta por no tener la sensibilidad o el conocimiento preciso para poder percatarnos de ello. Seguimos hablando de los grupos marginados, que podrían no aparentar ser tan silenciados si nos enfocamos en las noticias, ya que no dejan de ser caldo de cultivo informativo por las miserias que pasan todos los días en el mundo. Sin embargo, los percibimos como un grupo, una colectividad, que parece hallarse lejos de la vida

personal de los espectadores, y que es algo que se repite tanto que no nos paramos a pensar y de ahí, no nos damos cuenta, o no sentimos las dimensiones de sus condiciones verdaderas. Este proceso, según la teoría de Víktor Shklovski —crítico y escritor ruso— en su ensayo “Arte como artificio”, publicado en 1917, es un proceso de “automatización” en que “los objetos están remplazados por símbolos”(Shklovski, 1980: 59). A medida que nos acostumbramos a la repetición y familiaridad con las cosas en la vida cotidiana, nuestra percepción de ellas tiende a volverse automática, lo que significa que dejamos de prestar atención precisa a los detalles y a sus características. De esta forma, las informaciones que recibimos se limitan a ser un “conocimiento” vago, fácilmente olvidable puesto que dejan de causarnos “sensación”, y “así la vida desaparece transformándose en nada. La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra” (Shklovski, 1980: 60).

No obstante, cuando se presenta la historia de un individuo con detalles concretos sobre sus experiencias, desafíos y emociones como en una novela, es más fácil para los lectores que se identifiquen con esa persona, que se revelen contra las injusticias y los abusos, puesto que puede tocar nuestras emociones de manera más profunda. En la narrativa, se pueden mostrar los aspectos de su entorno, de sus relaciones y de sus desafíos personales que no se pueden capturar en algo más general o amplio sobre un grupo. La empatía se fortalece cuando podemos relacionarnos con las emociones y experiencias específicas de un individuo ya que las historias personales crean la conexión emocional, nos facilita ponernos en los zapatos de esa persona y comprender su experiencia desde una perspectiva más íntima. A esto se añade que la estructura narrativa que involucra cualquier relato implica la construcción de una introducción, de un desarrollo y de una conclusión proceso que crea una tensión y un sentido de viaje emocional que puede ser más poderoso en una historia individual. De esta forma, los lectores podríamos “desautomatizar” unos conceptos que por la repetición han perdido fuerza en nuestra vida diaria.

En este sentido, dar la voz a los silenciados a nivel individual rompe el silencio causado por la “automatización”. Las historias personales tienden a ser más

conmoveras debido a la facilidad que nos ofrecen por exponer ante los ojos de los receptores las condiciones concretas de los personajes tratados, para identificarnos con ellos y para comprender sus experiencias de manera más profunda. Tienen el poder de resaltar la humanidad y las emociones detrás de los números y las estadísticas, lo que puede llevar a un mayor impacto emocional, despertar empatía y facilitar una comprensión del otro y del silencio o de los silenciamientos que han gravitado en torno a su trayectoria vital.

Dar voz a los silenciados no solo tiene sentido para que tales voces entren al oído, sino también, por una consecuencia posterior puesto que, después de escuchar lo que antes se pensaba que no existía, al ser consciente de la existencia de los silenciados y de las propias limitaciones por las que no llega a escuchar, los individuos se volverían menos confiados acerca de las experiencias limitadas personales y quizá, de esta forma, tendríamos más paciencia y empatía para otras realidades. Cuando no conocemos algo es más difícil darnos cuenta del hecho de que en realidad no lo conocemos (Dunning, Johnson, Ehrlinger, y Kruger, 2003).

Durante la redacción de esta tesis, no dejo de sentir el silencio de la voz en relación con la comunicación y los idiomas, que son portadores de las informaciones, culturas, identidades, formas de pensar, y de la tradición literaria de los hablantes. Cuando me gustaría explicar una idea citando alguna obra escrita en chino, me veo obligada a pensar si la cita es convincente ya que en este caso los lectores de mi tesis serían hispanohablantes, y la cultura china, aunque es cultura de mucha población y de mucha historia, sigue siendo una cultura poco conocida en el mundo occidental. Hasta con el español, en que estará escrita la presente tesis, no es tan fácil encontrar suficientes fuentes como en inglés para corroborar un argumento.

El silencio es un concepto omnipresente, inmanente y constante, como afirmaba el filósofo italiano Michele Federico Sciacca: “hay silencios que dicen más que cualquier palabra; hay palabras que no dicen nada” y “la palabra sin sentido sonante no sonora es solo voz [...] no hay silencios sin sentido” (1961: 90). Las observaciones y reflexiones sobre el silencio ofrecerían otra perspectiva de entender una obra y la propia

vida tal y como se aspira a demostrar en las exégesis de las novelas que conforman el cuerpo crítico de la presente investigación.

Como se ha expuesto tanto en la introducción como en algunos otros lugares de esta investigación, la presente tesis se ha construido sobre los análisis de cuatro novelas proyectando sobre ellas todos los componentes relacionados con el tema de silencio en un lapsus cronológico que abarca desde su tercera novela *Dulce compañía*, hasta la séptima, *Delirio*, que también es su obra más representativa *Delirio*, abarcando un periodo temporal narrativo desde el año 1995 hasta el 2004.

Se dejan de lado el resto de sus relatos como *La isla de la pasión* (1989). En este caso, según anticipa la propia autora en el prefacio del libro, toda la historia fue real en la historia mexicana, hasta el punto de que muchos detalles novelescos tienen un trasfondo histórico real. Algo similar ocurre con *Leopardo al sol* (1993), aunque esta obra no llega a al mismo nivel de fidelidad a la historia como la primera. Según indica Elicenia Ramírez Vásquez en el artículo “Entre el mito y la historia, Una reflexión sobre la violencia en la novela *Leopardo al sol* de Laura Restrepo”, las similitudes entre la novela y la historia real son bastantes. Son evidentes y perceptibles a través de documentos registrados y sobre todo de reportajes realizados por la misma autora, tanto en todo aquello tocante con el “perfil de los clanes”, “así como sus procederes en la guerra, en la vida pública y en los negocios” de la novela se puede identificar con las personas reales (Ramírez Vásquez, 2007: 96-97). Por esas razones la tesis opta por no analizar las primeras dos obras por la probabilidad de que no reflejaran tanto las características de estilo de creación de la autora, considerándolas como prolegómenos del proceso de exploración de un estilo propio.

La última obra objeto de estudio se ha fijado en *Delirio* porque, como ya se ha mencionado arriba, con esta novela ha ganado premios y reconocimientos a nivel internacional. Con ella “se ubica entre las escritoras latinoamericanas más leídas del momento y, su obra, dentro de las novelas más vendidas en los últimos diez años en Colombia” (Morales, 2007: 326); Además, después del salto cualitativo y cuantitativo experimentado por su producción y su consideración como una de las novelistas más

afamadas de Colombia, la siguiente novela *Demasiados héroes* (2009), publicada cinco años después, fue una obra con características autobiográficas y con un fuerte poso confesional y personal, por lo que dista bastante de los parámetros y recursos narrativos de las cuatro obras analizadas. En definitiva, el análisis se centra en las cuatro novelas aducidas porque guardan cercanía temporal, componentes comunes y rasgos narrativos relacionados y, por tanto, se puede apreciar una continuidad notable entre ellas.

2. *Dulce compañía* y el silencio

Dulce compañía (Restrepo, 2005a) es la tercera novela de la autora. Publicada en el año 1995, le han sido otorgados dos premios: el Sor Juana Inés de la Cruz (1997) y el Prix France Culture (premio francés anual otorgado a la mejor novela extranjera, 1998).

Esta obra cuenta con varios artículos y trabajos científicos que abordan heterogéneos acercamientos y accesos teóricos a sus diferentes temas y aspectos textuales. Clara Camero habla sobre la concepción acerca de la cultura que quiere transmitimos el libro en su artículo “Humor, mito y parodia en *Dulce compañía* de Laura Restrepo” (Camero, 2001). Argumenta que la narradora, periodista de una revista, sirve de testigo y participante en una historia oral de una cultura primitiva en la que los habitantes del barrio intentan encontrar sus propios sentidos en el mundo a través de los mitos. Utiliza dos conceptos de Mijaíl Bajtín para apoyar sus ideas: relaciona el ritual que se lleva a cabo en Galilea con el concepto de carnavalización, en el que todos los participantes son activos y siguen sus propias leyes dejando al lado el orden habitual; a su vez, examina el silencio del ángel en relación con la distinción entre el silencio y sonido de Bajtín, quien opina que, en comparación con el sonido, que es el mundo humano, el silencio es cualidad inhumana para concluir destacando el valor de la memoria colectiva en la ficción a pesar de las razones históricas.

Entre la religiosidad popular y la desacralización: Una lectura de Dulce compañía de Laura Restrepo (Batista y Alcalá, 2014) constituye una aportación que incluye muchos aspectos generales del libro. En primer lugar, aborda los conceptos dicotómicos que trata la novela, como lo sagrado y lo profano, la mujer y el hombre, etc., ambivalencias a través de las que se presenta la complejidad del panorama narrativo como metáfora del mundo humano en que nos encontramos todos. A continuación, pasa a analizar los personajes principales del texto, así como las

características paratextuales del relato, en este caso con significativas observaciones que tienen como hilo conductor la Biblia, y estudia detenidamente cada capítulo y su relación con el texto sagrado. Al mismo tiempo, lo considera todo bajo el marco posmoderno por el *collage* poliédrico en el que se amalgaman muchos elementos en la obra que, entre otros motivos, presta especial atención al papel diferente que desempeñan las mujeres en esta historia. La última parte, que es también la más importante, presenta exégesis en las que aborda la ironía que emplea la autora para invertir los valores tradicionales de la iglesia, que sirve también especularmente como una miniatura de toda la sociedad colombiana sobre diferentes elementos como las formas de pensar (profano-religioso, absurdo-sensatez) o para revelar las fuerzas principales para promover el progreso histórico (mujer-hombre), etc., con objeto de mostrar la parte silenciada de la historia.

Mery Cruz en “La construcción del personaje femenino en *Dulce compañía*” (Cruz Calvo, 2003) habla del papel que desempeñan las mujeres en la obra a través de diferentes diseños de la autora. Por un lado, la figura de la Monita se presenta como una persona educada por la lógica científica mientras menciona que tiene una particular historia familiar por la línea materna en la que es lugar común la locura. Se une con el ángel en un ritual de estilo carnavalesco, planeado por las líderes de la junta que administra al ángel. La última parte dirige su foco de atención en torno a las contribuciones de las mujeres, aparte de proteger, creer y hacer creer al ángel, hasta los cuadernos del ángel, en que está escrito su discurso que ha sido dictado a su madre Ara, leído por Mona y conservado por otras, no se habrían existido ni guardado sin los esfuerzos de las mujeres. Revela la importancia del papel femenino en la historia a través de las huellas escondidas entre el protagonismo femenino aparte del resto de los componentes narrativos que componen la trama.

En el libro de Felicia Lynne Fahey *The Will to Heal: Psychological Recovery in the Novels of Latina Writers*, el quinto capítulo titulado “Spiritual Cure in Laura Restrepo’s *Dulce compañía*” (Fahey, 2007) habla de *Dulce compañía*. No categoriza la obra simplemente como feminista sino con un enfoque centrado en la cura espiritual.

El personaje de Mona se presenta como una reportera intelectual que critica la populachería de su país y en general de América Latina que sigue conservando y manteniendo las modas pasadas de los demás. El trabajo le obliga a entrar a otro mundo desconocido donde conoce al ángel, período a partir de cual empieza a querer entender a los que están lejos de su círculo de vida. A través de esa voluntad de entender a los demás, uno también se conoce mejor a sí mismo. El trabajo elogia el valor del libro objeto de análisis con interesantes aportaciones sobre la posibilidad de curar los traumas a través de salir de su zona confort, conociendo nuevas perspectivas y entablando diálogos entre lo conocido y los nuevos horizontes que ofrecen los espacios ignorados.

Hay otros artículos que tratan en general el estilo y rasgos narrativos generalistas sobre la obra de Restrepo. Carmiña Navia Velasco (2005) comenta en “Laura Restrepo, la creación de un mundo novelístico” sobre *Dulce compañía* que en esta obra se ha creado un ambiente donde se confunden fantasía y realidad, en el que al final uno puede acceder a los dolores verdaderos de la gente que vive ahí. A través de los sufrimientos de los niños y de las mujeres, la novela revela el lado oscuro del patriarcado.

Del periodismo, que era la profesión de Laura Restrepo antes de embarcarse en la andadura literaria, Nelly Valbuena Bedoya (1999) en “Laura Restrepo: del periodismo a la ficción” habla de los diferentes trabajos que había desarrollado la escritora colombiana relacionados con su inicial faceta periodística; entre ellos, indica que *Dulce compañía* es el paso definitivo de la escritora colombiana para entrar en la literatura de ficción. Sin embargo, no abandona la habilidad del periodismo, sino que aplica parte de los recursos y materiales periodísticos para corroborar y tejer las urdimbres narrativas ficcionales, convirtiendo el periodismo en un elemento importante para su creación literaria.

Antes de abordar nuestros estudios sobre la presencia, valores y función del silencio frente a la voz y del secreto en relación con lo dicho en la novela se considera imprescindible sintetizar la urdimbre narrativa creada por Restrepo en esta novela.

La historia aparentemente centra el foco inicial de la narración en la aparición de un ángel tan misterioso como enigmático en un barrio pobre. La historia va a ser

relatada por el personaje de Mona, narradora del relato en primera persona, quien ejerce como reportera de la revista *Somos*. Mona fue mandada por la dirección de su publicación al pobre barrio Galilea a causa del revuelo suscitado por la aparición de un misterioso ángel. Allí se encontró con varios personajes que configuran el armazón humano del relato: Orlando, un niño de 10 años más o menos, hermano uterino del ángel; el padre Benito, párroco del barrio de Galilea donde se desarrolla la acción y padre secreto de Orlando; la señora Ara, madre del ángel y de Orlando; las mujeres de la junta (en la junta no hay hombres) “que administra el ángel” (p. 36); Sor María Crucifija, la presidenta; Sweet Baby Killer, “ex campeona de lucha libre” y “suplente de la junta” (p. 37); Marujita de Peláez, la que hace pequeñas necesidades y siempre aparece vestida con una capa azul... Además de estos personajes, en la obra pululan otros como las hermanas Muñís, a través de las cuales se informa del supuesto pasado del ángel... y, por supuesto, después de muchas incidencias, el personaje de Mona llega a ver y a conocer al ángel, un muchacho “aterradoramente hermoso” (p. 43).

Poco a poco se van desvelando los ingredientes esenciales de la trama y se van conociendo aspectos de la geografía interna de los personajes, así como de su paisaje externo. A Mona le ha impresionado excesivamente a primera vista la figura del ángel. Luego, en el patio de la señora Ara, ocurre el primer contacto entre los dos, cuando Mona empieza a profesar cierto cariño al enigmático personaje del ángel. En un rito que organiza la junta, el ángel y Mona son cómplices de unión íntima, que según revela Mona fue algo parecido a un “sacramento” (p. 96), momento a partir del cual se muestra y se siente profundamente enamorada del ángel.

La trama tiene otro punto de interés durante una noche en la que la figura de Orlando acudió a la casa de Mona en la ciudad pidiéndole ayuda por la “pataleta” que estaba sufriendo el ángel, lo cual le hace darse cuenta de que lo que tiene el que podría considerarse como centro figurativo de la historia es epilepsia, por lo que pide ayuda inmediata a su amiga psicóloga, la Bella Ofelia, quien voluntariamente trabaja en un “hospital de beneficencia para enfermas mentales comúnmente conocido como el Asilo de Locas” (p. 127) para tratar de esclarecer la supuesta enfermedad o traumas del ángel.

Durante la hospitalización, por casualidad, Mona se informa de que el ángel ha estado en un frenocomio (p. 149). Es la única huella que ha aparecido sobre el pasado de este inescrutable y singular personaje. En este momento, Mona decide ir hasta allí para averiguar todo lo que ha pasado en la trayectoria existencial de este inescrutable personaje. Sin embargo, se arrepiente cuando está a punto de entrar en ese lugar. Duda sobre si el sentido de su búsqueda del pasado del ángel no sería el paraíso donde debería estar el ángel sino el infierno. Cuando están a punto de llevarse al ángel para ejecutar su vuelta a Galilea, convencidas de que la psicología no funcionaría para tratar sus ataques, el ángel desaparece. En este punto, surge la figura de Marujita informando de que el ángel ha llegado al barrio, andando y dejándose llevar en hombros por una caterva de seguidores. Cuando acuden a Galilea, solo alcanzan a ver el rastro caótico que ha dejado el enfrentamiento entre los creyentes católicos defensores del catolicismo tradicional representado por el padre Benito y los seguidores del ángel que le acompañan al barrio, el cual ha llamado la atención de la policía que también se suma al cortejo del ángel. Al final, esta hierática figura decide huir del espacio que le rodea y abandonarlo todo para lo cual decide escapar de su universo conocido e internarse en la selva saliendo de Galilea. Sin embargo, aunque su figura desaparece, su estigma y lo que su presencia representaba no lo hizo puesto que Mona da a luz a una niña fruto de su unión con el ángel y continuadora de sus huellas y no olvida el impacto causado por el ángel y por su estancia en Galilea por lo que retorna constantemente a dichos lugares para visitar a la señora Ara y a los habitantes en ese barrio.

2.1. Silencio del ángel

2.1.1. El silencio traumático

El insondable personaje del ángel es el núcleo central desde donde se pueden extraer los usos más llamativos del silencio en esta obra, ya que es el actante protagonista, por lo cual está muy presente en la obra y eso supone también que, en torno a su figura, esté muy presente una amplia constelación de elementos vinculados al valor y significados del silencio. Desde el inicio del relato, su presencia se envuelve de un aire místico o espiritual en el que el silencio ocupa un lugar central: “Sin producir ruido que lo anunciara, había salido de no sé dónde” (p. 43). Su sola presencia envuelve la atmósfera de un ambiente estático y enigmático. Envuelto en el silencio y la quietud, el ángel sube casi en ingravidez a un escenario ante cuya sola presencia Mona, igual que sus creyentes, se queda paralizada, admirando el ser espiritual, místico y mágico que se presenta ante el pueblo congregado.

Según la señora Ara, la figura protagonista nunca había hablado desde que llegó a casa

llevaba puesta una dulzura inundadora y mansa, como lago muy extenso y de aguas quietas. Pero era silencioso. No habló en ese momento y no habló nunca después. Salían palabras de su boca pero no conformaban lenguaje, eran no más un arrullo, un murmurar de letanías, aprendidas tal vez en otras tierras” (p. 50).

Pero no es silencioso sólo en el momento en que se inicia el tiempo del relato. Con anterioridad, siendo muchacho, recién vuelto a la tierra natal, era caracterizado por su silencio, como luego se pondría de manifiesto durante el resto de su vida. Cuando era muy niño, apenas cuidado por una señora, ya era así, “(...) jugaba en su rincón (...) sin poner pereque, dicen que jamás se lo oyó llorar” (p. 154), hasta que Don Nicanor “tuvo que hacerles una rebaja, por lo que el niño no hablaba” (p. 155) cuando les vendió el niño a los extranjeros. Además, según la señora que le conoció en el frenocomio de la

cárcel de La Picota, allí le llamaban “El Mudo” (p. 149). Es decir, ya desde su infancia había mostrado signos especiales marcados por la distancia, por la incomunicación y por un silencio místico que, no obstante, atraía y despertaba interés por igual. Era un ser retraído, aislado, que gustaba de la soledad y que, al parecer, no expresó nunca ningún tipo de sentimientos. Su retraimiento y mudez se erigieron en cualidades intrínsecas que conformaron una personalidad particular hasta el extremo de no encajar en ningún rol y ser enviado al manicomio. Sin embargo, como ser especial, silente, estático y místico, no encaja en ningún lugar. Su estigma, su androginismo y su espiritualidad están por encima de cualquier realidad común. El ángel es un personaje mítico que fue creando en torno a su existencia y presencia un aura singular que progresivamente va a ir llamando la atención de las mujeres de su barrio porque les abre vías hacia lo desconocido, hacia lo no nombrado, hacia un espacio que sosiega y calma con su sola presencia. Su sola presencia se convierte en algo sagrado y, como tal, despierta la devoción de los que lo conocen. No habla, pero es capaz de transmitir una forma de lenguaje sagrado que revela paz, fraternidad y bienestar a quienes tiene alrededor. Sin decir nada, quienes están a su alrededor sienten experiencias sublimes que parten del contacto con el interior de uno mismo y sobrepasan el conocimiento material generando quietud y serenidad.

De las historias contadas por diferentes personajes, sabemos que el silencio le ha acompañado permanentemente. En este contexto cabe preguntarse ¿Qué significa este silencio? ¿Por qué se configura esta figura como un personaje silencioso? ¿Qué funciones e interpretaciones se pueden extraer sobre este particular hecho?

El silencio del ángel sobre todo implica un pasado traumático. Nunca ha conocido a su padre. Su madre doña Ara se quedó embarazada a causa de una violación, de un hecho traumático que la marcó para el resto de su vida: “El padre de mi hijo (...) salió una noche de la oscuridad, sin cara ni nombre, me tumbó al suelo y después se volvió humo” (p. 47). Nunca lo había vuelto a ver doña Ara por lo que el ángel nació sin padre y fue producto de un hecho ignominioso y traumático como una violación. Su infortunio y desgarró no quedó ahí sino que, con posterioridad, Don Nicanor, el padre de Ara,

descrito como “bestia sin sentimientos y repleta de aguardiente” (p. 154), le quitó el hijo de manera ignominiosa y con furia desatada; desde ese momento hasta tiempo después cuando el pequeño huérfano de padre volvió convertido en la figura del ángel, nadie llega a conocer precisamente qué le había pasado, cuál había sido el rumbo de su existencia, durante tantos años de ausencia. Es decir, en la propia trama argumental se produce un silencio muy significativo; no se especifican detalles sobre el misterio que proyectan algunos de los años de ausencia del ángel. Esta carencia de datos así como la ausencia de referentes en torno a cómo se fue configurando su identidad y el desarrollo psicológico y social de su personalidad contribuyen a moldear un personaje enigmático, hierático y heterodoxo sobre el que gravitan más dudas que certidumbres; sobre el que subyacen oquedades y vacíos ignotos que potencian el valor de las elipsis sobre su figura. Como dijo su hermano Orlando con una comparación relevadora que ya ofrece una primera lectura de su carácter sagrado: “es un misterio, como el pasado de Cristo, que nadie sabe cuál fue” (p. 150). Esta comparación es trascendente puesto que pone en parangón la figura de Jesucristo —quien, como es conocido por las escrituras, plantea incertidumbres sobre una buena parte de su vida de la que no se habla— con la del personaje del ángel reforzando con ello su signo divino.

Con todo, leyendas nunca faltaron sobre los primeros años del ángel envolviendo la narración en un halo que acerca la historia a paradigmas ficcionales del realismo mágico: que se lo llevaron unos gitanos (p. 48), que lo vendió a unos extranjeros ricos (p. 154), etc. El uso de la elipsis y de componentes propios del realismo mágico en esta novela es una técnica que Laura Restrepo utiliza para crear una atmósfera misteriosa y sugerir que hay más en la historia detrás de lo que se revela explícitamente. El personaje del ángel es un ejemplo de cómo la autora utiliza omisiones conscientes para crear una figura insólita y mística que desafía la comprensión convencional del mundo cuyos vacíos durante la infancia y juventud son tan enigmáticos como los del propio Jesucristo sobre quien hay más dudas e incertidumbres que certezas sobre su ministerio hasta cumplir los treinta años. Este símil, marcados por los vacíos, desconocimientos y silencios en torno a la existencia del ángel como la del propio Jesucristo, refuerza el

carácter espiritual y celestial de este personaje.

En un sutil juego narrativo, Laura Restrepo consigue que la biografía del ángel no sea una narración fiable, que el propio lector dude del personaje y de su historia ya que hasta las propias hermanas Muñís, quienes contaban la historia del ángel, lo admitían: “todo esto que oye son los cuentos que mi hermana se vino a inventar después, de oídas, porque a nosotras nada de eso nos consta” (p. 155). Todo es confuso cuando no extraño o insólito. Padre confuso, crecimiento borroso e incierto, hasta la propia madre Doña Ara decía no recordar la cara al verle cuando se encontró con él ya que solamente lo vio recién nacido. Según las hermanas Muñís: “Si de verdad ése es su hijo, es algo que nadie puede saber” (p. 157), aunque lo reconoció Ara por la hermosura inigualable al nacer (p. 50).

Con todo lo que debería explicar sobre sus orígenes o sus primeros años, no pudo. Incluso, los propios antagonistas como los receptores no sabes si estos orígenes no se saben realmente o no querían ser revelados, puesto que el enigmático personaje del ángel prácticamente perdió la capacidad de expresarse en su tierra natal incluso frente a su propia madre, por el hecho de haber aprendido idiomas distintos del nativo. Al parecer, por lo menos cuando lo conoció Mona, él tampoco tenía ganas de comunicarse, estaba tan acostumbrado a aislarse que ni “registraba” (p. 71) la presencia de otra persona: “Permaneció delante nuestro sólo unos segundos, sin pronunciar sonido, sin hacer contacto y sin huir, como si no se percatara de que estábamos allí” (p. 43); “Estaba allí y a la vez no estaba, y durante largo rato fui testigo de su trance autista” (p. 71), “— ¿Puedes verme? ¿Puedes oírme? —le pregunté alzando la voz, pero no logré romper su aislamiento” (p. 71). El ángel se encuentra en Galilea desde un punto de vista físico, pero al mismo tiempo no vive allí. Él vive en su propio mundo, es un ser fuera de la realidad y de lo material puesto que parece vivir en un espacio paralelo, en una realidad suprasensible fuera de lo conocido. En esta tierra que pisa no hay nada que le conecte con la realidad ni con el resto de seres humanos o con cualquier elemento circundante; no hay nada que le sujete a la realidad material, al contrario, su existencia es vaga y casi insubsistente, como una cometa perdida del hilo que deambula ingrávida y evanescente

por el espacio: con su madre nunca ha tenido conversaciones, aunque según Crucifija las palabras que le salían de la mano para ser depositadas en la fijación de la letra escrita eran voces del ángel, dictadas por el hijo cuando Ara entraba en trance (p. 50). En el episodio en el que se relata la peregrinación de los creyentes entorno suyo tampoco ha tomado parte, sólo desempeña el papel de un ser divinizado, un objeto sagrado e intangible al que rinden adoración, mientras tanto, le sirve de instrumento para Crucifija con el que ganar poder. Incluso en su estrecha relación con Mona, fue simplemente el aceptador de un plan organizado por los demás... Nunca estuvo ni está involucrado en ningún asunto del barrio, ni siquiera en los originados por él mismo. Como ejemplo manifiesto se puede aducir el enfrentamiento de Ara y los creyentes contra el padre Benito y los opositores, cuando los primeros quieren enviar al ángel al hospital; la discordia entre Ara y Crucifija con respecto al trato con él; la bulla de los creyentes, o la amenaza de la pandillita M.A.F.A (Muerte al Falso Ángel)... Aparentemente, todo pasa por él, mientras que él mantiene su silencio, se mantiene inalterable, impertérrito, hermético, como si no tuviera nada que ver con todo lo que ocurría en torno a su presencia, en contraste con el ensordecedor ruido mundano generado a su alrededor, como que en el mar él flota solo en una burbuja. Su silencio refleja una separación absoluta del entorno, un efecto de distanciamiento y de extrañamiento donde la ausencia de comunicación es significativa puesto que, a pesar de no decir nada, mueve muchedumbres, hace actuar a los demás, genera corrientes de adeptos y de enemigos, moviliza todo lo que hay a su alrededor. Son muy significativas todas las escenas que acabamos de enumerar porque puede verse que el lenguaje o la palabra verbalizada no son necesarias para comunicarse ni para mover a las masas. La presencia del ángel o su simple mención actúan como motor de acción. Sus silencios o sus movimientos comunican tanto como cualquier discurso hasta el punto de ser él quien mueve los hilos de la urdimbre novelesca, desde quien parten todos los fenómenos que gravitan en la obra o quien protagoniza o impulsa el movimiento del resto de antagonistas de la novela.

El silencio del ángel grita su soledad. No se siente perteneciente a todo el entorno de personajes que lo rodean entre quienes lo aman, lo adoran, lo utilizan, lo odian, pero

nadie lo entiende o lo conoce de verdad. Su existencia no forma parte del horizonte terrenal. Está tan separado de todo el mundo físico que ni es capaz de sintonizar con las costumbres cotidianas: “Nunca he logrado que duerma en una cama. No le gustan. Se tiende en un jergón, ahí en el suelo, junto a la estufa, y no cierra los ojos. Mi hijo es extraño, señorita Mona. Cuando está despierto parece dormido, cuando está dormido parece despierto” (p. 68). Es un ser envuelto en una insondable desgarradura y una aguda escisión con respecto a todos y a todo. Esta realidad alienante fruto de un trauma aún vigente podría conducir a sentimientos como los de separación y de alienación de los demás, una sensación de diferencia u otredad (Brison, 2002; Fivush, 2010) caracteres que definen a la perfección a este personaje.

Para el ángel, el mundo es un ente absurdo en un paradigma próximo a lo que explicó Camus en *El mito de Sísifo*: “Es un exilio sin recurso, pues está privado de los recuerdos de una patria perdida o de la esperanza de una tierra prometida. Tal divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su decorado, es propiamente el sentimiento de lo absurdo” (Camus y O’Brien, 1955: 6). En el barrio de Galilea, el ángel ha perdido los deseos de interactuar, la iniciativa individual. Todo alrededor de su ser es un sinsentido, un universo marcado por la incomprensión y el absurdo que genera su presencia o los actos inconcebibles a los que arrastra a los demás sin siquiera decir nada. Como dice Ofelia, la amiga psicóloga de Mona: “estamos hablando de un ser que no habla, no establece contacto con el mundo exterior, no mira a la gente, no demuestra afecto por nadie” (p. 167). Además de la desafección, de su incomunicación —que como se ha explicitado implica significados y acción para los demás—, de su retraimiento y de su deseo de soledad y silencio, cual misántropo trata de separarse de los demás y de vivir aislado. Con todo, Galilea se configura como una “patria perdida” para el ángel, el propio barrio debería contener sus recuerdos, pero le resulta ajena, extraña, una tierra desconocida, que no reconoce ni acoge a aquel regresa a ella esperando encontrar su hogar.

Según algunos de los significados sobre el silencio que ha resumido Ihab Hassan:

Silence fills the extreme states of the mind-void, madness, outrage, ecstasy, mystic trance when

ordinary discourse ceases to carry the burden of meaning”; “Silence turns consciousness upon itself, altering the modes of its awareness; or else condemns the mind to repetitions of the same solipsist drama of self and anti-self. Thus, the transvaluation of values or their complete devaluation ensues (Hassan, 1982: 13)

Desde nuestro punto de vista, el ángel se encuentra en un estado extremo que menciona Hassan; está en un estado de trauma y de una soledad profunda, donde su silencio le ha limitado la conciencia sobre sí mismo, devaluando la realidad que le rodea y todo el mundo exterior representa y/o consagra; este autismo le hace ávido del vacío (Hassan, 1982: 14), de un nihilismo añorado.

En relación con las consideraciones de I. Hassan, Camus destaca el silencio del mundo exterior en relación con la sensación o sentido del absurdo, en tanto en cuanto este silencio comporta componentes que uno tiene que afrontar al buscar el sentido de su existencia así como su relación con el entorno y la sociabilización de cualquier individuo. Cada vez que se siente el dolor de afuera, las heridas procedentes del exterior, se interroga al mundo, el cual te contesta con el eterno silencio. De ahí, se suscita el abandono y la reclusión en un mundo interior, la introversión hacia sí mismo puesto que los vínculos afectivos o sociales o la propia la búsqueda del otro caen en el vacío hasta devenir en su propio nihilismo, en el vacío más absoluto. No tiene interacción mutua y de correspondencia o alteridad con lo externo, la cual genera sociabilización y pertenencia, al contrario, su vida como su geografía personal o su contacto con el medio o con el resto de la sociedad es inexistente, nada tiene sentido para él, es un ser solo en un mundo de silencio y de inexistencia.

Mona se da cuenta de este autismo irremediable a pesar de todos sus intentos por curarle: “[...] al salir del asilo tuve por primera vez la certeza de que por más que intentara acercarme a él, siempre estaríamos a universos de distancia, y de que aunque le hicieran mil terapias y tratamientos, seguiría siendo un extraño en este planeta” (p. 163).

El silencio refleja un dolor más fuerte que el de las palabras pronunciadas con una intención de dañar al interlocutor. El auto-silenciamiento también puede ocurrir a la defensiva, cuando las personas ni siquiera pueden contarse estas historias a sí mismas (Elson, 2001). Desempeña un papel activo en el olvido de las experiencias que son demasiado dolorosas o perturbadoras para recordar (Brewin, 2003; Freyd, 1996), lo cual lleva a la incapacidad de expresar estas experiencias incluso cuando haya un oyente comprensivo dispuesto a escuchar y revertir el drama personal. Cuando un dolor es muy profundo, uno se calla incluso a sí mismo la historia traumática, intenta olvidar las heridas para que no causen más daños ni estragos a un alma desgarrada. Este mecanismo de protección llevaría a un silencio tenaz, hasta el extremo de que ni contaría la experiencia dolorosa cuando tuviera un oyente dispuesto a hacerlo. Es algo propio de la más profunda intimidad. La desgarradura es tan intrínseca y penetrante que se oculta de manera hermética y muda en lo más profundo del ser aunque siga palpitando en el espíritu profundo haciendo mella en la existencia del sujeto afectado y causando una desgarradura incesante que se perpetúa a lo largo de su devenir histórico. Quizá el ángel por su singular vida, existencia y escisión haya perdido la capacidad de contarlo, por las desgarraduras sufridas durante su infancia y adolescencia y, más tarde, por lo íntima que fue la relación que había tenido con Mona.

Por lo explicado arriba el silencio es una actitud asumida por propia aceptación y voluntad, por el deseo de callarse, ya que este personaje por sus condiciones personales no tiene ganas de hablar —la suposición oculta es que todo lo que siente o lo que ha experimentado puede ser expresado a través de la lengua, lo cual no ha sido demostrado. Al contrario, en muchas ocasiones el silencio muestra la inexplicabilidad, la impotencia de la lengua para nominar aquellos aspectos que más no pueden herir o que más queremos desvelar pero resulta imposible hacerlo por la inefabilidad de dichas experiencias o por lo que pudiera suponer su revelación.

El dolor físico que de vez en cuando sufre el ángel a causa de la epilepsia que le deja “comatoso, desmadejado” (p. 116) es inexpresable y también afecta al ser anímico y al comportamiento del personaje. Según argumenta Elaine Scarry en *The body in pain*

de la “inexpressibility” (1985: 3) del dolor físico, muchas veces no son suficientes las palabras para poder plasmar el dolor del cuerpo. Aparte de que es más que conocido que un dolor agudo impide hablar ni pensar a cualquiera que lo sufre, de lo cual cualquiera ha podido tener experiencias similares en su vida, el dolor deja a cualquier persona en un estado de “againstness”, de “otherness”, tu propio cuerpo “being the enemy” (1985: 52). Se tiene conciencia del propio cuerpo, pero es ajeno al sujeto, te recuerda con la molestia y el padecimiento sufrido su existencia contundente.

El ángel sufre epilepsia, un dolor físico que le ataca de vez en cuando; además, esta condición que lo aproxima a espacios irracionales y a condiciones suprasensibles es considerada como otra más de las señales de que es un ser sobrenatural. Incluso cuando no le ocurre por sí mismo, esto es, cuando no sufre ningún episodio o acceso de epilepsia, el personaje de Crucifija lo manipula con un espejo para causarle las convulsiones. Según Elaine, el dolor físico es un tipo de traición a uno mismo, ya que este tipo de dolencias no se pueden controlar, tu propio cuerpo te ataca, a pesar de la voluntad adversa por lo que el cuerpo en estado de dolor impone la subjetividad. La epilepsia del ángel, aparte de ser un síntoma que en sí es aflictivo, le deja en este estado de abandono de sí mismo, en una situación donde su cuerpo es ajeno al ser que lo habita. La situación es aún peor y más lacerante cuando los arrebatos se los intenta producir Crucifija, en este caso no solo son involuntarias las convulsiones sino que además obedece a la voluntad ajena, es decir, aparte de sentirse ajeno a su propio cuerpo, siente la extrañeza de que su organismo responde a los demás, a una otredad y a una traición más profunda, padece aún más un desgarramiento físico y psíquico que siente en soledad y que le causa estragos en su ser interior y en su configuración de cara a los demás.

Además, el dolor del cuerpo es invisible, no como las heridas superficiales y sangrantes que sí se pueden ver. El dolor para la persona misma no se puede ocultar, el sufrimiento se hace visible, mientras que para los demás —puede ser informado— no será experimentado, por lo que no puede ser demostrado, y menos compartido. Tal falta de testigos y de testimonios está fuera del uso del idioma que es intersubjetivo. De ahí que el cuerpo dolorido, magullado y maltratado deja a la persona en estado de

desamparo e incomunicación, por la imposibilidad de compartir la experiencia a través de la herramienta del lenguaje, de poder comunicar lo que realmente padece o siente en su interior. Al final, todo se queda en silencio puesto que es un dolor individual y un padecimiento solo experimentado y sufrido por la víctima, en este caso el ángel. Como indica Melissa Shani Brown: “For someone to be in this space of silence is for them to be utterly isolated, cut off from community” (2013: 84), es decir, el silencio ante la ausencia de poder hallar recursos lingüísticos para describir su propio sufrimiento deja al sujeto, al ángel, siendo víctima de la soledad y fuera de la comunidad. En el caso del ángel, aparte del propio dolor inexpresable a los demás, su estado divinizado le ha arrojado hacia una situación más extrema ante la que el público —además de no empatizar con él en tal sufrimiento— espera verlo. Los demás se emocionan cuando él sufre solo y silente, porque él no es considerado como un ser humano sino como ser divinizado hecho que se demuestra en el desconocimiento y espiritualidad existente en torno a su persona, los misterios que hay sobre su vida, su extravagante forma de actuar, sus silencios y mudez y, como se ha visto aquí, a través de las convulsiones. El resto de personajes no alcanza a comprender su sino, suponen que no sufre, o ni siquiera lo piensan, simplemente se quedan maravillados. El sufrimiento del ángel alienta a los demás porque no llegan a comprender su dolor y su deterioro físico, así como la vida desgarradora que sostiene por la enfermedad y las situaciones absurdas que vive a diario por todos los motivos apuntados.

A parte del dolor físico, el pasado del ángel puede ser también tan inexplicable como inexpresable. A pesar de la barrera lingüística que se mencionó arriba, para muchas experiencias extremas no es posible acudir a las palabras. El lenguaje muestra su carácter infame, sus carencias materiales ante la ausencia de signos, de términos o de códigos con los que poder nominar lo innombrable. Como cita Melissa Brown en su tesis, quien yuxtapone dos silencios diferentes: “how do we describe what happened at Auschwitz” y “how do we describe God/the divine mysteries” (Brown, 2013: 36). Algunas realidades son tan excepcionales que no es posible traerlas a la lengua, que no pueden ser dichas por no existir palabras o enunciados capaces de encarnar lo que se

quiere enunciar.

Su reclusión y apartamiento es tal que no se ha dejado ayudar ni desde el punto de vista psicológico ni desde cualquier otro, lo cual, a parte de la aflicción, causa una gran lástima en Mona. El silencio del ángel, en los ojos de Mona, es un dolor inmenso al mismo tiempo que ahogado al saber que no puede hacer nada para remediarlo: “—Perdónanos —le susurraba— por lo que has tenido que sufrir en esta tierra. Perdón, perdón por todo el mal que te hemos hecho...” (p. 163).

La única opción o consuelo para Mona es llorar. Llora no solamente por el ángel, sino también por haber contemplado lo que ha hecho la maldad del ser humano en un ser tan hermoso. El silencio del ángel despierta la caridad, por estar allí pacífico, con las huellas del maltrato sobre su propio ser orgánico y anímico manifestando una tolerancia o una indiferencia difícil de imaginar.

2.1.2. Silencio, virtud del ser divino

El silencio, aunque como se ha visto es parte de las secuelas y consecuencias de su pasado oscuro, es muy reproducible y caracterizado desde el punto de vista de la identidad personal del ángel. José Saramago escribió que “Dios es el silencio del universo, y el ser humano el grito que da sentido a ese silencio” (1998: 240). Al contrario de la ruidosa multitud, los dioses no hablan. Como indica Steiner “hay acciones del espíritu enraizadas en silencio. Es difícil *hablar* de estas, pues ¿cómo puede el habla transmitir con justicia la forma y la vitalidad del silencio?” (Steiner, 2003: 29). Los santos hablan sobre el valor del silencio y lo aprecian. El silencio siempre está relacionado con la comunicación del alma, en comparación con las palabras que siempre implican una interacción y relación con una conversación mundana. En la mística ya eran advertidos fenómenos como estos. Así San Juan de la Cruz dice que “Una palabra habló el Padre, que fue su Hijo, y ésta habla siempre en eterno silencio, y en silencio ha de ser oída del alma” (Cruz, 1990: 66). El silencio es

el lenguaje del ser divino, de un absoluto del universo que no se puede expresar con palabras y cuya revelación y comunicaciones trascienden el ámbito de lo material. Es una comunicación anímica, incorpórea, etérea que, sin embargo, revela todo aquello trascendente a lo que aspira.

Esta percepción del silencio no es exclusiva del cristianismo. En la tradición judía, en los Salmos, por ejemplo, se ve el puesto relevante que tiene el silencio. Como en el Salmo 62: “Mi alma vibra de silencio hacia Dios”, o el Salmo 65: “Solo te conviene el silencio como forma de alabanza”, citado por Dolores Aleixandre en su ensayo sobre el silencio (2000: 193). En el islamismo, aunque el silencio no llega a tener el mismo nivel de importancia que en el cristianismo, para que los creyentes se sientan más conectados el Corán tiene versículos que sustentan el silencio (Le Breton, 2006). En las religiones orientales el silencio también está muy presente. En el budismo, por ejemplo, según sus ideas, muchas sabidurías del universo sólo se pueden percibir anímicamente sin posibilidad de ser explicadas con palabras. Como indica el *Sutra de Vimalakirti*: “La verdadera enseñanza supone no predicar” (Neng y Pareja, 2012: 212). También, uno se acerca a la sabiduría en el silencio por otras vías tal y como escribió el maestro Yung Ming: “cuando estás en silencio pero siempre atento, allí está la visión sutil” (Neng y Pareja, 2012: 244). Por su parte, en el *Nirvana Sutra*, el *Sutra del diamante*, el *Sutra de la guirnalda*, etc., insistentemente se reitera la importancia del silencio. Lo mismo acontece en el taoísmo: al empezar *Tao Te Ching*, ya se explica que “el Tao⁹ al que se le puede dar nombre no es el Tao de la Eternidad. Así como el nombre que puede pronunciarse no es el nombre de la eternidad” (Tsé, 2012: 12). En el caso de las diferentes religiones desde diversas dimensiones se puede apreciar que el conocimiento del silencio en este sentido es universal.

La veneración al silencio se arraiga en lo más profundo del ser humano, recuerda

⁹ “Es posible entender al Tao como la conciencia primordial, el Creador, Dios, Ala, el Absoluto o la Totalidad así como con cualquiera de los conceptos que aludan a la esencia del universo, conformada por fuerzas antagónicas que cohabitan y trabajan coordinadamente para dar existencia a todo cuanto conocemos” (Tsé, 2012: 67).

la esencia del misterio existencial y la eternidad de la vida. Por eso el ser humano, al intentar acercarse para percibir las ideas divinas, tiene que sintonizar con la vibración anímica de ellas, acudiendo al silencio. Recuérdense en este sentido los valores del silencio y del sosiego para los místicos como procedimientos previos para preparar el ascenso del alma hacia la contemplación, hacia la iluminación, hacia la comunicación íntima como el Ser creador. Según José Ángel Valente la experiencia de lo indecible en San Juan de la Cruz: “se aloja de algún modo en un lenguaje cuya eficacia acaso esté en la tensión máxima a que lo obliga su propia cortedad. En el punto de máxima tensión, con el lenguaje en vecindad del estallido, se produce la gran poesía, donde lo indecible como tal queda infinitamente dicho” (2006: 87). Y, en una postura próxima, A. M. Haas, apuntaba que las voces de los místicos “nos presentan una forma de comunicación que parece paradójica pero que precisamente por ello se corresponde con la situación histórica: los textos presentan “formas de hablar del silencio” (2007). Silenciarse implica espaciarse interna y externamente con respecto a lo material de manera que se establezcan unas condiciones favorecedoras de un estado de disponibilidad que permita trascender toda la realidad y poder aproximarse a regiones donde subyace todo, donde no hacen falta signos lingüísticos para establecer una reveladora comunicación.

En el hospital donde trabaja Ofelia, un día después de la llegada del ángel, ella percibe “un silencio inusitado” y se produce un extraño fenómeno protagonizado por las pacientes más crónicas quienes, en una especie de trance, rodeaban al ángel en el “patio de pesadilla (...) envuelto en ese silencio, tan armonioso. (...) toda la paz salía de él (...) Ellas simplemente se le arrimaban, calladas, con la actitud serena de quien se siente bien y no espera nada”, “como si les hubieran apaciguado el alma” (p. 172). El silencio del ángel ha causado un silencio y un estímulo de atracción inusitada en los creyentes, ha originado un silente revuelo que genera bienestar, paz y serenidad en seres sufrientes condicionados por la enfermedad. Su sola presencia se deja sentir como eco profundo que estimula bien y sosiego, como una llama intensa que se ha entrelazado a su alma para proporcionar calma, para favorecer paz interior y gracia a quienes sufren. Esas internas, “sufrían crisis frecuentes de agresividad” (p. 140); con las desgarraduras

que padecían dentro de sí mismas no se comportaban como la gente común matando el tiempo en ese rectángulo oscuro cercados por cortinajes de irracionalidad, muy posiblemente ni saben cómo acudir a las palabras para descargarse, para poder compartir los males que las aquejan o para declarar los sufrimientos psicológicos que no les permiten tener una vida convencional. No conocen sus propias palabras, y tampoco pueden ser curados por las palabras de los demás. Aún más, si les preguntan, intentando hacerles hablar de sus problemas, podrían causarles más complicaciones y fracturas, hasta que llega el ángel. Él no las ve como locas, como personas desequilibradas o inestables, aunque para la gente de afuera todas son personas con crisis psicológicas y con desequilibrios graves que las hacen ser peligrosas en el espacio abierto de la comunidad. Él no intenta curarlas, no se esfuerza en sacarles informaciones, no presiona; además, el ángel está cómodo rodeado de ellas, no se siente intimidado ni en peligro. También está comfortable en su propio silencio, como si el mundo siempre hubiera marchado así, sin necesidad de buscar la salida de palabras para confortarse, sin necesidad de entablar comunicación o de preocuparse por las asiladas buscando remedio a sus aflicciones a través de la relación de los males. Ellas, en su silencio sereno, encuentran la paz interna al igual que el ángel en su mudez y rodeado de estas figuras encuentra un lugar en el que se reconoce y en el que se encuentra cómodo. El lenguaje o la comunicación físico-orgánica son innecesarios. La sola presencia del ángel emite bienestar y actúa como bálsamo benefactor en los asilados.

Como se ha mencionado arriba en la parte del silencio traumático, todas estas mujeres tienen un pasado complicado. Sus vidas como sus pensamientos, sus estados psíquicos y físicos y sus carencias son óbices para sus posibilidades de comunicación. Posiblemente ya no son capaces de acudir a palabras, sea por su propio rechazo, sea por lo limitada que es la lengua. Los demás cuando quieren ayudarlas, cuando intentan sacarles palabras, fracasan porque sus capacidades de comunicación se ven frustradas por sus propios mundos interiores, por sus relaciones externas y por la imposibilidad de racionalizar por medio del lenguaje la geografía cerebral de su estado psicológico:

—¿Usted es doctora?

—No señora, sólo vengo a conversar con usted.

—Eso dicen todos, que es a conversar con uno, y lo están espiando, para dejarlo aquí encerrado de por vida. (p.146)

Por este detalle que ha mencionado una señora allí confinada se confirma que los doctores quienes intentan ayudarlas o curarlas, acuden a las conversaciones, las cuales para estas mujeres son difíciles de exteriorizar hasta llegar a ser imposibles. Y por no ser capaz de hacerlo, se diagnostican como anormales. Se nota cierta molestia de parte de la señora. La medicina moderna les obliga a las mujeres a explicarse, a sacarse palabras inexistentes mientras al contrario, al ángel no se lo exigen. Como ser distinto y místico, transmite un silencio profundo, que sintoniza con el silencio de las mujeres. Este silencio crea un espacio compartido, en que se sienten consoladas no solo por el ángel, sino también entre ellas. Hay cosas que no se pueden expresar con el sonido, solo el silencio puede hacerlas comprender.

El silencio no es un simple vacío, es un espacio que abarca todo. “El silencio tiende siempre a llenarse. A llenarse de significado”, “el silencio de dios (...) invita a que el creyente abre ante sí mismo y ocupe el espacio sin palabras que se le ha dejado disponible” (Grijelmo, 2012: 17). Exactamente por eso, el ángel con el silencio impecable no ha sido ignorado, al contrario, ha llamado mucho la atención. No es él mismo quien se declara ángel, ha sido proclamado ángel por Crucifija y creído así voluntaria y colectivamente por la gente. Si no habla, no desmiente ni desilusiona, no debe explicar nada ni hay posibles ambigüedades o incomprensiones en un discurso que pudiera ser recriminado o criticado; al mismo tiempo, aporta una actitud abierta de paz a quien se aproxima a él. La hermosura y el silencio comunican todo lo que tendría que decir por él. El silencio inspira, dejando espacio a la imaginación de los creyentes, los cuales llenan de sentido su silencio, así pueden comunicarse con el ser divino. Cuando no pueden entender la hermosura irreal, dejan de intentar explicárselo con palabras ya que no lo alcanzan. En este sentido la novela aproxima sus referentes a ideas cercanas a las que marcan algunos críticos:

El silencio místico es la disposición humana ante el misterio de la divinidad que lo cuestiona y envuelve. No basta con una actitud de silencio como forma del respeto, se trata de un verdadero estar colgado de lo indeterminado, de tener conciencia del Misterio y contemplarlo secundariamente a partir de su infinitud” (Navarro, Castañeda, Peña y Acero, 2018: 199).

El silencio impone más que las palabras.

Mona se ha enamorado profundamente del ángel, sin embargo, no ha tenido ni una conversación verdadera con él. Después del ritual carnal con el ángel, Mona dice: “Me había enloquecido su excesiva dulzura, su misterio y su silencio me sacaron de mi eje” (p. 97). El silencio ha guiado a Mona a un estado psicodélico; según Hassan, “silence de-realizes the world. It encourages the metamorphosis of appearance and reality” (1982: 13). El silencio causa la metamorfosis de la realidad que uno vive, dejando flotar los instintos, las sensaciones, las pasiones irracionales, etc. Mona enloquece por muchos motivos: la hermosura incomparable del varón joven, la caridad inspirada por su pasado desafortunado, la unión carnal más íntima, pero todo lo que ha sentido se intensifica por la imposibilidad de comunicación, por la solemnidad y el misterio atrayente e irresistible que transmite el silencio absoluto del ángel. El silencio es un atractivo ante el que no se puede oponer resistencia. Despierta deseos de saber y de conocer, de penetrar hasta el núcleo del ser para poder hallar allí la comunicación auténtica. Se posibilita el encuentro de dos seres unidos en la verdad anímica, fuera del peligro y de las ambigüedades del lenguaje, la consumación del poder del silencio en el contacto carnal interior y personal inefable.

Después de trasladar juntas al ángel al asilo, las mujeres toman diferentes caminos. Bruscamente se dispersa ese equipo tan unido frente al padre Benito para poder proteger al ángel, recordando que está formado por gente totalmente diversa: “sin él, no teníamos un lugar común a donde ir” (p. 141). El ángel silencioso, ha podido ofrecer a la gente un sentido a su devenir, un itinerario que cada uno necesitaba por diferentes razones, como Mona admite al final de la historia que “no era tanto que nos necesitara sino que

nosotros, cada uno a su manera, nos aferrábamos a él” (p. 189). Perdiendo al ángel, la gente deja de ser una colectividad, experimenta un sentido de no-pertenencia y se siente perdida. Cuando tenían al ángel, pertenecían a una narración mayor, a un espacio de visibilidad común que había dotado a sus humildes vidas de un sentido superior. Sin él, se vuelven individuos sueltos, vacíos, insustanciales y tienen que volver a la nihilista y mísera realidad de cada uno donde, a pesar del lenguaje y de sus posibilidades de interacción, sus vidas no encuentran el ser ni el estar en comunidad.

El ángel representa la idea de que la espiritualidad y la conexión con algo más allá de nosotros mismos es posible, y que puede ser una fuerza poderosa para el cambio personal y social. Su presencia también sugiere que hay un mundo etéreo, una geografía suprasensible que trasciende lo que podemos ver, descifrar y comprender, y que debemos estar abiertos a la posibilidad de conocer lo desconocido, de comunicarnos con fuerzas latentes excluidas de lo racional, de la lógica del lenguaje, de lo evidente. Con el silencio y la simple presencia del ángel cada uno ha aprendido a escuchar y a reconocerse a sí mismo, a sentirse partícipe de algo que enraizaba sus vidas al mundo real y a la ortodoxia. El silencio comunica el interior que cada uno quiere oír, aquello oculto en su interior que la paz les ha revelado para conocerse a sí mismos y dotar de sentido a unas existencias anodinas hasta la aparición del ángel.

2.1.3. Divinización y alienación, silencio sin salida

Estar divinizado le ha ocasionado al ángel la admiración de la gente y, sobre todo, un puesto propio para él en el escenario ajeno del mundo absurdo. Sin embargo, estar subido al altar también le aliena de los vecinos y de la gente común, lo cual, va agravando la soledad que sufre.

Una prueba de esta alienación por la divinización consiste en que, cuando está en Galilea, nadie sabe el nombre verdadero del ángel: por un lado él mismo nunca ha dicho una palabra como para presentarse nominalmente y, por otro, nadie se interesa por

indagar sobre eso, incluso pensar que el ángel tiene un nombre espanta, ya que no es un vecino cualquiera con quien se cree que se pueda tener contacto tangible sino un ángel, un ser divino que no debe pertenecer a la multitud sino a esferas superiores, el que sólo espera en su gruta —“tierra santa” (p. 41)— la visita de los mundanos. Como opina allí un creyente entrevistado por Mona: “El día que se sepa su nombre, ese día será el fin del mundo” (p. 66). Por lo mucho que le creen y le aman, el hecho de considerarlo como un ángel lo segrega de la sociedad y, por ello, es mejor ser considerado como una divinidad sin nombre, ser nominado mediante un significante genérico que universaliza que marcar un nombre propio que lo nominalice y lo especifique mundanalmente.

Mona es consciente de la soledad causada por el ser divinizado. “Cuando supe que era niña mi alivio fue inmenso” (p. 210), “yo ya tenía la decisión tomada: me llevaría a mi hijo lejos, a otra ciudad, donde pudiera crecer sin el peso de ese estigma” (p. 210), “quiero decir que afortunadamente los habitantes del barrio la ven como a un niño más” (p. 210). Desea que el feto sea de sexo femenino a sabiendas de que, para la gente, un ángel debe ser masculino; aún más, si hubiera salido varón, tenía la decisión tomada de llevarlo lejos, lo cual manifiesta su decisión de criar a su hijo lejos del nombre y de los emblemas del ángel para que no sufra la misma divinización que el padre. Al final, sus preocupaciones desaparecen porque dio a luz a una niña, quien puede crecer como una más en el barrio, de manera ordinaria y normal. Se siente entendida y amada, pertenece a la multitud, tiene familia y amigos, por ello, se siente integrada en la comunidad.

Cuando por fin nos enteramos del nombre del ángel es cuando ya se ha ido de Galilea. El título del último capítulo es “Manuel, hijo de mujer”. Simplemente con tener nombre ya ha conseguido su diploma de ser humano, ha podido bajar del altar. Desde ese instante, es susceptible de tenerlo entre nosotros, ya que es otro hijo de mujer, como todos. A Mona le ha gustado el nombre “porque Manuel significa El que está con Nosotros” (p. 211). El amor que tiene ella no es a un ángel, sino a un hombre, o incluso un amor profundo y misericordioso a un ser hermoso que ha sufrido.

El silencio del ángel proviene de su infancia miserable, cuando no tiene a nadie

que le hable ni le escuche; después de ser vendido a los hermanos extranjeros, ha tenido cariño materno por parte de la hermana extranjera mientras que estaba viva; luego vuelve a la casa de Ara, en su tierra natal, sin saber la lengua nativa por lo que su silencio se acentúa; además, por ser divinizado como ángel, pierde el derecho de integrarse con los vecinos, lo cual intensifica su soledad; con el escape al final, el muchacho rompe el silencio, aunque no el que se espera de alguien marcado por el mudez. No rompe con el silencio fonético sino con la inercia y la pasividad.

2.2. Silencio de las mujeres

Toda la historia, aparentemente, se desarrolla alrededor del ángel, pero indudablemente son las mujeres los resortes internos que van a mover los hilos centrales de la narración. Ante todo, llama la atención el hecho de que la mayoría absoluta de los personajes sean mujeres: la narradora Mona, su amiga Ofelia, la madre del ángel, la señora Ara, Crucifija y las más activas entre las mujeres de la junta de administración, las profetas hermanas Muñís, y la hija del ángel y Mona que nace al final.

En comparación, los personajes masculinos son menos desde un punto de vista cuantitativo y, a excepción del ángel, con mucho menos protagonismo y peso en el desarrollo de la trama reduciéndose a Orlando, y el padre Benito. Las condiciones y funciones son secundarias a excepción del ángel: Orlando, el niño, todavía no es considerado como un hombre maduro, formado por la sociedad machista; el padre Benito, el antagonista, es representante del poder patriarcal y tradicional; hasta el ángel, protagonista en la superficie, por lo importante que es para la historia, no ha sido un actante activo que ha protagonizado su vida y, sin embargo, se ha convertido en el personaje sobre el que se desarrolla la acción incidiendo en los demás no por sus iniciativas sino porque es llevado por la voluntad de los demás (salvo la decisión final). Es un ser ajeno al mundo que no busca la persuasión para cambiar a los demás sino que es su simple presencia o su nombramiento el resorte que hace cambiar el sino del resto de antagonistas. Por las razones mencionadas, en este sentido la historia se concentra de facto en las mujeres, entre las que destacan varias protagonistas representativas.

2.2.1. La mujer silenciada, doña Ara

La mujer más silenciosa en la narración es la señora Ara. Al principio, su iconografía se corresponde con la de la imagen de mujer invisibilizada y siempre subordinada por el control patriarcal. Ara ha sido silenciada involuntariamente por su

padre, Don Nicanor. De muy niña, fue comprometida por su padre con un señor mayor y rico: “yo acababa de cumplir trece, y el padre mío me tenía arreglado matrimonio con un hombre rico, ya mayor, que era dueño de un camión” (p. 46). Se percibe en esta compostura el poder patriarcal y la sociedad androcéntrica y conservadora donde la mujer era considerada como mera mercancía transaccional que permitía utilizar a las mujeres como objetos de valor o de intercambio para las familias. La subordinación y la ocultación se aprecian desde el primer momento puesto que Ara no ofrece ninguna resistencia ni se opone a los designios paternos. Calla y acata lo establecido por otro, para ella no hay posibilidad de dictar su opinión o de cuestionar la imposición; debe guardar silencio, obedecer y acceder a las palabras de autoridad de su padre. Más tarde, cuando fue víctima de una agresión sexual, tampoco exteriorizó ningún sentimiento, ni rabia ni tristeza, de nuevo mantiene el silencio como prueba de sumisión, de miedo y de ocultamiento para no ser reprendida o para no ser doblemente victimizada por la violación y por las consecuencias familiares que se pudieran derivar de dicho acto ignominioso y reprensible.

Se presenta como una mujer sumisa a su padre y al destino, sin consciencia de poder decir no a la injusticia, incluso posiblemente ni se ha dado cuenta de la injusticia aceptándola como una normalidad. Cuando su padre Don Nicanor se enteró del embarazo de Ara, se enfureció no solamente por el deshonor que suponía para él y para la familia la hija embarazada fuera del ámbito conyugal, o por el probable fin del matrimonio con el señor rico que había proyectado, sino también por la inobediencia —aun involuntaria— de su hija, responsable de un hecho deshonesto e ignominioso que ha escapado de su control. Es un atentado contra su autoridad y su control que debe tener consecuencias visibles que actúen contra la inmoralidad y contra el acto repudiable. Nunca ha manifestado nada de lástima o preocupación por su hija, sino pura rabia. Su acción y actitud es propia de seres desalmados e inclementes que velan por tradiciones tan radicales como inexplicables: tal es así que esconde a Ara en el campo para ocultarle al señor rico la verdad, le arrebató el hijo recién nacido, lo vende a los extranjeros... lo cual causa una herida psicológica irrecuperable para Ara. Incluso años

después, cuando el extranjero que adoptó al niño quiere devolverlo, Don Nicanor no lo acepta y ni siquiera comenta nada al respecto a Ara, a pesar de haber visto todo lo que esta había sufrido por encontrar a su hijo. El mantenimiento de ideologías salvajes contra la mujer pesa más que el drama inhumano de una hija violada a la que le retiran a su propio hijo y ante quien no se demuestra la más mínima muestra de cariño o de sensibilidad por los dramáticos acontecimientos que su propia familia perpetra contra ella.

Si echamos un vistazo a la otra mujer de esta familia, la madre de Ara, quien debería sentir compasión con Ara y el nieto, por ser mujer y madre, y por haber sido silenciada por el propio marido y la sociedad, tampoco muestra ningún tipo de resistencia contra el poder patriarcal. El mutismo y la obediencia son sus signos: “la única aspiración de Lutrudis (madre de Ara) era que el marido no la desollara a correazos” (p. 155). Víctima de ser silenciada por toda suerte de violencias durante años le han grabado un miedo tan imponente que le han dejado incapaz de protegerse a sí misma. Tampoco se atreve a hablar a los demás con objeto de encontrar en la comprensión de los otros o en la relación de todos sus males palabras de alivio o gestos de consolación.

La madre de Ara es otro ejemplo de ser silenciado e invisibilizado. Existe como un ser pero es inexistente socialmente tanto por estar oculta debido al miedo a su marido como por haber perdido la agencia, la acción y la voz de luchar contra cualquier cosa, ni por el ser más amado por una madre que es una hija. Silenciada, crece la joven Ara, buscando constantemente a su hijo desaparecido. El silencio ha formado parte de su personalidad. Se ha impregnado en su propia identidad como una huella indeleble que es imposible hacer desaparecer, sólo busca, sin llorar ni quejarse.

Pero más aún, el silencio se ha convertido en una mala costumbre de aceptar y obedecer. Cuando llega el padre Benito, después de la muerte del cura anciano con quien trabajaba ganándose la vida, a pesar de que ya es adulta, por lo que debe ser mucho más capaz de encarar su destino y de enfrentarse por sí misma a las adversidades en comparación con la niña Ara, se ha dejado llevar del oficio que ella considera

“ingrato” (p. 121) que le impone el padre Benito; además nunca ha intentado buscar salida ni apoyo por lo menos psicológico de alguien contándole lo que le estaba pasando o lo que estaba sufriendo, a causa de la obediencia profesada hacia el padre Benito de guardar el secreto.

Sin embargo, con todo, la presión psicológica acumulada por todo el silencio que ha guardado durante buena parte del relato siempre está esperando la oportunidad de liberarse. Así llega el momento crucial después de tener a su segundo hijo: Orlando. El padre Benito, quien no quiere que nadie conozca la relación entre los dos, le manda que se separe de él con la amenaza de quitarle el trabajo en la parroquia y en la iglesia. Esta vez Ara ya no puede tolerar más sufrimiento ni injusticias ni opresión, por lo que había sufrido ya tras la pérdida de su primogénito. No dejaría que repitiera la misma tragedia. Es una mujer nueva y diferente que está dispuesta a no obedecer, a ignorar el mandato de autoridad de los demás, las imposiciones dictaminadas por los representantes del poder masculino.

Ese fue el detonante a través del cual se despertó su conciencia femenina. Salió decidida de la iglesia; pobre pero independiente empieza a buscar una nueva forma de vida. Para ella nada en su existencia había sido fácil pero no quería volver a sufrir las humillaciones padecidas y a seguir haciendo del silencio autoimpuesto un vehículo de sometimiento para sí misma por lo que decidió enfrentarse a un futuro más que incierto:

yo no conocía más oficio que desempolvar santos, y por fuera de la iglesia el mundo era un misterio para mí. Pero ya estaba yo resuelta, me haría matar antes de dejarme quitar un hijo por segunda vez (...) la verdad es que nos estábamos muriendo de hambre los dos (p. 122).

Es tanta su decisión que ni la muerte le haría darse por vencida. Mientras tanto el padre Benito, incapaz de ver el nuevo ser surgido para la lucha y no para la inacción y la obediencia y el servilismo, esperaba que Ara volviera por sus necesidades económicas, o más bien en el fondo porque consideraba que las mujeres no eran capaces de vivir por sí solas: “el padre Benito esperaba verme definitivamente derrotada para

tenderme una mano, imponiendo sus condiciones. Pero yo estaba resuelta, primero morir que volver” (p. 122). Este silencio y tolerancia que ha aprendido sufriendo y aguantando perversidades durante toda la vida ahora se ha transformado en la fuerza motriz y enérgica con la que Ara lucha contra las injusticias que le caen encima, dando inicio a decidir un nuevo rumbo a su existencia en la que ella decide ser dueña de su propio destino. Ella misma inicia su propia rebelión mediante el desacato y la insubordinación ante la sujeción patriarcal que la había oprimido.

Si separarse del padre Benito todavía no deja ver clara tal conciencia, que al fin y al cabo es una elusión, el enfrentamiento directo con este sería una prueba de que Ara es consciente de su identidad, del poder de su ser emancipado, de la potencia que tiene una persona sin sentirse subordinada y de que, por fin, su voz comienza a surgir de unas entrañas que han sufrido continuas humillaciones. Cuando van a llevar al ángel al hospital en parihuela, arremete el padre Benito en el camino y le impone a Ara un exorcismo a su hijo. Desde un punto de vista pragmático, la conversación y los gestos permiten analizar el cambio de actitud de los dos:

—Déjenos pasar, padre —le pidió Ara, con voz demasiado **mansa** para mi gusto.

—El muchacho no sale de aquí sin que se le haga un exorcismo —dictaminó el padre Benito.

(...)

—Hágase a un lado, padre —nuevamente Ara— o salgo de aquí derecho para donde el obispo, a contarle un par de cosas sobre usted.

(...)

—No, Ara. No vas a hacerlo —dijo el cura con acento **contundente**.

—Sí, padre, sí lo voy a hacer.

—Sólo te pido que me dejes exorcizarlo. ¿Qué pierdes con eso? Si tiene el demonio adentro, se lo sacamos, y quedamos todos más tranquilos, empezando por él mismo... —el tono del Benito era **conciliador**.

—Ni muerta pondría un hijo mío en sus manos, padre, porque el único demonio que hay por aquí es usted.

El sacerdote **se había acercado** mucho a Ara y ahora le hablaba **casi al oído**:

—Un demonio no, Ara, un hombre solo. Un hombre destruido por la soledad — yo también me acerqué para alcanzar a oír, porque no me quería perder palabra—, y la culpa es tuya, Ara, por no querer hacer las cosas como Dios manda...

—No miente su nombre en vano...

(...)

—Manda a tu hijo para la casa, Ara, y ven a la iglesia a confesarte. Hay maneras de arreglar las cosas.

—No. Ni tengo de qué confesarme, ni hay nada qué arreglar.

—Después no digas que no te tendí una mano...

—Déjeme pasar, padre. Voy a llevar a mi muchacho al hospital.

—De aquí no me muevo.

—Se lo digo al obispo...

El cura la **agarró** por la muñeca, y ahora sí, detrás de sus lentes, se vio brillar la **impaciencia** en sus ojitos de miope.

—No me amenes, Ara. Dile al obispo lo que quieras, no te va a creer. Además, yo estaba en mi derecho al tener a mi servicio una criada tridentina. La iglesia lo permite.

—¿Así lo llama, padre? ¿Criada tridentina? —Ara **soltó** su brazo **de un jalón**.

—Estás llevando las cosas demasiado lejos. Te vas a arrepentir, Ara, ¿me oyes?

—A un lado, padre —la voz de Ara **vibraba**.

—Me callo la boca sólo porque esta gente se encuentra delante. Pero la cosas no se quedan así, Ara. No, Araceli, créeme que no. (p. 133-134)

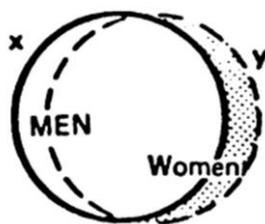
En total Ara articula noventa y cinco palabras mientras que el padre Benito emite ciento ochenta, lo cual refleja la poca gana de Ara de comunicarse y la ansiedad del otro de hacer llegar sus sentimientos y echarle en cara su nueva actitud: no le interesa a Ara malgastar tiempo con ese hombre con quien no piensa volver a tratar, por lo que le lanza las mínimas palabras necesarias con un fin preciso. Por el contrario, el padre quiere

ordenar, quiere declararse y seguir influenciando y controlando a Ara, incluso quiere darle pena para sacar muestras de cariño y de persuasión que consigan volver a conquistar a Ara, los cuales han fallado totalmente. A lo largo de la conversación, Ara está cada vez más calmada y firme, mientras que el otro se vuelve más agitado e impaciente tal y como se observa en la evolución de su conducta que va desde la inseguridad de pedirle ceder el paso, a la amenaza de denunciarle, hasta retirar tajantemente el brazo del padre Benito. Ara progresivamente ha presentado su resolución, al mismo tiempo, el padre, que empieza de forma “contundente”, se va volviendo “conciliador”. Se acerca para tener intimidad con la otra, y, al verlo imposible de conseguir por las buenas, lo hace por las malas intimidándola y recriminándola con el fin de doblegarla de nuevo, aunque queda claro y manifiesto que ya no va a volver a ser posible. Ara se ha descubierto como ser con vida y con poder que hace del desacato y de la insubordinación principios de un nuevo ser femenino.

El cambio de actitud del padre Benito es el eco del cambio de Ara. Evidentemente él, al principio, se ilusiona por guardar la autoridad frente a Ara, ya que en su memoria está la Ara del pasado. Cuando encuentra resistencia, no quiere admitir tal transformación de su “mujer” anterior falseándola como una rebeldía infantil, a la cual intenta apaciguar con la declaración de sus sentimientos. Al ver la dureza de Ara, se rompe su seguridad y se enfada por la impotencia que siente ante tal circunstancia inesperada. Aquí, el silencio de Ara ya no es la debilidad anterior sino, al contrario, es firmeza; ha pasado de ser un personaje silenciado y silente que acababa todo de manera sumisa y sin cuestionar nada, a ser una nueva figura con poder, con resiliencia, con capacidad de acción y de reacción, con empoderamiento y con fuerza para enfrentarse a todos y a todo lo que acaezca.

Vemos con claridad la confusión del padre Benito en sus reacciones. Él no entiende a Ara, ya no puede controlar ni entender esa parte femenina que no ha sido escuchada por todo este tiempo, y que se ha desarrollado cuidadosa y sigilosamente entre las amenazas y los obstáculos trenzados desde el patriarcado reforzado aún por la autoridad eclesiástica que representa y simboliza el padre Benito.

Desde el primer acercamiento de Robin Lakoff sobre las diferencias entre el lenguaje femenino y el masculino en *El lenguaje y el lugar de la mujer* (1976), han venido surgiendo muchos estudios al respecto. En toda la bibliografía resultante en torno a estas cuestiones se ha puesto de manifiesto que no cabe duda de que hombres y mujeres hablan de formas diferentes. Aún más, no solo el lenguaje es diferente sino que también las interacciones de unos y de otras viene marcado por el contexto socio-cultural y otro amplio conjunto de factores y elementos: formación, tipo de intercambio lingüístico, familiaridad... Showalter (1981) ha aplicado el diagrama de Ardener para explicar esta cuestión:



Los hombres y las mujeres tienen sus correspondientes experiencias exclusivas que corresponden a la zona X e Y. Sin embargo, la parte de los hombres (X) es visible, resulta conocida tanto por los hombres como por las mujeres ya que consiste en la cultura dominante. Sin embargo, la parte propia femenina (Y) es invisible, desconocida. En la historia cultural de la humanidad, las mujeres viven una doble vida como miembros de la cultura general de la sociedad y de la cultura de las propias mujeres. La parte de la cultura general coincide con la del grupo social dominante, mientras que la parte propia de mujeres “es un área que es literalmente un lugar sin hombre, un lugar prohibido a los hombres” (1981: 200). Por eso, a las experiencias propias masculinas las mujeres sí tienen acceso, mientras que los hombres desconocen esta parte de las mujeres, y muchas veces ni ellas mismas la conocen.

Por esta razón, entre otras, se ha producido el desequilibrio en la capacidad de entender entre los hombres y las mujeres, en este caso entre el padre Benito y doña Ara. El padre Benito no puede interpretar bien lo que le ha dicho Ara, sea por el lenguaje en sí o por la diferente forma de pensar. Más aún, él sigue siendo inconsciente del daño que le ha hecho a Ara. La relación impuesta por él para Ara fue una forma de violencia

contra su propia voluntad; cuando quería quitarle a su hijo no mostró las mínima consideración o respeto por Ara. Sigue pensando que con Ara tiene derecho de mandar, de imponer su propia voz y su propio criterio, por eso mismo, al ver que ya no lo deja, se enfureció tanto por la frustración resultante como por la confusión en la que se vio envuelto.

El padre Benito no ha reconocido todavía que él no es superior a Ara, de lo cual ya es consciente ella: doña Ara no es la misma que la de antes mientras que el padre Benito permanece en su propia burbuja, en un espacio en el que cree aún ejercer su arbitrio aunque ya no pueda subyugar a Ara. Mientras tanto, Ara sí entiende al padre Benito, y lo que es más importante, ya sabe que no tiene por qué estar subordinada a él. De ahí, viene el contraste de la confusión y de la decepción del padre Benito por toda la incompreensión que lo carcome y la tranquilidad y fuerza de la nueva Ara que ha logrado comprender su poder de actuación y su sitio en el mundo.

Una vez que despierta esta propia voz, que ha sido silenciada por mucho tiempo, tendrá mucha fuerza, ya que esta arma todavía no es conocida en su totalidad ni es consciente del poderío que ejerce, mientras que, al otro lado, está la voz dominante que ha sido estudiada por todo el tiempo. De esta manera, con el tiempo, el sufrimiento y el acatamiento se convierten en fuerzas que redoblan el poder femenino.

La intolerancia de volver a perder a su hijo es la que arranca la independencia de Ara, lo cual haría pensar en el personaje protagonista Helen en *The Tenant of Wildfell Hall* (Brontë, 2009), quien también luchó por su hijo, a quien intentó corromper el marido. Sin embargo, Helen no soportó más las humillaciones y los vilipendios y decidió escapar. El primer paso y también la primera dificultad es la independencia económica, lo cual ha sido tratado en muchas obras literarias. Como muestra, en la obra que se acaba de mencionar de Anne Brontë, el talento de pintar es el que le ofrece a la protagonista la posibilidad y la valentía de salir del hogar. En la obra de teatro *The Twelve Pound Look* (Barrie, 1914), la mujer tiene una mirada diferente después de haber ahorrado doce libras, con las cuales puede comprar una máquina de escribir para ganarse la vida, a partir de ese instante se siente libre para irse. Este cambio de mirada

explica perfectamente la independencia psicológica apoyada por la autonomía económica. Aquí, en esta historia trazada por Laura Restrepo, lo que a Ara la ata a la iglesia es la incapacidad de sobrevivir en el mundo externo. La independencia económica no es secreto para coaccionar la salida del hogar de las mujeres, hecho que los hombres saben perfectamente. También en *The Tenant*, el marido de Helen rompe las herramientas de pintura que actuaban como vías de emancipación para que el personaje femenino no se marchara. En el caso de la historia actual, lo que al padre Benito le da seguridad psicológica para abusar de Ara y controlarla es saber que ella solo puede vivir fuera de la iglesia y tener el control de convertirla en un ser dependiente. Exactamente por esta seguridad ficticia le resulta tan difícil convencerse del cambio de Ara. La sociedad no ha educado a Ara para que pueda ganar dinero por ella misma, por lo cual ha sido tan difícil y tan duro este paso para ella —y para muchísimas mujeres más en el mundo— tanto en el mundo novelístico como en el mundo real. Sin embargo, una vez independizada, Ara ya no tiene que volver a tolerar al hombre a quien no ha elegido por su propia voluntad.

Sin embargo, la propia voz de Ara no ha sido liberada de verdad. Aparte de la narración de Mona sobre todo lo que pasa mediante su reportaje, otra parte muy importante del libro son los apuntes que hace Ara que, según ella, y originalmente juzgadas por Crucifija, son dictados por el “ángel”. Estos apuntes consisten en cincuenta y tres cuadernos de unos monólogos dictados por ángel que al mismo tiempo son muchos ángeles. Está convencida Ara de que estas palabras que salen de su mano no son de ella. En este sentido podríamos apuntar que su voz, en este caso el universo interior de su memoria y de sus palabras, pierde el sentido de expresarse por ella misma, falsea el valor de la conciencia de lo que dice y de lo que se escribe porque lo que pone por escrito, su enunciación, el discurso de su vida, realmente no es suyo sino revelado por las palabras del ángel siendo ella una simple transmisora del legado de aquel.

El cura anterior a don Benito le había enseñado a Ara a escribir, otorgándole el arma de dar forma a su propia voz por medio de la escritura. Por todo lo vivido y visto junto al ángel, le sale todo el deseo de expresarse que ha sido silenciado en el pasado

mediante la plasmación en los cuadernos antes de que reaparezca su hijo. Sin embargo, curiosamente, ella no reconoce sus palabras, no sabe de dónde vienen estas hasta que llega Crucifija y le afirma que son del ángel, de su hijo a quien profesaba un inmenso cariño. Por fin, Ara ha encontrado la guarida desde donde se le ofrece la paz. Ella, con sumo gusto, le atribuye a su hijo todas las palabras que salen de ella, ya que ella, por ser mujer, no “debe” tener palabra. Para Ara el camino que le indica Crucifija no es solamente una posibilidad sino una verdad inmanente, vivida e interior, que ella misma desea creer, por ello también prefiere que el escrito sea de su hijo y no de ella misma. Estos escritos dictados recuerdan a la obra de Santa Teresa de Jesús, quien declara que sus escritos son dictados por Jesús. La santa de Ávila también tuvo que enfrentarse a duras pruebas como dejó por escrito en su *Libro de la vida*. Como es conocido, las experiencias místicas transcritas por Santa Teresa, según ella, eran revelaciones divinas, creía que a través de ellas llegaría a tener un vínculo más profundo con Dios.

De forma similar a la escritura de Santa Teresa de Jesús, los cuadernos redactados por Ara son dictados telepáticamente por el ángel. Para los fenómenos espirituales no hace falta la materialización del lenguaje expreso y material puesto que, para ello, se requieren formas de comunicación diferentes a las tangibles y corpóreas, como acentuaba la santa de Ávila acerca de la importancia de la entrega total a Dios. Los cuadernos son escritos sin conciencia hasta el punto de que Ara sabe que de manera racional y consciente no hubiera sido capaz de escribirlos vinculándose en este punto la narración a la estética de lo mágico-maravilloso.

Los escritos de Ara se contraponen a los redactados por la periodista, es decir, la narradora quien cuenta la historia, estableciéndose una eficaz dialéctica entre el universo de la palabra mundana representada por todo aquello que redacta la periodista frente a lo procedente de la emanación divina revelada por el ángel a Ara cuya forma de comunicación es diferente. Este es uno de los eficaces recursos técnicos y constructivos de la novela puesto que ambos mundos profano y sagrado y ambos lenguajes el del código escrito personal/ código escrito revelado se van articulando, contraponiendo y complementando en la construcción panorámica de la historia narrada.

El proceso de escritura de Ara podría considerarse como una metáfora de la situación en que se encuentran las mujeres de la sociedad. Ara aprende a escribir del padre anciano, luego lo pone en práctica en los cuadernos y, al final, atribuye este don a su hijo. Las mujeres aprenden de los hombres, aplicando el sistema de palabras que han establecido ellos. Las mujeres, aparte de la dificultad de tener oyentes, también por “inadequacy of tools” (Woolf, 2021: 113), tienen que pedir prestado el lenguaje masculino para explicarse y poder exteriorizar de los auténticos sentimientos femeninos, por lo cual no es fácil tener soltura en aplicarlo. Más aún, después de escribirlo, no cree que haya expresado lo que siente ella misma, su visión y su propia enunciación sobre lo vivido, lo revelado le parece ajeno, por eso busca otra salida para sus palabras, “devolviendo” la voz al universo masculino.

Ara no puede aceptar que haya sido capaz de escribir sus propias palabras. Este hecho recuerda a la teoría de “miedo al éxito” de Horner (1972), refiriéndose a que los individuos que no quieren tener éxito, tienen una especie de miedo y ansiedad por sus propios triunfos. Según sus estudios, este fenómeno presenta una notable diferencia entre dos géneros: la proporción de mujeres que temen el éxito es significativamente mayor a la de los hombres. Las mujeres se alejan de afrontar situaciones de éxito porque tienen la idea preconcebida de que el éxito les traerá consecuencias negativas, como la pérdida del encanto femenino, el rechazo de los hombres que, dada su notoriedad, parece no atreverse a casarse con ellas, etc., ya que supuestamente la mujer debe ser la subordinada, la supeditada al varón que es quien tiene prestigio social y ocupa el espacio público de la visibilidad. Si tiene más éxitos que su pareja hace daño al orgullo del varón, y se sobreentiende que no es bien vista por la sociedad. Por eso las mujeres tienen miedo o recelan del éxito, no están dispuestas a dejarse llevar por los éxitos o las conquistas o mantienen muchas precauciones a dar rienda suelta a sus habilidades por lo que en un alto porcentaje hasta nuestros días han preferido no conseguirlo.

Con base en los resultados de la investigación, Horner propuso que el miedo al éxito es una característica adquirida, es una circunstancia que se ha aprendido al mismo tiempo que el estándar de roles de género desde la infancia. El miedo al éxito se

convierte gradualmente en una forma de identidad y de personalidad estable de los individuos. Por un lado, esta característica hace que las mujeres se sientan incómodas cuando tienen éxito y, por otro lado, también las hace esperar que puedan encontrar el rechazo social después del éxito. Inconscientemente, Ara no quiere éxito, aspecto que se evidencia meridianamente en el rechazo hacia sus propios logros. El camino transitado hasta tomar conciencia femenina y para configurar la propia identidad nunca es fácil, es un recorrido farragoso en el que se dan muchas vueltas y se sufren las inquietudes y los quebrantamientos arraigados durante siglos.

Al final Ara nunca llega a tener su propia voz, por más que lo intente y lo persiga. De ser explotada por su padre, pasa a ser manipulada por el padre Benito; siempre choca con el mundo androcéntrico en sus intentos por escapar de los dominios masculinos. Cuando logra salir de la iglesia, Crucifija emprende su ambición. Mientras el hijo-ángel puede elegir su libertad escapando del barrio, Ara tiene que soportar el dolor de volver a perderle y quedarse en él, ya que todavía tiene otro hijo que cuidar o simplemente no se siente capaz de irse de su vida de siempre puesto que, en realidad, según ella misma, “parecía que la madre mía fuera él (Orlando)” (p. 122). También tiene a su nieta, a quien dedica todo el amor que puede dar como recompensa al hecho de lo que no le pudo dar a su propio hijo. Siempre vive por o para alguien, la voz de su propia voluntad no se exterioriza, es una voz interior que calla, que no es capaz de encontrar los resquicios para expresar su mundo interior.

2.2.2. Lucha contra el silencio, sor María Crucifija

Si la señora Ara es la mujer silenciada, sor María Crucifija es la mujer voceadora, la parlera, la lenguaraz, representante de la lucha de las mujeres en Galilea, la iniciadora de la “angelización” y la fuerza motriz detrás de todo el proceso de misterio y de santificación acaecido en el espacio de Galilea.

Sor María Crucifija sobresale entre las mujeres por varias características. Su

apariencia ya impresiona: “tenía una cara escalofriante en la que algo faltaba (...) En realidad lo único que le faltaba era expresión, pero eso era suficiente para hacerla inhumana” (p. 36), “no podía decirse con convicción que fuera mujer. Pertenece más bien a un tercer sexo” (p. 83), “ni un viso de color en el vestido” (p. 84), “un mero atadizo espiritual de huesos recubiertos de pellejo” (p. 84). Las descripciones — “inhumana”, “tercer sexo”, “atadizo espiritual”— de la narradora nos presentan un ser lejos del modelo femenino convencional, incluso lejos del ser humano natural y sencillo, lo cual corresponde a sus comportamientos diferentes con respecto a los de las mujeres silenciosas o de las mujeres que hacen del arte de la mesura, del recato y de la cautela señas de identidad bajo las que subyacen la ocultación y la subyugación.

Aparte de la apariencia, su crecimiento legendario también la hacen destacar del resto de personajes femeninos de la novela. Hace mucho tiempo, cuando no existía el barrio sino solo un convento, hubo un incendio del cual “el único ser que escapó con vida (...) fue la más joven de las novicias, una huérfana malgeniada y rebelde” (p. 83), “la habían visto salir milagrosamente de las llamas, ilesa salvo por el detalle de las cejas y las pestañas, que ya desde entonces no las tuvo y cuya ausencia le imprimía a su cara ese aire tan impersonal y pavoroso de marciano” (p. 83). Su historia, transmitida oralmente de boca en boca —con los significados que ello conlleva también para nuestro objeto de estudio—, se había convertido legendaria cuando no mitificada en el barrio, a la cual se le había dotado de la necesaria autoridad para dirigir todo en torno a su realidad circundante. Su propia configuración en la trama y su sino mágico hacen que sea un personaje diferente y diferenciado. Salió con vida del incendio, hecho que agrandó su carácter épico y legendario a la vez que reforzó su carisma como ser en torno al cual lo sobrenatural puede considerarse como algo natural.

De la narración de la propia Mona se encuentran estos pensamientos al respecto: “Esta vida de renunciadas le reportaba pros y contras (a Crucifija). La ventaja: le confería, a pesar de no ser hombre, considerables dosis de poder en el barrio. La desventaja: la convertía en un desafío al orden natural de las cosas, y por tanto en blanco de ataques” (p. 84). El físico y el pasado de sor Crucifija elevan su figura por encima de entre las

mujeres, lo cual le sirve para llevar a cabo su ambición. Sin embargo, la imagen de sor Crucifija insinúa al mismo tiempo la realidad lamentable de la impotencia de las mujeres, ya que quien ha podido llevar a cabo tal lucha no es una mujer que ha tenido un contexto similar de crecimiento en la sociedad, como la mayoría de las mujeres.

No sería imprudente deducir que sor Crucifija siempre ha tenido la idea de rebeldía contra la tradición, la cual no empieza por la llegada imprevisible del ángel. Cuando ella conoce a la señora Ara antes de que aparezca el ángel, ya empieza a interesarse en los apuntes “dictados” sin saber por qué o de dónde procede la relación enunciada aunque más tarde se sepa que ella se los ha atribuido al ángel, y le propone a Ara que trabaje con ella en la brujería. Después de la llegada del hijo de Ara, ella es quien lo ha declarado como un ángel, lo ha elevado al altar y ha organizado la junta; pone las reglas para la peregrinación e incluso dicta las oraciones. Es más, cuando Mona quería ver al ángel, fue sor Crucifija quien le podía autorizar y, más tarde, también ella es quien planea la ceremonia ritual por medio de la que Mona llega a convertirse en novia del ángel... Todo esto no hace sino reforzar el hecho de que, durante todo el proceso, el personaje de sor Crucifija es la que inicia todo y la que promueve la acción y dirige la evolución de la urdimbre narrativa.

Mona duda como cualquier receptor hasta el punto de que, una vez, en un determinado momento de interés para la narración, pregunta a Ara: “¿No cree que esa señora está utilizando a su hijo, quiero decir, que explota el culto del ángel?” (p. 123). Ara no ha manifestado claramente su opinión. Divaga con el agradecimiento de que su hijo es admirado gracias a Crucifija. Tampoco desmiente la probabilidad de que sor Crucifija lo haga por beneficio propio. En varias ocasiones que Ara se da cuenta de su carácter fuerte y de sus habilidades sociales y colectivas y ve cómo es en realidad la monja, entonces comprende con especial claridad la intención de Crucifija, aunque conviene advertir al respecto que también es cuando Ara se da cuenta de todo lo que se ha aprovechado ella. A este respecto, un momento de especial significado es cuando la sorprenden intentando inducirle convulsiones al ángel con un espejo dando reflejos a la cara de este aunque al final no lo consiga, lo cual hace sufrir mucho al divinizado

protagonista masculino. Si no le importa maltratar al ángel, es difícil convencerla de que ella crea en el ángel y organice todo por fe. Es la herramienta con la que lucha contra los sistemas tradicionales, sea la iglesia o el patriarcado.

Al reparar en cómo lucha Crucifija contra la voz dominante, su acción recuerda la teoría de Elaine Showalter de las tres fases de una subcultura para tener su propia voz (1999: 13): la primera es un largo período de imitación de los modos establecidos por la tradición dominante y la internalización de sus valores; la segunda es un lapsus de oposición a estas normas y valores, de defensa de los derechos y valores de las minorías, y de llamamiento de autonomía; finalmente, se abre el ciclo del auto-descubrimiento, del encuentro de la propia identidad libre de la dependencia de la rivalidad. Muchas veces, los sujetos no se encuentran en una sola etapa ni es un proceso lineal, sino una mezcla de diferentes fases dando vueltas, a veces se adelanta y a veces se retrocede.

En el caso de sor Crucifija contra la iglesia, podemos ver una particular mezcla de las primeras dos fases. A pesar de la fuerte voluntad que tenía, y a pesar de las condiciones favorables suyas como lo “inhumana” y lo “legendaria”, no ha intentado convertirse en ídolo ella misma y por sí misma; no ha actuado como tal o no lo ha perseguido hasta la inesperada llegada del hermoso ángel. Sin duda alguna Crucifija es la que lleva adelante la sacralización del ángel ocurrida en Galilea, por lo que desempeña un papel clave sin el cual no habría existido la tensión narrativa ni se hubieran desarrollado los estigmas en torno al ángel; pero sin la figura del ángel, *mutatis mutandis*, Crucifija no habría podido alcanzar lo mismo. Posiblemente la monja no se considera suficientemente narcisista o presuntuosa para ser el ídolo del resto o ella es consciente de la realidad basada en la idea preconcebida de que la gente solo aceptará un ángel en un cuerpo de hombre.

Crucifija, pues, aprovechó para sí misma y para encumbrarse aún más la figura misteriosa del ángel, quien por sí mismo no había tenido ningún tipo de iniciativa sobre su carácter espiritual o sagrado ni hubiera mostrado ningún tipo de actividad aparte de su última fuga. Aparte del uso de un ídolo, han utilizado otros recursos de la iglesia: el lugar sagrado, la oración, el ritual... todo esto lo ha aprendido de los valores

sacralizados y divinizados por la iglesia. Todo ello conduce a pensar que se detecta este largo plazo de imitación de la cultura dominante de la primera fase, aunque la intención de Crucifija es tener un propio emblema sagrado en oposición de la iglesia, configurado desde la autonomía femenina, aunque con el conocimiento de los modos de operar y de sacralizar oficiados desde el ámbito religioso.

En cuanto a su lucha contra el patriarcado, se aprecia la rivalidad desde diferentes puntos de vista. Más que en los enfrentamientos entre ella y el padre Benito, este impulso contrapatriarcal se puede apreciar en la junta administrativa, bajo su liderazgo, formada únicamente por mujeres puras, una utopía donde los hombres son excluidos, como dijo Arnhelm Neusüss: “Si la realidad existente es la negación de una realidad posible mejor, la utopía es entonces la negación de la negación” (1971: 25). Está en contra de los hombres, sin embargo, tiene internalizados los valores de esta voz dominante. Rechaza todas las características femeninas: desde la típica apariencia femenina como el vestido o vestimenta de muchos colores a formas ligadas a modos de actuación y presentación pública como la expresión suave o delicada pasando por la personalidad que suele ser descrita como sumisa, cariñosa, compasiva, hasta el papel que desempeña una mujer como subordinada... Crucifija está lejos de todo eso. Entre los atributos prosopográficos o etopéyicos que la caracterizan pueden leerle: ropa negra, sin expresión, siempre manda o domina cuando está presente... La desvinculación de ella con la tradicional feminidad le ha dado un cierto aire de “tercer sexo”, a través del cual consigue evitar las desventajas que suponen la identidad femenina al entrar en las áreas consideradas de hombre, y, con todo ello, rechazar la baja evaluación o la postración desde la que es considerada el sexo femenino con respecto al masculino (Rottnek, 1999). Muchas veces el servilismo se produce no solo por lo que opinan los hombres, las mismas mujeres se consideran menos competentes en estos ámbitos. Como argumenta Mercedes Bengoechea Bartolomé en “El silencio femenino”: “Su resistencia se basa en la obediencia al opresor, identificándose con las pautas por él establecidas” (1992: 52). Lo hace inconscientemente, aprendiendo de la sociedad a relacionar la impotencia con las características femeninas, por lo que, para alcanzar su

ambición, hay que excluir estos defectos. En el fondo de la rebeldía de Crucifija yace el reconocimiento inconsciente de ella misma hacia todo el poder y dominio ejercido desde el propio patriarcado. Con rechazar la identidad femenina no solo logra quitar el prejuicio de los demás sino también gana más seguridad en sí misma.

Otra vez vemos la mezcla de la primera y la segunda etapa a través de la internalización de los valores establecidos, pero, a la vez, esto trae aparejada la rivalidad contra esos mismos alcances: al establecer una utopía de mujeres excluye a los hombres, representa la voz de las mujeres... Sin embargo, ella misma rechaza ser mujer; inconscientemente Crucifija está de acuerdo con que la feminidad equivale a la debilidad, por lo cual para tener éxito no puede ser mujer, al contrario, debe imponerse la valentía, la fuerza y el deseo de acción. Tiene que forjar una identidad independiente a lo dado o a lo preconcebido como primer paso para poder ser oída, para posibilitar ser escuchada y para encontrar resquicios desde los que captar formas de atención hacia su mensaje.

Al final, después de que se fuera el ángel, Crucifija también abandona Galilea. Ha fallado su ambición, debe claudicar ante el horizonte de expectativas que había previsto, dejando a la vista lo difícil que es luchar por cambiar el estado del silencio y de la visibilidad pública. Se ha dado cuenta de lo complicado que es susurrar apenas la propia voz para lanzar el mensaje que se quiere difundir o, dicho de otro modo, es difícil luchar contra el pragmatismo y la racionalidad del mundo ciudadano androcéntrico desde las posiciones de las mujeres a pesar del tesón y del esfuerzo por alterar el orden establecido y de encontrar algunos asideros desde los que intentar acceder a nuevos horizontes de enunciación, de visibilidad y de autoridad para las mujeres.

2.2.3. Silenciadas, desenlace

La historia de esta novela ha registrado las luchas de las mujeres desde un principio bullicioso hasta un final silenciado.

En este epígrafe, antes de los análisis que continuarán, conviene advertir la importancia del protagonismo de las mujeres en la historia con todo el conjunto de valores y funciones que se han ido ofreciendo en torno al lenguaje, lo decible, lo inefable, la comunicación, el/los silencios, el/los silenciamientos, los dictados profanos/la palabra revelada, etc.

Como se ha manifestado con anterioridad, el colectivo de la junta para administrar todo lo concerniente al ángel está formado plenamente por mujeres, las cuales pueden ser consideradas como la suma de la unión de las mujeres silenciadas por fuerzas quizá inefables pero ineluctables y permanentes. La segregación y falta de unidad femeninas eran visibles hasta la llegada del ángel. Cada una de ellas andaban con su cotidianidad, independencia y falta de atención mutua hasta la llegada del personaje central. Se continuaba así una historia reincidente donde se atestigua la falta de sororidad femenina. Se aprecia, de igual modo, la falta de comunicación y de existencia colectiva de las mujeres condenadas al silencio y recluidas en el espacio privado de la invisibilidad. Sin embargo, contra estas atávicas tradiciones, de repente, tras la llegada de este enigmático personaje, las mujeres invisibles de este barrio tienen una fe propia y colectiva ya que el ángel es el de ellas, y todas se han lanzado a esta carrera de enunciación y atracción que les sorprende en la vida otorgándoles un sentido superior al que jamás hubieran podido imaginar. Se sienten elegidas por el ángel, entre todas lo protegen con un gran amor, acciones por medio de las cuales logran la valentía de hacer oír su voz, de poder manifestar todo lo aprisionado durante décadas en el interior de sus cuerpos.

Tal protagonismo se evidencia hasta en la otra voz narrativa que no es femenina —los monólogos del ángel. Aunque supuestamente a los ángeles pertenecen tales discursos, a una mujer —doña Ara— le son dictados, en señal de confianza y como depositaria de las palabras de un ente sobrenatural. Luego, ella los muestra a otras mujeres —sor Crucifija y la Monita—, y al final, son rescatados del saqueo por la propia doña Ara, fueron encargados a la Monita y gracias a ella tenemos la oportunidad de saber de ellos (Calvo, 2003).

Sin embargo, después de todo, estas voces de mujer han sido de nuevo silenciadas

colectivamente por el modelo masculino imperante en la iglesia que, en reiteradas ocasiones, recomienda que las mujeres callen en las asambleas y que estén atentas a la esfera familiar por lo que se convierte en ejemplo de virtud cristiana. En la basílica del Santo Ángel que han elevado en homenaje del ángel, se ve una estatua de “yeso de un muchacho blanco y rubio, con un par de alas gigantes que lo bajan del cielo” (p. 208), como cualquier otro ángel. Por la basílica están establecidas instalaciones de apoyo como lugares de interés: tiendas de recuerdos y reliquias falsas, estación de bus para los creyentes y visitantes, etc. Sin embargo, se han borrado totalmente todas y cada una de las huellas de las mujeres en esta historia donde han desempeñado papeles esenciales. Es manifiesto que, al final, se impone una vez más la invisibilidad y con ella el silenciamiento de las propias mujeres lo cual es una representación simbólica de lo que están sufriendo las mujeres en la sociedad colombiana y de otras muchas latitudes o de cómo las mujeres siempre son ocultadas después de haber protagonizado hechos significados. La propia narradora declara: “La cosa es que al nuevo párroco sólo le gustan las historias celestiales y doradas, y no quiere saber de nada, ni de nadie, que amarre al ángel de Galilea a esta tierra. Y menos si se trata de mujeres” (p. 209). Las mujeres, como colectividad, están silenciadas por todo el orden patriarcal, si no tienen la palabra, si no son visibilizadas o exteriorizadas, su voz no se escuchará jamás. Estas actitudes están en consonancia con lo que manifestó Olga Tokarczuk en el discurso al recibir el premio Nobel (2019): “...cómo lo narramos (el mundo) tiene un significado masivo. Una cosa que sucede y no se dice deja de existir y perece...El que tiene y teje la historia está a cargo de su versión” (Tokarczuk, 2019).

La historia alude a través de varios recursos como los nombres, los personajes y otros detalles al cristianismo. Antes de todo, el título de la novela *Dulce Compañía* recuerda una conocida oración relacionada con el Ángel de la Guarda del cristianismo, al igual que los siete capítulos que tienen en sus frontispicios los nombres de seres sobrenaturales según la tradición cristiana (Batista y Alcalá, 2014). Además, el nombre del barrio, Galilea, como se ha mencionado arriba, es el lugar donde ocurrió la Transfiguración de Jesús. Muchos aspectos de la novela tienen una simbología y un

valor figurativo religioso inherente. También es relevante en este punto el nombre propio del ángel en el libro —que resulta ser Manuel al final—, cuyo origen procede del hebreo Emmanuel y es el mismo nombre profético dado a Jesús, que significa Dios con nosotros. Cuando la figura de Mona lleva al ángel al hospital piensa: “¡No sabía que yo, como Judas, estaba a punto de entregarlo!” (p. 136), relacionando a propósito al ángel con Jesucristo y a ella misma con el traidor Judas.

La “Tierra Santa” a la que acuden los seguidores del ángel tiene el nombre de “las Grutas de Bethel” (p. 37), lo cual hace pensar en el lugar homónimo mostrado en la Biblia donde Jacob, por haber visto una escalera por la que suben y bajan los ángeles, dijo que esa era la casa de Dios y la puerta del cielo. En la novela este espacio es abocetado como “un hueco en la roca tapado a medias por una piedra grande” (p. 40), cuyo acceso es muy angosto lo que obliga a Mona a tener que agacharse para entrar y salir. Dentro de la cueva hay un “olor desapacible a humedad... tal vez olía más bien a tumba” (p. 42). Las descripciones de las grutas coinciden con la Tumba del Jardín, que es considerado por muchos grupos cristianos la tumba de Jesús después de la crucifixión, la cual, también ha sido excavada en una roca y tiene un acceso estrecho. Además en paragón con la historia sagrada fue “sellada con una gran piedra circular. Se puede apreciar el surco delante de la tumba donde se haría rodar la piedra (Mateo 27: 60)” (Alandete, 2013), coincidiendo con la entrada a la tierra santa del ángel en el libro: “Sweet Baby Killer corrió la piedra que bloqueaba el acceso” (p. 41). Este puede ser uno de variados botones de muestra que relacionan este relato con la historia sagrada por lo que sobra enumerar más pistas que ha dejado la autora para sugerir la vinculación de esta novela con textos sagrados del cristianismo. Es más, también se puede apreciar un juego dialéctico entre el pragmatismo, la racionalidad y la objetividad material del mundo ciudadano, de lo conocido en el barrio, con la espiritualidad, la superstición y la emoción irracional que emergen en el barrio tras la llegada del ángel cuyas palabras se envuelven en un halo profético, místico y poético.

Sin embargo, cabe ser advertido que en la novela no se lleva a cabo una simple repetición de los elementos cristianos para darle a la obra un ambiente religioso y

reforzar el carácter espiritual del libro sagrado o de sus principales episodios o personajes bíblicos, sino que lo que pretende ejecutar no es sino una “sacra parodia” (Camero, 2001: 96) en que la autora muestra una evidente ironía con fines transgresores y sarcásticos hacia la iglesia que representa aquí el orden patriarcal y tradicional, en otras palabras, la voz dominante es carnavalizada y satirizada en el texto restrepiano porque a la autora le interesa desvelar las voces que los discursos marginales no han podido trasladar al espacio de lo público y, a la vez, demostrar que los grupos marginales también tienen voz y existencia.

Esto hace pensar en la obra de la teóloga feminista Elisabeth Schüssler Fiorenza, *En memoria de ella*, en la que esta autora lleva a cabo un recorrido por los roles que desempeñaron las mujeres en diferentes ámbitos y contextos en los orígenes del cristianismo. A través de desenterrar algunas de las empresas en las que participaron las mujeres que han sido ignoradas, ha demostrado que no es verídica la impresión que solemos mantener hoy en día del papel debido de las mujeres en la iglesia, que, en líneas generales, deben ser silenciosas y sometidas a los hombres. Según el libro, en el cristianismo primitivo, no había discriminación hacia las mujeres, las mujeres de Galilea —coincide anecdótica y curiosamente con el nombre del barrio en *Dulce compañía*— eran las primeras seguidoras de Jesús, cuando los hombres lo abandonaron durante la crucifixión. Desobedeciendo las normas impuestas, ellas lo acompañaban, como acaeció con el caso de la famosa María Magdalena. De esto hay fuentes en el Nuevo Testamento que “proporcionan indicadores suficientes”, así mismo, si no hubiera sido así, no hubiera tenido sentido el hecho de que “en los siglos II y III el Cristianismo todavía tenía que defenderse de la acusación de ser una religión de mujeres y de gentes incultas” (Fiorenza, 1989: 24). Sin embargo, más tarde, con el paso del tiempo, ya comenzaron a encontrarse las discriminaciones hacia las mujeres, entre otras, por las propias palabras vertidas en los textos sagrados a partir de las interpretaciones y adaptaciones de Pablo de Gálatas 3,28 que muestran la voluntad de subordinar a las mujeres en el matrimonio. Por esta y otras influencias, las tradiciones posteriores cambiaron surgiendo nuevas consideraciones donde la igualdad en Cristo entre mujeres

y hombres, era igual a la de los esclavos y los hombres libres, es decir, pasó a ser “una relación de subordinación en la casa” (Fiorenza, 1989: 292). En la última parte, ha estudiado cómo ha sido patriarcalizada la iglesia, en un contexto social greco-romano de patriarcado.

Como dijo Judy Chicago, a quien ha citado Elisabeth Schüssler Fiorenza en su obra, “todas las instituciones de nuestra cultura nos dicen a través de las palabras, de las acciones y, peor aún, de los silencios, que nosotras somos insignificantes”. Intentan mostrar tanto Judy Chicago con su obra artística *The Dinner Party* o como Schüssler Fiorenza con *En memoria de ella* el silenciamiento de las mujeres y cómo los silencios o las palabras son vehículos para reconstruir la memoria. Como dijo Judy Chicago: “nuestra herencia es nuestro poder” (1989: 17).

Más que la religión, que parece actuar como crisol contextual aparente de *Dulce compañía* a través de la transformación y juego sarcástico con algunas de sus bases ideológicas o de determinados nombres o aspectos, el silenciamiento de las mujeres ha sido una práctica común durante la historia.

En el libro más vendido de la antropóloga Riane Eisler, *El cáliz y la espada* (2008) considerado como el libro más importante después de *La evolución de las especies* de Charles Darwin por Ashley Montagu, antropólogo de la Universidad de Princeton, el “cáliz” es el símbolo de las diosas que rigen el orden armonioso mientras que la “espada” es una metáfora de la violencia y la destrucción. En la obra, Riane Eisler se muestra que en la época neolítica de Europa había sociedades matriarcales en las tierras fértiles en las que los pueblos adoraban a las diosas, quienes convivían líricamente hasta la llegada de pastores esteparios o “kurgos” en tres olas aproximadamente desde 4300 hasta 2800 A.C., conocidos hoy en día como indoeuropeos o ario-parlantes. A partir de las llegadas de estas turbas, las sociedades adoptaron un viraje en sus estilos de vida donde un nuevo orden simbolizado por la espada fue progresivamente reemplazando los modelos anteriores regidos por el símbolo del cáliz; simbólicamente el crisol de la armonía fue sustituido por la imposición.

En la misma obra, la autora ha desarrollado ejemplos mostrando en sus trabajos

arqueológicos cómo hacen resaltar los papeles masculinos mientras silencian el papel femenino, queriéndolo o inconscientemente. Por ejemplo, reconoció Sir Evans Arthur, arqueólogo británico, que en esas sociedades primitivas rendían homenaje a una diosa en lugar de a un dios al realizar la excavación en la isla Creta a comienzos del siglo XX, aun así, no dudó en juzgar las escenas de vidas íntimas de las mujeres como “chismorreos” femeninos de “escándalos sociales” (Eisler, 2008: 46): Los arqueólogos modernos ponen el nombre de “el joven príncipe” a una figura masculina caminante, de pelo largo, con una tela que le tapa la parte desde la cintura hacia abajo, y con una corona de plumas de pavo real, rodeado por flores y mariposas, mientras no hay prueba que demuestre que realmente es un “príncipe”, de hecho “hasta ahora no se ha encontrado ninguna representación de un rey o un dios masculino dominador” (2008: 42); Nikolaos Platón, uno de los arqueólogos griegos más importantes del siglo XX, al reconocer el papel esencial que desempeñan las mujeres en la cultura cretense frente a las pruebas “se siente compelido a añadir que ‘esto puede haberse debido a la ausencia de los hombres durante sus largos viajes oceánicos’” (Eisler, 2008: 46-47).

La autora ha dado sus explicaciones de estos actos de los arqueólogos. Como indica el título de este capítulo “La invisibilidad de lo obvio”, bajo la lógica patriarcal, los descubrimientos van en contra del “sentido común” del prejuicio de moda, lo cual dificulta la aceptación psicológica de los investigadores, quienes buscan otras formas para racionalizarlos con el fin de que correspondan a los paradigmas predominantes, o, si no puede llegar a una conclusión, lo dejan al lado por la “dificultad” que no habría si no tuviera que rechazar lo obvio. Por ejemplo, según el libro, cierto número de intelectuales, al no encontrar evidencias en esta cultura para demostrar la dominación patriarcal, suponían que tuvo que ser matrilineal, es decir, la única relación que puede existir es la dominación y “si los hombres no dominaban a las mujeres, tienen que haber sido ellas quienes dominaban a los hombres”. Sin embargo, no se han hallado resquicios que comprueben o certifiquen tal relación dominadora-dominado, de ahí, que estos eruditos volvieran al camino anterior, que “el dominio masculino tuvo que haber sido siempre la norma humana” (Eisler, 2008: 27).

De los ejemplos mencionados ya se revela cómo un paradigma en la forma del pensamiento afecta a la percepción. La voz predominante silencia a otras murmurantes, intentando convencerlas de que es la única opción hasta que consigue supeditarlas y/o reprimirlas. Al final, sin darnos cuenta, nos tapamos los ojos con la venda de la única verdad revelada, con la noción de la imposición de la voz dominante sobre el resto. Por eso, propuso la autora una relación de asociación en lugar de la de dominación, un “modelo solidario”, que sí ha existido en la historia, subvirtiendo el patrón del modelo dominador.

En tal modelo no hay un género que domina al otro, “la diversidad no se equipara a la inferioridad o la superioridad” (2008: XXVI). Por lo que, en lugar de ser reprimida la fuerza de un género, se liberan las dos.

El ejemplo de *El cáliz y la espada* muestra la importancia de los hechos históricos, lo cual vuelve a corroborar lo que dijo Judy Chicago: “nuestra herencia es nuestro poder”, quien en *The Dinner Party*, con letras doradas escribe los nombres de las grandes mujeres que han marcado la historia sacándolas del silencio de la memoria; la “cena” es una fiesta en homenaje a ellas para mostrar lo que ha llegado a conseguir la fuerza femenina que suele ser ignorada en la sociedad.

La pérdida de la historia desde el ámbito femenino que ya también reclamó Christine de Pizan en su obra *La ciudad de las damas* (1405), dando lugar a lo que se conoce como la “querrela de las mujeres”, es pérdida de muchas cosas: la confianza que deberían tener las mujeres en ellas mismas, el reconocimiento debido de la sociedad — el cual volvería a realimentar la confianza de las mujeres— y lo más importante, no solo para las mujeres sino para todo el ser humano, es otra forma elemental de pensar. Por no haber existido o haberse ocultado la existencia de tal posibilidad en el pasado, no se podría imaginar un futuro diferente. Como se cuenta en *El cáliz y la espada*, con el mismo patrón de pensamiento, con la misma perspectiva de observar, nunca se llegaría a ideas distintas. Por eso es tan importante recuperar y recordar la historia, como se lleva a cabo en la obra de Judy Chicago. Si estuviera más gente informada de la existencia de tal historia, sabrían que no sería la única opción lo actual y, desde ahí,

las voces nuevas no se encontrarían con tantos muros con que languidecerían poco a poco como ahora.

Conocer la historia otorga a la gente contemporánea la capacidad de vislumbrar un futuro diferente, y la valentía de defenderse frente a la injusticia actual. Además, visualizar otras posibilidades es un apoyo para todas las voces distintas de la predominante actual, la cual, a lo largo de la historia, se limita a ser simplemente momentánea.

Dulce compañía es la metáfora de lo que ha pasado y de lo que sigue pasando en la realidad. Sus tramas narrativas, así como los personajes femeninos recuerdan que lo que se presenta hoy en día es solo el resultado de un pasado editado. Sus personajes quieren hablar por las voces silenciadas que existen y han existido. Tienen que avanzar contracorriente, luchando contra figuras masculinas opresoras, contra imposiciones silentes, y contra la propia sociedad que sistemáticamente ha venido silenciando las voces de las mujeres.

2.3. Silencio del barrio

El barrio de Galilea simbólicamente se realza como un espacio silencioso y oculto para la mayoría de la sociedad. Al escuchar el nombre de este enclave de la boca de su jefe, Mona no sabía dónde quedaba esta barriada, solo suponía que sería uno de los barrios más pobres de la ciudad. Es un área invisible y desconocida que, por lo tanto, está fuera de lo material, de lo conocido, de lo visible y de la realidad. Aproximarse a él conlleva mucha dificultad puesto que para llegar hasta su núcleo central se tiene que encarar un trayecto largo y escarpado: tomó un taxi —el taxista tampoco sabía la ubicación y tuvo que preguntar—, el cual la acercó hasta el pie de la montaña encima de la cual está ubicado Galilea, pero su centro estaba más arriba y era imposible llegar en coche. Para llegar a él, se tenía que andar hacia arriba “llegando al cielo” (p. 21), y, para mayor dificultad y heroicidad, bajo una lluvia torrencial. Al final, cuando por fin puede acceder al centro del barrio, se topa con un lugar inhóspito, un recinto que se encuentra entre el barranco y el abismo: “La tal Galilea era una barriada de vértigo” (p. 21).

Galilea es silencioso e inasequible para el mundo exterior; no se hace escuchar ni tiene efecto alguno sobre el resto de la realidad. Está alejado de la vida, del pragmatismo y de la racionalidad del mundo ciudadano convencional. Al estar aislada geográficamente y con un acceso más que complicado, se debe suponer su aislamiento y el poco contacto que tienen los habitantes con los márgenes del afuera. Sobre todo, si, como se ha apuntado, Mona llega bajo un bronco diluvio, lo cual intensifica esta sensación de aislamiento y silencio: “por la calle no había ni ladrones. No se oía una voz detrás de las puertas cerradas” (p. 21). Aquí solamente se mueven los “nativos”, se conocen entre sí, y cualquier foráneo llamaría la atención. Antes de que Mona contara nada, la persona a quien estaba preguntando para informarse sobre cualquier aspecto que la llevase hasta el ángel ya se había enterado de que Mona había hablado con el padre Benito: “Me habían estado espionando, desde luego, pero era comprensible, no debían subir muchos extraños a Galilea” (p. 27). Desde estas primeras premisas se deja

claro que Mona allí, en Galilea, es una intrusa que pretende acceder a un círculo hermético y cerrado, marginado cuando no completamente olvidado por parte de la “sociedad” urbana.

Los barrios pobres se extienden a partir de donde termina la ciudad; los silenciados por marginados construyen sus nidos humildes en la montaña, en el bosque, o al lado del río que se desborda de vez en cuando... están contiguos a la ciudad mientras que llevan un estilo de vida totalmente apartado. En el caso de Galilea, está en la cumbre de una montaña donde básicamente nadie llega si no es motivado por una razón determinada, más aún, el “barrio bajo” donde vive el ángel es la calle ubicada en la cima de todo el barrio, la más próxima a regiones celestiales, en la que habitan los más pobres. Mientras más miserable es la comunidad, más difícil es el acceso geográfico y menos contacto se mantiene con los espacios exteriores. Lógicamente es una sociedad muy apartada y muy silenciosa cuyos habitantes no tienen voz ni pueden dejar oír sus lamentos o sus aspiraciones fuera de las fronteras geográficas del barrio. Sus palabras como sus vidas son tan insignificantes como invisibles para el resto de la sociedad.

Sin embargo, los motivos de su imperceptibilidad no son simplemente causados por la geografía, sino por un aislamiento total que les excluye de la sociedad mayoritaria. Según Wilson, el aislamiento social (social isolation) (2012) es la falta de contacto o de interacción sostenida con individuos e instituciones que representan a la sociedad mayoritaria, a lo cual corresponde el barrio Galilea. Poca gente llega de afuera, al mismo tiempo, los dentro de Galilea tampoco buscan el exterior que, para ellos, representaría el desarraigo, la escisión, la incomunicación más absoluta: “en Galilea, a falta de teléfonos privados, había dos públicos, ambos destrozados con saña” (p. 101). Esta cita es casi una metáfora de la actitud que la gente tiene en Galilea sobre mundo anterior: rechazo (destrozar los teléfonos) e indiferencia (después de perder los teléfonos no se han tomado la molestia de repararlos o renovarlos). Se produce una falta de contacto recíproca, una inexistencia o inmaterialidad bilateral. Se origina y se mantiene un silencio de doble sentido, ni escuchan las informaciones, los ruidos o los discursos de afuera, ni se hace escuchar fuera lo que gustaría manifestar desde dentro.

Galilea es un rincón olvidado en el mundo, que no existe en el mapa. Da la sensación de que, ni el rezo de ellos será escuchado por el Dios de afuera, por el Todopoderoso, por lo que necesitan un ángel propio, a quien tienen cariño, de quien se sienten orgullosos y creen que les puede curar de las enfermedades, encontrar pareja o hacer realidad los sueños más insospechados por su carácter divino.

El aislamiento, se percata, además, en el desvanecimiento del nombre auténtico de los personajes al pisar este singular y desconocido territorio. En Galilea no llaman a sus habitantes por sus nombres completos sino por apodos. No sabemos el nombre oficial de Mona desde el principio hasta el final, le dicen Mona directamente y “nunca me han preguntado mi nombre, no les interesa, y mi apellido menos” (p. 29). Lo mismo pasa con casi todos los personajes de allí, Crucifija, Sweet baby killer, Marujita... son gentes que entre sí se conocen desde sus nacimientos y durante todas sus vidas hasta el extremo de que cualquier intruso, una vez que llega aquí, pasa a ser uno de los seres de un colectivo innominado donde el nombre propio, la individualización, se pierde. La gente le dará un puesto y la caracterizará por algún elemento que la particularice con respecto al resto, por ejemplo, a la narradora se la denomina Mona, ya que en Galilea ella es la única rubia, realmente no es necesario su nombre que se aplica afuera. Ignorar los nombres auténticos simboliza el poco caso que hacen los de Galilea a la normalidad del mundo de afuera. Aquí funciona la sociedad con sus propias normas, registros y maneras, por lo tanto, no se siente el cambio exterior. En Galilea, siempre se está y se convive con la misma gente, todo el mundo va a la misa a las cinco, hace compras en La Estrella —la única tienda en el barrio, cuyas dueñas las Muñís saben las vidas de todos los habitantes... El barrio se configura con una geografía cerrada y aislada símbolos de las características de sus propios habitantes y de todo cuanto les envuelve.

Para reforzar estos argumentos, ponemos analizar el ejemplo de Mona. Ella dice: “durante los días que permanecí en Galilea: la intuición de que había entrado a un reino que no era de este mundo” (p. 34). Aparte de la diferencia ambiental, podría ser también la confusión de identidad la que le da tal sensación de entrar en algo sobrenatural cuando está dentro del barrio. No funciona aquí el “sentido común” de afuera: cuando

el ángel sufría ataques, nadie sospechaba que era por enfermedad, convencidos de que fueron indicaciones o éxtasis de ángel; encima buscan una mujer ideal (Mona) para servir de tranquilizadora al “ángel terrible” cuando le sobrevenían los accesos epilépticos. En este reino aparte, donde no llega la voz exterior, Mona también empezó a pensar como los de Galilea. No debería tardarse tanto en suponer que lo que tenía el ángel, que es también su amor, no eran accesos místicos o éxtasis arrobatorios, sino que era epilepsia. Cuando cayó en la cuenta Mona, a través de la descripción de Orlando cuando este acudió por la urgencia del ángel, se preguntaba cómo era posible tal distracción: “a mí también me fue dando un ataque, pero de angustia y de culpa. Yo lo sabía, yo lo sabía-me lo repetía con rabia a mí misma-, ese muchacho, el amor de mi vida, estaba enfermo” (p. 106).

Tal aislamiento social no deja escuchar, pero no solo por la falta de acceso, sino también por una resistencia interior e instintiva dentro de esta colectividad contra los avances modernos. Como indica Gustave Le Bon: “tienen irreductibles instintos conservadores y, como todos los primitivos, un respeto fetichista por las tradiciones, un horror inconsciente a las novedades capaces de modificar sus condiciones reales de existencia” (Bon, 2000). Cuando Ara consintió que Mona llevara al ángel al hospital, no olvidó advertirle: “Para que le quede claro. Que el ángel tenga epilepsia, o lo que sea, no quiere decir que no sea un ángel” (p. 119). A causa de su maternidad, Ara no podía ver a su hijo sufrir, no podía permanecer con los brazos cruzados mientras le ofrecía un remedio Mona, representante de la voz exterior, sin embargo, hay que aclarar la ley del propio reino Galilea para que las cosas marchen bajo sus reglas.

El silencio inerte del barrio estuvo esperando algún hecho que inflamara la vida y acabara con la atonía y la catalepsia que lo encadenaban; un grito que encendiera la vida “muerta” que paralizaba cualquier signo de esperanza hasta que, por fin, se produjo la llegada del ángel, una figura hermosa y superior que puede “hablar” por ellos, aunque en realidad no hablara puesto que, como se ha dicho, nunca pronuncia una sola palabra a lo largo del relato. Desde ese momento comenzó a irradiarse toda la voz contenida del pueblo. Sin embargo, después de la marcha del ángel, se tiene constancia de que la

supuesta revolución, de que el empuje vital y enunciator se ha quedado en nada. Al final de la novela se puede leer que “el barrio ha cambiado poco” (p. 209), todo ha quedado igual y se le ha vuelto a privar del desarrollo exterior:

Al fondo, a mis espaldas, se extendía la ciudad enmudecida y apaciguada por la distancia y frente a mí se levantaba impenetrable, envuelto en largas barbas de calima, el cerro que tal vez escondía y resguardaba a mi ángel, a su gente y a su historia, que durante una semana entera y eterna también había sido la mía (p. 186).

Mona percibe este silencio y aislamiento; sabe que el “reino” que “había sido” suyo en realidad no pertenece a su realidad. Al final, es consciente de que la incomunicación y la reclusión van a seguir siendo correlatos de Galilea, un espacio en el que seguirá rigiendo el ostracismo y la orfandad.

Antes de llegar a Galilea, Mona comenta su propia visión del trabajo que desarrolla con cierto desprecio; por un lado, nunca ha sido religiosa, no cree en todo aquello que se ha suscitado en torno a lo del ángel; por otro lado, lo ve como una moda pasada de Estados Unidos, un “frenesí” y una simple imitación, motivos para ella “deplorables”. No tiene gana de conocer a la gente de este barrio que venera la figura de un ángel. Sin embargo, tras entrar en este barrio, se percata de que no es para nada silencioso desde dentro. Mona entiende cada día más a sus invisibles habitantes; se enamora del ángel; y hasta llega a dar a luz a una hija fruto de una relación íntima mantenida con él.

El contraste de la actitud de Mona muestra lo poco que uno entiende a los demás, sobre todo cuando se trata de un grupo desconocido, entre quienes comparten valores distintos. Lo que le pasa a Mona es también una muestra del fenómeno de la interculturalidad, aunque hoy en día este concepto suele ser aplicado al trato entre diferentes países en el contexto de la globalización. Como se ha explicado en esta parte, la separación entre diferentes clases/grupos es tan radical que no pesa menos que la diferencia cultural en el sentido nacional. Dentro de Galilea, a Mona todo lo visto y lo vivido le hace cuestionarse los valores que tiene establecidos del mundo de afuera, los

principios directrices del mundo moderno y globalizado, hablando por la gente que tiene más recursos. Por ejemplo, a través de la revista donde Mona ejerce el periodismo sabemos que el tema superior de la ciudad es “el reinado nacional de belleza”; sabiendo esto, duda si la gente de Galilea tiene una idea o se interesaría por ello. Sin embargo, Mona, que ha recibido buena educación y que trabaja en uno de los oficios que están más actualizados acerca de todas las informaciones, cuando recibe la misión de cubrir la aparición de ángel, opina: “sólo porque el tema acababa de pasar de moda en Estados Unidos” (p. 17). Es decir, lo que creen los ciudadanos en Bogotá más de moda, en realidad ya deja de serlo en un ámbito más amplio y en que domina otra voz, en este caso Estados Unidos.

El proceso de la asimilación de Mona no ha sido fácil, de hecho ha tenido que ir observando, aprehendiendo, conociendo y entrelazándose hasta llega a vislumbrar en su integridad varios factores para que llegar a un conocimiento esencial de lo que ha vivido. Primero, Mona es responsable en su trabajo. A través de lo poco que comentaba al respecto de su oficio, no es difícil notar su esfuerzo para cumplir lo que le manda la revista, por lo “desapacible” —comentario de Mona sobre su tarea del reinado de belleza— (p. 15) que es. Por eso, cuando tiene que cubrir el asunto del ángel, no es de extrañar el ímpetu con que se dedica a la investigación, a pesar de lo diferente que este episodio y este reportaje va a representar para sus propios valores. Lo cual se podría comparar a lo que hace Pantaleón en la Amazonía en *Pantaleón y las visitadoras* (Llosa, 1975). Además, Mona, como mujer, que vive a diario la experiencia de ser silenciada y de escuchar otra voz predominante enseñarle cómo debe hacer las cosas en la sociedad, naturalmente tiene más facilidad de dudar sobre lo establecido y comprender algo “nuevo” que no había sido escuchado antes.

3. El silencio en *La novia oscura* y *La multitud errante*

3.1. *La novia oscura*: historia y aproximación crítica

La novia oscura y *La multitud errante* fueron publicados sucesivamente en el año 1999 y en el 2001. Las tramas de estos dos libros se desarrollan en la misma época y sus argumentos narrativos transcurren por las mismas zonas físicas, entre ellas la ciudad petrolera de Tora, al lado del río Magdalena, donde se sitúa La Catunga, el prostíbulo en el que la niña protagonista llega a convertirse en Sayonara, la prostituta más popular y cotizada de la zona en *La novia oscura*. En un cronotopo cercano, en esta demarcación también se emplaza el albergue en el que se encuentran los dos principales protagonistas de *La multitud errante*: la narradora y Siete por Tres en. No es casualidad que se hagan coincidir ambas historias en unos mismos contornos históricos y geográficos en relación con el tiempo y el espacio ya que ambos libros fueron fruto de una extensa investigación de la escritora por Barrancabermeja, ciudad construida sobre la antigua Tora, que hasta hoy en día sigue siendo la capital petrolera del país.

Según cuenta la autora en algunas entrevistas (Sánchez-Blake, 2001; Restrepo y Melis, 2005), llevaba tiempo andando e indagando por aquellos confines, hablando con la gente —sobre todo con los mayores quienes han vivido los años cuarenta— catalogando y leyendo textos sobre todo lo que supuso y representó la industria petrolera de aquellos términos... Al final, los dos libros de ficción salieron con notables elementos periodísticos, entre ellos, la disposición de la reportera como narradora en *La novia oscura* y de la figura de la extrajera voluntaria como voz narrativa principal en *La multitud errante*, desempeñando igualmente el papel de reportera. En el uso de lo que se ha venido a denominar estilo “anfíbio” (Restrepo et al., 2002) en el que se produce la mezcla de ciertos paradigmas y presupuestos del periodismo con las libertades y técnicas propias de la ficción, que se aplica muchas veces en sus obras y en los que se deja notar la influencia inevitable de sus veinte años de práctica periodística

antes de empezar la carrera literaria, al mismo tiempo, revela la preocupación constante de la autora por la gente, la sociedad, la historia, las memorias ocultas o silenciadas de su país y por muchos otros aspectos que singularizan toda la América Latina.

La novia oscura es la cuarta novela de la autora. En su interior se entrelazan varios temas, entre ellos: el crecimiento personal de la protagonista, la prostitución, la influencia de la religión, la industria petrolera en el país y los obreros.

La historia empieza con la llegada de una niña a Tora, ciudad petrolera de Colombia donde “los amos y las señoras de este imperio” eran “los petroleros y las prostitutas” (p. 13). A las prostitutas no las llamaban o denominaban con ese significativo sino simplemente con el apelativo de “mujeres”, ya que eran las únicas que había y, tampoco había prostíbulo mencionado como tal, en un sentido nominal propio, sino un “café”, y “el amor de café era la única forma reconocida del amor” (p. 13). La niña tenía rasgos indígenas, parecía muy desnutrida, y muy decidida a ser prostituta. Al llegar, pronto pidió al zorrero, quien era también apenas un niño, que la llevara al mejor “café” de la ciudad. El zorrero, llamado Sacramento, aunque también lo llamaban “hijo de La Catunga”, como hijo de prostituta, era un personaje que había sido alimentado por las mujeres de allí. Convencido por la pequeña y por su directa resolución y determinación, este personaje llevó a la niña a La Catunga y la entregó a otra de los protagonistas de esta narración: Todos los Santos, momento desde el que se arraiga su obsesión por esta niña durante todo el resto de su vida.

Todos los Santos es una mujer ya entrada en años quien había sido prostituta en el pasado en este mismo barrio rodeado por todas partes de prostitución. Desde aquel entonces pasa a ser madrina de esta niña, cuidándola y enseñándole todo lo que debía saber y conocer sobre el oficio más viejo del mundo. En La Catunga, los mejores clientes eran los petroleros de la Tropical Oil, quienes acudían al local a divertirse y disfrutar de las mujeres hasta gastar los salarios recién pagados. En aquella época ser petrolero era uno de los mayores honores laborales que un hombre podía alcanzar porque, a parte la importante suma de dinero que ganaban mensualmente, simbolizaba el progreso y la modernidad. Por la misma razón, Sacramento se fue a La Catunga

cuando alcanzó la edad apropiada con la intención de buscar una nueva forma de vida en las posibilidades del petróleo. En espera del reclutamiento de personal, reconoce a su amigo el Payanés, con quien va a encontrar un importante apoyo tanto en nivel mutuo de amistad y de reconocimiento como en la defensa de las difíciles condiciones del trabajo minero de la zona. Sin embargo, el Payanés, en un giro narrativo significativo y relevante, se enamoró de la famosa prostituta Sayonara, quien resulta ser la misma niña con la que estaba obsesionado Sacramento desde niño, estableciéndose así uno de los nudos gordianos del relato: dos hombres se enamoran de una misma mujer y los dos aspiran a ser los elegidos por aquella.

Después varios acontecimientos y peripecias como las de la “huelga del arroz” y el desamor entre Sayonara y el Payanés, Sacramento le pide la mano a ella y la lleva lejos de La Catunga, escapando del acoso y de las ruindades del mundo de la prostitución que no solo la había marcado a ella sino también a él desde su más tierna edad. A partir de aquí, ya como mujer madura, la famosa Sayonara desaparece y vuelve a usar su nombre de bautizo: Amanda. A partir de ese momento, Sacramento le exige el comportamiento ético, moral y espiritual reglado según el cristianismo a lo que se va a unir que poco a poco y de manera progresiva le vaya impidiendo el contacto con ningún miembro del sexo masculino. Aun así, Sacramento, víctima de sí mismo y de sus insoportables celos, no encontrará el modo de atar a Sayonara a su vida produciéndose la separación cuando Sayonara, invisibilizada y víctima de las desconfianzas y exceso de celo de Sacramento, decida irse y abandonarlo.

En este punto conviene advertir que la protagonista femenina huye porque tiene noticias de que el Payanés bajaba cada viernes al río buscándola. Esta preocupación por ella del otro de sus pretendientes la alienta a tomar tal decisión y a volver a La Catunga, aunque, transcurrido un tiempo, cuando retorna al lugar de su éxito y nombradía, este ya es un territorio totalmente diferente al que ella conoció y en el que ella fue objeto de admiración y de deseo colectivo. La compañía había hecho “mejoras” intentando estabilizar a los petroleros con sus familias y ofrecerles un espacio para el desarrollo personal y familiar, lo que había provocado el desahucio de las prostitutas, obligadas a

buscar un nuevo territorio en el que ejercer su oficio. Sayonara se reúne con su madrina, Todos los Santos, esperando que aparezca el Payanés para reunirse otra vez con él. Al final, Sayonara y el Payanés se encuentran al lado del río, consumándose de este modo una antigua relato legendario en el que se relacionaba una historia de amor entre una prostituta y la petrolera de la ciudad de Tora.

La sucinta sinopsis de la novela deja entrever que es una historia bastante extensa con un amplio muestrario de personajes y con un tiempo abarcado bastante dilatado, aproximadamente unos treinta años según el crecimiento de la protagonista de niña a adulta hasta llegar a convertirse en una mujer madura. Se concentra en la zona petrolera situada a las orillas del río Magdalena, reflejando este tejido narrativo un capítulo histórico muy importante para Colombia y para toda América Latina desde una perspectiva ubicada desde dentro, inmersa en los espacios históricos y en la realidad vivida en aquellas tierras. Supone una historia contada por los propios personajes con un motor principal, un personaje-reportera que hace sus entrevistas, una forma diestra y bastante usual para Laura Restrepo que ya había sido aplicada en otras obras anteriores porque le permite conjugar el trabajo histórico y de documentación con la libertad y posibilidades de ficción del relato narrativo.

Algunas de estas realidades de la conjugación de historia y ficción encuentran respaldo libresco en que muchos eventos o situaciones de la novela enclavados en Tora tienen un sostén histórico, por ejemplo, la desnutrición de los petroleros y la consecuente “huelga del arroz” corresponden a denuncias sobre las malas condiciones laborales de muchos obreros de aquellas lindes, tal y como denunciaron críticos e intelectuales como Eduardo Galeano en *Las venas abiertas de América Latina*. Galeano ha hablado y desarrollado por extenso las causas y consecuencias de las huelgas sobre el petróleo y las condiciones de los obreros en América Latina: “los latinoamericanos que producen, en jornadas de sol a sol, los alimentos, sufren normalmente desnutrición: sus ingresos son miserables, la renta que el campo genera se gasta en las ciudades o emigra al extranjero” (Galeano, 2003: 166). Está a la vista la preocupación continua de la autora por su país y por su gente, motivos, entre otros, que convierten a esta novela

así como a otras de sus obras en una memoria fáctica y de calado sobre la historia real de Colombia así como una propuesta de búsqueda e indagación que parte de acontecimientos reales para, a través de la ficción, tratar de hallar o al menos ofrecer suposiciones sobre algunas de las razones de las incesantes tragedias sufridas por este país.

A este respecto, conviene comentar que hay varios trabajos sobre esta novela que centran su objeto de estudio desde la perspectiva histórica-social con el fin de investigar sobre los aspectos materiales y/o reales relatados en ella como fondo histórico. Entre ellos, en “*La novia oscura* o la historia en combustión” (Vergara, 2006) se ha analizado el contexto histórico de la novela. Según este trabajo, Tora puede representar al país en pequeña escala por su geografía (río y selva, con clima caluroso), la economía (petróleo), la pobreza, la religiosidad y la siempre presente violencia (por la importancia económica estuvieron allí los guerrilleros y paramilitares). A través de la vida de Sayonara, Restrepo atribuye la prostitución de esta zona a la pobreza de la gente. Paralelamente al grupo de las prostitutas, otro grupo selecto del texto son los petroleros. A pesar de ser objeto de envidia, ya que no había mayor honor que el de ser petrolero en este particular cronotopo histórico, este grupo es igual de precario que el de las prostitutas; por esta razón, ambos ámbitos se buscan para amarse, para comunicarse lingüística y sexualmente. Este trabajo sustenta que Tora representa a una Colombia marginada, donde se encuentran diferentes gentes desafortunadas dedicadas a oficios desemejantes con el único fin de subsistir y poder ganarse la vida en las precarias condiciones que las cercan.

En su artículo “Historia e historias en *La novia oscura* de Laura Restrepo” (Mejía, 2000), Gustavo Mejía visibiliza una tendencia de un grupo de escritores, al que pertenece también Laura Restrepo, por reflejar en sus obras la historia. Estos autores sienten una necesidad de buscar huellas significativas y raíces en el verdadero pasado material con el fin de rescatar episodios de la historia nacional a través de la literatura. Sin embargo, lo que quieren recordar estos escritores no es la “Historia” con mayúsculas, es decir, la realidad contada y transmitida por el canon y la oficialidad del

poder, sino las otras “historias”, “así en plural y con minúscula”, es decir, aquellos otros hechos o acontecimientos que nunca pasan a la historia oficial transmitida y recogida en letra de molde. Esta posición es la adoptada por Mejía en su trabajo en el que ha analizado tal relación entre la historia y aquellas otras historias narradas aunque apenas conocidas en *La novia oscura*.

El trabajo de Laura Davenport, “Las testigos: la historicidad en las novelas de Isabel Allende, Laura Restrepo y Ángeles Mastretta” (Davenport, 2006), también habla de la historicidad en la novela, pero con un enfoque diferente puesto que la base de su estudio se centra en la comparación de tres obras diferentes de tres autoras distintas. Se argumenta que las escritoras usan la historicidad para que sean más creíbles sus historias ficticias. Además, estas historias ofrecen otras perspectivas a parte de la historia oficial ya que parte de sus tramas se focalizan en la vida y acción protagonizadas por los grupos marginados. Otra idea subyacente es que también, a veces, el disfraz de la ficción protege a los escritores y autoras de la censura y de posibles consecuencias adversas.

En “Clear and present danger: Trauma, Memory and Laura Restrepo’s *La novia oscura*” (Lindsay, 2003), Claire Lindsay habla sobre el trauma y la memoria. Antes de adentrarse en sus investigaciones, explica la historia de violencia que ha soportado diacrónicamente Colombia y ubica el contexto sociohistórico de la novela en la historia colombiana. En la novela, se encuentran muchos tipos de violencia, los cuales han ocurrido realmente en la historia colombiana. Sustenta que la novela revela una preocupación significativa por el trauma y sus efectos sobre la memoria personal y colectiva, tanto en términos de contenido como de forma. Llega a la conclusión de que la novela ha plasmado la memoria sobre ese difícil momento que suponía la introducción de una nueva etapa histórica del país.

Por su parte, Lloyd Huges Davies, en su artículo “Imperfect Portraits of a Postcolonial Heroine: Laura Restrepo’s *La novia oscura*” (Davies, 2007), analiza las consecuencias que ha dejado en el país el poscolonialismo por medio de los tejidos narrativos proyectados en la novela. A través de lo que le ha pasado a Sayonara, un

personaje marginado en muchos sentidos, se visibiliza la violencia, el racismo y la explotación a la que ha sido sometida el país y su gente causada por el poscolonialismo.

Al mismo tiempo, por tener a Sayonara y a las mujeres prostitutas como protagonistas, hay varios trabajos que estudian la novela desde la perspectiva de género. Es el caso de la propuesta de Nohora Viviana Cardona en su artículo “Laura Restrepo: dos lenguajes para contar a Colombia” (Cardona Nuñez, 2008) quien compara el papel que desempeñan las mujeres en el libro —prostitutas, mujer en casa—, con el papel de los hombres —petroleros, ingenieros, médicos...—. Por otro lado, con los dos papeles protagonizados por la misma mujer: la prostituta Sayonara y la mujer de casa Amanda, destaca la realidad subyacente donde cabe resaltarse que, de ninguna forma, ha llegado a ser mujer para sí misma: cuando es Sayonara, es estimada como objeto de deseo, aspiración sexual por parte de los petroleros; cuando es Amanda, vive por y para su marido Sacramento.

Virginia Capote en su tesis *Mujer y memoria. El discurso literario de la violencia en Colombia* (Capote Díaz, 2012) ha discutido detenidamente sobre el tema del título en las obras de cuatro escritoras colombianas, entre las que se encuentra Laura Restrepo y *La novia oscura*. Primero lleva a cabo un análisis centrado en el enfoque de la escritora colombiana acerca de los grupos marginados en el repertorio de sus obras, en este caso, las prostitutas. Luego, mediante análisis de textos explica las situaciones de tales mujeres y también de otros personajes en el libro. Además, aporta un interesante resumen del estilo tanto de la obra como de la autora para llegar a argumentar que el libro es una amalgama de Historia, historias y memoria. Al final, concluye que, las escritoras estudiadas en la tesis y también en sentido general, utilizan la herramienta literaria que manejan para rescatar la memoria de las mujeres calladas en la historia, mientras sus vidas son reescritas, aunque muchas veces también se escriben ellas mismas. Además, son las mismas mujeres, activas en el mundo de la crítica literaria, las que estudian tales obras por lo que las escritoras, en estas encrucijadas, forman un círculo de solidaridad para rescatar a sus mujeres de la violencia que supone una forma más de victimización femenina por la desmemoria y más aún por el olvido al que sus

vidas y sus historias han sido sometidas.

Manuel Apodaca Valdez en “Mujeres oscuras: prostitución y madrinazgo en *La novia oscura* de Laura Restrepo y *Nuestra señora de la noche* de Mayra Santos-Febres” (Valdez, 2011) concentra la atención en el tema de la prostitución, pero con un punto de vista diferente. Primero lleva a cabo un conjunto de comparaciones entre las dos obras mencionadas en el título: se analizan sus rasgos novelísticos, los temas similares y también las situaciones histórico-culturales reflejadas en las dos novelas que llevan a las mujeres a practicar la prostitución. Aparte de eso, presta atención al madrinazgo que se ejerce entre las mujeres prostitutas en relación con los niños abandonados percibido para ellas como un regalo femenino.

María Eugenia Osorio Soto también estudia los personajes femeninos de esta obra en su artículo “De la periferia al centro: Un estudio de *La novia oscura* (1999) de Laura Restrepo” (Osorio Soto, 2008). Indica primero que la ciudad de Tora donde se desenvuelve la historia sirve de prisma a través del que se pueden percibir las condiciones de toda Colombia. Por medio del análisis de cuatro pares de binarios: zona de tolerancia/barrio residencial, mujer virtuosa/prostituta, novia oscura/mujer pública y salud/ enfermedad, enseña cómo es la realidad para este grupo marginado, lo cual difiere de las impresiones que solemos tener. De esta manera y mediante diferentes estrategias relacionadas con los pares categoriales aludidos, estas mujeres prostitutas salen de la periferia de las palabras ajenas para adentrarse en el centro de sus propios discursos.

Otras investigaciones se concentran particularmente en el personaje protagonista: Sayonara. Este es el caso del trabajo “*La novia oscura: Una cita en La Catunga*” de Luis Carlos Villegas (Villegas Rodríguez, 2007) que aborda el simbolismo de los personajes y sobre todo de Sayonara, con teorías que versan sobre aspectos como los de la focalización, las fuerzas actanciales y el cronotopo. Argumenta que Restrepo, con la confusión entre realidad y ficción, intenta que los lectores perciban la historia como una representación de la realidad histórica colombiana. Sayonara se enfrenta con diferentes tipos de dominación, los cuales, al mismo tiempo, reflejan los sufrimientos

del país. Entre todos ellos y de manera alegórica el personaje de Sayonara simboliza la resistencia y la esperanza.

“Morena yo, pero amable. La bella y terrible Sayonara de *La novia oscura*” de Catalina Gómez Quesada (2005) centra su atención sobre el canon de la belleza femenina. Sayonara tiene rasgos indígenas, no correspondientes al modelo petrarquista de “tez clara y rubio cabello” (2005: 355); sin embargo, tiene una belleza cautivadora, por su propia naturaleza pero también por el exotismo que le ha diseñado Todos los Santos. Según el trabajo, Sayonara es un personaje “altamente ficticio”, destacando la manera en que la novela utiliza esta figura para explorar temas importantes como la violencia y la explotación sexual. Al final, reflexiona sobre la modelización y la caracterización de todas las mujeres de la obra y los arquetipos de la belleza femenina, con el fin de enseñar la mirada masculina existente detrás de tal estándar.

En “Memorias del deseo en *La novia oscura* de Laura Restrepo” (2016), González Echeverry argumenta que Sayonara es un personaje que provoca deseo. Su nombre de oficio, Sayonara, que significa adiós en japonés, transmite la distancia de despedida. Más allá de este motivo simbólico, desde su llegada, siempre la rodea cierto aire de distancia, correspondiente a su papel de extranjera. Su aspecto exótico e inalcanzable le hace ser percibida y apreciada como objeto de deseo. Sin embargo, el hecho de ser de procedencia latina, lejos de ser oriental como su papel, le otorga la familiaridad que también buscan los petroleros. De esta manera, ella tiene al mismo tiempo “lo conocido y lo distante, lo exótico y lo añorado” (González Echeverry, 2016: 51). Se queda, y vuelve siempre a La Catunga en la vida, errante en un bucle inexorable donde “la existencia de Sayonara ha encontrado el asidero en el deseo de los demás” (González Echeverry, 2016: 43).

Hay más trabajos que estudian esta obra desde otras perspectivas. La tesis *Cuerpo y memoria en La novia oscura de Laura Restrepo* de Nesly Janney Calderón (2008), como indica el título, se centra en dos aspectos entrelazados: cuerpo y memoria. Sobre el cuerpo se extienden varias interpretaciones. La Catunga, por ejemplo, podría considerarse como un cuerpo, es “el cuerpo abyecto” (Calderón Zamora, 2008: 3) que

rechaza las normas de afuera, en el que vive todo lo prohibido. Los cuerpos deteriorados, como la fealdad y la muerte, han sido tratados también en la novela. La sexualidad, por ejemplo, está estrechamente relacionado con el cuerpo: la diferencia entre hombre y mujer, bajo los arquetipos patriarcales, entre otros motivos se puede apreciar en el hecho de que el cuerpo femenino es observado por toda la sociedad. Y por supuesto habla del cuerpo de Sayonara, que, según diferentes puntos de vista, es degradado por ser mujer, prostituta, indígena, a la vez que representa simbólicamente la memoria colectiva de la gente de La Catunga, que forma parte de la historia del país. Este cuerpo está formado por los deseos pero al mismo tiempo limitado por los valores sociales. Su cuerpo es “el diálogo entre memoria, historia, testimonio y cuerpo, para deconstruir y reconstruir la situación del cuerpo femenino bajo la mirada patriarcal de la religión, la sociedad y la cultura” (Calderón Zamora, 2008: 2).

En su estudio “In the comercial pipelines: Restrepo’s *La novia oscura*” (2007), Susan E. Carvalho enfoca sus postulados sobre el espacio en la obra. En primer lugar, realiza un recorrido por los diferentes lugares mencionados: la compañía petrolera (la Troco), La Catunga, la clínica, el Barrio Stuff, y también por el propio espacio en el que deambula Sayonara, para ir rebelando cómo cada lugar tiene su sentido simbólico. En segundo término, analiza la industria petrolera en el país, en representación del capitalismo, y de la influencia que ha dejado a la vida de los personajes.

Desde una perspectiva similar centra su trabajo de tesis Maria Bjerkreim Børresen en “La función del espacio novelesco en la construcción de las voces narrativas y del discurso en *La novia oscura* de Laura Restrepo” (Børresen, 2011), pero trata de temas más amplios. Ha analizado diferentes elementos en la obra, llegando a la conclusión de que, aunque el discurso de la obra mayoritariamente procede de las mujeres o se centra en ellas, “dichas voces femeninas se apropian frecuentemente de un discurso patriarcal opresor y dominante” (Børresen, 2011: ii). Siguiendo esta línea de pensamiento, discute la relación entre las prostitutas y sus clientes petroleros con las teorías de Michel Foucault. En este espacio de la novela, normalmente el poder sexual lo acaparan las prostitutas mientras el poder económico lo tienen los petroleros. Al mismo tiempo, las

instituciones poderosas, como las autoridades nacionales que aparecen en la novela o la compañía petrolera, introducen los valores de afuera a este “imperio” marginado. Además, el trabajo muestra originalmente que el espacio en que se encuentra un personaje está relacionado con la forma de actuar de este para subrayar, finalmente, que el desplazamiento, presente en toda la novela, convierte a los personajes en “sujetos nómadas” (Børresen, 2011: 84).

Rory O'Bryen en *Literature, testimony and cinema in contemporary Colombian culture: spectres of La Violencia* (O'Bryen, 2008) ha hablado de los dos libros objeto de análisis en este epígrafe. De *La novia oscura* se destaca la palabra clave “otherness” y se acentúa el juego que se vislumbra en la novela uno de cuyos ejes vertebrales se fija en lo que han hecho los olvidados por la historia del país. Por ejemplo, estudia las problemáticas y realidades de las mujeres de La Catunga, quienes se han puesto a favor de los petroleros durante la “huelga de arroz” protagonizada por estos; destaca la importancia de haber ofrecido una perspectiva femenina a la hora de contar la historia; ha asociado directamente a las mujeres a la actividad de escribir al valerse y dotar de protagonismo al personaje de la Machuca, quien lee, escribe y sabe usar la máquina de escribir, y que ha desempeñado un papel esencial en la huelga por realizar propagandas con boletines políticos.

En las páginas precedentes se ha podido vislumbrar una somera panorámica de algunos de los trabajos vertidos sobre este libro de Laura Restrepo aunque, como en otras ocasiones, cabe mencionar que es una obra característica del estilo anfíbio de la autora, una línea singular, marcada por el hibridismo y característica de su estética por ser punto de partida para la narración y por ser relevante para la focalización del punto de vista en muchas de sus obras.

3.2. *La multitud errante*: sinopsis y aproximación a través de los postulados de la crítica

Al lado de *La novia oscura*, la crítica también ha fijado su atención en *La multitud errante*, obra que trata de otro grupo marginado ubicado por la novelista en el mismo contexto histórico. Mejor dicho, no es un grupo, porque no es poca la gente que se encuentra en tal situación: el desplazamiento, como se muestra reflejado en el propio título del libro, es multitudinario, los desplazados por muy diversos motivos constituyen la multitud, son la multitud errante que deambula sin rumbo y sin porvenir por todo el país.

La historia empieza en un albergue de la ciudad de Tora, la misma ciudad donde transcurre el relato de *La novia oscura*. Siete por Tres, el personaje protagonista, uno más entre la multitud errante, llega a un albergue para preguntar sobre una mujer llamada Matilde Lina, que resulta ser su madre adoptiva pero el sentimiento que tiene él hacia ella es más que eso. A su lado, otra figura esencial será la de la narradora, una extranjera voluntaria quien ayuda en el albergue para los desplazados por lo que, *mutatis mutandis*, desempeña un papel similar al de la periodista en *Dulce compañía* y *La novia oscura* y configura una mirada ajena del grupo tratado. Ella será la encargada de enunciar las realidades de la multitud errante, de tratar de dar voz y de visibilizar a un cuerpo humano deambulante y desarraigado. Al mismo tiempo, la narradora por haber participado en la urdimbre narrativa comprometiéndose en la historia a causa de un episodio de amor acaecido durante su periodo de investigación y documentación para escribir su relato, es más parecida a la periodista-narradora Mona de *Dulce compañía*.

Los estudios sobre esta historia enfocan mayoritariamente sus ejes de atención en el desplazamiento y las figuras desplazadas en Colombia, que es también el tema indudablemente principal del libro cuyas teselas constructivas tardaron unos diez años en cristalizarse en este relato. Como dice la autora en una entrevista mantenida con

Renato Ravelo (Laura Restrepo, 2001a) sobre *La multitud errante*: Colombia es un país “en el camino” y “en permanente búsqueda”. En la reseña del libro “*La multitud errante: entre la muerte y la agonía de los sobrevivientes*” (Giraldo, 2002), su autora, Luz Mary Giraldo, comenta que el personaje es corriente y grande a la vez, en eterna búsqueda de alguien, pero más que nada en perpetua exploración para conocerse a sí mismo. Igual que la narradora, como voluntaria extranjera, también busca el sentido de su vida a través del amor a los marginados. Según la autora de la reseña, lo que enamora a la narradora es “la materia que sus personajes le entregan”, que para ella sirve de “morada emocional” (Giraldo, 2002: 220).

María Victoria Albornoz en el artículo “Cuando la guerra amaine: el trauma y el duelo en *La multitud errante* de Laura Restrepo” (Albornoz, 2015) indaga en el tema del trauma que atraviesa la historia y marca las identidades de muchos de los personajes. Según ella, los tres traumas que tiene el personaje protagonista Siete por Tres son el abandono de los padres, la pérdida de Matilde Lina —como su madre adoptiva y mujer objeto de deseo—, y el desplazamiento forzado por la guerra. Pero el trauma no es solo individual de él, la continua violencia presente en la sociedad deja a toda esta multitud errante afectada por una desgarradura colectiva que no se puede curar, ya que la situación nunca les deja cumplir los requisitos para salir de ella: la seguridad reestablecida, la rememoración y el duelo, la reivindicación de la vida cotidiana... La seguridad está lejos de poder reestablecerse y tampoco le es posible o les está permitido hablar del segundo proceso de duelo por lo que la muchedumbre no es capaz de rememorar ni de contar su trauma como contrafuertes para poder rehacer sus vidas y escapar a los dramas generados por su propia situación personal.

Varios estudios hablan de los nuevos puntos de vista que ofrece la escritura del desplazamiento para reconsiderar la historia. Kate Averis en “Writing Displacement, Demythologizing Violence: Discourses of Violence in Contemporary Colombia and Laura Restrepo’s *La multitud errante*” (Averis, 2015) subraya que los discursos de Laura Restrepo en este libro ofrecen una perspectiva nueva de narrar la violencia, la cual ya se ha convertido en un tópico de la literatura colombiana. La primera parte del

trabajo ejecuta un recorrido por la historia de la violencia del país y algunas de las características principales de las narraciones sobre tal historia, como por ejemplo los dos tipos más frecuentes: 1) novelas rurales que suelen focalizar su atención en torno a la guerrilla; y 2) novelas urbanas que tienen al narcotráfico como el eje principal; o el androcentrismo en los escritos. Sin embargo, Laura Restrepo escribe desde la perspectiva de las víctimas, en lugar de tratar sus escritos desde la óptica de los perpetradores de la violencia. En la obra no solo se ve el sufrimiento de la gente errante sino también el hecho de que las mismas víctimas a veces se convierten en los ejecutores de las tragedias individuales y colectivas cayendo en un círculo vicioso, en una espiral que atrapa a sus víctimas. Este cambio de perspectiva ofrece nuevos discursos en el entorno de la literatura que trata sobre algunas de las diferentes formas de violencia de Colombia.

Manuel Amórtegui en *La violencia contemporánea desde las víctimas: Una lectura de Los ejércitos y La multitud errante* (Amórtegui, 2014) interpreta la novela desde dos ángulos: la representación y la desfamiliarización de la violencia. Por un lado, a través de análisis sobre los personajes examina cómo la historia representa la violencia. La fecha en la que aparece Siete por Tres recuerda un término de relevancia para el país —el año 1950— en el que se considera el inicio a la guerra entre el Partido Liberal y el Partido Conservador. Perpetua, una figura que vive en el albergue y viene del mismo pueblo del protagonista, encarna la violencia y los sufrimientos de una mujer en aquel tiempo. Ha enterrado a su marido y a sus hijos y, víctima de su propia desdicha, se ve obligada a abandonar la casa. Su nombre también insinúa la situación del país, ya que la violencia es “perpetua”. Por su parte, Siete por Tres, ha sido abandonado por sus padres cuando era un recién nacido envuelto en unas circunstancias como las de la guerra. Lo adopta Matilde Lina, quien, desde aquel entonces, vuelve a ser la madre y al mismo tiempo la deseada por él. Un día de peregrinaje en el camino, esta mujer es raptada por los conservadores, momento a partir del cual pasa a erigirse en el único anhelo de Siete por Tres. Tanto Matilde Lina como Siete por Tres es sólo uno de los millones de desterrados en el país, entre quienes desaparecen y entre quienes buscan a

los desaparecidos ciegamente —como es sabido en las más de las ocasiones esta búsqueda es infructuosa. Por otro lado, argumenta que la autora, por escribir sobre cada víctima, llega a desfamiliarizar la violencia, a visibilizarla y proyectarla desde diferentes ángulos y dimensiones.

Miguel Alberto González (González, 2014) escoge una perspectiva especial para observar la historia de los desplazados. Sustenta que, en Colombia, el problema esencial de la irremediable violencia consiste en que nunca ha sido tratada debidamente por el “médico” ya que no reconocen esta enfermedad. Argumenta que en el país existe un perpetuo eufemismo para referirse a la guerra, nominada con cualquier nombre o significativo menos el adecuado: la guerra. Los desplazados se ven obligados a irse de casa. Es muy grande la cantidad de los desplazados, hecho que, extrañamente, no ha sido registrado en los materiales educativos, por lo que cualquier estudiante puede ser ignorante de la gran realidad del país por tal “ausentismo forzado”. Por eso, tanto los periódicos como los libros que abordan el tema deberían actuar como alertas para recordar la realidad silenciada. Según se expone, los políticos actuales tienden a negar la violencia o a suavizar su nivel para dar una mejor cara hacia el extranjero, mientras se siguen comprando armas de afuera, se continúan perpetuando males ancestrales y los países vendedores cooperan en negar la guerra mientras sigan activos los resortes de su negocio. Según el autor, la guerra continúa porque “es una enfermedad sin identificar, porque siempre la hemos negado” (González, 2014: 93).

María Camila Chaves Poveda (2018) explica el importante papel que juega la literatura en la configuración histórica. Los estudios científicos suelen ser considerados más valiosos en cuanto a la configuración de la historia, sin embargo, el medio literario es más vivido dejando al lector sentir las historias subjetivas de los personajes. De esta manera, la literatura sirve de testigo digno de reconocimiento y proyección de una realidad orgánica ficcionalizada.

Ricardo Andrés Manrique Granados (2012) en su tesis *Desplazamiento, identidad y alteridad en las narrativas de la distancia de Piedad Bonnett, Fernando Vallejo y Laura Restrepo* llevó a cabo un análisis comparativo de las tres obras mencionadas en

el título, cuyo tema principal es el desplazamiento en el país. Los protagonistas sufren la separación de “los otros”, es decir, ellos mismos son el “otro”. Particularmente, sobre *La multitud errante* de Restrepo, ha estudiado las formas que ha aplicado la autora para (re)presentar la distancia del protagonista. Por ejemplo, el personaje Matilde Lina aquí funciona como el *pharmakon* según aplicación procedente de la formulación de las teorías de Jacques Derrida. Al final saca la conclusión de que las tres novelas son sucesivamente “un aviso, un clamor y una respuesta al problema de la distancia” (Manrique Granados, 2012: 89).

Rosana Díaz-Zambrana (2007) introduce el concepto “liminal” acuñado por el antropólogo escocés Víctor Turner en el análisis del libro. El estado “liminal” es una fase posterior que emerge cuando una persona se separa de la sociedad y antes de la reincorporación final, es decir, implica un estado ambiguo, de indefinición donde el individuo ni es el uno ni es el otro. En “Los territorios liminales en *La multitud errante* de Laura Restrepo” (Díaz-Zambrana, 2007) se analiza la ambigüedad del “espacio físico (el albergue de desplazados) y el lenguaje metafórico (el decir poético)” (Díaz-Zambrana, 2007: 123) como señales de la liminalidad. El albergue pertenece a la estructura social mientras que los que están allí viven fuera de la sociedad, ellos no tienen nombre ni importancia para el mecanismo moderno. El lenguaje poético que aplica la autora en el libro también tiene una función similar de reflejar el estado liminal. El discurso poético se relaciona con lo intuitivo y místico, más allá de la vida real. La narración poetizada mantiene al lector en el plano “de lo indescifrable y misterioso” (Díaz-Zambrana, 2007: 127).

3.3. El silencio del mundo de afuera

Hablando de *La novia oscura* hay que dividir el tiempo de la narración en cuatro etapas bien marcadas por la forma de denominarse según el crecimiento de la protagonista. La primera etapa es la que presenta a la protagonista como niña huérfana, antes de ejercer la prostitución, cuando las mujeres de La Catunga la llaman simplemente “niña”, ya que ella no quiere decir su nombre de pila, calla su identidad con el fin de dejar afuera las reglas morales para escapar de la supervisión del mundo del afuera y de sí misma. Opta por sumergirse en un colectivo identitario común, en un cronotopo general, en un discurso identitario orgánico. Aquí se muestra y aparece un primer nivel de ocultamiento o de silenciamiento. No hay concreción y particularización en su nombre. Es un nombre común sin identidad. Una niña cualquiera por lo que su significante y valor es colectivo. Por otro lado, aparece un primer ocultamiento de la identidad, la “niña” quiere pasar desapercibida, quiere invisibilizarse o confundirse en el pliegue de lo común y de lo colectivo para así no llamar la atención ni ser individualizada de manera alguna, de este modo se protege de la posible culpabilidad integrándose a una comunidad que comparte un mismo destino.

La segunda se establece cuando ya ha crecido y tiene edad para convertirse en prostituta, ejercer tal oficio y llegar a ser la meretriz más famosa de la ciudad con el nombre de Sayonara, nominación brindada por las mujeres de su propio oficio. Esta etapa se puede considerar como un silencio a nivel más completo de las reglas del mundo afuera. Ella crece siguiendo la lógica de La Catunga, donde su profesión no es objeto de desprecio o de abyección sino una ocupación normal y común. Sin embargo, ella, por sus cualidades, llega a ser cotizada en su trabajo y querida por los hombres y por la gente de alrededor como una persona normal de afuera. Bajo el nombre de Sayonara, vive en la burbuja de La Catunga que no comparte los valores, las normas o los discursos del mundo de afuera.

La tercera es cuando se casa con Sacramento, quien la traslada fuera de La Catunga, momento a partir del cual cambia su identidad y sus valores y se hace llamar por su

nombre de bautizo: Amanda, intentando comportarse como mujer “decente”. La reconciliación con su nombre de pila es el símbolo de la reconciliación con los valores genéricos, con el acatamiento de las reglas sociales de ser buena mujer.

La cuarta y última consiste en la vuelta a La Catunga de nuevo como Sayonara, que representa y simboliza al mismo tiempo la vuelta a sí misma. En esta tesis la mayoría del tiempo se aplicará el nombre de “Sayonara” para referirse a la protagonista, sin embargo, en las ocasiones en las que sean necesarias precisar el marco temporal o algún carácter diferenciador del personaje se usará la forma correspondiente en función de la etapa y del momento especial que se quiera visibilizar, mencionar o analizar.

3.3.1. Silencio de las informaciones exteriores

Durante el crecimiento personal de Sayonara, tanto La Catunga como toda la ciudad de Tora también experimentan una progresiva mutación. Sayonara se casa con Sacramento al final de la huelga del arroz, cuando la compañía petrolera, la Troco, comience a ejecutar algunas de “las mejoras” prometidas en la zona. Por un lado, al ofrecer beneficios, la compañía consigue dispersar la fuerza sindical, mientras que, por otro, piensa estabilizar a los obreros con sus familias en el espacio laboral, disminuyendo la posibilidad de nuevas manifestaciones y el florecimiento de un territorio más controlado alejado de la prostitución y de la violencia y marcado por nuevas sociabilizaciones y realidades de paz, concordia y familiaridad. Desde ese entonces a La Catunga remota, un rincón olvidado del mundo, llega la modernización —la voz de afuera. Muy cerca de ellos, se encuentra una modernidad “enjaulada” pero auténtica que les deja vislumbrar el mundo de afuera: simbolizado en el “Barrio Staff”, donde viven los técnicos y los jefes estadounidenses de Tropical Oil Company, que era “una réplica reducida a escala del american way of Life” (p. 231):

... con todo y sus jardines y piscinas, sus prados bien cuidados, sus buzones de correo como casitas de pájaros, la cancha de golf, la de tenis y tres docenas de viviendas blancas, espaciadas,

idénticas entre sí, íntegramente importadas desde los muebles de alcoba hasta la primera teja y el último tornillo. Al fondo y en la cima de la colina, dominando el barrio, se levantaba en madera de pino la llamada Casa Loma, residencia del gerente general de la compañía, con sus amplios espacios, su vestíbulo, sus terrazas y garajes.

De la reacción de Sayonara y sus hermanas que “contemplaron aquello demudadas” (p. 230) se puede ver lo raro que para ellas era todo esto, hasta el punto de que no entendían nada: por qué hay un hombre cortando césped, por qué toman el sol para ponerse morenos, por qué vienen a sacar petróleo, qué es inglés... es decir se interrogan sobre transformaciones que para ellas eran incomprensibles pero que, sin embargo, representaban la normalidad del mundo afuera. Para ellas, o mejor dicho, para todos los que habitaban allí desde el nacimiento, todas esos cambios parecían personificar aspectos de fantasía más que de realidad. La información de esta voz extranjera, cuando llegó por primera vez, estaba más allá del entendimiento de la gente, de su cosmovisión orgánica, de la realidad material conocida o, al menos, imaginada.

La naturaleza del nivel de impacto ejercido por esta voz nueva refleja el silencio/el desconocimiento que existía antes de que comenzasen a producirse estas transformaciones, ya que el contraste, la diferencia enorme e inesperada, es lo que les hace sorprenderse de ese nuevo horizonte hasta entonces inexistente, innominado, inaudito...

En este sentido habría que destacar el silencio con el contraste de uno de sus elementos opuestos: el ruido. En primer lugar, al focalizar sobremanera su discurso sobre uno de los conceptos, el del silencio, se hace resaltar el vacío del otro contrario. En el libro, se destacan varios conceptos opuestos: prostituta-esposa, salvajismo-civilización, indio-blanco... como dos voces/categorías opuestas que luchan o que siempre se muestran confrontadas, aunque, para ser más exactos, en estas dialécticas el significante anterior siempre se impone al posterior, que, supuestamente, es el concepto más avanzado, y el primero solo se conserva en un espacio limitado y marginado, en

este caso tal espacio es la ciudad Tora.

La Catunga está ubicada dentro de la selva por lo que geográficamente no es fácil llegar. En aquella época todavía no existían muchos medios de comunicación ni vías que facilitasen el acceso a muchos espacios, por lo que antes de que Sayonara se fuera con Sacramento, apenas conocía nada de lo que había o de lo que existía afuera. A esto se unía el hecho de que en La Catunga no había mucho movimiento personal; aunque las mujeres atendían a diferentes hombres, eran siempre más o menos los mismos petroleros que llegaban, como cantaba Todos los Santos refiriéndose a ellos “¡Llegaron los peludooooos!” (p. 12). Es significativa esta nominación de los petroleros emitida por Todos los Santos: todos son peludos, en plural, perdiendo su identidad personal. En este territorio ignoto e innombrado cuyos residentes prácticamente solo conocían lo de dentro se ofrecía la misma rutina: el día festivo era el día de pago de los petroleros por lo que las prostitutas estaban esperando ardientemente que se efectuase la retribución de las nóminas porque sabían que, de inmediato, acudirían a sus locales a gastar parte de sus salarios: “¡Ya llegó el billete!” (p. 12). Aparte de eso, cuando entre las veteranas intentaban elegir a un cliente para iniciar en el oficio a Sayonara, hablaban de varios candidatos y todas los conocían bien, lo cual supone que los mismos clientes se repetían una y otra vez en el prostíbulo: “El señor Manrique hubiera sido aceptado por unanimidad”, “—Que se estrene en el amor con el Piruetas” (p. 65), y cada una argumentaba su postura por el bien de Sayonara. Aquí también se nota lo diferente que es el “aquí” del “afuera”, ya que la prostitución para ellas era un negocio tan normal que se hablaba de todo abiertamente sin cortarse por vergüenza, nombrando realidades indecentes o escandalosas con naturalidad, aspecto este de la comunicación, de las conversaciones e interlocuciones, entre meretrices del que se hablará más adelante por su valor intrínseco en función de los objetivos de esta tesis.

Por lo tanto, el silencio, la monotonía y la simplicidad eran características definitorias de este lugar. El sonido de la modernidad o del progreso solo se escuchaba de las bocas de los petroleros que arribaban por primera vez a La Catunga, la mayoría de los cuales en ese momento no era consciente de la situación: ni del maltrato que

recibían, ni de su subordinación y de su mundo abyecto ni menos de lo que significaban para todo el país.

Un elemento de interés viene dado por el silencio tendido sobre las informaciones de afuera que se destaca por la curiosidad y por el gran interés que a Sayonara le provocan las cosas desconocidas, aquellas realidades de las que no ha oído hablar o que son tan recónditas como atractivas para ella. El adolescente Sacramento, después de irse de Catunga, empieza a mandarle a Sayonara tarjetas postales, que ella siempre “recibía con gritos de júbilo” (p. 108) hasta el extremo de leerlas, releerlas y clavarlas en el muro. El impacto de las noticias de afuera es tal que, más tarde, cuando el Payanés le entrega a Sayonara el dinero que le encarga Sacramento, ella no quiere el dinero, prefiere otras realidades más allá de las crematísticas: “Dile que mientras esté lejos me mande más tarjetas postales, que hace tiempo no recibo y las extraño” (p. 159). Lo material no le importa, lo que quiere es conocer, saber, descubrir lo que está fuera de su visión y de su conocimiento por medio de las tarjetas postales convertidas en vehículo de ilustración y de comunicación con otros espacios. Incluso al final, después de terminar el matrimonio con Sacramento y volver sola a La Catunga, sigue queriendo sus tarjetas postales, como Sacramento dice: “no logré sino importunarla, pero mis postales le alegraban el genio según ella misma me dijo” (p. 448). El gran entusiasmo que tiene Sayonara por estas imágenes desconocidas muestra el poco acceso que ella tiene hacia mundo exterior, aspecto común que tienen todos los que habitan en el barrio. Sayonara luce sus tarjetas con las amistades cada vez que recibe una nueva porque por este sencillo medio puede comunicarse con lo que está más allá de lo que ella conoce, puede saber cosas alejadas de las fronteras de lo que la circundan, puede escapar y evadirse hacia otros territorios que representan un estímulo cuando no un refugio desde el que ilusionarse y salir de lo cotidiano.

Paralela y paradójicamente, estas tarjetas postales, en lugar de satisfacer su curiosidad, le despiertan más deseos de conocer, de trasladar su imaginación hacia nuevas regiones y de crear mediante la fantasía otros paisajes por descubrir. Tanto es así que su curiosidad por enterarse de realidades insólitas en su barrio siempre está

alerta. Por ejemplo, cuando conoce a Frank Brasco, ingeniero norteamericano que trabaja en la Troco, se empeña en preguntarle todo lo que este sabe sobre la nieve. Según Frank: “Esa nieve que no conocía era para ella un hondo deseo, algo que necesitaba con urgencia” (p. 109). El interés por la nieve se había estimulado porque Sayonara la había visto en una tarjeta postal mandada por Sacramento. Las preguntas que le hace a Frank no sólo rebelan la inmensa intriga que tiene, también deja claro lo poco que escucha o que sabe Sayonara de todo lo que está afuera. Al mostrarle la tarjeta postal en la que se ve la nieve a Frank, le pregunta: “¿No es verdad que éste es su pueblo, míster?” (p. 112). Para Sayonara, el pueblo mostrado en la imagen, solo por tener nieve, y puesto que también la tiene el pueblo de Frank, debe ser el mismo; al preguntar: “¿Cuál vuela más alto, míster, la nieve o un avión?” (p. 114), deja claro que sus conocimientos sobre la nieve consisten en la imagen que ha podido ver en la postal y los pocos detalles que le ha contado Frank, por eso se le podían ocurrir preguntas así de disparatadas. Ante su deseo por ilustrarse más sobre la nieve realiza interrogatorios anecdóticos como si la nieve son trocitos de nube, o si cuando nieva uno tiene que usar medias de seda, ya que, de no ser así, las porciones “se quedan pegadas a las piernas y que si intentas quitártelas te las arrancas con todo y pellejo” (p. 113). La obsesión por la nieve le motiva a mezclar lo poco que sabe y lo mucho que pueda inventar hasta que, al final, la imagen de la nieve en ella crece como quiere ella, alejándose de la verdadera, y fabulando sobre lo que ella ha soñado o imaginado sobre un elemento desconocido aunque con un fuerte poder de atracción.

En el trato con otro personaje que viene de afuera —el ginecólogo Antonio María Flórez— se ve la misma obsesión por las cosas inesperadas e insólitas o por aquello desconocido o misterioso para ella. Después de la primera vez en la que el ginecólogo le deja escuchar sus latidos del corazón a través del fonendoscopio, Sayonara frecuenta la clínica para usar este aparato. Para ella, aparte de que es algo nuevo, le permite conocer el mundo dentro de su cuerpo, “el ritmo profundo de su propia alma” (p. 222). Se ofrece a ayudar en el consultorio para satisfacer nuevas inquietudes y vivir experiencias distintas. Por ello, pregunta aspectos propios del ámbito de la enfermería,

“con una curiosidad insaciable” (p. 244), hasta que, poco a poco, maneja algunas prácticas profesionales de este ámbito de la salud.

En relación con nuestro objeto de investigación cabe ser realizado que la aguda curiosidad hasta rozar la obsesión que tiene Sayonara por las novedades hace resaltar las ganas por nominar el silencio de la voz de afuera en su vida, el deseo por aludir a todo aquello que aún no ha sido enunciado en su universo circundante. Al mismo tiempo, su curiosidad y devoción hacia cualquier aspecto nuevo que surgiera o con el que se topara en una anodina, vulgar y monótona existencia supone la revelación de un vacío agudo en todo lo relacionado con el sentido de la vida, tema que será objeto de desarrollo más adelante.

Aparte del difícil acceso existente para conocer lo de afuera, las personas en La Catunga, con diferentes pasados y vidas y de diferentes zonas y hasta de diversos países, no suelen relatar las vicisitudes personales vinculadas a su mundo primitivo y anterior a su llegada a La Catunga. Aquí se forja una burbuja, un refugio final, en el que la gente entra exactamente para no hablar del pasado, para desfigurar lo que fue su cosmogonía precedente. El pasado no existe y, si subsiste o lo poco que puede aventurarse, lo hace en forma de secreto, de arcano oculto al conocimiento de los demás. Ejemplo de esto se puede apreciar en la trayectoria del personaje Todos los Santos que es una de las fundadoras de La Catunga. Ella se refugió allí después de haber escapado de su pasado, para olvidar lo que había sido su paisanaje diacrónico, para esconder su biografía anterior. Como hija de cocinera y hacendado, era considerada como resultado de una relación ilegítima; además, por ser descendiente femenina, es decir, mujer, no podía ser peón de trabajo para la familia como sí lo eran los varones, por tanto, Todos los Santos era un ser mediatizado o indefenso desde dos polos abyectos, ilegitimidad y femineidad, por lo que sabía las tragedias que le esperaban. Llevada por el destino y tratando de escapar de un sino desventurado, decidió escapar lejos de casa y tratar de labrarse una realidad diferente eludiendo como fuera la historia personal que la había marcado hasta acordar romper con su pasado.

Igual que ella, todos los personajes que se encuentran en La Catunga tienen el

mismo rechazo para confesar sus vivencias, para retrotraerse a sus existencias pasadas, para enunciar sus vidas anteriores. El personaje de la bella Claire, una francesa lánguida, rechaza relatar cualquier cosa que le recuerde su historia previa, aunque se lo pidan: “(Sayonara) Yo le preguntaba y ella me esquivaba porque decía que le daba tristeza recordarla” (p. 113). Su pasado era tan delicado que ni aguantaría un copo de nieve; era un pasado que ella deseaba que se desvaneciera, que por siempre se perdiera en el olvido, que se evaporara de la faz de la tierra hasta llegar a ser un efluvio inconsistente y apenas recordado. Todo el mundo sabía que su sino era el de la tristeza, que su identidad estaba labrada por el desconsuelo y el abatimiento, pero poca gente se enteraba del porqué, además, las pocas personas que podrían conocer algunos de los vestigios de su pasado tampoco lo hablaban quizá por no hacerle daño a Claire. Su desilusionante historia de amor no fue conocida hasta su velatorio. La propia Sayonara nunca quiere mencionar a la familia; e incluso, oculta la existencia de sus hermanas, que deben ser su mayor preocupación cuando no está junto a ellas; sin embargo, como ocurre con el resto de su bagaje existencial las ha callado y omitido totalmente.

En el caso de Sayonara es muy significativo a este respecto cómo presenta a sus hermanas y cómo se las ingenia para darles a conocer su nueva identidad y su realidad presente. En un determinado momento de la historia, ella elige un día como otro cualquiera y desaparece. Cuando su figura es retomada en la narración la vemos acompañada por una de sus hermanas a quien lleva directamente a La Catunga sin previo aviso. Este mismo procedimiento lo lleva a cabo unas cuantas veces hasta que consigue completar la rueda completa con las cinco hermanas. Nunca piensa dejarlas como había hecho su padre con ella y con sus hermanas. Las ve como una parte intrínseca de su vida, aunque no puede hacerlo de manera colectiva, tanto por su deseo de seguir reservando su intimidad e individualidad ante la vista del resto de antagonistas como por el trabajo que le cuesta volver a buscar y llevarlas hasta La Catunga. La no revelación a Todos los Santos de un asunto tan importante refleja en cierto sentido no solo el egocentrismo de ella sino también el juego con la elusión, aspectos que se desarrollarán más tarde en la tesis. Además de no contarle los pormenores de su

existencia previa, cuando lleva a sus hermanas a su hogar, no le pide permiso a Todos los Santos que es quien les ofrecerá alojamiento y prácticamente el cuidado materno a todas ellas, más que Sayonara misma. Al mismo tiempo, muy probablemente este silenciamiento lo ha ejercido también con las propias hermanas, ya que no las avisa previamente para que todo sea inmediato e inesperado. Por otro lado, en este punto, hay que tener en cuenta que todas sus hermanas son menores que ella, lo cual quiere decir que les falta la capacidad para tomar sus propias decisiones, para pensar en lo que supone el trabajo de Sayonara y su identidad actual. Ella toma las decisiones por ellas, ya que, por ser menores, inocentes y desconocedoras de buena parte de lo existente fuera de su geografía conocida, no tienen palabra ni perspectivas sobre sus propios destinos. Las relaciones que tiene Sayonara con sus hermanas en función del juego entre alusiones/elusiones, silencio/voz, comunicación/incomunicación, también van a ser analizadas posteriormente.

Nadie en La Catunga quiere compartir la historia de su vida; actúan o viven como si no hubieran tenido un pasado. Toda vez que cualquier personaje aparece por allí y comienza a tener sentido de pertenencia en este espacio, comienza a ocultar los secretos dolorosos cuando no a sepultarlos en lo más profundo de su universo interior. No quieren confesar nada, procuran no revelar ninguno de los perfiles de su historia y al mismo tiempo saben que los demás tampoco persiguen hacerlo ni quieren enterarse del fondo que oculta cada individuo que llega a La Catunga: “hay dolores que ni admiten preguntas ni tienen respuesta. Por respeto a los recuerdos de cada quien, que son sacrosantos y privados” (p. 133). Todas las vidas convergen en un mismo sino escindido y cruel; todas quieren callar lo que les ha deparado la vida por ser, generalmente, experiencias, dramas y traumas que han sesgado sus “yoes” retrospectivos. De ahí que sin declararlo o sin haberse puesto de acuerdo todos hacen uso del enmudecimiento, el mecanismo de la elusión, como un contrato tácito entre todos, un acuerdo implícito común que no requiere preguntas y que tampoco va a proporcionar respuestas. Todos quieren olvidar lo que fueron y marcar el rumbo de lo que puede ser una nueva identidad, iniciarse en un nuevo lenguaje no contaminado por ninguna esfera previa, en una

identidad que comience a construirse de nuevo y una nueva ubicación que rompa con todo lo que pudo significar o simbolizar el pasado.

La remota ubicación y la poca movilidad de sus habitantes hacen que el lugar no haya sido alcanzado por la modernización; más aún, la gente que vive allí considera La Catunga como un refugio oculto y olvidado esencial para recuperar el alma lastimada, para poder convertirse en alguien distinto al que fue cuya vida pueda tener no solo un nuevo sentido sino también una razón de ser para seguir ocupando un lugar en la tierra, para poder enunciar los códigos de un nuevo sino. No quieren saber nada de afuera, quieren escapar del ayer y reconvertirse en nuevos seres en el nido de La Catunga. Desean olvidar los ecos y el trasunto de su vida anterior y convertir La Catunga en un rincón silenciador de todas las voces acosadoras de fuera, en un espacio de ocultación, reservado y hermético donde sólo se conozca la realidad del momento presente desbrozado de los ruidos pretéritos y de las existencias infaustas anteriores e incluso con una proyección donde tampoco importa lo que pueda deparar el futuro.

3.3.2. Silencio de los valores de afuera en La Catunga

El hecho de que en La Catunga todo se dirija por sus propias normas es un hecho simbólico muy significativo relacionado con nuestro tema de investigación. En primer lugar, hay que tener en cuenta que, si no se escucha la voz de afuera, no hay por qué seguir las reglas ni los códigos establecidos de/desde afuera. En La Catunga, las cosas marchan a su ritmo, todo funciona según la lengua y la semiótica creada en el interior y según los parámetros definidos desde dentro. No hay una lengua impuesta ni unos horizontes preconfigurados por otros. Las normas morales, éticas o sociales o las leyes trazadas desde el ámbito público y civilizado no operan en este cronotopo particular.

En la narración de Todos los Santos, sabemos que “a la ciudad de Tora la distinguían en las vastedades del mundo de afuera como la ciudad de las tres pes, Putas, Plata y Petróleo [...] ¿Los amos y las señoras de este imperio? Los petroleros y las

prostitutas” (p. 13). Aquí las prostitutas no son inferiores a nadie, ni a las esposas de los petroleros ya que “a Tora la fundamos nosotras las prostitutas según nuestra propia ley, mucho antes de que llegaran las esposas y las prometidas a imponer su derecho exclusivo” (p. 13). La ciudad está apartada de la civilización moderna, por eso las prostitutas aquí presentan una imagen muy diferente: no necesitan esconderse ni sentir vergüenza por el oficio. No tienen que hacer uso de los ocultamientos o de los márgenes porque son y forman parte intrínseca del cuerpo social.

Es conocido que la prostitución ha sido tradicionalmente una actividad relegada, prohibida y ocultada. Las trabajadoras del sexo han sido criminalizadas como responsables directas de males sociales por infractoras del orden moral y causantes de vicios y estragos perniciosos para el orden público. Recuérdese lo escrito por Ateneo sobre Anaxilas y las mujeres prostitutas como causadoras de estragos sociales: “¿No es Teanó una sirena depilada?/ Cara y voz de mujer, pero las piernas de un mirlo./ Esfinge tebana a todas las putas puedes llamar,/ pues no parlotean nada a las claras, sino entre enigmas,/ sobre cómo aman y besan y se ayuntan con placer” (Naucratis, 1994: 13). Sin embargo, frente a la clandestinidad e incomunicación, en el espacio protagonista de la narración la prostitución se ejerce tan naturalmente como si fuera cualquier otra profesión. No son personas rechazadas ni mal vistas. Las prostitutas hasta cuelgan en la puerta de su cuarto un foco de color diferencial para marcar las características de las chicas por un negocio justo; tienen sus normas y códigos disciplinares con premisas como que no se permite robar ninguna de las propiedades del cliente; cuando no quieren atender a algún cliente lo rechazan... La dignidad de estas mujeres se nota, sobre todo, a través del trato entre ellas y con los petroleros: tienen que ir limpios y perfumados, bien galanes para atraer a las chicas. En otras palabras, las mujeres de La Catunga, aunque de profesión ejercen la prostitución, tienen hasta cierto nivel la libre determinación. Tanto es así que, si se enamoran de alguien, tienen entre ellas/ellos un tipo de juramento de amor: a la mujer le es permitido dejar un día al mes o a la semana para disfrutar o complacerse solo con ese hombre; este juramento tiene valor porque “es bien sabido que en estas tierras palabra empeñada es palabra sagrada” (p. 170), eso

quiere decir que, aunque por su profesión tienen que tratar diferentes hombres y vender su cuerpo a todo aquel que pague por él, es reconocido y respetado su amor hasta la exclusividad dentro de lo que cabe, y su incumplimiento, al contrario, llevaba al repudio y al deshonor.

En este punto conviene resaltar la suma importancia que tiene la palabra en esta comunidad, en contraste con lo poco que les importa las reglas de afuera. En función de los estudios sobre la lengua de esta tesis, mientras se encuentra el silencio de la voz de afuera en esta comunidad, la voz de dentro de la comunidad entre sus propios miembros se escucha más fuerte. No hacen falta documentos notariales o códigos normativos formales que sean aceptados por la comunidad para respetar o respetarse. Frente a las desconfianzas y traumas personales y teniendo en cuenta el carácter introvertido e iconoclasta de la población, es tan significativo como revelador que la palabra alcance un sumo valor, lo dicho es sinónimo de pacto, de verdad, de ley. Los acuerdos verbales son inviolables, porque sobre ellos se basa la reputación personal, el nuevo ser que se quiere reedificar, en un espacio común y con un deseo de nueva identidad, lo cual, en una comunidad con poco movimiento personal es muy importante. Como dice Elinor Ostrom, politóloga estadounidense, en su clásico libro *Gobernanza de los bienes comunes: evolución de las instituciones de acción colectiva*: “para ellos es importante conservar sus reputaciones como miembros confiables de la comunidad (...) tener la reputación de cumplir promesas, hacer tratos honestos y ser confiable en una arena es un valioso atributo” (Ostrom, 2009: 146). Sustenta que las normas informales, que en este caso consisten en los contratos verbales de La Catunga, se inclinan a ser más importantes en comunidades más pequeñas y cerradas. En estas comunidades, las personas se conocen entre sí y muchas veces viven de la interdependencia e interrelaciones entre todos, por lo que valoran la honestidad y la reputación personal, lo cual, aparte del aparente bienestar emocional, tiene más sentido práctico para ellos. El poco movimiento personal supone una expectativa de relaciones sociales a largo plazo entre los miembros, y mantenerlas duraderas y significativas garantizan la cooperación entre los miembros de la comunidad.

Respectivamente, en comunidades más grandes y abiertas, por ejemplo las metrópolis, es posible que las normas formales, así como las leyes, los reglamentos, los contratos y las licencias, sean más importantes aunque más difíciles de cumplir. Como se explicó antes, lo importante de la reputación personal y la confianza entre sí tiene mucho que ver con la expectativa que tienen los miembros en lo tocante a la duración de las relaciones; además, mucho movimiento supone la falta de interacción personal, y mayor complejidad de las relaciones sociales. En consecuencia, la confianza entre las personas no aparenta ser tan importante como en las comunidades pequeñas, por lo que la reputación personal tampoco interesa mucho, de ahí que en ellas se devalúen más fácilmente los acuerdos verbales mientras que, por otro lado, las normas formales de regulación legal juegan un papel mucho más determinante siendo las esenciales en la ordenación de los sistemas de relaciones.

La voz de afuera no entra, este silencio exterior hace que la voz interior suene con más intensidad. Entre las vidas silenciosas, que no se escuchan en el mundo de afuera, en el fondo emerge la palabra transmitida como signo de verdad y de alianza, como expresión empeñada, como fuerza suprema, como código de unión y vínculo inviolable que entrelaza a la comunidad.

Si observamos las situaciones en las que se escucha o en las que la voz exterior consigue acceder al espacio delimitado de La Catunga, se evidencia más el silencio de los valores de afuera en contraste con lo sonora que es esa voz en su propia cosmogonía. Cuando el mundo de afuera invade o llega al interior, el orden de La Catunga cambia totalmente.

Uno de los episodios en los que se puede ver manifiestamente esta cuestión se produce cuando a las prostitutas se les impide entrar en la iglesia: “El párroco les tenía prohibido entrar, a menos que hicieran pública abjuración del oficio” (p. 92). Por eso, en Semana Santa, estas mujeres devotas, caminan descalzas en la romería sin poder entrar en la iglesia, pero no solamente por la prohibición del cura, sino también porque ellas mismas no se sienten dignas de pisar la tierra sagrada. En esos momentos se acuerdan del “pecado” que tienen encima, pasan de largo silenciosas por las puertas de

la iglesia sin protestar. Aparte de eso, el cura párroco ordena que “a la iglesia no entraba una prostituta ni muerta” (p. 124), por lo que cuando las mujeres mueren, sus cuerpos tampoco son dignos de respeto y de entrar en la iglesia para darles sagrada sepultura, sino que son veladas en el propio prostíbulo, el Dancing Miramar, hecho que ha vivido Sayonara en primera persona en el velatorio del personaje de Claire quien se suicidó. La iglesia, en los años cincuenta en Colombia, representa la autoridad moral y espiritual así como el respeto máximo a la espiritualidad y a la tradición, frente a ella, las mujeres tienen que seguir sus reglas. A pesar de la libertad y de las propias normas que rigen La Catunga, en el exterior existe otro ordenamiento contra el que no se puede luchar.

Otro episodio de interés se produce con la revisión genital impuesta por el gobierno para las trabajadoras del sexo: “—Sólo ese día —me dice Todos los Santos— se nos faltaba al respeto y se nos daba un trato de putas” (p. 82). Con la revisión ginecológica, las mujeres ganarán una licencia que certificaba su salud sexual, aunque esto traiga otros efectos colaterales indeseados porque solo de esta manera pueden trabajar, las prostitutas no se pueden oponer a esta imposición ni pueden buscar alternativas ya que era una norma estatal. En este sentido, el ginecólogo representa la autoridad del gobierno, el orden de la sociedad externa. La forma en la que el ginecólogo manipula a las mujeres muestra la discriminación, el trato vejatorio y la exclusión que marca a estas mujeres: el examen se hacía “a la vista de todos”. La privacidad, que es atributo básico para el control y la autonomía de informaciones personales en la sociedad moderna, no es respetada. En esta ocasión, en que la “información personal” consiste en su propio cuerpo, es más grave todavía, ya que quitarles esta privacidad, mostrar los cuerpos prostituidos, significa que también se obvia por completo su dignidad personal en la sociedad, irrespetar su fisiología más íntima, despreciar lo más personal, privado y esencial de su persona. El ginecólogo las trata sin respeto, “con absoluto desinterés”; cuando Todos los Santos, por la edad que tiene, no puede moverse muy rápido, no tiene la mínima paciencia por lo mayor que es ella, y cuando Sayonara reclamó respeto, el médico la insultó bruscamente en un nuevo uso simbólico del lenguaje y de la autoridad androcéntrica y lingüística.

Estas mujeres están fuera de la norma social establecida y de una lengua común. Son mujeres envueltas en la violencia física, en los traumas personales y en un maltrato verbal que las segrega y las avasalla. Además, el ginecólogo no cumple los requerimientos básicos profesionales. No solo hace ostentación de una indecorosa falta de limpieza y de asepsia visible en la bata manchada, sino que no tiene reparos en mostrar el “cigarrillo en boca y sin interrumpir una discusión sobre la legitimidad de las elecciones que sostenía con un colega” (p. 84). Después de efectuar la revisión a una chica, no se lava las manos para atender a la siguiente... La poca importancia, el desinterés evidente y hasta el desprecio que presta al trabajo revela la actitud del médico hacia las mujeres: estas “pacientes” no merecen la pena, no son los mismos humanos que los demás, son indecorosas y deshonestas por lo que deben estar apartadas de la vista pública, escondidas y fuera del cuerpo social ortodoxo.

Paralelamente, se deja observar la discriminación a través de cómo se comportan las mujeres frente a la revisión. Las mujeres, que tienen sus propios caracteres y paisanajes en la vida, frente al ginecólogo son obedientes. Todos los Santos, por ejemplo, que es “temida y reconocida como pionera y fundadora del barrio de La Catunga, defensora de los derechos de las muchachas contra la Troco y su lugarteniente el Estado colombiano” (pp. 24-25), cuando no es bien tratada por el ginecólogo no muestra resistencia, más aún, le pide a Sayonara que obedezca sin rechistar “no seas rebelde, hija, que me dejas sin carné” (p. 85). Es muy reveladora la actitud de Todos los Santos puesto que ella simboliza la autoridad y la fuerza femenina en su barrio, sin embargo, ante el médico, símbolo de otro código y otro lenguaje, no le queda más salida que la de la resignación, la obediencia y la sumisión al código y al mandato de las fuerzas sociales exteriores que son las que marcan el rumbo de todo. En ese preciso momento, incluso en una tierra con sus propios códigos como La Catunga.

A pesar del arrojo y de la fuerza que tienen como colectivo y frente a los hombres, se sienten menores o inferiores en presencia del ginecólogo, lo cual quiere decir que ellas saben que, frente a la autoridad, este imperio de los petroleros y de las prostitutas se arruinaría —es una burbuja que sólo existe cuando los demás no la toquen. La

Catunga o la ciudad de Tora dejan de marchar según sus propias leyes cuando llega la voz de afuera y les rompe la tranquilidad. Incluso dejan atrás sus propios códigos de conducta y su lenguaje para acatar las voces foráneas y los caracteres manufacturados por los poderes fácticos gubernamentales. Los mandatos del poder ejercen una función perlocutiva en cualquier territorio, hasta en los más alejados con códigos y formas propias.

Son más esenciales y radicales las “mejoras” (p. 426) que lleva a cabo la Troco. Este proceso empezó después de la huelga del arroz, cuando la empresa quiso debilitar la fuerza de los obreros —que también contaban con el apoyo de las prostitutas—. Les prometió ofrecimientos de beneficios a los que regresaron al trabajo abandonando la huelga con proposiciones como que les iban a ofrecer “casa gratuita para el trabajador que forme una familia”, para “promover la modernización, la moralización y el regreso a la normalidad” (p. 327). Esta reforma y todos los compromisos enunciados fueron realizados durante la ausencia de Sayonara después de casarse con Sacramento, quien se la llevó lejos para que nadie los (re)conociera. Cuando Sayonara vuelve a La Catunga todo ha cambiado: de la casa en que vivía con Todos los Santos ya no quedan sino los escombros, no hay focos de colores, no encontró nada del pasado, pero la mayor diferencia estribaba en el tratamiento vejatorio y deshumanizador al que habían sido degradadas las prostitutas, como dice Todos los Santos: “las esposas circulan orondas mientras las putas pasan agachadas para esquivar la animosidad” (p. 428).

Este cambio marca claramente la llegada de los valores de afuera: la prostitución deja de ser una profesión normal en La Catunga, una actividad como nunca había sido en el mundo externo. Las mujeres de ese espacio, quienes habían fundado el barrio, son discriminadas por las mujeres de afuera, y se podría imaginar, aunque no ha sido mencionado por la autora que, análoga y simbólicamente, los hombres también las tratan de una forma distinta a la de antes. Lo exterior por desconocido siempre produce miedo, pero, una vez que consigue conquistar un espacio nuevo, sus ramificaciones logran estrangular lo dado e imponer las normas convencionales desde las que acabar con cualquier código diferente puesto que lo reprimen y lo envuelven bajo los prismas

de lo patriarcal, lo androcéntrico y las geometrías del poder social, político o religioso, siempre controlados por los hombres.

Todos los elementos relacionados con el ámbito religioso recuerdan a las mujeres la moralidad del mundo real. La iglesia sirve de autoridad respecto a todo lo relacionado con la moralidad; a esto se une la llegada temporal del ginecólogo que, alegóricamente, representa al gobierno. Ambos episodios hablan por y desde el mundo externo, aquel que reprimía a los personajes de este relato antes de llegar a La Catunga, aquel que se quería olvidar y eludir para trazar nuevas trayectorias personales, aquellas geografías donde sus vidas eran despreciables y abyectas por representar todo lo malo y lo reprehensible. Estas corporaciones sociales son aquellas que las manipulaban y que mandaban sobre sus vidas, que denigraban sus cuerpos y sus mundos para recordarles que no valían nada y que sus existencias eran despreciables, es decir, representaban aquello en lo que no querían pensar y en todo aquello que querían olvidar. La transformación completa que ha causado la reforma de la empresa petrolera después de la salida de Sayonara marca la invasión total del mundo real sobre el apartado donde el lenguaje y la vida mantenían otros códigos en los que todos se sentían importantes. La llegada de los mandatos externos precipita la burbuja que hasta aquel entonces habían mantenido las mujeres y que habían conseguido construir como ámbito de realización personal. La contraposición del trato recibido por las prostitutas antes y después de la reforma demuestra el silencio de la voz exterior en La Catunga antes de que la abandone Sayonara y, por el contrario, su poder perlocutivo, su autoridad y sus estructuras cuando vuelve.

3.3.3. Burbuja de amor: petroleros y prostitutas

En la ciudad de Tora donde “los amos y las señoras” (p. 13) son los petroleros y las prostitutas, abunda la soledad y, por consiguiente, el deseo de relacionarse, de compartir para aliviar los universos desgarrados de sus protagonistas. Las mujeres del

café, como se ha explicado arriba, son las que han escapado de historias doloridas, por eso no tienen allí los conocidos de antes —en muchos casos son los culpables de su situación abyecta situación actual— sino un grupo de mujeres que han vivido la misma situación. Paralelamente, los petroleros, aunque son los envidiados para obtener un buen salario, también están solos, lejos de los conocidos, de la tranquilidad, del amor o del hogar, además son figuras victimizadas puesto que sus existencias solo tienen valor en cuanto que son objetos de explotación por la empresa —los dos grupos son marginados, y se buscan para amarse. Cuando se aman, los demás sinsabores de la vida, los traumas personales o las cicatrices del pasado no importan: “Ante la cercanía de la piel tibia y tostada de aquella muchacha, el resto del mundo sólo era para el Payanés un desteñido telón de fondo” (p. 164). En tales estados, los estímulos amorosos los acercan, los hacen sentirse vivos y personas con sentimientos, emociones y pasiones gracias al apoyo mutuo y a las reciprocidades comunes conformándose desde ambos ámbitos una burbuja de amor encendida en el centro de sus almas que les permite valorar y apreciar sus vidas, sentirse personas reales y apreciadas, en medio del abandono, del tedio y del desengaño.

Esta ciudad está llena de soledad y tristeza, por eso, en este contexto, el amor entre Sayonara y Payanés no sólo actúa como bálsamo o tabla de salvación entre los dos, sino también como resorte de esperanza para los demás puesto que en ellos vislumbran un amor idealizado a los ojos ajenos, una pasión desbordada que les hace creer que pueden existir motivos para anhelar un cambio en sus vidas. Igual que Sayonara y Payanés encuentran en el amor, su destino y fuerzas vitales, los demás también confían en poder descubrir algún día un asidero de ilusión y certidumbre.

Las condiciones de Sayonara y Payanés cumplen los requerimientos de ser protagonistas de un relato trascendental: ella, por aquel entonces era la mujer más cotizada en la zona; por sí sola y por su fama se había convertido en una figura legendaria cuyas artes y habilidades corrían de boca en boca entre todos los petroleros. Era la mujer más deseada pero también era estimada como la más inalcanzable, el objeto de deseo inaccesible. Al mismo tiempo, el Payanés es “un hombre imponente

y acanelado” (p. 170), quien, desde el principio, en su puesto mostraba “vocación, habilidad congénita y hasta una cierta alegría y soltura de ejecución” (p. 141) y quien también tenía la ambición y hasta la seguridad de que iba a ser el mejor cunero del país. Ambos son personajes arquetípicos. Dos figuras sobresalientes de cada grupo que despertaban a la vez anhelos pero también inconvenientes o, al menos, reticencias porque los demás sabían que no podrían aspirar a llegar a ser como ellos. Los representantes de ambos colectivos, meretrices y petroleros, soñaban algo similar, sin embargo, no confiaban en absoluto en que a cualquiera de ellos les pudiera pasar algo equivalente, por eso veían a Sayonara y al Payanés como si fueran protagonistas de una telenovela, de un relato de ficción. El resto de personajes proyectaban sus ilusiones de felicidad en el cumplimiento del idilio de los dos protagonistas en el paisanaje colectivo, en la historia ajena de amor ansiada pero inviable vertían sus propias lágrimas convirtiéndose en una suerte de proyección de las aspiraciones de ambos colectivos. Un personaje secundario como La Olguita lo recordaba así: “el mejor momento de la historia de La Catunga ...fue su encuentro”, “ellos dos, Sayonara y Payanés, fueron para nosotros encarnación auténtica de la leyenda de la puta y el petrolero” (p. 168). En un lugar infeliz, la mejor historia que pudiera existir y que pudiera generar ilusión y proyección de vida tenía que ser una historia de amor verdadera para los pocos pero imaginada como propia para los dos polos de hombres y mujeres que protagonizan el relato.

Este ambiente de irrealidad se nota en buena parte de los horizontes vitales en los que se establecen las relaciones personales y sociales entre ellos. En un principio, su relación consistía en un vehemente sentimiento que los unía los últimos viernes de cada mes. No era algo continuo, sino que la relación, como sus propias vidas y psicologías, era fragmentaria, se fraccionaba en pequeños encuentros al acabar la semana. Mientras estaban juntos, no se escuchaba nada de la vida diaria, el mando del silencio se extendía, el amor era el conducto que comunicaba dos cuerpos y dos almas que buscaban comprenderse y dulcificarse entre sí. Los problemas personales, los miedos o los dramas de unas existencias escindidas y problemáticas no se dejaban sentir,

desaparecían. Un silencio absoluto inundaba la parte básica de la vida. El silencio surgía como un espacio de concordia fraternización amorosa, en el que los dos personajes podían dejar al lado todas las preocupaciones de la realidad y disfrutar una pasión “pura”, de una comunicación esencial, que no existiría fuera de esos contornos. Los dos no sólo desconocían sus vidas anteriores y sus existencias presentes, sino que hasta ignoraban el nombre del otro. No importaban tampoco las circunstancias de la familia, del crecimiento e historia personal o del trabajo; sobre el de Sayonara no hacía falta hablar, es más, en condiciones normales era un mundo opaco y silenciado cuando no repudiado; mientras que sobre el del Payanés, quien tenía mucha vocación, a él no le parecía necesario compartir con ella la parte profesional de su vida a lo que habría que sumar que ella tampoco mostraba el más mínimo interés en saber más allá de lo que podía intuir por lo que se decía en los alrededores. Todo se envolvía de gasas de enmascaramientos, de silencios y de clandestinidades, de ocultaciones consentidas porque lo que importaba era el momento gozoso del amor, la pasión desbordada y desbordante, la comunicación de dos almas, el juego de caricias y encuentros entre los dos.

Hay que señalar, sin embargo, que esta burbuja construida de este modo tiene mucho que ver con la forma de ser de Sayonara. Cuando se conocieron, el Payanés tenía intención de hablar de sí mismo. Iba a empezar declarando la vocación que tenía hacia su trabajo, sin embargo, ella lo interrumpió con las siguientes preguntas: “¿Te quedarás conmigo esta noche?”, “¿Cuándo vuelves a bajar a Tora?”, “¿Vendrás a buscarme?” (p. 169). Sayonara no quería escucharle, no le interesaba oír sus palabras o cuitas, hasta se podría imaginar que, si el Payanés se hubiera llegado a quejar de esto, a ella le habría extrañado sin entender el motivo de tal molestia porque ella también ha crecido en unas circunstancias adversas, no ha tenido una vida “normal”. Así por ejemplo no ha tenido ejemplos de relaciones íntimas que le sirvieran de lecciones, ni de una relación amorosa seria y duradera, en que mutuamente sendos enamorados se apoyaran en la vida diaria y en el ámbito emocional, menos de una familia completa y estable cuya base es la relación amorosa pero más complicada, donde es motivo común pasar juntos la vida

diaria, las alegrías y tristezas personales de cada miembro porque aunque sea individual afecta al colectivo, cualquier conquista o agravio vuelve a ser la alegría y tristeza familiar. En estas relaciones íntimas ideales, uno no solo se preocupa por sí mismo o por sus relaciones —que al final siguen siendo asuntos de uno mismo—, sino también por cosas personales de los demás. En el caso de Sayonara y el Payanés, podemos decir que Sayonara no estaba interesada en los asuntos personales de él, en sus preocupaciones, su ambición profesional que para el Payanés era lo más importante, etc., ya que él tenía vocación en el trabajo y esperaba la autorrealización en ello. Lo único que le importaba a Sayonara era la compañía del Payanés, sus palabras o sus caricias, lo cual, al final, seguía siendo el cumplimiento de la necesidad personal suya.

Sin embargo, sería imprudente tacharla a ella simplemente de egoísta, consideración que ha sido explicitada en la novela. Sayonara en general tiene una manera “ruda y sin miramientos” (p. 261) con todo el mundo. Con sus clientes es igual; no se corta por los protocolos profesionales, los cuales han sido reiterados por su madrina Todos los Santos. Comentan algunos sobre este egoísmo: “el egoísmo no se compagina con la tenacidad con que se entregó al trabajo en aras de sus hermanas, sin permitirse descanso hasta rescatarlas una por una del abandono (...) Lo cual no quiere decir que cuando las tuvo de nuevo a su lado se acercara a ellas para ayudarlas en la minucia cotidiana” (p. 261). En la primera aparición que hizo esta chica pequeña, aparentaba la falta de educación familiar: pidió a Sacramento, quien era zorrero en aquel entonces, que le llevara al mejor café (prostíbulo) del pueblo de una forma muy ruda.

Podemos acudir al estudio de Jean Piaget, considerado el padre de la epistemología genética, sobre la psicología del niño. Recién nacido, “el universo inicial está enteramente centrado en el cuerpo y la acción propios, en un egocentrismo tan total como inconsciente de sí mismo (falta de una conciencia del yo)” (Piaget y Inhelder, 1997: 24), el niño experimenta sensaciones de manera confusa e indiferenciada. Sin embargo, a medida que el niño va adquiriendo mayor control sobre su cuerpo y comienza a explorar el mundo a través de sus sentidos y movimientos, comienza a

diferenciar su cuerpo del mundo exterior y a reconocer a los demás como objetos separados de sí mismo; en este sentido, en una familia, los cuidadores son los primeros objetos estables para el niño. Después de la “‘des-centración’ general (...) el niño acaba por situarse como un objeto entre otros, en un universo formado por objetos permanentes” (Piaget y Inhelder, 1997: 24). El fallo de esta etapa puede producirse en la inestabilidad en los cuidados que puede afectar la capacidad del niño para formar vínculos seguros con sus cuidadores, lo que a su vez puede interferir en el desarrollo de la empatía y en la capacidad de comprensión de las emociones y necesidades de los demás. Sobre esto se desarrollarán más motivos e ideas en el capítulo correspondiente la falta de apego de Sayonara.

El ambiente familiar es la primera sociedad para los niños, de escala mínima y mucho menos feroz que la real, donde uno aprende a interactuar con el mundo externo. En esta etapa uno tiene que cumplir el paso de salir de su propio estrecho mundo del ego y entrar al mundo exterior interactuando con la gente ajena a uno mismo, conformada generalmente en los cuidadores (los padres frecuentemente) en una familia. Este paso es difícil. El hecho de “situarse como un objeto entre otros” que se mencionó justo arriba, es bastante desafiante para los bebés, ya que implica reconocer que no son el centro del universo y que existen otros seres y objetos separados de ellos, por eso es necesario realizarlo bajo la protección del ambiente familiar, para que una vida, todavía pequeña y delicada, no tenga que exponerse de una vez a los retos y peligros externos. Es el primer paso para los niños en conocer e integrarse a la sociedad, con esto los niños aprenden a interactuar efectivamente con los demás para prepararse frente al mundo más extenso. Sayonara sobrevivió por sí sola. Durante las primeras etapas de su vida no ha conoció el amor de los cuidadores, tampoco tuvo las referencias de una educación familiar y del cariño y realidades emocionales que de ello se desprenden. Abandonada a su suerte y con la responsabilidad de saberse ser la mayor entre las hermanas, aparte de la tristeza, impotencia y soledad que debía sentir por la orfandad, no tenía alrededor ninguna persona quien le pudiera guiar o a quien podría poner como ejemplo y guía en su vida.

El encuentro con Todos los Santos como su madrina y otras mujeres de La Catunga le ha ofrecido lo más parecido a un primer ambiente familiar, aunque algo tarde. Fueron estas mujeres, en principio, vilipendiadas por la sociedad quienes la cuidaron y le dieron cariño —no solo por el potencial que veían las mujeres en ella de ser una prostituta cotizada en el futuro y porque pensaban que podía traer beneficio, sino también por el despertar de los instintos maternales de esas mujeres viéndola tan abandonada y desnutrida. Todos los Santos le enseñó a escribir, le explicó quién es Cristo y su figura como centro de la Iglesia puesto que todavía no lo conocía en ese entonces... En el ambiente familiar, los conocimientos, experiencias o valores se transmiten de una forma natural, sin un plan de estudio como la educación formal en los institutos. Los padres, en este caso Todos los Santos y las mujeres, pueden enseñarles a los niños habilidades prácticas, entrelazamientos sociales y tradiciones culturales y religiosas, las cuales, son esenciales para su futura adaptación a la sociedad. De esta forma los niños aprenden a comportarse adecuadamente y a seguir normas y reglas, saben la importancia del respeto, de la empatía y de la responsabilidad.

Si bien es cierto que las mujeres de La Catunga a Sayonara le han enseñado cosas básicas como las que se han mencionado arriba, conocimientos básicos de la religión, la escritura, etc., sin embargo, en lugar de enseñarle las normas y reglas en una sociedad “normal”, como debe ocurrir en otras familias, le enseñaban a ser prostituta con sus propias normas y códigos que para Sayonara serían las suyas a seguir. Sabía llamar la atención y enamorar a la gente. Era su profesión. Para ella no existían otras realidades ni otras posibilidades más allá del mundo del sexo pagado porque no sabía de la ilusión mundana de la estructura de la familia. En el caso del Payanés, más tarde el lector llega a conocer que antes de llegar a Tora, ya se había casado y tenía hijos. Había salido de su segundo núcleo familiar para buscar nuevas posibilidades de ganar el sustento para la vida de su familia, siguiendo el patrón de una familia “estándar”.

Además, aunque no mantenía atención alguna a la familia original, al llegar a La Catunga, Sayonara enseguida se convirtió en la niña favorita entre las mujeres, era la única niña en el barrio, y era la pequeña de todas estas mujeres a quienes tampoco se

les conocía una vida estable familiar causa por la que entre sí se apoyaban y se amaban. Todas veían en ella cierto reflejo de sí mismas y de una hija que sabían que no tendrían. Más aún, cuando empezó a ejercer la prostitución, por su forma exótica y por su innata naturalidad, su buen hacer y su despreocupación por todo así como por la curiosa seguridad de sí misma como si nunca hubiera sufrido —en esta tierra llena de sufrimiento— enseguida llegó a ser la preferida, la legendaria, la inalcanzable Sayonara. Todo esto contribuyó al ego de ella, como comentó La Olguita que “Sayonara no podía entender que no la amaran con locura” (p. 209) pero también en convertirse en centro de atención y de atracción para todos. Se erigió en un ser nombrado, conocido y mitificado.

Tanto la falta de empatía por la temprana infancia entrelazada a los parvos cuidados recibidos, como la excesiva facilidad para captar la atención de la gente y enamorar a los hombres, provocaron que en ella no se generara la preocupación de pensar por los demás. Sayonara seguía la naturaleza y el instinto más primigenio, cuando le gustaba alguien, quería que estuviera para ella, o en palabras de Sartre (2021), ella quería ganar la lucha de subjetividad entre los dos, aunque claro, no lo hacía sabiéndolo. En su mundo no existía el código ni de cortesía de escuchar a la otra persona, lo cual es una habilidad social que uno adquiere practicando. Ella no sabía otras formas de comunicarse que las del amor, las del proporcionar placer y las del sexo. No conocía las interacciones sociales y familiares fuera de lo que había conocido en La Catunga y lo que le habían enseñado sus maestras en el arte de la vida y de la prostitución.

En este punto había que considerar otro aspecto interesante en la relación de Sayonara con los demás. Los lapsus de silencio tendidos entre ella y su amante también son simbólicos y representativos. Este silencio compartido no es necesariamente una señal de rechazo de la comunicación, como solemos pensar, sino más bien un indicador de confianza y conexión emocional. El silencio compartido puede surgir cuando dos personas se sienten lo suficientemente cómodas y seguras en la presencia del otro como para no sentir la necesidad de llenar el espacio con palabras, se sienten tranquilas en el silencio mutuo que, a su vez, genera una comunicación anímica más profunda y

elocuente donde el amor abarca todo. Como lo que ha sido hablado en *Dulce compañía*, cuando el ángel comparte un silencio con las pacientes más crónicas en el hospital para las enfermas mentales, estas situaciones hasta pueden ser terapéuticas, donde el silencio puede ser un medio para explorar pensamientos y emociones más profundas. En el caso de Sayonara y el Payanés, cuya atracción consiste en una relación íntima, el silencio puede ser una herramienta en la comunicación no verbal, destacando cómo puede transmitir significados sutiles y reforzar la conexión entre ellos. No hace falta comunicarse para amar y ser amada por lo que los silencios deben entenderse y valorarse como formas de conexión anímica, emocional y sentimental. La relación se desarrolla a través de largos períodos de mutismo, por lo que el silencio se convierte en una forma de comunicación afectiva y sensitiva que va más allá de las palabras, de la civilización. Es una forma natural de existencia y de comunicación basada en la trasmisión de emociones y sentimientos simplemente por la presencia y cercanía entre dos cuerpos y dos almas que comunican, simbolizan y movilizan signos interiores más efectivos más que las propias palabras.

Por otra parte, habría que considerar el fenómeno de la irrealidad presente en el lenguaje poético que emplea la autora al tratar del amor de los dos ya sea a través del relato que narra la reportera o ya sea por medio de la relación que cuenta el personaje de la Olguita. La primera vez que el Payanés la conoce de vista, Sayonara está bailando “sobre la tarima, por encima de todo, ignorante de todos, protegida por la jaula de luz que arrojaba sobre ella un reflector” (p. 150). En una escena más de película que de la vida real, Sayonara sube al escenario que va a convertirse en motor del romance con su danza exótica —recordando en algunos aspectos el exotismo y sensualidad del personaje de Carmen de Mérimée o de Bizet— mientras, en el Payanés, abajo, con las miradas atraídas por su futuro amor, comenzará a despertarse una atracción tan súbita como irrefrenable. Más tarde cuando ya se ha robustecido el amor y se afirman como enamorados mientras sigue la fiesta organizada por las mujeres al lado del río, se bañan en el río “entre esas aguas que caprichaban entre el lila y el malva” (p. 170). En ese momento es cuando hacen su simbólico juramento, justo en “la hora de vísperas, cuando

se apaga la algazara de las aves y se aquietta la respiración del río” (p. 170); cuando al final los dos se reencuentran y se van juntos a lo largo del río, la autora dispone unas palabras poéticas y melancólicas dando un final indeciso a la leyenda romántica:

el uno en pos del otro y el otro en pos del uno y ambos siguiéndole el rastro a la vida, o mejor a esa fuerza que remonta a la vida de arrebato en arrebato sin dejarnos saber para dónde la arrastra, él vestido de blanco, con su rosa encarnada en el ojal del pecho y el perfil despejando haciaadelantes, y ella con el pelo al viento, con la mirada vuelta hacia atrás y prendida de lo que se deja y con esa aureola de dilecta de la muerte que ahora le reverberaba más pero que la rodeaba desde que la conocieron. (p. 447)

En este punto, cabe ser resaltada la simbología y los efectos del juramento puesto que en dicho acto se hace gala de un lenguaje con significado preciso y una pronunciación adecuada que entrelaza con la magia de la palabra a aquellos que lo pronuncian con el envoltorio de una atmósfera sobrenatural generada en el acto. A esto se une el hecho de que desde un punto de vista alegórico, la simbología del juramento se asocia con la importancia de la palabra y la comunicación, radicando su valor y su trasfondo antropológico en la capacidad de establecer una relación de confianza y compromiso entre las partes involucradas. El acuerdo lingüístico establecido implica un trance que comprende la promesa de mantener una relación basada en el amor, la lealtad y el respeto mutuo. Además, refleja la importancia que se le otorga a la relación asociándose por tanto a la solidez de los sentimientos y su consiguiente capacidad de fortalecer y consolidar la relación que pasa a involucrarse con valores como los de la honestidad, la integridad, la lealtad y el respeto, y se considera como un ejercicio de buena fe que fortalece la confianza y la comunicación entre las partes involucradas.

El amor entre Sayonara y el Payanés no parece una historia verdadera, como dice Todos los Santos, más parece ser un “espejismo”, un sueño ilusorio, algo artificial. Los lectores quieren ver hecho realidad un episodio más de justicia poética, un buen desenlace para los dos, como una prueba de que tal felicidad sí existe, de que los deseos

de evasión o de escape pueden no ser una ilusión sin fundamento, a pesar de la realidad cruel que viven. Verlos dichosos y exultantes es ver la esperanza de la propia felicidad y la proyección de una vida mejor para quien conozca la historia o haya sido testigo de sus vidas: “Así vino a suceder que los vimos partir en olor de leyenda y por la orilla del río, mientras nosotras llorábamos muy agrídulcemente y les deseábamos el vaya-con-Dios con agitar de pañuelos —vuelve a repetir la Olga, dejando escapar un suspirito redondo y translúcido” (p. 447). Todos tenían la esperanza y el consuelo así como la apetencia de que fueran felices juntos, aunque en el fondo, sabían que era poco probable.

Esta búsqueda de la burbuja del amor, o del apoyo o cariño mutuos o del consuelo recíproco, se ve también proyectada durante la huelga del arroz a nivel grupal. A pesar de la relación de negocio que se aparenta, los dos grupos sentían mutuas afinidades comunes, tenían una fraternidad entre sí, como si el destino del otro fuera el propio. Las mujeres anuncian que no trabajarían hasta que los petroleros triunfasen, por lo que “durante casi veinte días con sus noches no acudieron a la cama por dinero, y si acaso hicieron el amor, fue sólo por amor” (p. 117). Los dos grupos se necesitan y se buscan, porque el de los otros es el único apoyo que tienen cerca.

3.3.4. En *La multitud errante*

En *La multitud errante*, la situación en que se encuentra la gente tratada —los desplazados— es análoga pero a un nivel mucho peor que la situación de los petroleros y las prostitutas protagonistas de *La novia oscura*.

Si en *La novia oscura* el silencio de la voz de afuera es debido a la marginación de ellos, en sentidos relacionados con la geografía, los valores civiles y católicos, etc., los desplazados en *La multitud errante* sufren inconvenientes similares pero mucho peores y más agravados. Geográficamente ellos también pasan solo por las afueras de las ciudades sin posibilidad de entrar en ellas, sin perspectiva de encontrar asilo, comunidad e interacción en cualquier de ellas. Viven en los llamados “barrios de

invasión”: invasión quiere decir no pertenecer, ocupar por la fuerza algo y, por tanto, hacer uso de la violencia para hacerse con algo. En otras palabras, viven la marginación igual que los petroleros y las mujeres de Tora. Sin embargo, los desplazados no tienen un espacio fijo como la gente tratada en el caso de *La novia oscura*, que tenían su propio barrio, hasta toda la ciudad de Tora era su territorio. A pesar de que más tarde el barrio desapareció por la erradicación realizada por el ejército, poseían siempre un espacio de referencia a pesar de sus problemas y de sus realidades cruentas y dramáticas, y ejercían un oficio aunque avanzado el tiempo ya sin sus fachada ostensivas y las bombillas de colores que identificaban los espacios de la prostitución.

En comparación, en *La multitud errante* los desplazados no tienen un espacio fijo para ellos, hasta el extremo de que, en estos asentamientos irregulares afuera del ordenamiento urbano, muchas veces se ven obligados a seguir moviéndose, esto no solo condiciona su identidad sino que problematiza su sentido de pertenencia al saberse individuos deambulantes, nómadas de una tierra extraña y siempre desfavorable. Incluso, hasta el albergue tratado en el libro donde trabaja la narradora, no es un espacio que pertenezca a ellos. En primer lugar, es significativa la caracterización del albergue: “Nadie llega aquí para siempre; esto es sólo una estación de paso y no ofrece futuro. Durante cinco o seis meses les damos a los desplazados techo, refugio y comida”, sin embargo, por regla, “el albergue no puede alargar el plazo, así que deben seguir camino para enfrentar de nuevo la vida y empezar de cero” (p. 100). El albergue es un lugar de tránsito rápido, de traslación continua. El albergue no permite residir en él más tiempo del marcado por las normas lo cual es comprensible ya que siempre vienen más y nuevos desplazados. El albergue no es un lugar para quedarse, no es el destino final de la odisea grupal. La población errante y desplazada solo puede quedarse por un breve tiempo estipulado por lo que tienen que volver a marchar en búsqueda de una tierra final, de un hogar en el que dejar de ser nómadas y pasen a ser habitantes arraigados en un espacio con una lengua, una comunicación, una cultura y unos referentes colectivos. Contrariamente a todo esto, el albergue solo les ofrece un descanso.

Más aun, el albergue, cuyos “muros de aire” les ofrece “la protección inmaterial” (p. 15), como advirtió la narradora a Siete por Tres, es “un espacio gobernado por un orden propio que lo diferencia y lo separa del caos que gobierna más allá de sus muros” (Albornoz, 2009: 1207). Al entrar a un albergue, los desplazados pierden la conexión con la propia sociedad en que se encuentran y en que deben integrarse. Si nos fijamos en el caso concreto de este libro, este albergue es de unas monjas francesas (p. 82), lo cual indica más claramente la desconexión de los desplazados con su propio contexto social —su propia patria no les protege.

Para los desplazados, el silencio de la voz de afuera no se proyecta porque rijan las propias reglas en su propio territorio, como lo que pasa en La Catunga, sino, como se explica arriba, porque viven en una situación liminal —no estar en un lugar ni otro, como ha explicado Rosana Diaz (Díaz-Zambrana, 2007) en su artículo que se ha mencionado arriba en el marco teórico sobre este libro. No está dentro de ninguna ciudad, de ningún pueblo, para que les pueda registrar el sistema, y no tienen un sistema propio establecido ni cualquier tipo de organización que los administre. Debido a que no tienen un lugar estable, tampoco tienen los miembros más o menos estabilidad y sosiego lo cual en la situación de desplazamiento es imposible —viven en una situación liminal en todos los sentidos, geográficamente pero con mayor agravio y abyección desde un punto de vista social y comunitario.

3.4. El silencio del sentido de vida

Esta parte de la tesis va a analizar el fenómeno y los valores del silencio en los dos libros. El tipo de silencio más sintomático y significativo de ambas novelas es la ausencia del sentido de la vida. En circunstancias de violencia, uno no puede tener nada estable, ni tan siquiera un pedazo de tierra fijo en el que habitar, detenerse y sobrevivir. Frente a la guerra y los sufrimientos sin fin, las víctimas no tienen medios para entenderlos y menos para hacerles frente y para cambiarlos. Tanto en *La novia oscura* como en *La multitud errante*, este silencio que colma el sentido de la vida deja que los personajes se aferren a los únicos objetos que pueden disipar un poco la bruma del silencio y del sinsentido que los determina para vislumbrar un poco de luz y de esperanza, aunque sea solo imaginaria. Esta obsesión de búsqueda o salvaguarda de algo se ve en los personajes principales de los dos libros.

3.4.1. Silencio de nombre y de identidad personal

3.4.1.1. El silencio o la ocultación de los nombres personales

Igual que en *Dulce compañía*, donde los personajes principales, al pisar la tierra de Galilea dejan de ser personas individualizadas en la sociedad para pasar a ser seres comunes de una colectividad y perder sus identidades en lo común, tanto en *La novia oscura* como en *La multitud errante*, cuando los personajes están dentro del espacio circundado de existencia, dejan de usar sus nombres de bautizo. En *La novia oscura*, este espacio es la ciudad de Tora.

Por un lado, el silencio del nombre supone que el “personaje” abandona o deja atrás sus historias y los papeles sociales que desempeña afuera, como la narradora periodista en *Dulce compañía*, quien ha sido educada en el sistema educativo moderno y, después de la incompreensión y desconocimiento inicial, empieza a entender el mundo de la forma en la que lo hace la gente pobre en Galilea. En este sentido, el personaje más representativo sin duda alguna es Sayonara. La niña, cuando entra a La Catunga,

tiene la decisión de dejar ser la pobre huérfana, —recordemos en este punto que su madre y hermano se suicidan y que su padre la abandona para vivir con otra mujer con sus hijos. Por eso no quiere mencionar su nombre del pasado, es un silencio intencionado. Sabe lo que supone el nombre verdadero. Implica, simboliza y representa mucho más que un signo superficial, personifica la cultura, la truculenta historia y los valores correspondientes que quiere erradicar. Por eso no quiere comunicárselo al Payanés cuando este le pregunta; tiene miedo de que, si se informa su padre o llega a su conocimiento el trabajo infame de su hija, no tardará en buscarla y matarla. Sin embargo, para ser realistas, es muy difícil que su padre escuche algo de ella; además, su padre, si llegara a conocer su nueva posición y su ocupación laboral, es poco probable que se tomara la molestia de acudir a La Catunga para castigarla. La persona que tiene problema con su nombre real, “Amanda”, es ella misma.

En este punto, es de interés abordar el concepto de “mirada”, el cual ha sido ampliamente aplicado por académicos prestigiosos en diferentes ámbitos como Jean-Paul Sartre, Jacques Lacan, o Michel Foucault, a cuya teoría acudimos ahora. En su libro *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (M. Foucault y Sheridan, 1995), él ha hablado sobre cómo funciona la mirada de una forma panóptica para que la disciplina se interiorice en los individuos como una forma de autocontrol. La mirada es una forma de poder que se ejerce sobre los individuos en una sociedad e implica un conjunto de actos y acciones que naturalmente comunican diferentes aspectos. Uno siente la observación y vigilancia por todas partes. Por medio de ella se van introduciendo y estimulando sentimientos de vergüenza, humillación y sumisión, los cuales refuerzan las normas y las jerarquías sociales en cada individuo. Muchas veces no hay nadie que está observando, en este caso, por ejemplo, ni su padre ni nadie está observando los comportamientos de Sayonara, aunque ella sigue sintiendo la vergüenza y el miedo de que su padre conozca la profesión tan abyecta que está ejerciendo. A este fenómeno Foucault se refiere como el panoptismo, bajo el cual los individuos se comportan de manera disciplinada porque sienten que siempre están siendo observados y vigilados, aunque en realidad no hay nadie observando en ese momento o no tiene que haber

necesariamente una persona vigilando continuamente las acciones de otra. De esta forma las disciplinas se interiorizan en los individuos, lo que significa que se convierten en sus propios vigilantes. Por eso, la mirada que uno siente no proviene necesariamente de los demás, sino que es una mirada interiorizada que funciona como una forma de autocontrol. La inquietud que uno siente al darse cuenta de ser observado no depende de la mirada verdadera, sino de la conciencia de uno mismo de ser un objeto observado.

Sayonara sabe que ella, como la forma de ser de todos los sujetos que habitan en La Catunga, será juzgada por la mirada de su padre, miembro de la sociedad de afuera que, en el binomio dialéctico de salvajismo-civilización, representa el segundo de los eslabones, al haber sido educado religiosamente y con los valores morales de la civilización. La Catunga, un mundo silencioso del que nada saben ellos, tampoco quiere saber de ellos. Como se ha explicado en el capítulo 6.3.2, este barrio no deja entrar la voz de los valores morales de afuera. El silencio que quiere verter sobre su nombre propio anterior significa que quiere dejar al lado su pasado; olvidar intencionalmente ese retazo biográfico suyo, la parte que pertenece al mundo “normal” fuera de La Catunga. Gracias a esta operación puede estar a gusto con su trabajo y con la otra identidad que solo pertenece a este barrio silencioso, sin complicarse e incrementarse con la carga de pecado añadida. Lo mismo pasa con el Payanés, quien no se hace llamar por su nombre real sino por su gentilicio; se enamora de Sayonara y hace el juramento de amor con ella como si fuera soltero, callando el hecho de que, en su pueblo natal, había dejado atrás una familia propia con su mujer e hijos incluidos.

La omisión del nombre propio, además, borra la identidad personal, convirtiendo a un personaje preciso en una imagen o una vaga idea de un grupo. Aquí igualmente se puede comparar con *Dulce compañía*, donde llaman a la gente siempre con los apodos, lo cuales, aunque en un contexto determinado se refieren a una persona, pueden ser puestos a un grupo de gente con la misma característica (Rebollo Torío, 1993). En este libro la situación es un poco más complicada que el mero uso de los apodos ya que tiene componentes simbólicos y significativos.

El nombre Sayonara es el nombre de oficio que le ponen las mujeres del barrio,

porque transmite el exotismo y la originalidad desde una melancolía lejana. Lo ponen en consideración al negocio ya que en el prostíbulo “se establecieron tarifas según lo exótico y lejano de la nacionalidad de cada una” (p. 14). De ahí que este nombre la represente no solo a ella, sino también proyecte una imagen de su persona idealizada previamente por los clientes, igual que “la novia oscura de Tora”, también se refiere a ella pero, más que a ella como una persona de carne y hueso, se corresponde con un objeto imaginario y ambicionado por los petroleros, un objeto de deseo colectivo, ella vive como una imagen idealizada y deseada en la imaginación de todos.

Sacramento es el nombre que ponen los franciscanos a todos los huérfanos, es decir, este apelativo, aunque es suyo, al mismo tiempo se refiere a todos los que se definen en función de su orfandad. Cuando la gente ve o conoce este nombre, directamente lo relaciona con su situación de desamparo familiar. Así que, su nombre identifica más al grupo de los niños huérfanos, en lugar de reconocerlo a él como sujeto individualizado.

Todos los Santos es un nombre muy común entre los campesinos en Colombia. Según afirma la autora en una entrevista con Daniela Melis cuando esta le pregunta sobre la elección de los nombres de su libro, apuntó: “porque es la gente que nace en el día de Todos los Santos, y les ponen Todos los Santos. Hay muchos Todos los Santos” (Restrepo y Melis, 2005). Con este nombre, se transmite la información de que la historia de esta mujer puede pasarle a cualquier mujer de origen humilde de esa tierra nacida un día muy simbólico como el del primero de noviembre.

El Payanés es un apodo más que común, que se puede aplicar a toda la gente nacida en la ciudad de Popayán, y también tiene una función similar a la de “Todos los Santos”, con este sobrenombre se podría identificar y definir a cualquier vecino nacido por allí.

Al mismo tiempo, el resto de personajes que no desempeñan papeles esenciales o que proceden de otros territorios y que, por tanto, no tienen conciencia de pertenecer a este espacio, sí que se les denomina por sus nombres y apellidos en el texto al pie de la letra, no con apodos o alias. Por ejemplo, el ingeniero norteamericano Frank Brasco, el ginecólogo que ha llegado de afuera por el contrato de trabajo Antonio María Flórez y

su mujer Albita Lucía, o, el padre de Sayonara que es un antioqueño llamado Abelardo Monteverde, etc. Más aún, existen personajes reales famosos, o siguen los nombres verdaderos o con seudónimos que se asociarían evidentemente a las personas en la realidad. Entre ellos, el fotógrafo Tigre Ortiz, quien tomó la esencial foto de Sayonara, que sirvió de motivación original de la investigación de la narradora con objeto de averiguar la historia que había detrás de esa figura y que, en la vida real, es Leo Matiz, uno de los fotógrafos más conocidos de Colombia; o Alfredo Molano, personaje “andariego de oficio y muy enterado de crónicas de caminos y caminantes” (p. 386) quien le ofreció informaciones de su padre a Sayonara y cuyo nombre concuerda con el original en la vida real, siendo Molano un sociólogo, historiador y periodista que estaba muy informado de las “crónicas”; o Santiago Mutis Durán, poeta colombiano, que en la novela es nominado como Santi Muti, un personaje que es poeta y amigo de la narradora, u otro poeta Renato Leduc, escritor y poeta mexicano, bajo el papel de telegrafista que también tiene participación en el relato.

El contraste de la precisión de los nombres de los personajes secundarios o incluso verdaderos en la vida real y la ambigüedad de los sobrenombres de los personajes principales revela otra realidad: las historias de ellos, de las que trata este libro, son también un silencio frente a la voz de la Historia oficial. Los nombres verdaderos de ellos no se mencionan ni se registran, sus historias corren de boca en boca, bajo cualquier alias, hasta esfumarse en los suspiros de los últimos contadores de historias sobrevivientes que les recuerden.

Además, en *La novia oscura*, se observa un silencio absoluto en la revelación de nombres —el silencio respecto a los nombres indígenas. En *La novia oscura*, por la ubicación en que ha ocurrido la historia, también por el grupo de gente que trata centrado en grupos marginados, han sido mencionadas muchas personas indígenas sobre todo mujeres, pero no se menciona ni un nombre indígena. Por ejemplo, en la Catunga, las prostitutas indígenas están menos cotizadas, al mencionarlas siempre dicen “las indias pipatonas” o “las indias del Pipatón”. No hay mujeres individualizadas, ninguna de ellas ha sobresalido o merece ser identificada en su individualidad. Solo hay

una mujer quien ha tenido un poco más de presencia individual, que es la madre de Sayonara. Esta llega a tener un nombre propio, sin embargo: “Como tenía nombre pagano y hablaba en lengua salvaje, él la bautizó Matilde y le enseñó el español, que era idioma de gente” (p. 106). Con todo, al final, nunca se ha enterado de este “nombre pagano” aunque, al menos, sabemos que ha existido alguna vez, lo cual ya es el único caso de la historia. Ha salido de la bruma el nombre de la madre de Sayonara, despojado de todas las informaciones de su identidad: con bautizarla de nuevo según otro sistema social, le han borrado su historia y su conexión con esta tierra.

En *La multitud errante*, pasa algo similar, pero con sus propias características y singularidades. Por medio del título ya vemos que las personalidades individuales se descomponen en el contexto del desplazamiento grupal a nivel nacional, por lo que no es raro encontrar aquí, otra vez, los apodos simbólicos y colectivos en lugar de sus nombres propios individualizadores.

Siete por Tres es huérfano, igual que Sayonara. Ha sido abandonado por sus padres en medio de las atrocidades del fuego de la guerra y posteriormente fue adoptado por Matilde Lina. Aunque en el libro no se menciona si tiene un nombre formal, cuando Ojos de Agua le insiste para que diga un nombre con el que pueda ser registrado en el albergue, dice él: “Siete por Tres es mi nombre, con perdón; de ningún otro tengo noticia” (p. 16). Le empiezan a llamar así por tener un dedo más en el pie, siete por tres es la cantidad de sus dedos, como muchos otros apodos que tienen que ver con el cuerpo. El silencio de un nombre formal revela su orfandad, de la cual, aunque no se queja, se le nota al personaje. Por ejemplo, Siete por Tres “nunca ha querido deshacerse de la cobija de dulce abrigo a cuadros, deshilachada y sin color, ya vuelta trapo, y más de una vez lo he visto estrujarla, como queriendo arrancarle una brizna de memoria que le alivie el desconsuelo de no saber quién es” (p. 29); esta cobija es donde había sido envuelto Siete por Tres cuando era bebe, el único recuerdo de su nacimiento, aún antes del encuentro con Matilde Lina. Del apego que tiene a la antigua cobija, se deduce el dolor profundo en él de la orfandad y el anonimato. El silencio de un nombre serio e

individualizado encarna toda una vida de desarraigo y de desplazamiento hacia la construcción de una identidad propia e individualizada que apenas si puede ser reconstruida desde un punto de vista material.

Ojos de Agua, como narradora de la historia, no ha mencionado su nombre civil. De hecho, tampoco sabemos cómo le llaman los demás ya que Ojos de Agua es solo la forma que adopta Siete por Tres para llamarla. Igual que Siete por Tres, este apodo alude a su característica física de tener los ojos claros, lo cual en el país es símbolo de su origen europeo y es considerado un rango más alto y considerable de estética y de belleza. Como testigo y “redactor” de lo que se presenta frente a sus ojos, su propia identidad queda escondida: habla por los desplazados, quienes guardan un silencio profundo; cuando habla por sí misma, es sobre los sentimientos que le provocan estos desplazados. Durante casi todo libro, solo sabemos que es extranjera, siendo su misión en el albergue la de ayudar a los demás y defender los derechos humanos. Hasta el final apenas si llegamos a saber un poco más de ella cuando se anima a contar a Siete por Tres algunos pasajes de su existencia anterior por el afecto que le profesa a este, señal de “quebrar la autocensura” y de intentar encontrar un resquicio para abrir su corazón a los demás y hacer aflorar los silencios que atesora en su interior. De ahí, nos deja conocer residual y resumidamente que llegó al albergue tres años atrás, algunos retazos de sus relaciones con su madre y su padre, fragmentos deshilados de su educación y su sueño de escribir...

Matilde Lina es otro personaje peculiar. Es una mujer ausente pero siempre presente en las conversaciones entre Siete por Tres y Ojos de Agua, hasta cuando Siete por Tres vuelve de Bogotá y deja de hablar de ella. El silencio deliberado es tan notable que la ausencia la vuelve más presente aún a ojos de los lectores. Este nombre no es un apelativo cualquiera. La autora pone a propósito este nombre de Matilde Lina para relacionarlo con una canción clásica de vallenato del compositor Leandro Díaz de Colombia (Albornoz, 2015), que tiene el título de este nombre, en que cantan “estuve pensando en la mujer que me hacía soñar las aguas claras del Río Tocaimo [...] estaba en el río, pensando en Matilde Lina [...] al recordarte Matilde, sentí temor por mi vida”.

Por tanto, esta letra está en el origen de las descripciones vertidas en el libro sobre Matilde Lina. Ella es “lavandera de río”, “criatura irreal y anfibia”, igual que en la canción, siendo además el río un símbolo de ella que marca el tiempo que han compartido los dos juntos. En la memoria de Siete por Tres, Matilde Lina está “siempre a la orilla del río” y es mujer de “agua dulce” (p. 29). Además, como en la canción, Matilde Lina es un amor perdido, una figura que ahora no provoca dulzura sino “temor” —la canción— y “ansiedad” (p. 19). En resumen, el nombre Matilde Lina no es únicamente la mujer a la que está buscando Siete por Tres, sino cualquier ser querido perdido que puedan tener los compatriotas del país, una de las muchas personas ocultadas y silenciadas a causa de algunos de los estragos intestinos sufridos por las diferentes regiones de Colombia.

El contraste de la precisión de los nombres de los personajes secundarios o la intertextualidad usando nombres reales, y la ambigüedad de los apodosos o un nombre alegórico que representa a una cierta colectividad —no exclusivamente al individuo— también se encuentra en *La multitud errante*. Los personajes principales como se ha analizado arriba, tienen apodosos, o un nombre no individualizado sino con evidente nominación por ejemplo sale el personaje de René Girad, quien en la historia es el “profesor en la universidad” (p. 37) de la narradora Ojos de Agua, quien le escribe para contarle sus pensamientos sobre la violencia, con estas informaciones alude sin duda al filósofo, historiador, y antropólogo francés en la vida real.

Los títulos de las dos obras en sí ya suponen un silencio de nombres individuales borrando intencionalmente identidades personales. El título “*La novia oscura*”, que se refiere a Sayonara, provoca una pregunta: ¿por qué en lugar de “Sayonara” se ha puesto “la novia oscura”? Además, esta nominación ha aparecido tan solo dos veces en todo el libro ¿por qué se usa?, ¿para referirse a la protagonista no sería más natural poner el nombre que seguro impresiona a los lectores a primera vista por su exotismo? Aparece la primera vez en el libro como “la novia oscura de Tora” (p. 60): “novia” es una palabra que no existiría sola, debe haber algún novio para corresponder a la novia, en este caso, Sayonara es “la novia de todos y de ninguno, silenciosa y oscura: cada hombre que

pasaba por Tora salía de la ciudad encandilado por su destello” (P. 57). El papel que desempeña Sayonara, o mejor dicho, el papel de Sayonara que desempeña Amanda Monteverde en Tora, existe por sus novios —los petroleros—, y este papel solo es vigente en Tora, por el conjunto de sus situaciones vividas, sufridas, deseadas o sobrellevadas. La segunda vez que aparece “novia oscura”: “ella, la princesa oriental, la predilecta, la novia oscura, la bien amada (...) pertenece a ese incandescente ombligo del mundo” (p. 141) confirma la deducción de que el papel Sayonara solo existiría en este espacio. Así que, en realidad, el título “la novia oscura” revela el verdadero sentido simbólico de Sayonara; lejos de la persona Amanda Monteverde, Sayonara refleja el deseo colectivo de los petroleros: la pasión que intenta liberarse del peso de la realidad; el sueño inalcanzable de la felicidad y del amor; cierto consuelo lejano e intangible, con el que, sin embargo, todos pueden fabular y soñar.

El título *La multitud errante* es más evidente en la intención de borrar identidades individuales para presentar la imagen colectiva, la historia de Siete por Tres no es la única, ni Matilde Lina la única persona desaparecida. La historia de uno es la historia de todos.

El silencio del nombre, signo más importante para marcar la identidad personal, muestra la falta de arraigo y de entrelazamiento de un vínculo profundo entre el ser, su identidad y su ámbito comunitario. No tener interés en contar o preguntar acerca del nombre convencional quiere decir que no piensa mantener tal relación, ya que uno ni siquiera sabe si puede despertarse en el mismo lugar. Paralelamente, representa también un desinterés relacionado con el orden social, ya que el nombre indica muchas informaciones sociales: nacionalidad, religión, género, lugar de nacimiento, estado civil, linaje, etc. Estos personajes al carecer de nombre no se consideran pertenecientes a la sociedad, por lo que no necesitan el nombre para ubicar a una persona en el sistema de coordenadas de cualquier estructura socio-cultural, aunque por otra parte se muestra su orfandad, su falta de pertenencia, la ausencia de ligaduras con su entorno lo que provoca que se muestren o evolucionen como seres desarraigados, escindidos y solitarios, o más aún como entes inexistentes. A ello se suele unir la falta de comunicación y de

interacción con el medio por el que transitan puesto que tratan de pasar desapercibidos para no llamar la atención o para no mostrarse ante los demás por lo que, en una misma línea, se perciben y se proyectan como sujetos desgajados y vacíos frente a los que no se proyecta ningún tipo de comunicación o de actuación.

3.4.1.2. El silencio de los nombres de los barrios desaparecidos

La vida es un traslado continuo, por consiguiente, el silencio de los nombres no repercute solo en los nombres propios o apelativos dados a los personajes sino también a los pueblos. La guerra no para sus pasos de crueldad, sigue avanzando, dejando atrás, vacíos y deshabitados a los pueblos recién montados, cuyos nombres, que están nuevos todavía, pierden rápidamente sus resonancias, cualquier signo identitario, en la destrucción y los subsiguientes incendios que los reducen a cenizas:

(a los barrios) Los veía desgajarse uno tras otro sin aprenderse los nombres, porque no acababa de preguntar cómo se llamaba alguno cuando ya había empezado el siguiente [...] se asombraba de la capacidad de poner tanto nombre, a veces pura ilusión o ironía, como Las Delicias, Altos del Paraíso o Tierra Prometida; otras veces conmemorativos de ambiguas victorias del pueblo, como Veinte de Julio [...] los demás repetidos, adjudicados en cadena cuando la imaginación no daba para más: Villa Areli Uno, Villa Areli Dos, Villa Areli Tres; Popular Uno, Popular Dos, Popular Tres” (p. 86).

Los nombres efímeros de los pueblos en el camino corresponden a los pasos de la multitud. Cada vez que deja de sonar el nombre de un barrio, se insinúa una nueva marcha del desplazamiento de los sobrevivientes por lo que ese espacio se elude de inmediato. A veces tienen que dejar el lugar tan pronto que no les da tiempo de aprender de memoria los nombres, hasta podemos presumir que hay barrios a los que ni alcanzan a ponerle un nombre, son por tanto barrios fantasmas, innominados.

3.4.1.3. El silencio de nombre y la irracionalidad

La connotación del silencio de los nombres ha sido ampliada por la autora a través

de las palabras de Ojos de Agua. Cuando Siete por Tres no puede darle su nombre civil para el registro, ella se niega a aceptar el hecho de que él no lo tenga, aunque al final admite que no es por el nombre, en el fondo “los que en realidad me apremiaban tenían que ver con la oscura convicción de que todo lo estremecedor que la vida depara suele llegar así, de repente, y *sin nombre*”¹⁰ (p. 16). Es una metáfora de la situación del país, donde la guerra empieza de la nada y, una vez prendida la mecha del fuego bélico, parece que nunca quiere descansar. La multitud acaba siendo víctima de las guerras y de los desórdenes y nunca terminarán de encontrar la razón a tanto sufrimiento. En la carta que Ojos de Agua escribe a su profesor anterior dice: “esta violencia envolvente y recurrente es insoportable por irracional”, y él contesta que “la violencia no es nunca irracional, que nadie como ella para llenarse de razones cuando quiere desencadenarse” (p. 37).

Para llenar la ausencia de razón, tiene que buscar mil excusas, aun así, se siente la irracionalidad, el absurdo de una vida marcada por el desgarró y los traumas de la guerra que abocan a los individuos a un silencio/silenciamiento absoluto motivado por la ausencia de sentido ante lo que se vive cotidianamente. Los ruidos o las conversaciones tampoco pueden tapar las penalidades y tribulaciones de los transterrados, sino que, al contrario, lo que hacen es resaltarlos. Algunas de estas anécdotas irracionales hacen pensar en la gran obra de Samuel Beckett, *Esperando a Godot*, en la que los actores en el escenario alargan las conversaciones vacías para matar el tiempo esperando la llegada de alguien que, simbólicamente, nunca llega. Cuando asoma el silencio durante los intervalos de palabras, Vladimir y Estragón, los personajes de la obra, se ponen muy nerviosos, hecho que también afecta a los espectadores que contemplan el escenario. Se siente una tensión en el aire. Hay que decir algo, cualquier cosa, aunque sea pura repetición o insignificancia para comunicarse, para sentirse vivos y entrelazados, para no tener que enfrentarse con el silencio que representa el sin sentido de la propia vida, la ausencia de estímulos existenciales:

¹⁰ La cursiva es original del texto citado.

VLADIMIR (angustiado): ¡Di cualquier cosa!

ESTRAGON: ¿Qué hacemos ahora?

VLADIMIR: Esperamos a Godot.

ESTRAGON: Es cierto.

(Beckett, 2015: 85).

Los ruidos superficiales contrastan con el silencio que se dibuja en el fondo, pero personajes como Vladimir y Estragón no pueden bajar del escenario —que es una metáfora de la propia vida— igual que les ocurre a los personajes del libro de Restrepo: “¿Buscando qué, días y noches persiguiendo qué? [...] Recuerdo la esperanza que abrigábamos entonces porque es la misma que abrigamos todavía: «Cuando la guerra amaine...»” (p. 36). La tregua es el Godot que la multitud errante espera desesperadamente, la esperan porque tienen que hacerlo, no pueden bajar del escenario de la propia vida, de las tablas del gran teatro del mundo, en la que intentan en vano llenar el silencio, darle sentido a unas existencias vacías, deambulantes, errantes cuyo único destino es el vacío, la insustancialidad, la invisibilidad y el nihilismo cuando no la muerte.

3.4.2. Obsesión

Contra el fondo del silencio o de la carencia de sentido, se destacan más las ideas que los personajes realizan con una insistencia tenaz: como los golpes que suenan y resuenan en el valle, como si fueran las tablas de rescate cuando uno flota en la inmensidad del mar. Cuando cualquier sujeto más se obstina en algo, más pronuncia el vacío de su vida ya que esta se muestra en su verdadera dimensión sin metas ni propósitos significativos, haciendo que se enfoquen excesivamente en asuntos que en otras ocasiones no serían tan importantes. Al carecer de una satisfacción profunda y significativa, al no contemplar una proyección racional y feliz de su existencia, se

sienten con la necesidad imperiosa de aferrarse a los únicos resortes existentes que conocen y darles ellos mismos un sentido para vivir.

3.4.2.1. Sayonara

Sayonara, o más precisamente la niña que va a ser la famosa Sayonara, llega a La Catunga con determinación de convertirse en prostituta, con unos diez años de edad. Cuando Sacramento le advierte que las mujeres del café (las prostitutas) tienen muy mala vida, y le pregunta si está segura, ella responde con rotundidad: “Segura —dijo ella con una certeza sin atenuantes—. Voy a ser puta” (p. 18). A simple vista parece no tener correspondencia la actitud que describe, la ambición, el tono vocativo e imperativo y la seguridad en sí misma, con la poca edad de la niña, lo cual le causa una gran intriga a Sacramento. Ante la convicción y la osadía mostrada por la niña, Sacramento la obedece y la lleva ante Todos los Santos, iniciando, por otra parte, sus mil noches de desvelo por el arrepentimiento de haberla entregado con sus propias manos al destino aciago de convertirse en prostituta. Al contrario que Todos los Santos, Sayonara, desde que apareció en La Catunga, no muestra en ningún momento signo alguno de arrepentimiento o dudas ante su decisión, todo es seguridad en sí misma, certidumbre y resolución. Su incorporación al prostíbulo es decidida porque quiere cambiar el sino de su existencia y ser reconocida por sus encantos, por sus estigmas y por sus valores en el café.

Tal decisión, que corrobora también una parte de su despreocupación, viene determinada por dos aspectos. Por un lado, no ha recibido ni ha aceptado mucha educación moral, y en esta ocasión, principalmente, nunca se ha visto mediatizada por cualquier tipo de educación religiosa. Unos detalles en el texto demuestran la ignorancia suya del catolicismo. Cuando recién llegada a la casa de Todos los Santos no reconoce la figura del “señor de barba” que es Cristo, y, desconocedora de la figura extraña que ha contemplado, por la noche siente miedo ante la estampa contemplada. Por eso mismo, aunque Todos los Santos se lo enseña, ve a Jesús con ojos diferentes a los de los creyentes. Al ver la mirada melancólica de Jesús con el corazón herido en la mano, a

Sayonara le preocupa en una intervención donde se deja notar cierta ironía narrativa: “¿no será que el corazón le duele?” (p. 38). La niña no considera al Señor como un ser omnipotente, un ser supremo benefactor y divino que no siente el dolor físico sino como un humano como nosotros, quien llora por sus propias heridas no por el sufrimiento de los seres humanos, que son creados por él, por eso se preocupa por él, y se atreve a tenerle simpatía a Cristo. Por eso también la niña “no sólo le fue perdiendo el miedo al Cristo sino que empezó a acercársele con una familiaridad equívoca y una pretensión de diálogo que a Todos los Santos le parecían teatrales y excesivas”, hasta que Todos los Santos le advierte: “Hay que rezar, muchacha, pero no mucho” (p. 38). Se nota aquí la gran diferencia entre la actitud hacia la figura y simbología de Cristo de Sayonara y la de Todos los Santos: lo que profesa ella al Señor no es fe sino cariño, confianza y hasta amistad, por lo que no tiene reparos en contarle sus asuntos personales, sin molestarse en pensar si sus charlas no tienen importancia o si su familiar trato con el Señor consiste en una falta de respeto; mientras que Todos los Santos opina que es inadecuado lo que hace la niña, y si uno habla con Cristo, debería ser como mandan los preceptos católicos a través del rezo o de la oración recogida, sentida, interiorizada y silente, con devoción y actitud sumisa, solemne y respetuosa.

Tal desconocimiento de la religión no solo le pasa a Sayonara y se observa con las atenciones hacia este ámbito de este personaje, sino que, en la misma línea, se pueden apreciar las palabras y acciones del doctor Antonio María ya que, a través de ellas, se puede corroborar el hecho de que, en general, los indígenas que viven allí no conocen ni siquiera los aspectos más comunes de la religión. Sobre el rechazo psicológico de las mujeres a ir a su clínica, el doctor “estaba convencido de que este peculiar universo mental de las prostitutas de Tora se enraizaba directamente en la formación cristiana”, porque incluso en otros casos se podría entender: “entre las indias pipatonas se podía percibir una actitud diferente. Vendían su cuerpo para comer y alimentar a sus hijos y eso les parecía justificación suficiente, sin hacerse tanto nudo en la cabeza” (p. 219). La gente indígena que vivía por allí no juzgaba la prostitución como los que habían llegado de afuera, aspecto que se puede comprobar con el mismo ejemplo de la revisión

médica antes de que llegase el doctor Antonio María, al ser maltratadas, otras chicas, hasta la respetada Todos los Santos, no se atrevían a rechistar normalizando el trato con una autodiscriminación, mientras que a Sayonara le enfurece enseguida, ya que ella no se siente avergonzada de ser prostituta.

Sayonara no tiene problemas éticos, sociales, religiosos o morales con su oficio, al contrario, se siente segura de sí misma. Ella es la princesa japonesa, es la novia oscura de todos los petroleros, oscura y seductora como el propio oro negro. Para ella, es natural ser querida por la gente, está “acostumbrada como estaba a despertar el amor a primera vista y a alborotar el deseo con el mero roce de su falda.” (p. 209). Como dice Frank el ingeniero norteamericano “todo en ella te sorprendía por natural y no premeditado, por seguro, por exacto” (p. 111). Sayonara no tiene limitaciones o coacciones de ningún tipo por no haber sido educada de forma “normal”, no tiene interiorizados los valores ni los códigos establecidos por la sociedad. Esta soltura se refleja también en su actitud hacia el cuerpo. Cuando quiere consultarle al doctor Antonio María sobre el latido que siente, coloca la mano del doctor en su sexo, no muestra ningún rastro de pudor al llevar la mano de un hombre a esta parte corporal que supuestamente es muy íntima. En la mente de Sayonara no existe el concepto social restringido sobre el sexo ni signos de turbación, sigue su naturalidad y su instinto básico fuera de los órdenes establecidos.

Por otro lado, la aparente decisión de Sayonara muestra su falta de sentido sobre distintos paradigmas propios de la vida convencional. Al parecer ella toma o adopta decisiones espontaneas y sigue el rumbo elegido sin arrepentirse. Ella sigue su instinto natural, la llamada de la naturaleza y de los estímulos atávicos. Esto es meridianamente perceptible en su actuación cuando quiere ejecutar un cambio de rumbo en su devenir existencial. No tiene ningún tipo de reparo en dejar atrás sin problema la vida ya establecida, y pisar un camino nuevo sin volver la cabeza. Sin embargo, lo que tiene Sayonara está lejos de la llamada “determinación”, que según su etimología viene del latín *determinatio*, con el léxico componente “*terminare*” que significa poner un límite o cerrar con una linde, dando énfasis a dejar afuera voluntariamente diversas opciones

para enfocarse en una.

Lo que tiene Sayonara es indiferencia ante todo y ante todos. No le importan nada las convenciones, las reglas establecidas, los qué dirán ni las habladurías de los demás. Sobre ella no tienen ningún tipo de incidencia las reprehensiones, las coacciones o las imposiciones de cualquier signo. Las decisiones de la vida le dan igual, no le importa si es la mejor opción, por eso no le hace falta meditar mucho para iniciar un rumbo nuevo a su vida o para lanzarse a conseguir aquellas impresiones que surjan de súbito. Se lanza a cualquier posibilidad que se le presente. Cuando quiere ser prostituta, sale de su tierra sola (no sabemos si por aquel entonces tiene una casa) dejando a sus hermanas y ni tan siquiera hace caso a la advertencia de Sacramento de que la vida de meretriz es muy dura. La niña está tan decidida que deja claro que ningún consejo ni imposición le impedirá entrar donde se ha propuesto para conseguir los fines que se ha marcado. Ni se guarda la duda de que quizá la niña no tiene idea de lo que supone ser prostituta y del peligro y traumas a los que se expone por lo que no presenta ningún signo de titubeo, cuando ya crece, y pasa a ser la prostituta más exitosa en La Catunga. Ni tan siquiera le surge ninguna inseguridad o vacilación cuando decide irse con el Payanés dejando atrás La Catunga: su vida establecida, su fama, y también a su madrina Todos los Santos y al resto de las mujeres como familiares. Tampoco se molesta en preguntar al Payanés lo que piensa de ella o sobre sus situaciones anteriores, ya que no le importa —Sayonara no sabía casi nada del Payanés, por ejemplo, que ya tenía esposa e hijos—. Iguales motivos se podrían plantear más tarde si los justificamos con el amor intenso que siente por el Payanés que ciega cualquier atisbo de razonamiento o de claridad de pensamiento, por ello, cuando le propone matrimonio, a quien no ve como pareja sino como hermano, “Sayonara, sin pensárselo dos veces, le contestó que sí” (p. 358), y también más tarde cuando quiere separarse de él. Sayonara es un ser natural e instintivo se mueve por alientos anímicos, por impulsos vitales y pasionales alejados de las convenciones y de la civilización.

En este punto se hace necesario hablar de toda la miseria que ha visto y que ha vivido Sayonara. Sus padres nunca se han casado, ya que, por costumbre cuando se

producen encuentros mestizos se continúan respetando códigos atávicos para no mezclar los linajes: “el blanco se junta con la india pero no se casa con ella, y la blanca con el indio ni se casa ni se junta” (p. 194). Tenía a un hermano mayor y cuatro hermanas menores. Cuando Sayonara menciona a su hermano, dice “Yo mucho adoré a mi hermano” (p. 132) —ha sido la única vez registrada en el libro que se expresa y revela tan fuerte y directamente el sentimiento que tiene hacia alguien. Después de la muerte de su hermano, por el amor mantenido con la hija de un sargento, su madre se suicida enseguida. No ha pasado mucho tiempo cuando su padre toma la decisión de casarse con una mujer blanca y deja de existir en la vida del resto de sus hijas, que, en aquel entonces, todavía eran muy pequeñas y no llegaban a comprender lo que implicaba la decisión del padre ni las repercusiones que esto tendrá para su vida futura. En su infancia trágica, Sayonara, igual que sus hermanas, sufre sucesivamente la pérdida de las personas que deberían ser las más importantes en su vida, los referentes que debían guiar su trayectoria e identidad. La infancia le ha arrancado las raíces recién echadas, algunos de los orígenes por medio de los que las personas comienzan a conocer formas de ser, de estar, de comunicarse y de relacionarse.

Esta inestabilidad fue reforzada por la pérdida de Sacramento, quien desde que llegó a La Catunga se convirtió en su mejor compañero con quien compartió de todo hasta llegar a ser su hermano de facto. Se manifiesta de manera explícita la simpatía mostrada por Sacramento hacia la niña ya que sentían en carne propia las vicisitudes de aquella puesto que él tampoco tenía familia ni apenas la había conocido. Su madre, que también era prostituta, se fue a buscar a su padre y nunca volvió dejándolo huérfano. Ante este panorama desolador creció deambulando de casa en casa alimentado por las mujeres del barrio. Él visitaba a la niña por las tardes y jugaba con ella por lo que tuvieron un refugio mutuo el uno en el otro y pasaron mucho tiempo juntos, igual que algunos sucesos muy importantes de sus respectivos crecimientos. Cuando asomó a su cuerpo la menarquia, la niña quedó muy asustada y, ante el desconocimiento sobre lo que era aquello que estaba ocurriendo en su cuerpo, las carencias y la falta de referentes, solo le cuenta sus miedos a Sacramento, quien por supuesto tampoco tiene ni idea de

qué hacer. Los dos buscan la ropa de Todos los Santos como medias o pañuelos para limpiar la sangre menstrual recién descubierta hasta que esta se da cuenta de lo que estaba ocurriendo y pudo enseñarle a la niña lo que le estaba pasando y las consecuencias que ello suponía: dejaba atrás la niñez y comenzaba su crecimiento como mujer.

A parte de ser testigo de la evolución y del crecimiento personal, profesional e identitario, Sacramento cuida mucho a la niña, sintiéndose protector de ella. Esta responsabilidad se viene formando a base de una especie de culpabilidad en su interior provocada por el hecho de haber entregado a Sayonara a Todos los Santos con sus propias manos, a pesar de que fue fruto de la firme petición de ella misma, para que fuera iniciada en el arte de la prostitución. Esta desazón se percibe también en el episodio vinculado a la llegada de unos niños de mayor edad procedentes de otro barrio. Cuando estos niños desconocidos arriban a su barrio jugaban con ellos con la mala fortuna de que atropellaron a la niña sabiendo que iba a ser prostituta, Sacramento, que “en ese entonces era un pequeñajo flacuchento, una cabeza más bajo que la niña, de pelos tiesos y ojitos amables que inspiraba risa y compasión”, “se abalanzó contra ellos, vengador y justiciero”, “sin reparar en que los otros eran más y mayores” (pp. 51-52) y lo que sucedió se puede imaginar, ya que, tanto por la juventud como por el número miembros del grupo que atacó a Sacramento, este quedó herido puesto que le pegaron hasta la saciedad y lo dejaron lastimando y derrotado.

El tiempo que pasaron juntos, el uno al lado de la otra, ya fuera para jugar o para sufrir mutuamente, convirtió a Sacramento en alguien importante para esta niña. Por eso cuando un día, de repente, Sacramento desapareció sin previo aviso, fue un golpe repentino para la niña, ya que ella no tenía idea ni alcanzaba a comprender la razón de esta decisión. Sin embargo, el lector puede conocer que Sacramento decidió irse después de ser rechazado por las mujeres tras haberse ofrecido a pagar la primera noche como trabajadora del sexo de la niña — no quería que la niña la tuviera con un señor mayor, elegido por las mujeres por ser buena persona por los daños psicológicos o la depravación que pudiera suponer—, ella pensaba que era el juego de siempre y le seguía

la corriente inventando historias con el que entretenerse y pasar el tiempo en compañía de uno de sus confidentes más íntimos cuando Sacramento realmente quería ir más allá. Por eso cuando escucha decir a este “—Ya no más juegos imbéciles; esta vez es de verdad. Adiós”, ella “se quedó parada”, luego le dice “Adiós, hermano mío”, “fue la primera de tantas veces que él la escucharía despedirse sin que la tristeza asomara a su voz” (p. 70). En el poco instante transcurrido del que goza para poder digerir la noticia, Sayonara vuelve a reconocer la realidad de que, al fin y al cabo, lo único que tiene asegurado es su propio cuerpo, su propia persona, ella misma. Las confidencias y la comunicación con los demás será siempre pasajera y accidental porque los adioses, las despedidas, formarán parte de su equipaje vital. Nadie podrá estar para siempre a su lado.

Sayonara no ha tenido una familia estable, por consiguiente, el amor del hogar, la seguridad, la educación familiar... no los tiene tampoco. Más tarde, cuando se produzca la despedida súbita de Sacramento, dicho adiós le reitera que no hay nadie que la acompañará para siempre. De esta manera, ya no busca la eternidad o la estabilidad, ni siquiera la tiene en conciencia. Dice el personaje de la Olga que “el destino de Sayonara está regido por un astro veloz, de traslación caprichosa” (p. 358), ya que no existe raíz que la agarre a un lugar fijo. Su sino es traslaticio, deambulante.

Igual que la poca adhesión que siente con la tierra habitada, muestra poco apego hacia sus seres queridos. Según la teoría del apego vertida desde la psicología del desarrollo, desde su más tierna infancia, la cría quien ha fallado — o no le ha sido posible — en establecer el apego en la etapa inicial de su vida se inclina a tener menos empatía hacia los demás (Shemmings, 2011). Precisamente esto es lo que le ocurre a Sayonara. Cuando el Payanés la encontró para entregarle el dinero que le había encargado Sacramento, Sayonara no lo aceptó, no quería dicho patrimonio ya que en realidad no le faltaba ni nunca había sido interesada en este sentido, pero más allá todavía, tampoco le interesaba el cariño, la preocupación, o la responsabilidad que mostraba Sacramento hacia ella a través del cargo de dinero. Por fin, él era capaz de ofrecerle cierta protección, en cambio, en lugar de dinero, Sayonara le pidió que le

mandara tarjetas postales. No se interesó por la vida del que había sido su confidente, su comunicación con él no se forja sobre las bases de la amistad o de la camaradería o del afecto por lo que ni siquiera se le ocurre preguntar si su antiguo amigo estaba bien de salud o cualquier información sobre su nueva trayectoria. Solo le preguntó acerca de las tarjetas postales, lo cual supone que, para Sayonara, Sacramento estaba menos relacionado con su vida que las tarjetas, significaba menos para ella que lo que representan y comunicaban las imágenes postales —el mundo de afuera, o mejor dicho, su propia curiosidad, inquietud. Lo mismo pasa con Todos los Santos, quien, de facto, desempeña el papel de su madre. Cuando deja La Catunga, sea con el Payanés sea con Sacramento, no vuelve a pensar en ella. No le da lástima separarse de ella y tampoco viene a su mente que esta mujer vaya a sufrir sentimentalmente por perderla y saber que no va a continuar a su lado. Sayonara no muestra empatía, preocupación o sentimentalidad hacia los demás, el abandono, su desidia y frialdad al respecto, se enlaza al silencio y al olvido hasta enterrar cualquier atisbo de afectividad o sensibilidad hacia el pasado. Su devenir no está limitado o coaccionado en modo alguno por las relaciones interpersonales, ella está acostumbrada a la inconstancia de la vida y a los duelos y transformaciones que cualquier existencia en su espacio conlleva, es como si el espacio, el pasado y su existencia fueran construyendo una coraza de insensibilidad que provocase que no sintiera ningún tipo de ternura o de afecto hacia nada; para ella la cotidianidad no debía provocar rastro alguno de dolor, la comunicación afectiva, la empatía o la cercanía sensible son realidades alejadas de su psicología por lo que no representaba signos de arrepentimiento o de disuasión ante las pérdidas sufridas.

Como una semilla de dientes de león, Sayonara vuela con un soplo, y se agarra donde caiga. En el fondo del impulso no hay nada, solo se puede hallar el vacío o lo que es lo mismo el silencio del sentido de vida —quizá como debe ser— por lo que la muerte para ella tampoco es algo difícil de mencionar, o algo que le provoque un miedo en especial; como apunta en la novela el propio personaje: “Hay que comer y hay que vivir aunque los demás se hayan muerto” (p. 167). La vida, mientras, sigue y sigue con su cadencia y sus engranajes. Para ella, la existencia no es algo por lo que hay que

luchar, simplemente se vive, como un hecho plano, estoico, que no tiene que ver con los demás, hay que vivir aunque los seres queridos no existan. Lo dijo cuando el Payanés no quería comer pescado, porque le pareció demasiado blanco y blando justo después de haber visto un muerto en el río. Sayonara lo comentó con una actitud natural, sin prestar mucha atención, como si no fuera totalmente comprensible la reacción del Payanés y como si su comentario no fuera demasiado intenso en una ocasión ociosa: porque era su realidad. En este punto, más tarde en el libro sabremos que de niña, Sayonara y sus cuatro hermanas menores ya vivían solas y, encima, habían superado la tragedia tremenda que marcó su infancia para el resto de sus días: el suicidio final de su hermano y de su madre, como ya ha sido comentado con anterioridad.

Hablando de sus hermanas, cabe destacar el enlazamiento entre ellas por las vicisitudes vividas durante su infancia y, por supuesto, la atención correspondiente a la relación entre Sayonara y el resto de forma individual y colectiva. En realidad, apenas hay descripciones sobre ellas, ni como un conjunto ni de manera individualizada si se atiende al carácter o a la realidad personal de cada una. La impresión más clara que nos ha dejado el relato es que las cuatro son las mismas, aunque, en realidad, se podría decir que las cinco son o constituyen un mismo perfil: “todas cinco salidas de la nada, todas morenas, menudas y mechudas, una detrás de la otra como en esos juegos de muñecas rusas de madera lacada que vas abriendo y adentro encuentras otra idéntica pero más pequeña, y otra más y otra” (p. 132). Con todo, Sayonara, siendo la mayor y la que tenía que tomar la iniciativa sobre todas las acciones, se destaca entre las demás, o simplemente por ser protagonista del libro por lo cual la trama se desenvuelve alrededor de ella por lo que no sabemos nada de las demás solo por falta de narración al respecto. De la única que llegamos a saber un poco sobre lo personal es de Ana, que es la segunda hermana, quien se ha ido de La Catunga y se ha quedado por su propia voluntad en el campamento del ejercito que venía a erradicar al barrio Tora, y quien también, al final llega a ser amante del comandante. Cuando Sayonara se enteró de la relación de su hermana con un miembro del ejército después de volver a La Catunga, se enfureció y decidió que la iba a sacar de allí ese mismo momento “—Me voy a sacarla de allá, así

nos cueste la vida a ambas”, sin escuchar a Todos los Santos, quien, buen conocedor del temperamento de las dos, puso fin al conflicto al aconsejarle: “Deja que ella decida su propia vida como tú has decidido la propia tuya” (p. 435), y efectivamente, Ana no quiso irse con ella, puesto que había decidido probar suerte al lado de ese hombre y hacerse dueña de su propia vida junto a él.

En el libro, se ve el vínculo estrecho entre ellas o, mejor dicho, la gran responsabilidad que asume Sayonara por sus hermanas, ya que fue ella quien decidió todo por las demás, puesto que el resto de las hermanas apenas hablaba, todas callaban. Esta relación que aparenta simbiosis, como ella confirmó “yo soy yo y mis hermanas” (p. 340), muchas veces es unidireccional por parte de Sayonara, lo cual también es comprensible ya que las otras, durante la mayoría del tiempo del libro eran muy pequeñas —sólo Ana que es la segunda entre ellas, ha mostrado su voluntad de independizarse cuando creció y acaeció lo que ha sido analizado en el párrafo anterior—. Conocedora de la inacción de sus hermanas y de sus dificultades para poder desarrollar sus vidas por ellas mismas, las llevó una por una a su lado para mantenerlas, aunque como se ha mencionado arriba, luego no les prestaba atención e incluso las abandonó a su suerte en determinados momentos. Cuando decidió irse con el Payanés la primera vez, las llevó a las cuatro consigo, lo cual asustó al Payanés pero dicho acto tampoco debió agradar a sus hermanas ya que se sentían tan incómodas que sus ojos “casi no se atrevían a posarse sobre lo que miraban” (p. 340). Es significativo valorar el juego de la comunicación kinésica de los gestos y las miradas por lo que aportan o lo que significan. Repárese en que fruto de una pertinaz vergüenza y de una falta de herramientas para la comunicación, las hermanas apenas muestran signos de interacción, no se relacionan con nadie y por ello, ellas apenas posan su mirada en nada ni en nadie. La decisión de marcharse y dejar atrás todo, la toma Sayonara por sí misma; se casó con Sacramento, y se fue de La Catunga que en aquel entonces era su casa pero era también el hogar de sus hermanas. Se llevó a las tres hermanas pequeñas consigo —por aquel entonces Ana ya se había ido—; y ya con su nombre real como Amanda, decidió llevarlas a buscar a su padre, por el reconocimiento que esperaba por parte de

su padre al haber llegado a ser una mujer casada, decente, y que mantenía a sus hermanas.

Lo que tenía Sayonara con sus hermanas menores, en lugar de una sola fraternidad o de unos cuidados parentales, parecía más bien una obsesión de ella puesto que no sabía cómo querer, cómo mostrar sus afectos, cómo contribuir al desarrollo vital de sus hermanas. Simplemente percibía que las vidas de ellas eran una, una simbiosis que había sido cultivada desde la época más temprana de su vida; mientras, sus hermanas, quienes no habían sido operativas en estas decisiones importantes, no la vivían voluntariamente. La prueba se encuentra en las decisiones que tomó Ana cuando le surgió la posibilidad de irse de La Catunga y del lado de su hermana cuando esta no estaba para controlarla. Ana tenía ganas de independizarse de la hermana mayor, de la simbiosis, para desarrollarse por ella misma y llevar a cabo su autorrealización como mujer y como persona. De ahí, se veía más esta obsesión de parte de ella con las hermanas menores que la real necesidad de estas.

Sus hermanas son los únicos vínculos familiares que tenía Sayonara. Naturalmente tienen que ver con ella, en un mundo que no tiene sentido y que a nadie ni a nada le importa. La misma obsesión le pasó también con su padre, el señor Monteverde, quien nunca les había prestado atención y que después de la muerte del hijo y de la madre de Sayonara se casó con otra mujer y las abandonó definitivamente. Sería conveniente indicar también que, con la madre de Sayonara, el señor Monteverde no se había llegado a casar ya que la costumbre era “el blanco se junta con la india pero no se casa con ella, y la blanca con el indio ni se casa ni se junta” (p. 194). En resumen, el señor Monteverde no había desempeñado de facto el papel de padre de ellas, aunque, por el contrario, a su hermano mayor, el primogénito de la familia, sí le prestaba atención. Sin embargo, con el poco vínculo que existía entre Sayonara y el señor Monteverde, una vez casada con Sacramento sí se sintió digna del nombre Amanda que era el de su bautizo. Tras este lance se sintió con fuerzas para ir a buscar a su padre, llevándose a las tres hermanas que estaban con ella todavía en aquel entonces, para que también ellas fueran objeto de un cierto reconocimiento por parte paterna.

Esta obsesión tan fuerte y duradera surge en el fondo de un silencio de todos los sentidos en su mundo. Sayonara se aferra a los únicos sentidos legitimadores de su existencia por menudos que fueran o hasta ilusorios como en el caso de su padre. Ella quizá lo sabe, por lo cual, cuando buscó a su padre, no esperaba nada más. Ante la sorpresa y la tensión del señor Monteverde, en lugar de pedirle compensaciones económicas o culparlo por todo lo que su ausencia y silencio había supuesto para ella y sus hermanas, solo le pidió Sayonara a él su bendición, y después de esto nunca volvió para buscarlo de nuevo o para saber nuevas noticias de su progenitor. Como si supiera que en realidad no tenía sentido alguno la presencia o ausencia de su padre, ella lo buscó para acabar con una obstinación o una obsesión marcada por ella misma. Después de haberla cumplido, tal tensión que “tanto creía necesitar para sacar su vida adelante” (p. 391) se disolvió. Había logrado llenar un silencio atronador de su vida, un vacío identitario y existencial que, con la simple “bendición”, una mera declaración de buena voluntad y de aprobación que transmite poder a quien la recibe e implica la posibilidad de una futura transformación vital.

3.4.2.2. Sacramento

La caracterización y los perfiles del personaje de Sacramento son muy diferentes a los de Sayonara en el apego que tiene a los demás, concretamente aquí a Sayonara. Sin embargo, lo que tiene Sacramento es obsesión en lugar de apego: ella es el sentido de su vida, Sayonara pasa a ser un sentimiento impulsivo e irrefrenable que se ha ido forjando en su interior hasta llegar a cegarla a él mismo. En el fondo Sayonara es un objeto de deseo que ejerce su poder y una irresistible influencia para sentir su propio valor.

Si ser un “hijo de puta” y haber sido criado por las mismas personas es un hecho, lo cual es algo tan habitual como normal en ese barrio, la educación del colegio establecido por los franciscanos lo ha transformado en un pecador. Es decir, la influencia religiosa ejerce una fuerte presión sobre el personaje que provoca su tortura durante toda la vida. Se siente hombre pero sabe que su actuación es la propia de

pecadores. Por ello, tiene unos sentimientos inextricables y contradictorios hacia las mujeres, sobre todo hacia las prostitutas resultado del bagaje que ha supuesto en su trayectoria personal los dictados religiosos. En este itinerario se van anexionando vivencias que motivan su desconfianza y rencor por el abandono de la madre y, al contrario, su gratitud por el cariño y cuidado que le han dado las mujeres del barrio por el instinto de maternidad impulsado sobre él. No sabe cómo lidiar con los afectos contradictorios anidados en su pecho, “queriendo lo que odiaba y odiando lo que amaba” (p. 33). En su caos sentimental entra Sayonara, como una luz intensa, cautivando a Sacramento y convirtiéndose en foco de todas sus atenciones hasta el punto de resolverse en fuerza centrípeta de su vida y motivo central de su existencia ya que toda la vida y la comunicación de este personaje va a girar en la loca atracción ejercida por Sayonara.

Sayonara pasará a ser la persona en que siempre piensa, en cualquier circunstancia. Recuerda los mínimos detalles del primer día al ver a la niña, y es conocedor de que ese día fue en el que se inició su pesadilla obsesiva. Cuando la reportera registra lo que pasó ese día, que Todos los Santos le había dado unas monedas a cambio de llevarle a Sayonara, él precisa: “Unas cuantas no; siete monedas contadas” (p. 27), rememora todo a la perfección. Más aún, él recuerda cómo había gastado las monedas hasta que encontró la última, después de tantos años, en el sitio donde las había enterrado. Desde que la niña entra en su universo personal, su mundo girará alrededor de ella.

Sacramento se vio obligado a marcharse de La Catunga, pero no dejó de pensar en Sayonara. Abandona su tierra para crecer más, al ver que no es capaz de protegerla como le gustaría. Siente que necesita ganar dinero para volver y sacarla del espacio de la prostitución y de la vida de pecado que empaña su alma. En el camino, “cada vez que Sacramento topaba con mundo civilizado, lo primero que hacía [...] era enviar a Tora una tarjeta postal dirigida a la niña” porque es “lo único que en su vida semejaba una raigambre” (p. 107). Los cambios de vida los hace por ella, la niña es su fuerza motriz, el motivo de su existencia.

Después de encontrar un puesto en el campo 26 de la Troco, llegó a sus oídos que

una prostituta llamada Sayonara se había hecho muy famosa convirtiéndose en el objeto de deseo de todos los petroleros. En aquel entonces Sacramento no sabía todavía que la niña que cautivó su alma se había convertido en la legendaria Sayonara, sin embargo, está muy pendiente de sus informaciones y le pide a su amigo el Payanés, quien ha ido una vez a La Catunga, que le cuente historias sobre esta mujer. Desde el punto de vista de nuestros estudios son interesantes estos aspectos del conocimiento de oídas, del deseo de conocer por las demás peripecias del espacio habitado, el relato de historias que afectan a la vida pasada de los personajes... porque todos ellos denotan la importancia de diferentes dimensiones lingüísticas y comunicativas que interactúan en el cuerpo de la novela. Cuando le describe cómo es esta mujer de lejos, dice Sacramento “entonces es cierto que existe” (p. 145). Pregunta para confirmar la existencia de tal mujer. Después de saberlo enseguida le encarga una misión al Payanés —él mismo está tan enfermo que piensa que ya se va a morir— consistente en lo siguiente: “le llevas este dinero a una muchachita que llaman la niña —le dijo y le entregó entera su única quincena—. Es como mi hermana [...] Después buscas a la Sayonara y le repites las siguientes palabras, tal como las voy a pronunciar: que no se preocupe, que apenas me aliente voy a casarme con ella” (p. 147). Cuando vuelve el Payanés le pregunta si son la misma persona, “para eso te envié a verlas a ambas, para que me confirmaras lo que siempre supe, que la niña y la Sayonara son una sola” (p. 186). Todo eso desvela que, desde el principio, sabe que esta legendaria prostituta de la que hablan es ella. Desde un primer momento, Sacramento ya sospecha que es la niña que conoce, por su intuición y también por las huellas en las descripciones de la gente como “esbelta”, “oscura”, “acojonante”, o “pantera”. Gracias al Payanés, queda confirmado que Sacramento había acertado con su pronóstico: Sayonara, la novia oscura de los petroleros, y su “hermana”, la niña, son la misma persona.

Al ver lo mucho que Sacramento se obsesiona por Sayonara, no será difícil de entender lo que se produce después del reencuentro: proponerle matrimonio a pesar de saber que no lo quiere, porque para él estar casado es esencial para que Sayonara deje un oficio indigno e ignominioso y pase a ser una persona honrada y con dignidad,

decencia e integridad. Sus pretensiones son ambiciosas porque aspira a sacarla de La Catunga y también a cambiar de lugar cada poco tiempo por los celos y preocupaciones que puedan despertarse en su interior, educar a Sayonara, que en esa época ha retomado su nombre de pila que es Amanda, martirizándola moralmente, para que sea mujer decente y nunca le convence. Sacramento fracasa en su intención pero, presa de su loco amor y la responsabilidad, o mejor dicho, de su obsesión, le sigue guardando tarjetas postales, sin saber adónde mandarlas, incluso después de romperse finalmente cualquier vínculo personal entre ambos, ya que “no logré sino importunarla, pero mis postales le alegraban el genio según ella misma me dijo” (p. 448).

Por lo que vive Sacramento y lo único que ambiciona, se ve con claridad que Sayonara es su único sonido, la única resonancia existencial en el cúmulo de silencio que lo rodea y en el conjunto de aspectos que apenas dan sentido a su vida. Como dijo él mismo: “en mis oídos no entraban los demás nombres, sólo Sayonara, Sayonara [...] no podía yo creer que existiera más pasión que la que emanaba de ella” (p. 106). Sayonara es su “raigambre”, el eje sobre el que él funda sus objetivos y su proyecto existencial. Para cuidarla y acompañarla, la visita todos los días; para evitar la primera noche de ella como trabajadora del sexo, trabaja abusivamente ahorrando dinero; para ser capaz de salvarla, se va a trabajar como petrolero que, según la gente, es el trabajo más rentable; para sacarla de la prostitución se casa y acepta la casa ofrecida por la Troco a pesar de ser el traidor de la huelga... todo su mundo gira en torno a ella y todas sus actuaciones se realizan pensando en ella.

Antes de la aparición de la niña en su mundo, había sido un niño torturado por los pecados de las mujeres, por el deseo de salvar a su madre llevándola al paraíso, y al mismo tiempo por la incapacidad de perdonarla... Su vida carecía de sentido. No vislumbraba un rumbo a seguir, ni sabía qué quería hacer en su devenir. En estas circunstancias se presenta en el espacio del poblado la niña, cuyo destino, aparentemente, ha sido influenciado por el poder ejercido por un destino adverso y se la entrega a Todos los Santos aunque, en realidad, ha sido pedido por ella misma.

El acto de Todos los Santos de darle muchas más monedas que las que debe ganar

por el viaje hacia los abismos de la prostitución refuerzan el sentimiento de culpabilidad: “Me ardieron en la mano como pringamoza porque eran el pago que recibía a cambio de vender una inocente para el vicio... No, señora, le dije, no tiene que darme nada, pero ella insistió con la justificación de que me estaba pagando el viaje de zorra” (p. 27). Con esto, Todos los Santos le agradece que le haya traído a la niña, ya que ella ya está mayor para el oficio, francamente necesita una garantía de subsistencia, también porque “volvemos a empezar [...] regresa el amor con todos sus dolores, que al fin y al cabo son más tolerables que esta nadería” (p. 26). Mejor dicho, Todos los Santos paga con gusto el peaje a Sacramento por su propia alegría, egoísmo y sostenimiento, sin embargo, eso para Sacramento es una confirmación de su culpa, ya que el dinero es pagado por “vender una inocente”.

Mientras tanto, Sayonara no comprende los sentimientos contradictorios que tiene Sacramento por ella. Claro que le agrada ser bien tratada: la protege de los maltratos, le manda tarjetas postales, cuida a sus hermanas... empero, en ningún momento, lo toma como recompensa de Sacramento. Aparte de que fue su propia elección y que entiende demasiado bien y a edad muy temprana que ninguno más se responsabilizará de ella sino ella misma, ser prostituta no le parece tan inaceptable como a Sacramento —aunque sí es consciente de la indecencia del oficio para el mundo civilizado de afuera—, por eso rechaza decirle al Payanés su nombre verdadero explicando “si mi padre se llega a enterar de la vida que escogí, se viene hasta acá y me mata” (p. 172)].

Con mostrar las diferentes actitudes entre y hacia los tres personajes, podemos ver que la niña no necesita que nadie la salve; es Sacramento quien lo toma e interpreta como un error cometido, no está salvando a la niña sino a él mismo. Sayonara tiene la idiosincrasia perfecta para ser el objeto de Sacramento a través del que se ve reflejado y con que realiza su autosalvación cumpliendo con ciertos preceptos religiosos interiorizados. Salvar a Sayonara supone salvarse a sí mismo puesto que anda huérfana, es prostituta, su vida no tiene valor más allá de lo material, no existe para ella lo espiritual... con lo que no solo se identifica con ella sino también la identifica con su madre, quien es la herida más profunda que guarda y lo martiriza desde siempre. Salvar

a Sayonara supone restituir heridas del pasado y poner en práctica mandamientos propios del credo cristiano de tanta ascendencia en su espiritualidad interior.

La culpa es la sensación de angustia después de realizar actos que posteriormente son evaluados como rechazables, incluyendo los actos mentales como los pensamientos impuros, las intenciones deshonestas o las fantasías gravosas, los cuales transgreden una norma real o simbólica (Pérez Sales, 2006). Para Sacramento, este acto rechazable es llevar a la niña a Todos los Santos, aunque, a pesar de eso, ve a la niña como una persona al servicio de la prostitución y él simplemente cumple su trabajo de zorrero. Se siente culpable por realizar el acto, es decir, podría rechazarlo, aunque con lo decidida que está la niña, buscaría cualquier otra forma para llegar allí. Sin embargo, inconscientemente no puede dejar de sentirse culpable: la culpabilidad supone que su voluntad ha sido ejercida y ha hecho un cambio por lo que Sacramento necesita esta sensación de potencia.

A pesar de todo, es manifiesto que Sacramento vive continuamente en una sensación de impotencia. No fue él quien decidió nacer de una madre prostituta, sin embargo, gracias a ella está en el mundo; a las mujeres del barrio, quienes lo cuidan y le dan cariño, no puede negarles los sentimientos que tiene hacia ellas. Pero son mujeres manchadas por el pecado, por lo cual no puede hacer nada por ellas. Y ahora, se presenta la niña a quien anhelaba, quien no ha sido prostituta de entrada, como otras mujeres a su alrededor, sino que se convirtió en meretriz por intervención suya —y decisión asumida por la propia Sayonara. Sacramento ve su poder reflejado en la niña, inconscientemente le agrada pensar que hubiera sido “rechazable” este acto por su parte. Sentirse responsable de la niña provoca que sienta atracción por el valor de la vida y lo que pudiera hacer para salvar a Sayonara, por la misma razón, con entusiasmo intenta “salvarla” a ella, lo cual es confirmado por él mismo a la reportera: “yo la metí en esa vida, y es ley que yo la aparte” (p. 355). Ser culpable y responsable de la niña es su opción voluntaria, es el sentido de vida que ha establecido Sacramento como lucha contra el vacío, contra el nihilismo que envolvía su realidad personal hasta ese momento.

La búsqueda de Sacramento de asirse a algo para sobrevivir y encontrar cauces

para su existencia se encuentra fácilmente en su trato con Amanda (nombre de bautizo de Sayonara) después del matrimonio. Es extremadamente celoso y estricto con Amanda, para corregir sus comportamientos no “decentes”. Una vez que están casados, Sacramento quiere alejarla de La Catunga para trasladarla a un lugar “donde nadie te conozca ni venga a echarnos tu pasado en cara” (p. 362). Él no puede aceptar su pasado, aunque insiste en casarse con ella. Es comprensible su deseo de reestablecer una nueva biografía lejos de la tierra antigua ya que allí les conoce todo el mundo y la gente les trata de forma muy desagradable — hasta el cura que los casa le acaricia a Sayonara de forma morbosa —. Sin embargo, cabe analizar el traslado continuo que sufren desde sus desposorios por la misma razón ya que trata de silenciar el pasado, de ocultar que los nuevos vecinos se enteren de la historia de su esposa, lo cual en realidad no es posible. Le molesta que los demás se fijen en ella. A partir del enlace, por la impotencia que siente con los demás, se porta de forma muy grosera con ella, ya que la considera subordinada y que, como esposo, tiene todo el derecho de hacerlo. Un momento de especial significado se produce el día en el que Amanda le lleva comida bajo la lluvia, él se siente muy orgulloso primero, por tener a una esposa tan linda y dulce, pero muy pronto, al darse cuenta de que los demás también miran fijamente la belleza de su mujer no puede ocultar sus celos y sus heridas sentimentales:

Sacramento la agarró fuerte del brazo causándole casi dolor y la llevó aparte, zarandeada.

—¿Cómo te atreves a venir así, con la ropa mojada, no ves que te andas insinuando, medio desnuda?” (p. 372).

No es difícil relacionar sus comportamientos con los maltratadores en el hogar, quienes según estudios, suelen ser de baja autoestima y de mucha inseguridad (Lavilla, Gaspar, Jimeno, y Boira, 2011). Así es Sacramento, quien desde el nacimiento convive constantemente con la impotencia de no saber quién es o cuál es su misión en este mundo. Tras casarse con Sayonara, por fin tiene a su mujer y, según la educación religiosa que ha aceptado, debe ser una esposa justa, decente, honrada, honesta y

doméstica subordinada a su marido a quien debe atender y obedecer. Este papel lo tiene muy presente, porque con este hecho tiene derecho de mandar sobre Amanda y de controlar toda su realidad. Se reproduce como ejemplo la conversación entre ellos cuando Amanda intenta justificarse por aparecer mojada cuando le lleva almuerzo a donde trabaja:

—Pero si llueve a cántaros, Sacramento, qué querías; tú también estás todo mojado. Hermanito, qué te pasa...

—No me digas más hermano que soy tu marido legítimo (p. 372).

A Sacramento no le interesa escuchar las razones de ella, simplemente necesita recordarle que él es su marido, es decir, que él manda entre los dos. Sacramento se esfuerza por dominarla, solo en las interacciones con ella se siente potente y legitimado para imponer su voz frente a la que había deseado toda su vida.

Los comportamientos de Sacramento no serían difíciles de relacionar con el narcisismo, más precisamente con el de tipo vulnerable (Wink, 1991), que suele coexistir con la baja autoestima (Miller y Campbell, 2008). Los narcisistas del tipo vulnerable no son tan fáciles de identificar como los narcisistas del tipo grandioso, cuanto más cercanas están las personas, más pueden sentir su lado frío, egoísta, sensible y agresivo. Además, su propia sensibilidad y vulnerabilidad les causa dificultad para confiar en los demás, lo cual también hace generar dolor hacia ellos mismos (Kaufman, Weiss, Miller, y Campbell, 2018). Suelen pensar máximas como las que “el mundo no es justo conmigo” o “yo debería ser tratado mejor”.

Sacramento percibe el mundo así. Intuye una cosmogonía en la que él es el bueno y los demás son los que lo tratan mal, los causantes del ruido, de la incomunicación, de la victimización a la que siempre ha sido sometido. En el triángulo amoroso entre Sayonara, Payanés y él, en el que en realidad él ha sido el intruso entre los dos, cuenta a la periodista que “no podía perdonarle su traición (al Payanés) [...] pero al mismo tiempo, a ella no le perdonaba haberme dejado sin mi amigo, y le echaba la culpa de

nuestra desgracia” (pp. 375, 376).

Con todo lo expuesto con anterioridad, podemos llegar a la conclusión de que el único sonido en su silencio y el único ruido que ha dotado de sentido a su vida ha sido Sayonara, convertida finalmente en el objeto en el que se refleja el yo insaciable de Sacramento, imagen especular desarrollada desde el niño puesto que, recién nacido, se quedó sin una madre fija que pudiera atenderlo, cuidarlo, y que pudiera ofrecerle todas las necesidades materiales y aquellas otras espirituales o sentimentales inexpresables. Según la teoría del apego en el ámbito de la psicología del desarrollo, el ser humano, en el inicio de la vida, en comparación con los demás animales, es extremadamente delicado, no puede cumplir sus propias necesidades ni tampoco expresarlas, por eso es esencial para cualquier bebé que haya alguien disponible para él, cuidándolo, satisfaciendo sus necesidades tanto físicas como emocionales. Por ejemplo, cuando un bebé llora, siendo el llanto uno de los pocos vehículos de expresión y de comunicación, la persona cercana averigua lo que le hace falta, sin que él lo exprese por medio del lenguaje, ya que todavía no es capaz de hacerlo. Al mismo tiempo, son muy necesarias las reacciones emocionales del cuidador, de la madre o del padre, porque es ineludible que una persona responda o esté atenta a su risa y/o a su llanto, aspecto este que da la garantía de que cuando necesita algo esencial para sobrevivir, le va a responder —es decir, más que la necesidad emocional, en esta etapa inicial de la vida lo que se precisa es un requerimiento material. El desarrollo del apego tiene una influencia profunda para toda la vida, el infante al que le ha fallado el apego en esta etapa se inclina a sentirse inseguro, a tener menos empatía con los demás y en tener menos eficiencia a la hora de tratar la presión (Shemmings, 2011).

Sacramento necesita sentir continuamente el poder masculino, por la inseguridad que viene cultivándose desde su nacimiento. Por eso no para de recriminar a Amanda, hasta llega al nivel del absurdo, de lo irracional. Cuando Amanda deja de llevarle el almuerzo por indicación de Sacramento —le enfada que los demás colegas la miren a ella—, él vuelve a enfadarse diciendo que es la única esposa que no lleva comida al marido, y sospecha que tiene a un amante, a pesar de la explicación de ella: “era tan

impertinente el diálogo que Amanda soltó la risa, porque aún se reía, inocente del tamaño de su melodrama, y Sacramento, pese a su indignación, no pudo evitar reírse también de su propio desafuero” (p. 373). Es la única vez registrada en el texto que Amanda llega a suavizar la situación. Aquí, podemos vislumbrar que, cuando Sacramento está calmado, sí es capaz de juzgar de forma normal, es capaz de mostrar los profundos sentimientos de amor y afectividad que siempre ha tenido hacia Amada; sin embargo, la mayoría de las veces no se puede controlar, no puede evitar ser impulsivo y agresivo hacia Amanda, y critica sin fin a su mujer. No importa cómo se comporta la mujer, sino su propio deseo de poder. Como Foucault ha señalado en *Vigilar y castigar*, los vigilantes disfrutaban de un placer notable durante el proceso del buen encauzamiento como es el caso de Sacramento cuando quiere controlar todo cuanto hace, piensa, siente o ejecuta Amanda cuando se desposa con ella.

En definitiva, Sacramento es ejemplo de una vida miserable lastrada por la incomunicación, la victimización, la impotencia y la falta de referentes de todo tipo desde los sentimentales a los emocionales o los comunicativos. Nace de forma inesperada, sin ser deseado ni aceptado por lo que de inmediato es abandonado y pasa una niñez en la que no ha tenido una familia propia aunque las mujeres del barrio le ofrecen comida y alojamiento. Después, a causa de los traumas de las doctrinas procedentes de la educación cristiana, de repente este vacío que cercó el sentido de su existencia infantil ha sido llenado por el estigma del pecado, por lo que, para resarcirse, empieza a practicar la religión con rigurosidad, para poder salvar la memoria de su madre y, a la vez, salvarse a él mismo. En esta situación llega la presencia inesperada y adorable de la niña, figura simbólica de una pobre y desangelada infante en el camino del pecado, perfecta para que él realice la salvación con la que llegar a autorrealizarse. Esta intención se revela en la precipitación suya en casarse con Sayonara sin apenas desarrollar la etapa de noviazgo. Por lo complicado de sus sentimientos hacia Sayonara/Amanda, es incuestionable que, en comparación con la propia relación amorosa, le interesa más el matrimonio, lo cual quiere decir que, en lugar de amar y de estimar a Sayonara como pareja, siente la misión de sacarla del camino de pecado, de

cumplir con su misión de cristiano en la tierra y de resarcir su vida en el marco matrimonial para que sea una señora decente correspondiente a los valores cristianos. La obsesión de Sacramento es llenar los silencios y los vacíos personales, familiares, sentimentales e identitarios que ha experimentado en el sentido de su vida para lo cual Amanda se erige en vía de comunicación y resarcimiento entre ayer y hoy, entre una vida anodina, sin rumbo y pecaminosa, y una nueva realidad en la que salvar a Amanda, salvarse a sí mismo y cumplir una misión magnánima en la tierra.

3.4.2.3. El Payanés

El Payanés, aunque es el amor de Sayonara, y el mejor amigo como hermano de Sacramento, se destaca más por su identidad como hombre y petrolero, y sobre todo por el apego peculiar con el espacio de Emilia, la torre de perforación más antigua de la zona petrolera.

La primera vez que se pone frente a Emilia, dice conmovido que “nunca había visto una bestia tan formidable”, la contempla “con estupor y recelo como si fuera un templo pagano, acariciando con delicadeza la contundencia de sus fierros y haciéndole sin saberlo un juramento de fidelidad que habría de cumplir” (p. 139). No se sabe qué es lo que le impresiona tanto, quizá es el propio cuerpo colosal de duro hierro, que es inmóvil, y que vendría a representar la “contundencia” de la existencia. Y el Payanés la defiende hasta el final de la vida de la flaca Emilia.

Tiene mucho cariño a Emilia, lo cual no es raro entre los petroleros —la llaman “la flaca Emilia”, como si fuera una vecina de toda la vida, como si fuera un ente corpóreo y animado, personificado en un ser real. Sin embargo, en el Payanés se ve más que en ningún otro personaje su obsesión sobre este objeto. Siempre menciona a la torre con mucho afecto “aquí está mi Emilia, dócil y callada bajo las estrellas, y más cariñosa que nunca”, hasta que su amigo Sacramento no lo ve normal “a mí me fastidiaba ese sistema de referirse a una cosa como si tuviera alma” (p. 312). Su amor por la torre lo lleva a tatuarse en su pecho el nombre de Emilia. Al principio Sayonara sospecha que es el nombre de su mujer, como suele pasar de forma habitual con la gente ordinaria.

Pero para el Payanés, el nombre más entrañable, su objeto de deseo más estimado, es el de esta torre.

El firme vínculo entre el Payanés y Emilia se aclara más en comparación con sus comportamientos con los diferentes personajes del relato y con la empresa. Aparece por primera vez como compañero de Sacramento, con quien aguanta las condiciones adversas para poder ser reclutado al final en la Troco. Ha sido su mejor amigo hasta el punto de ser considerado como hermano de Sacramento, sin embargo, cuando se ve con Sayonara y se enamora, intenta tapar la verdad a sabiendas de lo que significa Sayonara para su mejor amigo. En este punto aparece un primer nivel de ocultamiento, de silenciamiento con respecto a sus verdaderas intenciones. Se va a ejecutar un secreto que oculta información a su más fraternal compañero sabedor de que, en caso de revelar, su relación con Sayonara, se podría producir una fuerte fractura con su mejor camarada.

Con Sayonara no es distinto. El Payanés está siempre escapando de los compromisos con los demás. Aparece en medio del camino como figura misteriosa sin pasado, sin contar su historia —como todos los que llegan a la ciudad Tora. Hasta cuando escapa de Sayonara, quien deja a todas sus hermanas para irse con él, le confiesa que “en Popayán dejé hijos, y también esposa. No es la esposa que quisiera tener, pero es la que tengo” (p. 343). De ahí sabemos que el payanés ha escapado de su hogar, y luego volverá a escapar otra vez en este caso de Sayonara. No le cuesta mucho prescindir de una relación. En la orilla del río donde queda con Sayonara, le confiesa su situación civil y le dice “tú no me puedes exigir” (p. 344), no quiere ser limitado por los demás, el uso de un verbo ejercitativo denota una fuerza ilocutiva y, por tanto, un mandato que influye en la psicología del receptor.

No solamente en lo relacionado con la amistad o con el amor, sino también con todo aquello relacionado con los compañeros de trabajo y con la empresa, tampoco tiene mucha fidelidad. Durante la huelga del arroz, mientras todos los obreros colombianos se afanaban en sus luchas contra los norteamericanos, el Payanés, sin embargo, tiene la fidelidad para con Emilia en lugar de para sus colegas: “nos vamos (el Payanés con Sacramento) a defender a Emilia. No vamos a dejar que a esa flaca la

dañe nadie, venga del bando que venga. Si se le acercan, tendrá que ser pasando por encima de nuestros cadáveres” (p. 286). De sus palabras, podemos ver la importancia de Emilia para él frente a la huelga, pudiéndose comprobar que esta última no es gran cosa para él, aunque sea esencial para proteger los derechos y beneficios de los obreros —es decir también de su persona. Aun así, no va a dejar que nadie, ni incluso sus propios compañeros, le hagan daño a Emilia. Menos le importa la empresa; después de la huelga no quiere volver al puesto, porque la empresa ha vendido la explotación, y según dice a los compañeros, “lo que era con la Emilia era con él, que si no estaba Emilia, él ya no tenía compromiso con la Tropical Oil Company, ni razón para quedarse en el Campo” (p. 441).

La obsesión exclusiva con la torre parece ilógica en un personaje como el Payanés, que es siempre elusivo. Sin embargo, si no tiene nadie que le ate, si no tiene ningún horizonte existencial en su vida, necesita buscar algo a lo que encadenarse. Emilia es el objeto en el que proyecta su entusiasmo y su condición de ser y estar. El entusiasmo que le provoca la torre de perforación Emilia al Payanés recuerda a la experiencia sobre lo “sublime” que abordaron Edmund Burke y Kant; se refiere a una experiencia estética que evoca una sensación de grandeza, asombro y trascendencia. Es una experiencia que va más allá de lo cotidiano, desafiando nuestra capacidad de comprensión y generando emociones intensas. La torre Emilia, en este caso, físicamente es gigante, una persona frente a ella debe sentirse muy pequeña; esta sensación de insignificancia y trascendencia es un elemento clave en la experiencia de lo “sublime”. La torre de perforación en sí misma puede ser considerada como algo sublime, ya que representa una estructura imponente y poderosa en el paisaje. Su tamaño, escala y la sensación de altura pueden despertar un sentimiento de grandeza y asombro en el petrolero.

Al mismo tiempo, Emilia, por lo antigua que es en realidad, para una persona que nunca había salido de su pueblo natal, para un habitante encerrado en una zona muy remota y cerrada, puede despertar admiración su avanzada tecnología, lo cual le provoca también fascinación. Su sublimidad y su fuerza de atracción están más allá de su comprensión o capacidad de asimilación completa. Tal fascinación hasta podría ser

una admiración del propio poder del ser humano. Le genera un fuerte apego emocional hacia la torre, por esta sensación tanto de insignificancia en relación consigo mismo, como de grandeza en alusión a la torre, aspectos ambos que le han generado un exclusivo sentido de conducta que por sí solo no tendría.

El Payanés se mueve sin un fin. No se siente cómodo en ningún lugar o al lado de ninguna persona —su existencia es frívola, flota en el mundo. Sin embargo, la torre Emilia simboliza totalmente lo contrario: es gigante, imagen de una existencia incuestionable; es la torre más antigua del campo, está allí erigida por muchos años como algo eterno. El Payanés la contempla, la contundencia de Emilia le da a su frivolidad un sentido de existencia: Emilia siempre está allí, a pesar del tiempo y de la geografía, a pesar del movimiento de los obreros que vienen, se van y se vuelven a reclutar, su presencia es tan contundente como los entrelazamientos que el Payanés ha proyectado sobre ella.

La contundencia es una característica que el Payanés no puede resistir, por su forma huidiza. Esto se corrobora también con su vuelta y obsesión hacia Sayonara. Aunque tiene el nombre exótico, Sayonara es mujer india pipatona, quien nace y siempre vive en ese pedazo de tierra. Según el ingeniero norteamericano Frank Brasco y la reportera, quien asegura que lo ha escuchado comentar a la gente, Sayonara “tenía una manera contundente de estar ahí”, lo cual, aparte de la belleza física, es también un factor que atrae constantemente al Payanés. Él en nada encuentra el sentido de quedarse por mucho tiempo. Por eso siente la atracción de Emilia y de Sayonara, quienes no sienten la ansiedad de llenar el vacío de dentro, por naturaleza tienen un vínculo firme con la tierra.

La obsesión del Payanés hacia Emilia y hacia Sayonara se basa en el fallo irresoluble de buscar su propia estabilidad, de encontrar asideros para su vida, de hallar resquicios desde los que poder comunicarse con su yo y con su persona y, a la vez, hallar vínculos con lo exterior.

3.4.2.4. *La obsesión en La multitud errante*

En *La multitud errante*, esta obsesión es igual de obvia en los dos personajes principales: Siete por Tres y Ojos de Agua.

Siete por Tres

Siete por Tres es el personaje que exhibe una obsesión más aguda entre todos los que pueblan estas dos obras. Su obcecación consiste en encontrar a Matilde Lina. Ella lo ha salvado, ha sido todo para él: no solamente se convirtió en referente de maternidad sino también en la primera y hasta aquel entonces la única figura como objeto de su deseo masculino. Es comprensible la importancia que supone Matilde Lina para él — sin ella no existiría en el mundo. “Siete por Tres aprendió a caminar detrás, calando su pie pequeño en la huella que ella iba dejando, y así avanzaba confiado” (p. 39). Es esa imagen la que sigue sin pensar desde los primeros momentos de su vida, como la impronta de la cría hacia la primera entidad que ha visto. Por eso, cuando se la arrancan sin razón, le dejan un vacío que no sabe cómo llenar, una ausencia presente y un silencio atronador. Es una ruptura brusca, para recuperarlo tiene que buscar y rebuscar en todos sitios; insiste en lo más imposible por una esperanza que en realidad es poco probable. Cuando él llega al albergue en busca de Matilde Lina, como en todas las tierras que ha pisado, insiste que Ojos de Agua revise “nombre por nombre en los libros de registro” con la “voluntaria ceguera” (p. 15) y la “tenacidad de sobreviviente” (p. 17). Él llega con los desplazados, los cuales buscan refugio y supervivencia, mientras él solo piensa en ella. Hasta ha comprado regalos para ella por si el día que la encuentre no tuviera preparada una muestra de amor adecuada.

Matilde está ausente, pero de esta manera para Siete por Tres está más presente todavía. Su cotidianidad está impregnada de ella, “el mundo me sabe a ella”, “mi cabeza no conoce otro rumbo, se va derecho donde ella” (p. 13). Si antes Matilde Lina ocupaba la mayoría de su devenir por estar casi siempre con él, ahora está omnipresente para él por no estar en ningún lugar. Se ha producido la idealización cortés, la sublimación del personaje femenino. No es real, no está presente como sujeto humano pero es el eje centrípeto de la vida de Siete por Tres. Es una ilusión sentimental unidireccional puesto

que no retroalimenta la pasión del personaje y, sin embargo, es cegado por la lucha por un imposible que él mismo instituye. La obsesión de Siete por Tres es una representación similar a la que aspira un gran número de gente —los familiares y los seres queridos de los desaparecidos de Colombia. Aunque hay que precisar que ahora mencionando el término “desaparecidos” se refiere a las víctimas de la desaparición forzada que empezó desde los años 70, realizada por distintos grupos militares que no reconocen tal acto, no se limita a ellos ya que, por las incesantes guerras, nunca dejan de desaparecer. Como narra Ojos de Agua: “en este albergue he conocido a muchos marcados por ese estigma: los que van desapareciendo a medida que buscan a sus desaparecidos” (p. 14).

Aquí, en esta historia, Matilde Lina desaparece de una forma muy violenta y traumatizante: “a Matilde Lina la maltrataron, la arrancaron del niño y la llevaron arrastrada hasta algún lugar del cual no se tuvo noticia” (p. 52). A partir de ese momento, emerge un silencio abrupto de un ser humano, sin razón y sin huella de su desaparición. De ahí, la obstinación de Siete por Tres que vivirá para encontrarla. El cambio es evidente si comparamos su vida de antes y de después tras la pérdida de ella. Antes, los dos vivían sin rumbo, seguían la multitud errante pero no se integraban. Diferentes de los demás, los dos no consideraban que el desplazamiento que vivían era una gran tragedia “la vida despiadada era sólo la vida, porque no ambicionaban una distinta ni mejor” (p. 37). Mientras caminaban, Matilde representaba la voz que motorizaba la vida de Siete por Tres. Ante la adversidad y sus personales tragedias, aquella le contaba historias sobre los animales de donde creció ella, le enseñó observar y hablar con los animalitos que fueron encontrando en el camino, es decir, construyó mediante sus palabras un mundo que permitió a Siete por Tres evadirse de su realidad. Matilde perpetúa su memoria al recordarlo y dice que los dos son “livianos y soñadores, casi imperceptibles para los demás, poderosos e intocables en su extrema indefensión” (p. 39). De una forma similar, Matilde Lina le ha creado una burbuja. Esta “paz” desaparece junto con la desaparición de Matilde Lina; Siete por Tres se convierte en esa persona obsesionada que se arrima al albergue en busca de ella. Es una novela que explora temas

complejos y profundos como la violencia política, el trauma, la memoria y la comunicación. En la novela, se observa cómo la falta de comunicación y el silencio son herramientas utilizadas por el poder para controlar y oprimir a la población. La desaparición de Matilde no puede olvidarse o situarse en el ostracismo.

De repente la vida de Sietes por Tres tiene un objetivo, uno ardiente que no le deja vivir sin sentir la vehemencia dolorosa. La búsqueda le da sentido a la vida. Eso mismo pasa a los familiares de los casi cien mil desaparecidos en Colombia. Las fuerzas del poder junto a los militares utilizan el silencio para imponer su autoridad y crear un clima de desinformación y de terror en la población. Si los demás llegan a saber la existencia de un desaparecido, es porque alguien lo recuerda, persigue su realidad para tratar de hallar las explicaciones precisas sobre la pérdida y no quiere dejarlo en el olvido, lo reclama y de esta forma lo hace sonar, impone que se enuncie, que se sepa qué pasó con él y no caiga el silencio sobre su existencia: “la desaparición es una práctica de doble sentido, el de quien perpetra y quien reclama” (Casado-Neira, 2019: 102). En la historia, es Siete por Tres quien hace sonar el nombre de Matilde Lina, preguntando a todo el mundo por ella. El propio desaparecido no es capaz de declarar su estado, por lo que sus familiares, por lo estrecho que es su vínculo sentimental con él, reiteran su existencia.

En el análisis sobre los traumas de la gente después de la desaparición de algún familiar, Faúndez y otros autores argumentan que el dolor de perder a un desaparecido es difícil de tratar por “una doble ambigüedad: presente/ausente en el pasado/presente. Siendo un tipo especial de pérdida ambigua, en donde los familiares perciben al desaparecido como ausente físicamente, pero presente psicológicamente” (Faúndez Abarca *et alii*, 2018: 95). El hecho de no saber si un individuo está muerto o no causa un sinfín de preguntas: si ya no está vivo, dónde está el cuerpo y qué violencia o crueldades ha sufrido antes de la muerte; si no, cuándo puede volver, qué brutalidades puede estar sufriendo actualmente... En el caso de esta historia, Siete por Tres se pregunta: “¿la doblaron trincándola del cabello, la tildaron de perdida y de demente, la obligaron a hincarse entre el barro, la quebraron en dos, le partieron el alma?” (p. 52)

Toda la tortura no se acabará hasta encontrar a la persona, viva o muerta, aunque ni siguiera eso, porque si lo que encuentra es un cuerpo sin respiración, sin posibilidad de declarar su final y de denunciar la atrocidad sufrida. Lo que ha pasado antes de la muerte ya permanecerá sin desvelar y desconocido para siempre, nunca será confiable o suficiente para los familiares lo que les comunican —un silencio de la verdad para siempre, la cual, los familiares se obsesionan por encontrar, esta obsesión se hereda hasta por generaciones (Faúndez Abarca et al., 2018). Al mismo tiempo, se sienten culpables por no haber podido hacer algo más o con mayor celeridad por ser querido desaparecido, seguir buscando —respuestas, justificaciones o culpables— es la forma que tienen para aliviar la sensación de culpabilidad.

Acompañando el proceso de búsqueda, los que quedan tienen que aprender a convivir con este silencio que no se puede llenar en la cotidianidad. Su ausencia es tan considerable que obliga a los demás a relacionar, inconscientemente, todo lo que tiene que ver con esa persona para recuperar su presencia: su plato favorito, la canción que le gustaba, los lugares que frecuentaba... (Agudelo Hernández y Aranguren Romero, 2020), les tortura la memoria. Por eso, las víctimas de la desaparición son tanto los desaparecidos como sus seres cercanos perseguidos por la memoria, el dolor, el miedo, la rabia, la destrucción de las creencias establecidas, la dificultad de encontrar al ser querido, la impotencia de reclamar la justicia, etc.

Al mismo tiempo, los familiares no solo se esfuerzan por encontrar un ser querido, sino también luchan por su propia fe en la existencia de la justicia; como indica Delacroix “tal situación inédita cuestiona las certidumbres y las categorizaciones sociales” (2020: 62). De esta manera, la búsqueda les deja volver a construir el sentido de su trayectoria y la identidad. Luchan por la justicia; es la razón que les apoya en tanto dolor, lo cual también les permite mantener el vínculo con el ser desaparecido.

Por todo lo que se ha explicado arriba, se ve por qué *Siete por Tres* no puede dejar pasar la memoria en tal situación, el silencio no es silencioso, sino atronador. Por no escucharla, la escucha todo el tiempo. El personaje no puede silenciar una de las muchas atrocidades cometidas de manera cruel e injusta contra ciudadanos que apenas si pueden

sobrevivir por sí mismos. Sabe que, si él no alza su grito contra las injusticias y desapariciones, la ausencia de Matilde Lina se convertirá en uno más de los vacíos silenciosos que nunca tendrán explicación. Siete por Tres no tiene prácticamente nada, pero sabe que aún posee voz y estimula su propio ser para que no se silencie y se olvide uno más de los muchos crímenes irresueltos y olvidados de las multitudes errantes que deambulan por Colombia y por el mundo sin más voz ni presencia que la que puedan darle quienes las conocieron.

4. El silencio en *Delirio*

4.1. *Delirio*, obra representativa de la narrativa de Laura Restrepo

La obra más prestigiosa hasta ahora de Laura Restrepo es sin duda alguna *Delirio*. José Saramago, presidente del jurado que le concedió el Premio Alfaguara en 2004, comentó que “*Delirio* es una expresión de todo lo que Colombia tiene de fascinante, e incluso de terriblemente fascinante”.

En relación con los propósitos de nuestra investigación, en la sinopsis reproducida sobre el libro se puede leer: “Todos los secretos están guardados en un mismo cajón, el cajón de los secretos, y si desvelas uno, corres el riesgo de que pase lo mismo con los demás”. Es decir, fenómenos como los secretos, los desvelamientos, los silencios o los ocultamientos están en la base de su urdimbre novelesca y constituyen algunos de los componentes sobre los que se tejen sus hilos discursivos.

La trama narrativa trata la historia de la familia Londoño que reside en la ciudad Bogotá. Cuando la protagonista Agustina todavía vivía con su familia, la ciudad estaba en pleno apogeo del tráfico de drogas, en un contexto muy definido en el que estaba en completa efervescencia social la famosa red de narcotráfico de Pablo Escobar, marcando la época de los años ochenta. Toda esta realidad cual fue corroborada, entre otros episodios trágicos, por el dramático y mortal atentado al edificio del DAS que puede verse reflejado en la novela, uno de los más significativos de la política del terror y opresión de los narcotraficantes en el año 1989.

Sin embargo, la historia de la novela tiene que ir siendo reconstruida por el lector puesto que Restrepo se vale de técnicas narrativas que quieren activar al receptor como investigador, como activo lector que debe sumergirse en una trama compleja en el manejo no lineal del tiempo donde se van alternando pasado y presente en una tupida red de significaciones, en las técnicas policíacas en las que hay que desvelar pieza a pieza el fondo del misterio para llegar al centro de los hechos, en los saltos en la

narración y en la secuenciación de la historia, en el carácter fragmentado de la narración o la confluencia de múltiples voces que van añadiendo contenidos y episodios hasta alcanzar la configuración completa de la historia narrada. Toda la urdimbre novelesca que enlaza con muchos de los presupuestos narrativos de la posmodernidad presenta, como uno de sus nudos gordianos, los secretos tapados por el silencio que marcó y envolvió en torno al mutismo y a las incógnitas inherentes a tres generaciones de la familia protagonista.

Por una parte, uno de los personajes singulares de la trama de ficción, Aguilar, después de volver de un viaje con los hijos de su exmujer, descubrió que su pareja actual, Agustina, había perdido la cordura. Al regresar, se percata de inmediato de que Agustina se muestra como un ser completamente diferente al que conoció y dejó atrás, con las correspondientes consecuencias afectivas, psíquicas y personales, derivadas de la pérdida del juicio para el personaje femenino y las consecuentes interrogantes para el protagonista masculino. Por las dudas que se suscitan en torno a la repentina enajenación y el amor profesado a esa mujer, Aguilar empieza a averiguar lo que ha podido ocurrir durante su ausencia, es decir, comienza a indagar en las causas de esta locura. A partir de sus pesquisas, poco a poco se van destapando las historias silenciadas —cuando no recónditas— de la familia y del país. Unos relatos tan desgarradores como trágicos que han quedado en la memoria de Agustina a modo de tela de araña, los cuales se han ido entretejiendo, fermentando y penetrando en el interior del cerebro de este personaje, hasta que, al final, acaban por apelmazarle la razón y robarle el juicio de manera definitiva.

La propia autora, Laura Restrepo, desveló en una entrevista concedida al diario *El País* algunas de las claves que estaban en la base de su intención narrativa:

Me interesaba el nexo entre el caos externo —el de la calle, el histórico— y su traducción interna peculiares mecanismos mentales. Creo que los colombianos hemos escrito ya bastante sobre la película de vaqueros en que andamos montados, pero poco de cómo nos ha afectado el alma y el corazón” (Restrepo, 2004).

La escritora enfoca el mundo interior de una persona: la protagonista, Agustina, a través del que se va a ir reflejando y proyectando todo lo que pasa en el mundo exterior frente a sus ojos. Por medio del análisis sobre su espacio más íntimo y recóndito se pueden llegar a entender los daños que provocaba el silencio superficial, que cubría la efervescencia de todo lo circundante en el fondo así como otros misterios silenciados que también incidieron en la locura final del personaje.

V.2. *Delirio* para la crítica. Revisión y estado de la cuestión sobre la novela.

Como obra ganadora de varios premios y hasta ahora la más reconocida de la autora, *Delirio* se ha erigido en el relato sobre el que más se ha trabajado vertiéndose exégesis sobre diferentes perspectivas de la obra desde diversas directrices metodológicas, temáticas, socio-culturales y críticas. J. Donoso (2013) ha ofrecido un sucinto pero ajustado análisis general del libro. Sobre los personajes, argumenta que no solo Agustina está loca; en diferentes grados y parámetros todos los personajes tienen una parte de locura, basándose para ello en postulados de Freud quien defendía que no existía una sola persona en el mundo que no tuviera una parte de enajenamiento. Destaca en sus análisis la polifonía de la narrativa de esta novela tanto en lo referente a los narradores o al orden temporal, como en los temas abarcados o los diferentes subgéneros sobre los que se asienta y gravita la obra como el policiaco y el sentimental hasta llegar a la conclusión de que *Delirio* es la novela más importante de esta autora y quizás una de las más importantes de la literatura colombiana reciente.

“La hibridación del humor lúdico y de la ironía como mecanismos de liberación y de crítica en *Delirio* de Laura Restrepo” (Serna, 2007) es otro de los trabajos de interés sobre la obra. En ella se analizan los remedios que aplica la autora para desfamiliarizar las situaciones de la vida cotidiana y para crear un espacio en el que todo tiene otro sentido. Según estudia esta investigación, a través del humor y de la ironía, se pueden tratar temas tabúes que supuestamente no deben ser hablados o enunciados en un contexto público, aunque, por el contrario, de esta manera y mediante este tipo de

procedimientos, se convierten en una forma de liberación, pueden ser enunciados para que proyecten los efectos deseados. Al mismo tiempo, recuerda el machismo de la sociedad que se ha proyectado y se ha revelado en el libro. Agustina, a pesar de su alto estado social y de las aparentes dotes que posee, no aporta prácticamente nada en el ámbito social, sino que está etiquetada por caracterizaciones típicas de las figuras femeninas al ser descritas como personas insustanciales, estereotipadas y definidas por rasgos como los de la belleza, la finura, etc.

C. Navia en un artículo titulado “Laura Restrepo, la creación de un mundo novelístico” (Navia Velasco, 2005) explica que *Delirio* es la obra que consagra a la autora como narradora hispánica de primer nivel, por lo que, de entre las demás novelas, es la que ocupa más relevancia en el artículo. De entre sus observaciones diagnósticas que, según las descripciones de los personajes del relato, Agustina es una paciente bipolar y analiza detalladamente las razones de su delirio. Según esta crítica, una de las escenas clave de la obra se produce en el momento en que el Bichi y la tía Sofí quedan excluidos de la familia. Esta circunstancia se convierte en metáfora de la situación del país en el sentido en que hay que seguir el poder y la autoridad patriarcal si se quiere mantener lo dado o lo propio. Aparte, otro de los aspectos interesantes que explica es el del complejo que tiene Agustina con su padre por lo que este personaje ofrece un prisma particular al ser caracterizado como “presa-cautiva” de este.

Ángela González Echeverry en “Alteridades en silencio: lo no dicho en Laura Restrepo” (2008) enfoca algunos aspectos que están en la misma línea que la presente tesis al abordar cuestiones relacionadas con el silencio. Tradicionalmente el silencio ha sido considerado como una metáfora de desvanecimiento o atrapamiento, mientras que en *Delirio* el silencio es un territorio donde habita la memoria, es una superficie que permite la alteridad de Agustina. El silencio aquí representa el rechazo a la realidad que tiene que vivir, rompe la costumbre de relacionar lo expresado con los hechos, rehabilitando la verdad en lo no dicho, en el silencio envuelto del delirio. No está de más recordar que el delirio, como mecanismo de defensa, indica un proceso de reconstrucción y enunciación tanto de la realidad como de la memoria ejercido desde

fuera de la racionalidad por lo que puede ofrecer otras perspectivas de lo material y de lo objetivo.

Daniela Barquero Matamoros y José Pablo Valerio Arce (Barquero Matamoros y Valerio Arce, 2021) analizan el proceso de deshumanización que sufren los personajes de la novela para lo cual estudian el uso y la significación de varios recursos retórico-estilísticos en la configuración de los mismos y cómo desde los discursos y los interdiscursos, como los derivados desde el cristianismo y el machismo, se van configurando los personajes y se van ahormando las acciones de la trama.

En el trabajo titulado “Colombia delirante de Laura Restrepo” (Ballesteros Rosas, 2012), se ofrece una configuración especial para interpretar la obra en un sentido político. El abuelo Portulinus representa el comunismo de origen alemán, y, desde esta consideración, debería entenderse que la locura congénita es metáfora del marxismo; mientras que la abuela, con origen en Tolima, que es una zona con tradición revolucionaria, representa la Colombia de la primera mitad del siglo XX. Los dos, en diáfana construcción metafórica de las dos diferentes formas de pensar, contraen matrimonio, del cual nacen dos hijas quienes comparten el mismo hombre, el señor Londoño, que viene a ser alegóricamente una representación del poder de la sociedad. Con Eugenia se hace alusión a la Colombia de los años 70, ella se calla frente a las intrigas que están pasando a escondidas para mantener las apariencias, para no romper con el orden establecido y continuar el sistema heredado. Con Agustina, por su parte, se insinúa la Colombia de tiempo más reciente, cuyos múltiples problemas crónicos la arrastran hacia una situación de colapso, igual que la protagonista Agustina. En el artículo, se defiende que la familia Londoño es la metáfora de todo el país, donde fuerzas de diferentes partes y desde heterogéneas dimensiones intervienen dejando la realidad confusa, incierta, ambivalente y oculta.

En “Surcar la moral. *Delirio* de Laura Restrepo” (Sánchez Lopera, 2014), se lleva a cabo un estudio de forma reflexiva sobre la normalidad. En este trabajo se argumenta que Agustina es la que delira, sin embargo, de lo contenido en el libro podemos leer más allá: es la propia Colombia quién está delirando: los aristócratas buscan multiplicar

su dinero invirtiendo en el narcotráfico; los pobres hacen lo que pueden para alcanzar un nivel alto; los intelectuales no encuentran un puesto en la sociedad... La sociedad está enferma, delira, pero obliga a la gente a seguir su moral con sus reglas virtuales, y quien no obedece se verá abocado a un progresivo proceso de exclusión. Por eso, Agustina delira para escapar del orden social, ya que una persona con deficiencias de cualquier tipo no es considerada como un miembro integral del conjunto. De esta manera, la que está delirando no es Agustina como aparenta, sino la sociedad en su conjunto; por consiguiente, la cura del delirio de Agustina puede ser de facto un veneno. Analiza también los problemas del país proyectados especularmente sobre la familia de Londoño. Según él, “Colombia es una sociedad regida por olvidos voluntarios y amnesias compartidas selladas por pactos familiares”, y “lleva más de un siglo pensándose desde lo que no tiene, desde lo que carece” (Sánchez Lopera, 2014: 70).

“Historia literaria del narcotráfico en la narrativa colombiana” (Blanco Puentes, 2010), como indica el título, ejecuta un recorrido de las obras narrativas colombianas que tratan sobre el narcotráfico del país, fijando su atención, entre otros, en dos de los libros de Laura Restrepo. El narcotráfico de Colombia iniciado en Medellín, pasó al escenario de Cali y finalmente se situó en Bogotá, donde está ubicada la historia de *Delirio*. Diferentes personajes que pertenecen a distintos estratos han ido apuntalando una sociedad como la colombiana de finales del siglo XX que tiene sus clases muy “distintas y distantes”. En esta sociedad tan dividida, la “memoria colectiva” deja de ser una memoria coherente y fijada, para pasar a ser considerada como un invento entre la gente que coopera. De esta manera, las palabras, en lugar de describir la realidad, se limitan a ser solo “réplica y contrarréplica de las otras” (Blanco Puentes, 2007: 305).

Laura Romero Quintana (2010) ha analizado el libro centrando su atención en torno a tres aspectos indicados en el propio título *Vestigios de realismo mágico, narco-narrativa y escritura de mujer en Delirio de Laura Restrepo*. Junto al realismo mágico, una de las características más reconocidas de la literatura latinoamericana, examina la narco-narrativa, un tema recurrente de allí por la realidad que viven y aborda aspectos vinculados a la escritura de mujer. La parte del realismo mágico en la obra no se

confecciona y se desarrolla por un matiz “exótico” de América Latina, ya que solo existe en la narración del pasado, y sobre todo con el abuelo Portulinus y su hermana quienes tienen origen europeo y, hasta en cierto sentido, se considera una metáfora con el fin de mostrar que la locura no solo existe en América Latina. Con respecto a la narco-narrativa, señala que hay pocas escritoras que se hayan valido de las estrategias narrativas y temáticas de esta modalidad y que sobre todo los ejemplos más representativos son aquellos que han salido de la “sombra” de García Márquez. Finalmente, dedica más atención a la tercera parte que es la escritura de mujer. Según sus consideraciones, en la obra de Restrepo las voces femeninas son de menor grado, sea Blanca quien tiene su diario, sea la tía Sofi contando anécdotas de la familia o Agustina delirando, ninguna de ellas asume un papel importante para apoyar la trama. Los papeles masculinos son los que narran en realidad; lo cual no viene sino a ser un reflejo de la vida real, donde las mujeres ocupan un espacio secundario, semioculto, no son capaces de hacer sonar sus voces, apenas si tienen posibilidad de que el eco de sus sonidos se difunda más allá de sus fronteras familiares. Llega a la conclusión de que los tres elementos han otorgado a la obra “un carácter abierto, plural” (Romero Quintana, 2010: 46).

El ejercicio de memoria en Delirio de Laura Restrepo de Ingrid Vanessa Molano (Molano Osorio, 2016) enfoca sus argumentos en base a la teoría sobre la memoria de Paul Ricoeur. Cada una de las tres voces narrativas, según su disertación, tiene una función precisa. La narración de Aguilar tiene la función historiadora, la cual corresponde al carácter reflexivo de la memoria; al mismo tiempo, la del Midas tiene la función testimonial, ya que él cuenta lo que ha vivido y lo que ha visto sobre su contemplación de la existencia de Agustina, todo ello envuelto en el carácter autobiográfico del relato. Además, por el puesto intermediario entre diferentes estratos, él es esencial para ver y trasladar la realidad social, así que no es solo la memoria de la vida de los personajes sino también de la sociedad y del propio país en el apogeo del narcotráfico; la narración que tiene la función más importante que es la de la restitución que se corresponde con la de la propia voz de Agustina. En esta parte, se relaciona el

mutismo de ella con la incapacidad de hacer uso de la memoria, lo cual también ofrece una perspectiva de interés y significado para analizar el silencio suyo, que es el tema de la presente tesis. Cuando Agustina habla en forma de delirio, casi siempre habla de su niñez, lo cual muestra la interrupción o los vacíos existentes entre su infancia y su tiempo de adulta, el lapsus invisible u oculto entre la niñez y la edad adulta. Aguilar es el que la acompaña sentimentalmente y, gracias a la seguridad que le ofrece, Agustina ha podido intentar poco a poco sustituir la compulsión o el aturdimiento que la ha enajenado por sus propios recuerdos.

Angélica Olaya compara en su trabajo (Olaya Murillo, 2009) tres obras de tres autoras colombianas de distintos siglos sobre el sujeto femenino: *Su vida* de Francisca Josefa de Castillo, *Dolores* de Soledad Acosta de Samper y, junto a ellas, *Delirio* de Laura Restrepo. El sujeto femenino en *Delirio* representado esencialmente por Agustina, se presenta como un sujeto fragmentario, que está en un proceso continuo de verse y reconocerse, por tanto, Restrepo construye un sujeto inacabado. El delirio es un espacio que Agustina inventa para verse desde afuera, a través de lo cual busca su identidad; al mismo tiempo, es el propio delirio un discurso lleno de fragmentaciones y que gracias precisamente a su descomposición puede ubicar a un sujeto fragmentado. También se recuerda que tanto la forma de estructurar la historia —varios narradores, el desorden temporal—, son procedimientos a los que acude la autora para construir a Agustina, un sujeto femenino fragmentario.

En *Literatura y sociedad en Colombia: Discurso, poder y lenguaje en Delirio de Laura Restrepo* (Nystrøm, 2009) de Linn Mari Nystrøm se nos presenta cómo se relaciona la literatura con la sociedad en esta obra. En primer lugar, los discursos que aparecen en la novela son los de la vida real, mientras que son contados por los personajes lo cual supone una limitación a un punto de vista, adaptado a la literatura; en segundo lugar, el lenguaje que aplican los narradores refleja tanto el sexismo como otras realidades de la sociedad. Según Nystrøm, *Delirio* intenta plasmar las dinámicas entre diferentes grupos sociales sobre todo entre la aristocracia y los narcotraficantes, tal tema no tiene su relevancia solo en la literatura, sino que se proyecta sobre muchas

otras formas de la realidad entre los cuales podría citarse el papel de las telenovelas, una de las formas por medio de las que llega a más público, reflejando que es un tema muy presente en la vida real de la sociedad. Sobre el sexismo de la obra, ha analizado cómo amenaza el señor Londoño a su mujer por poseer las propiedades de la familia. Las mujeres colombianas en esa época, por no ser económicamente independientes y por lo importante que es la apariencia sobre todo para la clase aristócrata, tienen que aguantar a sus maridos y tolerar todos los desmanes y subyugaciones procedentes del poder masculino. Además, manifiesta el sexismo del lenguaje que aplican los narradores, entre ellos particularmente el Midas como aspecto de interés de la obra. Los apelativos que usan, en nombre del amor, insinúan que las mujeres no son útiles o activas en los asuntos sociales, sino que el único mérito de ellas es la belleza. También, desvela que la atención que le presta las únicas veces a Agustina su padre cuando sale con los chicos consiste en un tipo de control de la conducta sexual de su hija, en representación del poder patriarcal. Concluye que *Delirio* ha llegado a presentar una verosímil sociedad colombiana de manera literaria.

En su libro *Colombia: Una nación en formación en su historia y literatura (siglos XVI al XXI)* (2013) Nelson González Ortega investiga la relación entre la historia del país y la ficción de Laura Restrepo en *Delirio* en conexión con las teorías del neohistoricismo. A través de comparaciones de los textos y los reportes o documentales históricos, el artículo ha demostrado que *Delirio*, como texto literario, refleja la realidad social de aquel entonces como, por ejemplo, se puede apreciar por los eventos relevantes mencionados en el texto, los lugares, los personajes representativos, las costumbres como la comida de diferentes clases sociales en la época de la novela, los discursos que circulaban, las culturas de masa, las leyendas sociales sobre narcotraficantes... Todo esto muestra la división social que sufre el país en el contexto de la novela, destacando que Colombia, con tal situación, no puede ser un país íntegramente globalizado como podría presuponerse en la imaginación de mucha gente. Al mismo tiempo, *Delirio*, como una obra narrativa que cuenta la realidad social, participa en la reconstrucción del concepto “Estado-nación” en la sociedad colombiana

contemporánea. Además, el trabajo analiza los recursos literarios que se han aplicado en la construcción narrativa de la novela así como también las características que comparte entre las obras del *postboom*, lo cual también ha sido hablado en otras investigaciones. Particularmente, esta aportación ha comparado de una forma muy clara —a través de tablas— los eventos sociales colombianos con los hechos biográficos de Laura Restrepo, explicando sus posibles influencias en la obra.

Aproximaciones formales y temáticas a Delirio de Laura Restrepo (Verhaeghe, 2006-2007) formula una tesis extendida sobre la narratología y los temas del libro. Afirma que es imposible clasificar el libro en un solo grupo referencial. En la segunda parte de la tesis habla de la escritura femenina en América Latina, que difiere de la francesa o la angloamericana. La tercera parte aborda cuestiones relacionadas con la narratología, llegando a la conclusión de que, en lugar de una novela narrada, *Delirio* es contada por los diferentes personajes que la pueblan quienes varían en clase social, generación temporal y género. En la panorámica general de la obra cada uno tiene su interpretación de lo que ha pasado a lo que habría que unir el eslabón de la versión del propio lector, por lo cual la verdad no se encuentra de manera firme y objetiva sino fragmentada en las percepciones particulares que conforman el puzzle narrativo del texto. En la última parte, donde se lleva a cabo el análisis de los temas de la novela, se llega a la reducción de la obra a varias palabras clave las cuales se entrelazan para conformar el nudo gordiano de la narración: el delirio, la sexualidad, la mentira y la culpa. Manifiesta cómo los sentimientos, significados y valores de tales palabras trascienden un cronotopo preciso para saltar de generaciones a generaciones hasta recaer todo su peso en el personaje de Agustina.

En líneas próximas habría que considerar las aportaciones de otro trabajo: “Aproximación ético-genérica a la novela en Colombia: dialogismo y memoria histórica en *Delirio* de Laura Restrepo” (Villegas-Restrepo, 2014). El foco de atención se centra en el estudio de la intención de Restrepo de contar la historia recogida en la novela de una forma pluridimensional. La sociedad colombiana lleva mucho tiempo escuchando la única voz de determinadas visiones partidistas frente a lo cual muchos

escritores intentan reescribir la historia de una forma más estética en lugar de documental y, entre ellos, habría que situar a Laura Restrepo. El dialogismo que ha elegido como mecanismo narratológico crea suficiente espacio para que puedan desarrollarse allí paralelamente diferentes voces de las distintas clases sociales, más aún, en su obra se pueden escuchar las otras voces dentro de ciertos grupos invisibles o invisibilizados, por ejemplo, la voz de Agustina que teóricamente pertenece a la aristocracia; sin embargo, ella es una persona marginada de esta clase pero en la obra cuenta con espacio para poder relatar su tragedia personal en un estado que es envidiado por otras personas como el Midas.

El trabajo *La violencia colombiana desde la perspectiva del narrador de Delirio de Laura Restrepo* (Pinzón Pinto, 2015) proyecta su enfoque sobre las formas de violencia invisible. Recurre a las teorías sobre comunicación hasta llegar a señalar que cualquier sujeto enunciador está hablando con varias voces, las que ha escuchado antes de la enunciación y la propia al realizar tal acto. En el caso de *Delirio*, los personajes, al hablar, expresan mucho más de aquello que enuncian o que quieren compartir desde el punto de vista estrictamente personal. La novela nos deja ver claramente que un individuo no es un ser hablante acabado y estático, sino un cúmulo activo de todo lo que pasa a su alrededor. En la novela vemos que Restrepo toma una distancia física con la violencia visible producida por el narcotráfico en la ciudad, sin embargo, sus personajes viven diariamente la violencia invisible que les ha enquistado el “miedo al prójimo, miedo al rechazo colectivo, miedo a la falta de reconocimiento afectivo y social” (Pinzón Pinto, 2015: 99). De esta manera, vemos cómo la violencia invisible, igual que la visible, surte el efecto de imponer un orden y unas formas de vida y de actuación a la gente que vive en esta sociedad.

En “La fotografía de un país en tres obras de Laura Restrepo” (Pinzón, 2012), analiza tres libros de la autora, entre ellos el *Delirio*. A través de la comparación, se ve con más claridad que el desorden ortográfico, temporal, genérico etc., ha sido elegido por la autora para presentar el desorden social de aquella época. Aunque es una conclusión común y generalizada a la que han llegado muchos artículos mencionados,

aquí la comparación entre diferentes obras ha sido muy eficaz y así más convincente. Además, añade que el desorden también se refleja en el estado sentimental de Aguilar, que es el único personaje “limpio” en esta obra. Él está conviviendo con Agustina, está casado con otra —aún con el simbólico anillo matrimonial puesto—, a punto de tener un romance con otra. También a través de la comparación, se ve que un desenlace insinuativo de lo que podría deparar un futuro mejor no es caso único de la intención literaria de Laura Restrepo, lo cual se interpreta como una información o un deseo que la novelista colombiana quiere transmitir.

En “La locura, ¿una respuesta literaria a la violencia en Colombia? En torno a *Delirio* de Laura Restrepo” (Castillo Gálvez, 2014), se estudia la violencia en diferentes sentidos: la violencia crónica que sufre el país, la violencia de género, la violencia histórica como un contexto social, y otros hechos violentos como la enajenación de los locos. Tras los análisis se llega a la conclusión de que es la violencia a escala social de Colombia la que causa la locura, es decir, el delirio no nace de uno mismo, sino que penetra en cada individuo desde afuera. Los individuos que viven tales niveles de violencia, para protegerse de aquellos maltratadores, rechazan la razón, deciden sumergirse en otra atmósfera que los libere de tantas incertidumbres y miedos, porque su único reto pasa a ser la supervivencia por lo que lo irracional o la locura se convierten en formas de superación de turbaciones y de resistencia.

Publicado en el mismo año que el anterior, Vargas Camargo en *El loco y su locura en Dulce compañía y Delirio de Laura Restrepo* (Vargas Camargo, 2013) habla de la locura en dos libros en los que los protagonistas están “locos” o han perdido el sentido común. En *Delirio*, la imposición de los valores sociales dirigidos por el dinero y las apariencias provocan en los personajes la locura: tanto como la del Midas, que busca vivir la vida del otro, como la de la gente aristocrática que invierte en asuntos fuera de la ley como el narcotráfico. De la misma manera, la represión de la sexualidad afecta a Agustina y su hermano el Bichi, dado que sus actitudes no corresponden a las buenas costumbres de la clase alta. Además, destaca la pérdida de seguridad en el ámbito privado de las relaciones familiares porque, en el caso de este libro, su aparente

existencia está basada en las mentiras y en una falta de seguridad. La razón no sería la razón sin la locura, como las dos caras de Jano. El escrito, en lugar de crear, lo que hace es recrear por el hecho de acudir a las palabras para reconstruir unos personajes en un determinado marco de espacio y tiempo. A través de la literatura nos deja ver cómo las dialécticas entre recordar/olvidar reinventan la historia. Las observaciones concluyen con ideas interesantes al argumentar que la locura no está lejos de cada uno nosotros, está más cerca de lo que podríamos intuir y está en cada uno, por lo que no es oportuno hablar con eufemismos, defendiéndose como tesis final que debemos enfrentarnos a ella.

“The Politics of Pretence: Woman and Nation in Laura Restrepo’s *Delirio*” de Davies (2013) analiza el libro de una forma especial, argumentando que el delirio en esta novela es al mismo tiempo de la mujer y de la nación, por lo cual tal comparación va a ser la base desde la que abordar diferentes esferas del trabajo en relación con el relato. Como mujeres, tanto Agustina como su madre Eugenia, están acechadas por el fantasma de la sexualidad que viene de la vergonzante historia familiar motivada de la extrema necesidad sexual de Ilse, hermana del abuelo de Agustina. De la misma manera el delirio envuelve las estructuras de un país como Colombia a causa de las múltiples formas de violencia que atenazan al país, iniciadas por el fallo de una revolución social. Igual que Agustina quien no podía situar su trauma —solo al final de la historia después de mucho esfuerzo recupera los recuerdos clave—, el país no sabe el porqué de sus incesantes conflictos, no puede rastrear los hechos en el pasado entre la amnesia y las mentiras. Similares ingredientes pueden percibirse en el mundo artificial creado por Eugenia sobre la infidelidad del marido y su hermana; en un sentido próximo Colombia es un mundo artificial, lleno de ilusiones y esperanzas a pesar de la miseria social. La mente femenina, muchas veces descrita como espacio vedado, hace pensar en la Colombia incomprendida por la comunidad internacional. De esta forma, el texto es ambivalente tanto para Agustina o las mujeres como para la nación colombiana, esta ambigüedad no deja de ser también una típica forma de caracterización del género femenino.

K. Vanden Berghe (2017) en “El reparto de lo sensible en *Delirio* de Laura Restrepo” (Vanden Berghe, 2017) incorpora al estudio de esta obra la teoría del reparto de lo sensible, propuesta por Jacques Rancière. Según esta teoría, el reparto de lo sensible define qué espacios usa cierto grupo de gente, qué actividades puede realizar, etc. Saca el ejemplo más representativo del libro en la parte en la que se produce la prohibición de la entrada al gimnasio lujoso del Midas a las tres señoras morenas, gordas, y con vestidos escandalosos, quienes resultan ser familiares de Pablo Escobar. Por medio de su apariencia, las juzgan como inoportunas para encontrarse en este espacio que supuestamente está destinado a la clase aristocrática. El artículo ha mostrado cómo las líneas divisorias separan a la gente muy detalladamente a través de rasgos y elementos como el tono de la piel o la apariencia física, es preferible ser blanca ya que es el color de origen europeo, pero al mismo tiempo no debe ser demasiado blanca por transmitir frigidez y delicadeza. Sin embargo, los valores cambian constantemente, sobre todo en el caso presente, en que la sociedad colombiana está experimentando mutaciones radicales de la sociedad por el narcotráfico protagonizado por Pablo Escobar. Por ejemplo, la clase de alto rango ha abierto (aparentemente) una puerta al Midas para el acceso a la consecución de riqueza mientras que Aguilar, un literato, ha sido rechazado o se le ha imposibilitado desde el principio.

No es de extrañar que, entre los estudios sobre esta obra, se encuentren bastantes aportaciones que tienen que ver con el valor y los significados del machismo ya que la violencia masculina está a flor de piel a lo largo de todo el libro. En “Imágenes masculinas y violencia simbólica en *Delirio* de Laura Restrepo” (Cáceres Aguilar, 2010), se analiza este aspecto acudiendo a teorías feministas a través de las imágenes masculinas desarrolladas en la novela. Las obras literarias latinoamericanas, si se consideran desde esta perspectiva, se construyen sobre un corpus de variados modelos masculinos de diferentes épocas. En el caso de *Delirio*, se han registrado algunas formas de funcionamiento del sistema hegemónico masculino. La escena de cómo le pega el señor Londoño al Bichi muestra que al hombre no le está permitido tener comportamientos y sentimientos propios de las mujeres ya que lo femenino es la

“materialización” de valores negativos mientras que la masculinidad se relaciona con la fuerza y la razón y, por tanto, con rasgos de fuerza y de poder. Por el estado superior de los personajes masculinos, la violencia física es aceptada por los demás, siendo el señor Londoño descrito como hombre razonable y juicioso y no como un ser violento y desalmado que no tiene reparos en ejercer cualquier tipo de violencia ante lo que considere impropio de cualquier sexo.

La locura siempre ha sido relacionada con las mujeres. El estudio titulado *La locura femenina en tres novelas latinoamericanas: Pedro Páramo de Juan Rulfo, Nadie me verá llorar de Cristina Rivera Garza y Delirio de Laura Restrepo* (Gutiérrez Ramírez, 2015), centra su interés en las dimensiones, funciones y valores de tal “locura femenina”. La locura de las mujeres y la razón masculina no es un binarismo original; en el caso de Agustina concretamente, para explicar su delirio, se han aplicado las teorías de Remo Bodei, según las cuales, el delirio es considerado como la incapacidad de filtrar un exceso de informaciones, una “hiperinclusión” en el sentido de generalizar demasiado, en que se encuentra su propia razón (Gamper, 2008). En el libro, Agustina para escapar del papel impuesto por la sociedad patriarcal de ser el objeto de deseo, durante su delirio, descuida la apariencia como si quisiera escapar de su propio cuerpo, lo cual es compartido por las tres mujeres objeto de estudio en el presente trabajo. La locura para estos personajes femeninos supone una forma de vivir en el mundo que les rodea para que de algún modo sea llevadero.

Caroline Hemstock en su tesis *La influencia de la violencia en el sujeto femenino abyecto en Delirio de Laura Restrepo* (Hemstock, 2013) ha confeccionado un trabajo relevante sobre el vínculo entre la violencia y los sujetos femeninos. En primer lugar, precisa que la violencia en la sociedad colombiana es multifacética, es decir, que no se limita a ser la guerra bipartita o los conflictos armados entre diferentes grupos sociales, sino que también está presente una violencia sistemática, cultural, genérica, familiar, etc. Aplica la teoría de abyección de Julia Kristeva para explicar que las mujeres en la obra son objetos abyectos para la sociedad, quienes no tienen agencia o capacidad de decisión por ellas mismas, lo cual quiere decir que no pueden cambiar sus situaciones.

Las mujeres en *Delirio* no tienen voz. Tanto el episodio violento de Sara Luz, la mujer asesinada en la escena sadomasoquista, como la historia principal sobre Agustina, han sido contadas por voces masculinas. En comparación, la historia del Midas ha sido narrada por su propia voz, por lo que él ha podido establecer su autobiografía, invitando a la gente a comprenderlo y sacar sus propias conclusiones con respecto a su relato personal. Para explicar la razón por la que se ejerce violencia a los sujetos femeninos en una sociedad muy violenta, acude a la teoría de René Girard sobre los antiguos ritos sagrados. El *pharmakos* es el chivo expiatorio que debe ser sacrificado para la purificación o la catarsis de la sociedad, un objeto siniestro que debe ser expulsado para que cualquier grupo siga funcionando. La sangre menstrual es sucia, la ambición sexual de las mujeres es prohibida... las mujeres, como objetos abyectos en una sociedad violenta, son el blanco al que apuntan las fuerzas hegemónicas para privarlo de una identidad completa y de una vida propia.

Entre todas las investigaciones sobre la novela, *Delirio en la Colombia de Laura Restrepo: ideas utópicas en medio de una sociedad distópica* (Sánchez Cardona, 2016) difiere de las demás por ser un trabajo hecho por una socióloga y cuya base se va a confeccionar en torno a problemas sociológicos a través de la literatura, no al revés, como se suele ver en los análisis de una obra literaria. Los literatos colombianos al principio desempeñaron el papel de construir la narración nacional para mantener la autoridad colonial ya que en aquel entonces fueron los europeos y los criollos los que podían leer y escribir en este idioma mientras que los indígenas y los afrodescendientes eran analfabetos. En los siglos XIX y XX, la crítica literaria colombiana intentó encontrar un pasado literario de ellos mismos, por lo que aparecieron el “criollismo, nativismo, regionalismo, indigenismo, negrismo, y también vanguardismo urbano, modernización experimentalista, futurismo” (Rama, 1982: 14). A medida que avanzaba la globalización y la modernización, después del año 1950, García Márquez, igual que otros escritores, mientras proyectaban sus libros hacia el extranjero, aprovechaban su popularidad para cuestionar en sus obras “la literatura nacional oficial” y también todos aquellos correlatos relacionados con la aristocracia que reinaba. De

esta manera, los letrados en esta tierra se diversificaban: unos siguen la costumbre aristocrática, mientras que otros, por ser testigos de la realidad social que era lejana de la que plasmaba la literatura, empezaron a criticar el poder y también el propio oficio que ejercían. Los literatos interpretan la sociedad y la reescriben o la recrean por la palabra, lo cual no solo deja registradas las realidades que perciben, sino también reflejadas las propias mentalidades utópicas que tiene este grupo. En *Delirio*, los personajes de Laura Restrepo tienen diferentes mentalidades utópicas resultado de las realidades diferentes que vive cada uno a consecuencia de la división de clases. Todo esto también encuentra correspondencias en nuestra actualidad en la que subyace la pérdida de fe de una salvación para el mundo ya que las sociedades actuales están fragmentadas, son heterogéneas y se han perdido los valores universales.

4.2. Silencio en la familia

4.2.1. El silencio impuesto: machismo y autoridad

El padre es la persona que más influencia ha ejercido sobre Agustina, la cual aún continúa perdurando tiempo después de su muerte. Incluso como motivo simbólico y significativo su ascendiente se podía percibir después de que Agustina se sumergiera en su propio mundo de locura. Por eso, el papel que había desempeñado el padre sobre este personaje femenino se considera de mucha relevancia para poder conocer la psicología de Agustina y el conjunto de efectos y sentimientos que fueron asfixiando su cordura.

Hay muchos episodios y fragmentos argumentales desde donde se podrían analizar las consecuencias, heridas y proyecciones del silencio familiar impuesto y del calado del padre en la configuración del mundo femenino en la novela. Para ejemplificar esto se podría considerar la escena en la que un día Agustina dibujó una línea divisoria en la casa y no dejaba que nadie —ni Aguilar ni la tía Sofí— la atravesara porque su padre (ya fallecido por aquel entonces) no quería verlos. Los expulsó con suma furia repudiándolos. Por aquel tiempo, Aguilar se había dado cuenta de que el señor Londoño “pese a haber muerto hace años ahora resulta ser el oscuro huésped que permanece al acecho (...) es objeto de una adoración incomprensible, casi religiosa, o religiosa sin el casi” (p. 208). Agustina tiene una mezcla de sentimientos hacia su padre: la sensación de seguridad bajo la autoridad paterna, la adoración, el miedo a su violencia y la preocupación de perderlo... Todo esto acabó provocando en Agustina una ciega dependencia psicológica de su padre percibida por el resto de personajes. Según Aguilar, la presión y la coacción del señor Londoño sobre su hija era tal que aquella era una posesión, un dominio de sumisión total: “el control que el señor Londoño ejercía sobre su hija, hasta el punto de hacerme pensar en la palabra posesión” (p. 208). Es significativo este hecho de la “posesión” como factor determinante en la pérdida del juicio de Agustina. Agustina pierde el juicio por convertirse en un no-ser, por estar

esclavizada por una fuerza superior que la hace perder la cordura y permanecer fuera de sí desde entonces. Se convierte en el envés de lo que fue, en un ser insensible, irracional e irreconocible para todos. Mediante el hecho de abandonar su propia razón, de enloquecer, puede dejar de luchar con las dos voces que habitaban dentro de ella: la voz propia, que es innata pero lánguida y reprimida; y la voz interiorizada de su padre, del orden patriarcal, la voz firme que da órdenes, que impone, una fuerza perlocutiva que coacciona ejercitativamente. A su padre, Agustina le encarga su necesidad de mantener la seguridad personal y social y la asunción del amor. Es la figura más importante para ella, no quiere contrariar a su padre, sin embargo, su subjetividad no se deja matar. Tal situación le causa un agotamiento interno, una lucha entre el deseo personal y la necesidad de agrandar y obedecer a la figura de autoridad paterna, hasta que quiere dejar de luchar y cede totalmente la palabra a su padre. El control ha llegado hasta el extremo que Agustina se deja controlar y someter al dominio del padre, lo cual le permite conseguir una tregua en su perpetua guerra interna.

En la familia sólo se escuchaba la voz del bloque de los hombres, primero ejercida por el padre y, luego, más tarde por Joaco. Ejemplo de una comunidad patriarcal conservadora y ancestral, la familia estaba bajo la rienda del padre, básicamente el señor Londoño que era quien disponía y controlaba todo, no solamente aquellas cosas tangibles y materiales sino también las intangibles, anímicas y psicológicas. En él se detecta el machismo que seguía estando instaurado en la sociedad colombiana de los años ochenta a pesar de los tímidos pasos que el feminismo comenzaba a dar en el país sudamericano¹¹. Como señaló Adrienne Rich: “En un mundo donde el lenguaje y el nombrar las cosas son poder, el silencio es opresión y violencia” (Rich, 1983: 241-242). Es manifiesto que

el silencio es una forma de control y de dominación del sistema patriarcal para que las mujeres

¹¹ Sobre el desarrollo de los movimientos feministas en Colombia se remite a los estudios de Gil Hernández, Franklin y Pérez Bustos, Tania (comp.). *Feminismos y estudios de género en Colombia. Un campo académico y político en movimiento*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2017. Véase también G. Luna, Lola y Villarreal, Norma. *Historia, género y política. Movimiento de mujeres y participación política en Colombia 1930-1991*. Barcelona: Edición del Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad, 1994.

no cuenten sus historias ni puedan generar relatos públicos que reivindicquen los abusos que sufren para mantener las relaciones de poder. Si las mujeres se rebelan ante esta imposición, comienzan mecanismos de control y castigo para mantener el sistema patriarcal (Romper el silencio y escuchar la palabra, 2021).

Como hombre y, por tanto, como figura patriarcal, el señor Londoño tenía completa libertad para hacer las cosas a su libre arbitrio, tanto era así que el resto de personajes obedecían callados y acobardados sin proferir una palabra en contra:

quería que su primogénito se llamara como él (...) por andar en sus asuntos no llegó a tiempo al bautizo (...) la madrina aseguró que en el Santoral no se conoce ningún Carlos Vicente porque ése no es nombre cristiano (...) así que se convencieron de que era mejor ponerle Joaquín, y desde ese momento empezó la historia de esa gran frustración de mi padre. Para lograr que la perdonara, Eugenia, la madre, le aseguraba que al segundo hijo sí le pondrían Carlos Vicente. Pero la que nació fui yo y como resulté hembra (...) hasta que le tocó el turno de nacer al Bichi (...) él nunca quiso decirle así y por eso tuvimos que inventarle tanto apodo (p. 31).

A través de fragmentos como este, se denota la autoridad del padre en esta casa, el poder y extensión del patriarcado hacia todo y hacia todos. Cuando quiere, los demás tienen que seguirle y respetar su autoritaria voluntad. En caso de que no se hiciera esto o no se atendieran sus palabras e indicaciones, sería culpa de los demás y deberían enfrentarse a las consecuencias; en este caso ni siquiera fue por Eugenia por lo que no le pusieron el mismo nombre suyo al primogénito, sino que, en algún sentido, fue por su propia informalidad al no haber asistido al bautizo. Sin embargo, a pesar de la inocencia de Eugenia y ante las posibles represiones, tuvo que pedirle perdón; este carácter y autarquía tiene continuidad posteriormente cuando, al ver que su hijo menor resultó ser una persona afeminada, lo cual no correspondía a sus expectativas, ya no quiso llamarle Carlos Vicente como él mismo había exigido. Era una deshonra para la nominación familiar y para él mismo.

Por estos motivos y otros coaligados, toda la familia tuvo que dar un viraje para nominar al nuevo miembro de la familia inventándose apodos para complacer a este señor, sin queja ni duda alguna. Por otra parte, también se nota lo extremo que es y lo interiorizado que está el machismo patriarcal en el contexto social de la época, como se puede ver perfectamente reflejado en este personaje al no dejar que llamaran al Bichi con el nombre formal que le correspondía, al ser también el suyo, porque para él, basta con llamar a un “maricón” con el mismo nombre para insultarle a la cara.

La propia nominación de este personaje como Bichi es también signo de la deshumanización y animalización que sufre esta figura a lo largo de la novela dado que, desde su privación de nombre en favor del apodo, es una forma de ocultamiento, de escisión y de falta de filantropía.

Son muchos los rasgos de desprecio que se muestran en el carácter del señor Londoño por la conducta afeminada de su hijo hasta el punto de que, conforme avanza la narración, se incrementa su cólera hacia él. No sólo lo detesta, sino que, en el proceso de odio, no llega a mostrar ni la más mínima muestra de cariño o de sensibilidad lo que demuestra el carácter autoritario, insensible y despiadado del padre. Cuando una ex sirvienta les visitó con su bebé recién nacido, el personaje del Bichi alzó al bebé siguiendo la costumbre de las mujeres de la familia y repitió la misma frase: “Ay, qué cosita más bonita caramba” (p. 248). Esta acción cariñosa y sensible del Bichi, que en esta ocasión se comparte con las mujeres de la propia familia, provoca el recelo y la ofensa extrema del padre, quien:

se levantó sorpresivamente del sillón con los ojos inyectados en furia y le dio al Bichi un patadón violentísimo por la espalda (...) que mandó al muchacho al suelo” (p. 248), hasta llegar a gritarle e insultarle dejando clara la idea de su rechazo, de su pensamiento y de su actitud de repudio hacia Bichi: “¡Hable como un hombre, carajo maricón!” (p. 248).

El padre tiene “derecho” de aplicar cuantos actos y acciones de violencia quiera en la casa. Conforme a la misoginia imperante y el poder del patriarcado se puede aplicar

sin medida ni castigo cualquier forma de violencia contra las mujeres o los sujetos que estén bajo la tutela de un padre de familia puesto que, como es conocido,

La violencia es fruto de la voluntad y capacidad que los sujetos tienen sobre el control de otros sujetos. Voluntad, libertad —sea ésta de pensamiento o movimiento—, producción / reproducción y corporalidad son algunos de los espacios del sujeto humano que son usurpados y controlados mediante la violencia. La vulnerabilidad que genera esa usurpación conduce al sufrimiento y como no a la pérdida de la dignidad humana, reduciendo al sujeto a la vida nuda a la mera existencia, a la carnalidad deshumanizada, donde los derechos dejaron de existir y donde el sujeto humano queda reducido a nada más que un cuerpo sin capacidad y control sobre sí mismo (Silva, García-Manso, y Sousa da Silva Barbosa, 2019: 179-180).

Los insultos y los golpes del padre así como la tolerancia silenciosa del Bichi se presentaban en casa con mucha frecuencia hasta que este no pudo aguantar más y decidió abandonar para siempre el domicilio familiar. Frente al conjunto de atrocidades, malos tratos y ofensas paternas, el resto de los miembros de la familia mantienen un silencio impresionante e ignominioso, digno de ser comentado por su significación y valor pragmático y social.

Recuérdese en este punto con Deborah Tannen (1999: 27) que “las palabras importan. Aunque creamos que estamos utilizando el lenguaje, es el lenguaje el que nos utiliza. De forma invisible moldea nuestra forma de pensar sobre las demás personas, sus acciones y el mundo en general”. El lenguaje configura nuestro ser y nuestro estar en sociedad. Moldea nuestra personalidad y establece nuestra relación con el mundo y con los otros. Ante el carácter autoritario del padre, tanto el Bichi como Agustina van a ir ahorrando una personalidad conflictiva y fracturada que se irá adensando hasta explotar definitivamente de diferente modo: la locura en el caso de Agustina y la huida en el del Bichi.

Agustina, quizá la persona que más quiere al Bichi, está al lado de su hermanito aún a sabiendas de que la culpa no la tiene él: “Qué culpa tienes tú, Bichi Bichito, de

no parecerte a mi padre, de ser idéntico a mi madre y a mí” (p. 31). La violencia del padre indigna a Agustina: “todo mi odio se vuelca contra mi padre y quiero gritarle a la cara que es una bestia, un animal asqueroso, un verdugo, que es un cobarde que maltrata a un niño” (p. 99). Tanto es así que siempre desea poder proteger a su hermanito contra los excesos del padre: “Bichito, le asegura Agustina, nunca más te vuelve a pegar mi padre porque yo lo voy a impedir” (p. 15), pero en realidad nunca ha podido dar este paso, lo único que hace es acompañarlo y consolarlo después de las palizas y las vejaciones, de sus formas de violencia física y psicológica. Con acciones y personajes como este se demuestra la incapacidad femenina para poder actuar ni de obra ni de acción. Son personajes que callan, que sufren y que resisten silentes ante la omnipotestad del padre de familia frente a quien no se pueden revelar. En este sentido, alcanzan plena vigencia y significado reflexiones sobre la violencia patriarcal como forma coercitiva y de mantenimiento de poder desprendidas de exposiciones como las propuestas por Cagigas Arriazu, entre otras muchas investigadoras:

La violencia física es un último recurso para proteger al patriarcado de la oposición individual y colectiva de las mujeres. Es una forma de mantenimiento del orden sociocultural establecido frente al intento de las mujeres de reubicarse en dicho orden y forma parte de su condición de masculinidad. [...]

Lo que rige la conducta del hombre violento es la creencia que tiene sobre la mujer, a la que considera un objeto de su pertenencia sobre la que puede ejercer su dominación de modo arbitrario y con toda la naturalidad.

Con la violencia impone sus criterios, la desvaloriza, la tiene por inferior y la somete con la humillación y la vejación. Ejerce el prototipo ideal masculino transmitido por la sociedad. Quiere recuperar el control perdido en el único ámbito en el que el hombre puede demostrar impunemente su superioridad.

Son hombres con un ideal masculino, como fortaleza, autosuficiencia, racionalidad y control del entorno, muy marcado. Tienen un sistema de creencias basado en los mitos culturales de la masculinidad y de la inferioridad de la mujer (Cagigas Arriazu, 2000: 311).

A su lado, la madre Eugenia nunca ha mostrado intención de proteger ni de suavizar la situación. En muchos de los personajes se aprecia las dialécticas de una relación de manipulación emocional en la que la persona es sometida mediante el silencio, mediante la coacción o, simplemente, mediante la indiferencia, procedimientos todos ellos que no solo constituyen una forma de agresión, sino que también implica la imposibilidad de tender cauces de diálogo para resolver los conflictos. Tampoco la tía Sofí, quien ha sido amante del señor Londoño y posiblemente la persona más íntima y cercana a él, podía intervenir en este asunto: “siempre que yo intentaba ponerle el tema, Carlos Vicente perdía la compostura y no tenía empacho en decirme que con qué derecho opinaba si yo no era la madre” (p. 125). Con palabras y acciones como las reproducidas se puede percibir que tal despotismo intrínseco al androcentrismo y las sociedades machistas ni se limita por amor ni por ningún otro gesto o acción que pueda mostrar sensibilidad o cercanía sentimental hacia cualquier otro actante narrativo. El silencio ante la violencia o el ostracismo ante lo que todo el universo familiar ve y ante lo que no actúa no deja de ser una cruel forma de manipulación y de agresión acentuada ante la falta de respuestas o la directa confrontación que debería ejercer el resto de personajes. Se lleva a cabo lo que se ha venido a denominar un “silencio cómplice” que nadie se atreve a romper por el dominio del patriarcado y por el miedo a sufrir las mismas consecuencias que la víctima.

El machismo del señor Londoño se evidencia aún más si se analiza su actitud en relación y comparación a los diferentes tratos proyectados sobre sus hijos. La niña Agustina es una “ni fu ni fa” para el señor Londoño, es decir, una niña prescindible, insignificante y superflua a sus ojos. No la elogia, ni la juzga por lo que hacia ella se mantiene una actitud de indiferencia absoluta, es casi un ser fantasmal para el padre porque parece no existir para él. En relación con su importancia y su función narrativa, parece un personaje intrascendente, prescindible, puesto que para el señor Londoño no significa nada y parece que no le importa en absoluto esta niña aunque sea hermosa: “mi padre conmigo siempre había sido distante, incluso cuando me regañaba lo hacía desde una como ausencia” (p. 213). Como declara ella sobre el trato del padre con sus

tres hijos: “yo lo idolatro aunque a mí mucha atención no me presta porque sus favoritos son Joaco, para mimarlo, y el Bichi para atormentarlo” (p. 89). Simplemente por el hecho de que es mujer, no espera nada de ella por lo que no le exige nada pero tampoco favorece nada su desarrollo personal o su propia identidad. Es un personaje femenino invisible y perfectamente prescindible puesto que no tiene ningún valor a juicio de su padre.

Por el contrario, los dos hijos son dos hombres entre los cuales no se perciben rasgos físicos o psíquicos en común. Correlativamente los tratos que les profiere el padre son drásticamente distintos. Joaco, el primogénito a quien mimaba, es idéntico al padre:

todos esos rasgos de mi padre son exactamente iguales a los suyos, por eso padre e hijo sonríen sin que se note, aún delante del vicerrector del Liceo Masculino que ha llamado para anunciar que a Joaco le pondrán matrícula condicional porque toma cerveza en los recreos, pero Joaco y mi padre sonríen porque saben que en el fondo los dos son idénticos, una generación después de la otra estudiando en el mismo colegio para varones, emborrachándose en las mismas fiestas (p. 30).

Es análogo al padre en todos ámbitos entre los cuales la cara es lo más fácil de captar pero lo que menos importa entre ellos. Lo más importante es el carácter, su configuración identitaria y su psicología. Ambos presentan la misma conducta de ser macho dominante de clase aristocrática y comparten las mismas ideas e ideales, entre las cuales se haya la homofobia como nexo de conexión estrecho entre padre e hijo. Por lo tanto, Joaco viene a representar la continuidad del patriarcado, del poder para poder imponer su jerarquía, de hacer uso de la voz o de imponer silencio a los demás y de la autoridad frente al resto de miembros de la familia.

Uno de los elementos lingüísticos de los que va a hacer uso Joaco y también otros personajes como Portulinus es la agresión verbal manifestada y ejercida desde diversas formas, aunque, en todos los casos se encuentra determinada como ente generador de

deshumanización: “Ello se debe a que hay un posicionamiento de superioridad entre el enunciador y el destinatario, puesto que la persona se encuentra minimizada ante la pronunciación de ciertas palabras” (Barquero Matamoros y Valerio Arce, 2021: 50). Como ejemplo Barquero Matamoros y Valerio Arce (2021: 50) aducen los términos peyorativos y los insultos proferidos por Portulinus contra su esposa y por el discurso imperativo que sume Joaco cuando muere su padre con el Bichi cuando este regresa: se hace presente en Joaco cuando amenaza con que “si el Bichi llega a Bogotá con ese novio que tiene en México, ni el Bichi ni su puto novio van a pisar esta casa (...) Porque si se acercan los saco a patadas” (p. 266).

Mientras tanto, el Bichi, hijo menor, un “Niño Dios” pelinegro, bello, tierno y pálido, no corresponde para nada a las expectativas paternas, por eso provoca constantemente la furia del padre y su obsesiva violencia contra él, según quedó expuesto arriba.

Según Agustina, entre los tres hermanos “Joaco es el único que no sufre de terrores” (p. 29), porque sólo Joaco está seguro del amor y reconocimiento del padre. Sabe que es el vástago preferido, y participa absolutamente en todos los asuntos familiares, hasta el extremo de que también es el que ejerce la autoridad después de la muerte del señor Londoño. Los dos son cómplices en muchas cosas. Joaco desempeña el mismo papel del padre después de su fallecimiento, protegiendo el ambiente de siempre y manteniendo el silencio autoritario y las formas de violencia contra cualquier tipo de rebelión o cuestionamiento de lo establecido. En diametral contraposición, por la violencia del padre, se marchó el Bichi y cuando, una vez muerto el padre, quiso volver de México a disfrutar del amor y la comunicación familiar, Joaco se opuso a su retorno, ejerciendo la misma tiranía e insensibilidad que su padre: “si el Bichi llega a Bogotá con ese novio que tiene en México, ni el Bichi ni su puto novio van a pisar esta casa; ni ésta ni la de La Cabrera ni la de tierra caliente porque si se acercan los saco a patadas” (p. 41). La misma homofobia heredada del padre convierte la casa en un vedado perpetuo para el Bichi. Mientras tanto, Agustina y el Bichi forman una alianza de personas oprimidas y delicadas, y también por eso mismo, aparte de la hermandad entre

ellos, son “cómplices” de “la gran ceremonia” (p. 15), puesto que ellos creen que puede convocar al “gran Poder” (p. 15). Esta “gran ceremonia” no es sino un rito complicado y completo: sacar las fotos que le ha tomado su padre a la tía Sofi desnuda, hacer “las abluciones, que quiere decir que nos lavamos bien la cara y las manos hasta dejarlas libres de pecado”, vestirse con los ropajes precisos: “una vieja levantadora” para Agustina y para el Bichi “el pañal y sobre el pañal un kimono negro de flores blancas y amarillas”, para ponérselos “se paran de espaldas el uno al otro y no se miran hasta quedar listos” y, después de todo este ritual, pronunciar el juramento de que nunca revelarán las fotos que “son peligrosas, que son un arma mortal”. Luego de toda la preparación empiezan a “mirar las fotos una por una y a colocarlas en su debido lugar sobre la cama” (pp. 99-101).

Estas fotos, así como el ritual y el juramento —aspectos estos de los ritos y de los juramentos sobre los que ya se ha hablado con anterioridad—, se convierten en un elemento simbólico que conecta a Agustina con su pasado y con la historia de su familia. Esta escena podría ser interpretada como una crítica a la represión y la opresión de la sociedad colombiana, que impone roles de género y limita la libertad y la expresión individual. La ceremonia ritual y las fotografías de la tía Sofía representan una vía de escape de esta opresión, una forma de liberarse y de exaltar los instintos y las pasiones. Aunque también podría verse como una forma de exploración de la identidad puesto que ambos personajes se sienten atraídos por estas imágenes y por la exaltación de las emociones y los instintos que representa. La ceremonia y las fotografías de la tía Sofía podrían ser interpretadas como una representación de la búsqueda de la identidad y la liberación de la represión de ambos personajes siempre subyugados, reprimidos, invisibilizados y silenciados por la familia.

Aparte del contraste entre el uso, la relevancia y el poder de la voz (de los hombres) y del aislamiento y los silencios impuestos (de las mujeres, incluido el Bichi), también se ha podido reparar en la contraposición entre el silencio aparente y la bulla interna de las mujeres, sobre todo en Agustina, quien ha sido la figura más descrita y quien tiene mayor dosis de protagonismo por la relevancia que tiene en la obra.

Agustina adora a su padre. Aprecia cada instante que puede compartir con él, aunque nunca ha gozado de la suficiente atención —como le hubiera gustado— de él. Como ocurre con todo lo relacionado con los personajes femeninos, en su caso tampoco se expresa el deseo del amor paterno, quizá por saber que no funcionaría, aunque siempre espera quietamente que su padre la toque, la roce, como signo, aún mínimo, de afecto. El momento que espera todos los días la niña Agustina, cuando viven todavía en la casa antigua, es cuando necesitan echar la llave por la noche, de lo cual, por costumbre, se encargan siempre el padre y la niña. Este momento es especial para ella porque representa el único instante en el que puede estar a solas con su padre y compartir cada jornada este acto simbólico:

poco a poco ha ido aprendiendo a tener paciencia, espera a que le llegue el turno, que siempre le llega a las nueve en punto, a la hora que ella llama de nona, o sea el momento de prepararnos para pasar la noche protegidos contra los ladrones cerrando todas las puertas y todas las ventanas y mi padre me dice, Tina, ¿vamos a echar llave?, es la única vez que me llama Tina y no Agustina y ésa es para mí la señal, a partir de ese instante y por un rato todo cambia porque él y yo nos metemos en un mundo que no compartimos con nadie (p. 89).

Agustina haría cualquier cosa para captar la atención de su padre. La primera vez que vuelve en coche sola con un muchacho a las doce de la noche (hora simbólica indicada por el padre), descubre que él la está esperando, “se sorprende de que la voz del padre esté tan exaltada, tan perturbada, nunca antes había yo hecho algo que lo estremeciera” (p. 212), “el padre no se había acostado por estar pendiente de ella, nunca antes, dice Agustina, nunca antes” (p. 214). A partir de ese momento anecdótico pero revelador, se da cuenta del recurso tan extraordinario y poderoso con el que cuenta para obtener la atención del padre, para que sus palabras la rodeen, para que sus sentidos y sus afectos estén alerta hacia ella. Es tanto el anhelo de sentir próximo el amor del padre, que eclipsa a todos los demás. A ello se une la significación del momento en el que se produce la reacción de su padre al tener la primera cita en su vida. Es el lapsus en el

que ha conocido, al verlo directamente por primera vez, el miembro masculino, que, aunque podría suponerle un trauma o una situación conflictiva cuando no turbadora, no le importa en absoluto, “lo que me mantenía despierta no eran el auto ni la noche ni mi primera cita a solas, ni siquiera eso que salió del pantalón del muchacho y que tenía la textura de la cera, sino saber que el padre se había quedado esperándola hasta tarde” (p. 214); de ahí que las citas amorosas pasasen a convertirse en su particular tabla de salvación, en su artimaña para superar lo impuesto y como elemento recurrente para despertar la atención y el deseo paterno: “cuando me volvieron a invitar al cine yo dije que sí porque supe que eso inquietaría y desvelaría al padre” (p. 214).

Por esta idolatría incondicional, víctima de un progresivo complejo de Electra, a sabiendas de que no es correcto lo que hace su padre, Agustina siempre intenta justificarle frente al Bichi, aunque, en realidad más bien la apología se proyecta sobre sí misma, para salvaguardarse su propio orden interno y sus impulsos hacia el padre: “tienes que reconocerlo y tienes que comprender a mi padre cuando te lo reprocha, porque razón no le falta. De nada te sirve tener tus bucles negros y tu piel blanca y tus ojazos oscuros como de Niño Dios” (p. 44). Por ello, su personalidad sufre la confusión y se contradice al declarar sobre el Bichi porque razón no le falta al padre, ya que ella misma también odia esta “bestia”, su propio padre, que ataca un niño sin culpa, inocente y débil. Pero el padre es el estándar, lo correcto, la justicia y la razón. No es posible que cometa errores. Si hace algo mal, tiene que ser responsabilidad de los demás. Incluso consigue cierta tranquilidad al hacer algo indebido comprometiéndose a sí misma para convencerse de la legitimidad de su padre. A escondidas hace un ritual con Bichi después de que hubiera sido maltratado, consistente en contemplar unas fotos de la tía Sofí sin ropa tomadas por su padre. Sabe que no está haciendo algo honesto y decente, “con un miedito sabroso de que irrumpa en el cuarto mi madre y se dé cuenta de todo” (p. 45), si Agustina no hubiera sido consciente de que lo que hace no está permitido, no tendría ese miedo, pero con el ritual se siente bien, no solamente por sentirse poderosa por hacer algo ilícito y guardar un secreto, como lo que hacen todos los adultos a su alrededor, sino también por poder defender mejor a su padre, ya que el Bichi y ella

misma, por compartir el ritual, tampoco son impecables y virtuosos. Por ello, Agustina puede asentar una lógica irrefutable: si ellos mismos hacen cosas malas, ya no pueden culpar al padre por la misma razón: “no podemos culpar a mi padre por preferir al Joaco, a fin de cuentas tú y yo celebramos ceremonias que no deberíamos, ¿entiendes lo que te digo?, cometemos pecados y lo que mi padre quiere es corregirnos, que para eso están los padres” (p. 30). Se puede interpretar esa novela como una herramienta narrativa para explorar la complejidad de los personajes y su relación con el patriarcado y las estructuras sociales que rigen la vida de las mujeres en la sociedad colombiana.

Algo similar acaece con la tía Sofi. Para la niña Agustina, tía Sofi es una mala mujer, una persona culpable y desalmada por haberle robado a su padre con sus infames artes amatorias: “con toda la intención de que nuestro padre se enamore de ella y abandone a mi madre” (p. 102).

La idolatría y la poca seguridad del amor paterno han generado en ella una preocupación continua de perder a su padre: “Yo siento punzadas en la boca del estómago y ganas de vomitar cuando veo que mi padre va convirtiendo al Bichi en un niño cada día más triste y más apocado. Pero es que tampoco resisto la idea de que mi padre se vaya de casa” (p. 99). Por esta razón, aunque quiere defender a su hermanito, se calla siempre por lo que el silencio se alza como arma de opresión, de injusticia y de insolidaridad con el más desfavorecido: “pero a fin de cuentas no le digo nada porque los poderes huyen en desbandada y el pánico se apodera de mí” (p. 99). Además, este miedo parcialmente ha sido contagiado por su madre Eugenia, se ha entrelazado tanto a su mundo interior que acepta cualquier cosa solo por tenerlo a su lado manteniendo las apariencias: “tal vez a mi madre le suceda lo mismo, que soporta lo que sea con tal de que mi papi no la deje” (p. 99).

Agustina siente una gran fascinación y admiración por su padre, el Señor Londoño, y se siente excluida y marginada por su madre, Eugenia. Esta relación compleja entre Agustina y su madre se refleja en la obsesión que Agustina tiene por su padre y en su deseo de ser la mujer que él quiere y espera que sea a pesar de los desplantes, de su silenciamiento y de su opresión. Agustina se esfuerza por complacer a su padre y ser

alguien importante y referencial para él, lo que se puede interpretar como una forma de competencia emocional con su madre. Agustina experimenta un conflicto entre su deseo de independencia y su necesidad de ser aceptada por su padre y la sociedad. Esta tensión se refleja posteriormente, como luego se verá, en su relación con su esposo, Aguilar, y en sus delirios y alucinaciones, en los que se imagina liberándose de su vida cotidiana y convirtiéndose en una heroína romántica. Las tensiones con su padre y luego su delirio son formas de tratar de conquistar emocionalmente a su padre y de ser aceptada y, más tarde, una forma de escapar de su vida cotidiana y de encontrar un lugar en el mundo al margen de dictados androcéntricos.

La preocupación por perderlo provoca en Agustina la ansiedad de complacer constantemente al padre. Con estas consideraciones, por consiguiente, el trato de Agustina hacia el Bichi oscila entre simpatía y descontento, entre la aceptación y la repulsión, entre el afecto y el apego y su falta de empatía. Si, por un lado, le duele ver al Bichi lastimado por su padre, la subconsciencia de satisfacer al padre la guía por otro lado:

A ver, nena, nena, no se deje pegar, conteste, defiéndase, pégueme más duro usted a mí, le dice con sorna mi papá al Bichi mientras lo acorrala a cachetaditas, como retándolo, y yo ¡sí, Bichito, dale!, ¡dale, Carlos Vicente junior, defiéndete con cojones!, qué ganas de que por fin contestes con toda la furia de tus testículos y de tus hormonas y que le revientes a mi padre esas narices grandes que tiene, que le rompas aunque sea un poquito la boca a ver si por fin se da por satisfecho y se siente orgulloso de ti y a gusto con todos nosotros (p. 99).

Lo más asombroso es que, sin pararse a pensar, Agustina toma la opinión paterna como la voluntad de toda la familia. Si no actúa como le indica el padre o lo que ordena, la negación se erige en un modo de ser irrespetuoso para toda la familia, olvidando que, desde sus propias consideraciones, el Bichi no es el culpable. Aquí ya no se exhibe simplemente un silencio relacionado con las palabras y con la enunciación o falta de capacidad de comunicación, sino que el silencio atrapa y envuelve cualquier modo de

razonamiento independiente. Es un silenciamiento autoimpuesto o sobreimpuesto por ascendencia paterna que con el paso del tiempo irá generando frustración por la falta de respuestas o de comprensión lo cual originará cada vez más tensiones y conflictos internos: “A veces a Agustina le nace por dentro la rabia contra el Bichi y lo regaña igual que su padre, No hables como niña, le grita y enseguida se arrepiente” (p. 98). Siguiendo al padre, Agustina también aplica violencia contra Bichi, no desde el punto de vista físico, sino desde otros parámetros que, incluso, pueden hacer más daño todavía que la violencia física ya que con ellos perpetra una traición contra la complicidad, contra la estrecha alianza de los dos, privando con ello a Bichi del único apoyo y reconocimiento que tiene de la hermana quien supuestamente lo ama más que nadie. Al mismo tiempo, Agustina vive con una lucha constante entre complacer al padre o apoyar al hermanito, lo cual la coloca en un dilema sin salida: si practica lo anterior, hace daño al Bichi y si efectúa lo posterior, ofende al padre y quizás con actitudes como estas sabe que puede perderlo para siempre además de no saber qué consecuencias añadidas podría acarrear esta tradición —exactamente por eso lo que hace frecuentemente es callarse, silenciar todo, aunque esto suponga sufrir por dentro. Se genera un silencio impuesto que resulta ser de los más dolorosos puesto que no deja de ser una forma de agresión que duele más que un grito, más que cualquier daño físico, por ello es uno de los castigos más eficaz y preferido por los manipuladores.

De acuerdo con lo mencionado anteriormente, podemos ver el efecto que causa el silencio impuesto por el machismo en los diferentes miembros de la familia con especial incidencia y significación en el personaje de Agustina. En primer lugar, el padre tiene voz y decisión en todos los asuntos de la familia; bajo tal autoridad nadie se atreve a opinar hasta que adoptan la inercia de simplemente seguirlo, de atender todo lo que disponga. Aparte, la indiferencia del padre deja a Agustina insatisfecha de la necesidad de reconocimiento y cariño, pero no puede pedirlos tampoco sabiendo que no va a funcionar, de ahí, le ha ido surgiendo poco a poco la obsesión por complacer al padre, su particular complejo de Electra. Por los dos motivos mencionados, Agustina mantiene el silencio en la familia, como los otros miembros aparte del padre y Joaco. Sin embargo,

este acecho del cariño paterno nunca ha sido compensado y tal necesidad viene inflándose como un globo; mientras tanto, su juicio personal dice lo contrario, no le gusta lo que perpetra el padre ni lo que hace ella misma, sobre todo contra el Bichi, a quien quiere mucho. Esta lucha interna la mantiene agitada y conmovida a lo largo de la narración. En su interior se ventila un debate entre lo que quiere y lo que desea, entre la voz que quiere manifestarse para denunciar y el silencio que la coarta para no herir o sufrir consecuencias, entre querer ser apreciada por su padre y ayudar al Bichi en su cotidianidad.

4.2.2. El silencio de negligencia emocional

Dejando a un margen al padre, Eugenia, la madre de Agustina, también impone un silencio significativo y revelador, pero, por el propio silencio que envuelve el domicilio familiar y a sus habitantes, deambula por la casa sin comunicación esencial con nadie. Desde niña siempre ha sido así, siempre ha manifestado un carácter callado y retraído, casi ausente. Ya en sus primeros años, su padre Nicolás Portulinus declaró palabras reveladoras sobre este hecho como si fuera un augurio: “Eugenia, eres un duende del bosque, mi pobre nena Eugenia, le dice, eres un duende silencioso y recluso en su cueva” (p. 304). En revelaciones próximas a estas, su hermana la tía Sofi la describe de la siguiente manera: “La solitaria era Eugenia, la silenciosa, la siempre bien comportada y mejor arreglada, la incapaz de amar sin sufrir”, “una preciosidad, pero siempre ha andado perdida en una como ausencia”, su propio marido le comenta como “cuerpo sin alma ciudad sin gente” (p. 123). Con enunciados como estos ya podemos construir la imagen de una mujer hermosa, elegante, pero muy fría y distante. Representa la figura de una mujer recluida en un mundo ajeno y en un universo interior vacío. Es solitaria, silenciosa, incapaz de tener sentimientos ni afectos de cualquier tipo. Su incapacidad para comunicarse y relacionarse con los demás le impide tener cualquier tipo de relación significativa en su vida puesto que se confecciona como personaje atrapado en

su propia mente y aislada del mundo que la rodea. El silencio y la soledad la sitúan en el aislamiento. Eugenia es un ejemplo de cómo el silencio puede ser una barrera para la conexión humana y cómo la incomunicación puede afectar negativamente nuestra capacidad para relacionarnos con los demás y para situarnos en ámbitos desconectados de la realidad.

Al no hacer uso de la palabra no expresa sus sentimientos, no puede pedir ayuda o comunicar las necesidades afectivas o de cualquier otro tipo que necesite; al contrario, al hacer uso del silencio se produce la insensibilidad y el desapego. No se sabe con certeza si es silenciosa por factores genéticos o por los traumas en su infancia —su padre Portulinus andaba siempre un poco loco hasta suicidarse— pero, por ciertas consideraciones vertidas en la novela se conoce que, por lo menos, antes del matrimonio ya era así, de modo que no es de extrañar que Eugenia tampoco le haya ofrecido cariño materno a Agustina, generándose ya un desapego emocional materno-filial, una falta de comunicación y de afecto que repercute en la formación psicológica de la hija. En cierta ocasión, cuando Eugenia estaba arreglándose para salir, Agustina estaba merodeando a su alrededor preguntándole por curiosidad sobre cualquier cosa que estaba utilizando la madre como su perfume o la falda, momento que aprovechó para decirle que había sido “una de las únicas veces en la vida que mi madre y yo hemos conversado” (p. 113). Por lo que se puede apreciar con comentarios y actitudes como las aportadas, las mujeres de esta historia solo conversan sobre cosas superficiales y sin mucho interés o trascendencia para ellas, para la familia o para la sociedad. Sus palabras son vacuas, sus conversaciones vacías y sus diálogos insustanciales con respecto a los demás. El protagonismo femenino se caracteriza por un silencio aleado a la invisibilidad, a una presencia árida y estéril, con vidas insustanciales abocadas al mutismo y la insignificancia.

Eugenia se calla porque no le importa verdaderamente la familia, ni el marido ni sus propios hijos, incluso podríamos ir más allá y postular que tampoco le importa su propia existencia. Emocionalmente no cuida a la familia; al marido no le muestra la parte afectiva y a sus hijos no les transmite sentimientos o afectos propios de la

maternidad —se detecta una absoluta negligencia emocional, consistiendo en no ser responsivo a las necesidades emocionales de los niños¹². Esto puede causar resultados muy negativos en los niños al manejar sus propias emociones, lo cual, dificulta el trato con los demás y consigo mismo. Lo único que le importa es la imagen de una familia unida y aristocrática. Algunas de estas caracterizaciones e ideas las comenta la tía Sofi sobre Eugenia al afirmar que es “la que se alimentaba de apariencias” (p. 124). Eugenia espera que las mujeres se comporten de cierta manera, como ella hace, puesto que se siente y se sabe atrapada en este mundo, sin poder escapar de las expectativas que se le imponen. A lo largo de la novela, Restrepo muestra cómo el mundo de las apariencias puede ser tóxico para las mujeres. Eugenia es víctima de esta toxicidad, ya que se siente presionada para cumplir con las expectativas de su entorno y nunca podrá llegar a ser ella misma lo que la lleva a sentirse aislada, a obedecer y a cumplir con los roles que se esperan de ella y a estar desconectada de todo lo/los demás. Este mundo de apariencias y de inflexibilidad provoca que ella se sienta vacía por dentro y que no pueda encontrar la felicidad en el mundo de las apariencias en el que vive. Es decir, experimenta un proceso de apartamiento y de incomunicación.

Para Eugenia, ejercer como esposa o madre son solo papeles que desempeñar con el fin de aparentar la felicidad y la unión de una familia bien posicionada digna de ser admirada y envidiada en el seno de una comunidad envuelta en imaginarios patriarcales. Frente a su marido y su violencia contra el hijo menor, Eugenia ha sido siempre indulgente, incluso cuando el Bichi sacó las fotos como prueba de la infidelidad de su padre en espera del apoyo de la madre. Contrariamente a lo que pudiera esperarse, ella

¹² Como se ha señalado reiteradamente en los casos de ausencia de afectividad maternal: “La ausencia grave de estimulación afectiva por parte de los adultos que juegan un rol relacional afectivo importante provoca la aparición de trastornos no tan solo de la maduración sino también síntomas clínicos que se expresan en trastornos somáticos, afectivos y conductuales. La aparición de la clínica o bien la afectación madurativa del niño es lo que pone de manifiesto el carácter grave e intenso de la carencia afectiva. El término de “carencia afectiva”, señala tanto la causa (déficit de estimulación afectivo-maternal) como la consecuencia (clínica somática, afectiva y conductual con retraso en la maduración afectiva del niño)”. Gómez Moreno, María Belén: *La carencia afectiva infantil como factor incidente en el paciente alcohólico interno en la fundación abrazo del Padre de la ciudad de Ambato en el período Septiembre 2010-Septiembre 2011*. Ambato-Ecuador: Universidad Técnica de Ambato, 2013.

se puso al lado de su marido puesto que con esta actitud— aunque indiferente, humillante e hipócrita— no se rompería su matrimonio. A Eugenia, no le importaba que el Bichi fuera lastimado, o que su esposo le fuera infiel incluso con su propia hermana; no se inmuta ante situaciones misóginas o violentas como las que sabe que acaecen a su alrededor; de hecho, es muy probable que Eugenia ya lo supiera antes de que el Bichi lo mostrase ante todos. La tía Sofi, al contrario, ha sido la mujer de Londoño y la madre de los hijos de facto, “era yo, y no ella, la que atendía en la cama a su esposo como una esposa y la que amaba a sus hijos como una madre” (p. 124). Con la tía Sofi el señor Londoño ha disfrutado apasionados días cuando estaban ausentes Eugenia y sus hijos, en los bares, en el cine, en la casa, divirtiéndose, tomándole fotos a Sofi y gozando de ella y con ella con muestras de pasión amorosas solo al alcance de los amantes enamorados. A esto se suman episodios no menos significativos. Debe ser recordado que es la tía Sofi quien sigue al Bichi a México acompañándole después de que abandonara la casa; y, paralelamente, es también la tía Sofi, después de que Agustina perdiera la razón, la que volvió para cuidarla diariamente. Con estos ejemplos, además de con el contraste que se presenta entre Eugenia y la tía Sofi, se demuestra que Eugenia es una mujer solitaria, sumida en unas apariencias tan ficticias como falseadoras de la realidad y desconectada del mundo real que la rodea, lo que la hace parecer invisible a los demás y carente de una voz y hasta de una personalidad e identidad propias.

Eugenia es un personaje que experimenta una gran cantidad de dolor y sufrimiento a lo largo de la novela debido a su silencio y subordinación, no solo en relación con su marido sino también con un sistema patriarcal que ejerce la represión a sus miembros. Se siente atrapada en su propia mente cultivada y fortalecida por tal sistema y aislada del mundo que la rodea, incluso de su propio marido. Con este personaje, Restrepo muestra cómo la falta de autonomía y la sumisión pueden ser perjudiciales para la vida de una mujer, y cómo esto puede llevar a la invisibilidad y la falta de voz propia. Eugenia es un ejemplo de cómo la subordinación y la falta de voz propia pueden afectar negativamente la capacidad de una persona para conectarse con los demás y llevar una vida satisfactoria.

Según Kristine Vanden Berghe (2017: 307):

casi todas las acciones de la madre [de Eugenia] pueden resumirse bajo los verbos *cerrar* y *encubrir*. Cuando se desplaza con sus hijos en la ciudad y su coche llega a estar atrapado en una rebelión de los estudiantes, les obliga que cierren la ventana del coche aunque casi se sofocan por el calor (139-140), el padre “coloca trancas y candados en la noche” (133), cierra las puertas de la casa ante las narices de los leprosos y ante la gente del pueblo (91, 133, 140, 164) y el barrio donde viven está cerrado/cercado “por celadores envueltos en ruanas que se apostaban durante las veinticuatro horas en garitas con vidrios blindados enfrente de cada casa” (164). De la misma manera que los padres quieren cerrar su casa frente al afuera diferente y peligroso, la madre intenta controlar y confinar los límites de los cuerpos, lo cual queda claro en la escena donde llama a Agustina dentro de la casa cuando le viene la regla y no quiere que nadie lo sepa.

Se trata de escenas muy distintas las unas y las otras; sin embargo, suscitan una misma reacción de Eugenia que consiste en cerrar e invisibilizar, cerrar los ojos ante la verdad del adulterio, cerrar ventanas ante la violencia, casas y puertas ante el pueblo y la enfermedad, guardar fronteras.

Eugenia está allí en la casa. Ocupa su espacio dentro del ámbito doméstico, pero, en lugar de ser una persona de carne y hueso, parece una imagen fantasmal y sin alma, hermosa pero sin vitalidad, decorativa y sin personalidad propia. Ejemplifica un tipo de figura sin identidad, silente y sin espíritu que parece no tener una existencia real puesto que su vida transcurre en medio de la atonía y de una moral marcada por las apariencias, la inactividad, la coacción y la cohibición en la que su sometimiento y continua humillación no son sino perfiles de sus miedos y fracasos familiares.

4.2.3. El silencio por las apariencias

Entre los diferentes narradores de la obra, el que nos desvela más secretos es uno de los propios protagonistas de la novela: Midas McAlister, el ex novio de Agustina

quien, después de dejarla embarazada, la abandonó. Al mismo tiempo, este personaje es el intermediario del comercio entre los “old-moneys” (p. 28) de Bogotá (incluida la familia Londoño de Agustina) y Pablo Escobar.

Midas, a pesar de ser una persona ajena a la familia, mantuvo una relación íntima con Agustina, la cual, en esta secreta relación, le fue desvelando algunos de los secretos de la vida cotidiana de la familia; entre tanto, a pesar de no pertenecer a la familia trata constantemente con los “old-moneys”, que es un grupo estrictamente cerrado que no acepta nuevos miembros por ricos que sean, son los depositarios de las tradiciones, de los valores antiguos, de la rancia clase ostentadora del poder. Desde fuera del círculo ha podido observarlos de cerca, por lo que, de esta manera, también ha conseguido conocer bien los secretos de la vida económica de la familia, mejor que la propia Agustina. Ha inventado un “Catálogo Londoño de Falsedades Básicas” y, precisamente, son estas falsedades, entre otros aspectos que luego se abordarán, las que llevan a la locura a Agustina. Con este singular pero eficiente catálogo Midas también ayuda a resumir lo que ha pasado en la vida de Agustina, pero leyéndolo al revés:

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 hippy 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; el señor Carlos Vicente Londoño no murió de deficiencia coronaria sino de dolor moral el día que pasó en su automóvil por la calle de los hippies y alcanzó a ver a su única hija Agustina sentada en la acera vendiendo collares de chochos y chaquiras; 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 que se llame Aguilar, y si acaso existe no tiene nada que ver con la familia Londoño; la niña Agustina no está loca de remate sino que es así, Eugenia y Joaco dicen así y no especifican cómo, o está nerviosa y debe tomar Ecuamil, o no durmió bien anoche, o necesita psicoanálisis,

o hace sufrir a su mamá sólo por llevarle la contraria, o siempre ha sido un poco rara. (p. 264-265)

Todas estas falsedades tienen el mismo objetivo que no es otro que el de mantener las apariencias de una familia perfecta con el fin de que dichas apariencias prolonguen la posición y el estatus de la familia de cara a los demás, aunque, por dentro, se vivan dramas, se imponga el silencio y se destrocen las existencias de sus protagonistas desde diferentes horizontes.

El Bichi abandona la casa por no aguantar más la violencia del padre y por la desilusión total provocada por la falta de apoyo y de comprensión de la madre y del resto de toda la familia a causa de su afeminamiento. Esta realidad, consabida dentro de la familia, sin embargo, no puede ser hablada ni comentada bajo ningún motivo. En ningún caso puede ser exteriorizada y ser objeto siquiera de dialéctica puesto que sabe el escándalo familiar y social que implica que un hijo abandone la casa, y que además recuerde la revelación de la infidelidad del señor Londoño como la última escena en que estuvo el hijo menor; por otro lado, según la moral tradicional patriarcal también es infamante y denigrante tener un hijo afeminado, por lo que cualquier rastro o ejercicio de violencia sería lo de menos desde la consideración pública y desde su vigilancia en el ámbito de lo privado.

Por otra parte, cabe ser reseñado un particular episodio por su significación. No se sabe precisamente quién lo ha inventado o quién ha podido ser su generador pero toda la familia se adhiere a la mentira colectiva orquestada para salvaguardar las apariencias y la vergüenza por la que se contó que el Bichi se había marchado a México para cursar estudios. Cuando iba a volver, en su habitación “todo está igual a cuando se fue, como si no hubiera pasado el tiempo” (p. 265). Eugenia ha mantenido intacto el espacio del Bichi como si él nunca se hubiera ido de casa, como si, con volver a tenerlo todo, estuvieran arreglados todos los conflictos identitarios del personaje y las ofensas familiares recibidas. Si en aquel entonces todavía no se sabía con certeza que era

homosexual, cuando resolvió que iba a volver de México acompañado por su novio, la evidencia era manifiesta, lo cual fastidió a Joaco (que, como se dijo arriba, pasó a ser el patriarca de la familia después del fallecimiento del padre). Cuando el Bichi regresa, en lugar de encontrar acomodo en su casa y afectos sentimentales por el regreso, Joaco es el encargado de mantener el pulso del patriarcado, de la insensibilidad y del desprecio hacia lo diferente puesto que sin ningún tipo de misericordia o fraternidad declara a la madre que “ni el Bichi ni su puto novio van a pisar esta casa” (p. 266), erigiéndose Joaco en el instigador patriarcal de la familia y en defensor de su honestidad.

Sin embargo, el personaje de Eugenia, como seguidora y defensora fiel de tal orden, prefiere callarse repitiendo una y otra vez la misma frase: “Cállate, Joaco, no digas esas cosas horribles” (p. 266), siendo para ella lo indecible y lo horrible que el Bichi tenga un novio en lugar de censurar las palabras del propio hermano. Por parte de Agustina, sin el Bichi en casa —la única persona que Agustina ha querido de veras¹³— se quedó sola, ya que ella y el Bichi son los dos hijos menos preferidos de la familia, una por ser mujer y por tanto un individuo ignorado y totalmente prescindible y el otro por ser hasta detestado a causa de su homosexualidad. Entre ellos, no obstante, y lógicamente, se apoyaban, por lo que están más unidos todavía que la fraternidad propia entre hermanos. Pero, con esta nueva realidad, las circunstancias empeoran aún más toda vez que Agustina siente una profunda culpabilidad por la impotencia de no poder proteger al pobre e indefenso Bichi ante los desprecios, insultos y humillaciones causadas por su propia familia.

Con el Bichi se fue también la tía Sofi. A esta decisión contribuyó su turbación y vergüenza de ser descubierta por haber sido amante del señor Londoño frente a todos, pero también por la preocupación emergente hacia el Bichi a quien quiere como a su propio hijo, a lo que podría añadirse el hecho de no poder tolerar más esa falsedad.

La desaparición de la tía Sofi tiene un significado especial para la trama y para la urdimbre socio-política de la narración. El emigración-huida de la tía Sofi forja un

¹³ Palabras del Midas “A fin de cuentas ese hermano pequeño debe ser la única persona que has querido de veras” (p. 263).

desenlace perfecto para todos ya que de esta manera este personaje ha podido no haber existido nunca, ha podido haber sido un ente fantasmal y una figura irreal evaporada de la que ni siquiera queden vestigios de recuerdo. Sobre ella, el silencio es absoluto, una omisión en la que Agustina siempre ha sido participante. Esta exclusión afecta tanto dentro como fuera de la familia, ya que no se volvió a mencionar el nombre de la tía Sofi jamás —recuérdese con George Steiner que lo que no se nombra no existe—, hasta el extremo de que cuando ella tocó la puerta para ofrecer ayuda a Agustina explicando que era la tía, Aguilar sospechó ya que “mi mujer nunca me había hablado de ninguna tía” (p. 19).

Con sellar este hecho, Agustina tuvo que seguir callando la inseguridad que sentía de la familia: la indiferencia y el desamor de los padres ya le habían cargado con inseguridad al personaje de Agustina; descubrir el amorío entre su padre y la tía Sofi agravó su estado dejando a Agustina más preocupada por el abandono del padre. Ahora que el Bichi ha revelado el gran secreto y se fue, para Agustina es doble la sacudida: el abandono del vínculo afectivo más importante para ella se desvanece, y al mismo tiempo, la evaporación del poder que ellos provocaban a través de la gran ceremonia con las fotos entonces secretas. Sería imprudente pensar que Agustina de verdad creía que esas fotos tenían el poder de protegerles, ya que al ver al Bichi bajar con las fotos, ella misma se decía interiormente: “si las revelas se desvanecen mis poderes (...) las llaves de la destrucción sólo resplandecen e infunden terror mientras permanecen ocultas” (p. 254). Agustina intuye que esas fotos no cambiarían nada, sin embargo, prefería engañarse a sí misma antes de tener que enfrentarse con la realidad.

Más doloroso y confuso para Agustina supuso el acto de inventar, concretar y enunciar cómo actuar ante la familia con el Midas después de que la dejara embarazada. Como ejemplo y representante del poder androcéntrico —con el conjunto de categorías, poderes socio-políticos y valores éticos y morales adyacentes que eso conlleva de manera inherente—, el señor Londoño no tardó en exigirle al Midas la restauración de la afrenta deshonrosa y el casamiento con Agustina para resarcir el problema. Sin embargo, el Midas no aceptó ni la proposición ni las amenazas, ya que era joven y

estaba disfrutando su vida después de haber conseguido hacerse con cierto patrimonio económico, además, conocedor de que ellos dependían de él para volver a poseer dinero, no tenía miedo a las amenazas.

Acuciada por las circunstancias y las consecuencias trágicas para sí y para su familia que todo ello pudiera generar, Agustina tuvo que solventar el problema en soledad y silencio, sin compañía y sin ningún tipo de apoyo familiar, psicológico o moral. En soledad y desconsolada, accedió a que le fuera practicado un aborto. Sin embargo, si ella había sido menospreciada y aislada, descubrió que su familia, a pesar de todo, “recibían como a un sultán” (p. 72) al Midas, después de todo el ultraje, los dramas y los castigos de acción o de omisión que había sufrido. Fueron varias las penas y afrentas que estuvo sufriendo Agustina al mismo tiempo: por una parte, el abandono del Midas cuando estuvo embarazada, lo cual no solo significa el desamor sino también es signo simbólico de una vergüenza grande para una joven de diecisiete años de edad en una familia machista. Además, con ese fatal y deshonoroso error fallaba a su padre a quien siempre había adorado por lo que el ultraje era aún mayor, hasta que, envuelta en una caótica pesadilla a la que no hallaba salida, decidió abandonar su hogar antes de confesárselo —con ello se demuestra que para los protagonistas hay hechos donde el diálogo, el consenso o la comunicación es imposible. Todo ya está predeterminado en función de unos valores y condicionantes ancestrales—. Mientras tanto y de forma tan sorprendente como incomprensible, la familia no había cambiado el trato con el Midas. Nadie aparentaba estar indignado por Agustina, lo cual no venía sino a parecer como si no les importara nada este miembro familiar. Tanta indiferencia y desasimiento puede llegar a parecer un hecho fuera de toda lógica y razón, pero lo cierto es que Agustina se vio obligada a desaparecer de su casa. Con estas acciones y sus consecuencias adheridas, en la familia permanecen y se refuerzan sólo los mejores jugadores de la retórica y del manejo del poder de la acción por la palabra y de la fuerza del silencio —el señor Londoño, por ser la autoridad, Joaco, el preferido y heredero de la autoridad, y Eugenia, la que protege firmemente la buena marcha del juego. Como explica Aguilar, esa clase “no sólo excluye a las otras clases, sino que además se purga a sí misma, se va

deshaciendo de una parte de sus propios integrantes, aquellos que por razones sutiles no acaban de cumplir con los requisitos” (p. 33).

Pasado el tiempo, Agustina se desposa con Aguilar, su pareja actual. Aguilar era profesor de literatura de universidad, aunque luego se tiene que ganar la vida para sobrevivir comerciando con comida para perros ya que las universidades están cerradas. Como actante extraño y extranjero, es absolutamente ignorado por la familia por no pertenecer a los “old-moneys”; para el resto de figuras literarias es como si no hubiera existido tal persona, en actitud muy semejante a la relatada y acaecida con la tía Sofí, porque es una vergüenza para la familia que la hija se hubiera casado con alguien que no pertenece a esta clase superior. Cuando Aguilar atendía la llamada de Eugenia, porque Agustina no quería revelar que la voz de la madre le enfermaba y le producía pavor (p. 33), Eugenia le hablaba a Aguilar “sin decirme nunca por el nombre, haciendo malabares con el idioma para evitar la alusión a mi vínculo con Agustina y usando un tono impersonal como si yo fuera el telefonista o el enfermero, es decir como si yo no fuera nadie y ella estuviera dejando un mensaje en el contestador” (p. 33). No dicen la verdad incluso entre los informados. No se puede nombrar lo que causa deshonra y afrenta a la familia. El silencio provoca la desaparición e invisibilidad como se puede inferir en el hecho de que los personajes evitan mencionar a Aguilar por su nombre y utilizan un tono impersonal al hablar con él, como si él fuera simplemente un intermediario prescindible o una persona sin importancia. Para referirse a él, utilizan un lenguaje indirecto y ambiguo con el fin de evitar cualquier tipo de alusión a su vínculo familiar y, de esta manera, por un lado, evitar que Aguilar pueda tener un sentido de pertenencia y comunicación con la familia y, por otro, evitar perturbar la frágil estabilidad mental de Agustina.

Cuando se evita la comunicación bidireccional o el deseo de entablar un diálogo con alguien a quien se rechaza, las personas recurren a malabarismos con el idioma para evitar la alusión directa a la realidad que los rodea, siendo esto una muestra de cómo la comunicación puede ser complicada y ambigua en situaciones en las que se intenta evitar a alguien o no hacerlo participe de un colectivo.

4.2.4. El silencio hereditario

El silencio de la familia Londoño no es el único caso acontecido en la historia de su estirpe genealógica. Es un silencio hereditario cuyas huellas se remontan a la generación de los padres del abuelo Portulinus, o incluso antes, ya que según lo que abarca el libro esta imposición se podría apreciar con anterioridad. Se puede percibir y entrever que el abuelo había tenido experiencias similares en las primeras etapas de su vida, igual que la madre Eugenia. Con estos antecedentes, los niños se han desarrollado en un ambiente en el que han observado unos hechos y unas formas de comunicación y de actuación que más tarde imitan y desarrollan en su etapa de adultos, hasta voluntariamente educan a los hijos de la misma forma siguiendo modelos y patrones recibidos. Según Musitu y Molpeceres (1992) “la conducta exhibida o manifestada por el padre/madre hacia su hijo/hija que hace que éste se sienta cómodo en presencia de uno o ambos padres, confirmándole que se le acepta y aprueba como persona”. En línea próxima, siguiendo a Santiago Yubero (2005), “mediante el proceso de socialización se transmiten las pautas culturales que permiten que unas personas ajusten sus comportamientos a otras, construyendo un esquema sobre lo que se puede esperar de los demás y sobre sus expectativas de relación”.

El abuelo Portulinus creció en una familia que guardaba secretos. La hermana del abuelo Ilse tenía una enfermedad vergonzosa para la familia: sentía comezón en sus entrepiernas, una excitación irrefrenable, y no podía aguantar esta sensibilidad extraña por lo que sentía continua necesidad de rascarse el sexo y de masturbarse. La incontinencia y falta de control sobre su sexualidad la había llevado incluso a hacerlo en público lo cual resultó demasiado escandaloso para la familia hasta el extremo de que decidieron atarla en la casa para evitar la incomodidad, deshonor e infamia que esto representaba para toda la familia. A causa de este obligado confinamiento, Ilse, nombre el personaje que sufría tales ataques, poco a poco comenzó a sufrir un trastorno y un

progresivo deterioro mental que obligó a la familia a encerrarla, desorden que los médicos diagnosticaron como

quiet madness, o insania que se desenvuelve en silencio, o sea un progresivo volcarse hacia adentro de tal manera que lo que de ella se percibía desde el exterior era una desconcertante y para muchos intolerable combinación de introspección y exhibición, de catatonía y masturbación (p. 269).

La pobre muchacha sufría una enfermedad tan extraña y extravagante como turbadora y deshonestas, pero, por encima de esto, su mayor consternación emanaba del desprecio sufrido por parte de su propia familia, ya que no se trataba de una simple enfermedad sino de algo infame y escandaloso para ella misma y para los suyos. Era una humillación y ultraje grave puesto que el descontrol sobre el apetito sexual no se podía tratar abiertamente. Sobre la conducta sexual compulsiva y descontrolada la familia impuso la ley del silencio desde diferentes puntos de vista. No se puede hablar de ella. Hay que silenciar, ocultar y reprimir esta conducta por las habladurías y el honor familiar. Este tipo de alteraciones son disruptivas o perjudiciales no sólo para la persona que las padece sino también su entorno más cercano puesto que, a su lado, emergen problemas de autoestima en las relaciones familiares y sociales, en la salud personal y en las personas del entorno.

El niño Portulinus padecía por la forma en la que trataban a su hermana. Amaba a su hermana, entraba al cuarto donde se encontraba y se sentaba a su lado para acompañarla, fingiendo incluso que tenía las manos atadas como ella y diciéndole que ella no era “la única mala” (p. 271). Con objeto de mostrar su cariño, su empatía, y de tratar de ayudarla, desataba a su hermana cuando no estaban los padres en casa, y le tocaba piano para que ella bailara. Frente al silencio y el menosprecio familiar, el niño aportaba las notas de humanidad y sensibilidad necesarias en un entorno irracional y destructor. No hace falta reiterar el amor que tenía el niño Portulinus a su hermana después de ver lo que hacía, tampoco el dolor y la lástima que guardaba por ella.

Escuchaba siempre a su padre gritarle a ella impropiedades contra su incontenible sexualidad del tipo: “No hagas eso, cochina, eso es sucio” (p. 270), acompañando los gritos con violencia física cuando retiraba furiosamente la mano de ella de sus genitales. Para la familia, lo más importante era la fama, mantener el estatus social, en otras palabras, las apariencias, todo lo demás no tenía valor incluyendo la vida de su hija. Para afianzar más su posición y para vilipendiar a su propia hija, el padre reiteraba continuamente que “era lo peor que podía sucederle a la familia” (p. 270), siendo continuado y reforzado por palabras de la madre en comentarios como: “Cualquier cosa es preferible (...) hasta la muerte” (p. 270).

En cuanto a la propia Ilse, aunque tenía problemas psicológicos, también era capaz de percibir las humillaciones a las que era sometida. Al no tener posibilidad de encontrar solución a su incontinencia, no recibir ningún tipo de apoyo afectivo ni médico o psicológico y, al contrario, sufrir el escarnio, la barbarie y el aislamiento, la llevó a pensar que no merecía la vida, pensamientos que ejecutó cuando, al final, decide suicidarse tirándose al río. No se ha descrito directamente la tristeza que todo este relato provocó en Portulinus, sin embargo, las consecuencias eran visibles cuando, tras este aciago acto, “pasa los días repitiendo nombres de ríos en orden alfabético” (p. 271); el gesto no deja de presentar un alto simbolismo puesto que los ríos que enumera son de Alemania, de donde era el abuelo Portulinus, y, a la vez, al pronunciar estos nombres él recordaba a su hermana. Con acciones como estas, Portulinus sentía la compañía de su hermana como hacía antes de su muerte. Enunciaba alegóricamente un trágico suceso que influyó en su psicología y podía exteriorizar por la voz la memoria de un recuerdo que quedó grabado en su ser más íntimo.

Portulinus, a pesar del fraternal amor que profesaba por su hermana, nunca intentó defenderla frente a sus padres; tan solo mostraba su apoyo a la espalda de la familia porque no era nada más un niño, quien no podía afrontar la voluntad poderosa de los adultos ni luchar dialécticamente con ellos. Además, habría que considerar que los comportamientos “sucios” de su hermana tampoco le darían razón para defenderle. La moral y la autoridad de los padres lo condenan a callar y a permanecer aparentemente

ajeno a la desgracia, devorando una amargura que no sabía tratar ni podía expresar, lo cual se fue convirtiendo en la raíz de su locura, hasta que, roto de dolor, de incompreensión y de postergación, decidió seguir los pasos de Ilse y acabar igualmente con su vida arrojándose al río en un final idéntico al de su hermana. La indiferencia, la falta de sensibilidad y de comunicación y la desatención ante el dolor conducen al abismo de la enajenación paso previo a la salida final que los protagonistas solo hallan en el suicidio.

La misma historia se repitió con Agustina y el Bichi. En este último caso, su padre le pegaba ferozmente porque el Bichi no correspondía a sus expectativas de ser un hombre en el pleno sentido de la palabra. Apiadándose de él, Agustina lo acompañaba, lo consolaba, e incluso llegó a ingeniar un ritual para que no se sintieran tan impotentes los dos. Con todo, frente al padre, Agustina nunca pudo expresar nada, nunca se vio con fuerza para declarar sus sentimientos y oponerse a la crueldad e impiedad paterna, no fue capaz de exteriorizar ni su lástima por las afrentas contra su hermano ni la indignación que se fue apoderando de su ser. Aún más, la niña, impotente frente a la autoridad familiar, la que define lo bueno y lo malo, no consideraba suficiente mantenerse firme en su propio juicio y defender abiertamente que el Bichi no tenía culpa, al contrario, para no alterar el orden simbólico ni la autoridad hegemónica, ella prefería dar la razón a su padre para mantener un orden estable dentro de la casa. En este sentido, buscaba constantemente justificaciones para decirle al Bichi que al final el padre sí tenía razón con todo lo que hacía. A la postre, al sentir la hostilidad y el desapego de toda la familia, el Bichi fue desilusionándose totalmente de su entorno sentimental, dejando incluso a Agustina con la tristeza podrida por dentro.

En Agustina también se ve tal educación familiar totalitaria y represiva. Aunque no le gustaba a Agustina cómo los adultos le ocultaban la verdad, ella, al final, actuó de la misma forma en el trato con el Bichi. Ella era mayor, por lo que tenía autoridad sobre su hermanito, desempeñando así el mismo papel de sus padres. Cuando en la calle se encontraron con los estudiantes manifestantes en coche, su madre les mandó esconderse debajo de la silla para que no vieran escenas sangrientas y con el fin de protegerlos. De

esta acción, Agustina extrajo una eficaz enseñanza que la llevó, por la misma razón, a proteger a su hermanito, y le dijo: “Sigue jugando, Bichi Bichito, que no te va a pasar nada (...) le juego con la moneda para que se distraiga, pero sé que están pasando cosas” (p. 140). Agustina piensa de la misma forma: para proteger y para salvaguardarse, hay que ocultar las realidades desagradables, se ha de hacer uso del secreto o del ocultamiento de la verdad. Como señala Vide Rodríguez : “hay que elegir, muchas veces en la vida, entre verdad y felicidad y, por tanto, necesitamos estrategias lingüísticas no conceptuales, no racionales para hacer asumible tantas y tantas situaciones existenciales absurdas e inasumibles en sí mismas (Vide Rodríguez, 2016: 164).

Otro ejemplo trascendente en la misma línea se produjo cuando el celador del barrio murió en la puerta de la casa de la familia protagonista. Ante esta trágica escena, Agustina estaba raramente fascinada por el cuerpo del desconocido tirado en el suelo, así que cuando el Bichi intentó acercarse, Agustina lo impidió: “la punta de los zapatos del Bichi llegaba hasta el borde del charco y yo lo empujé hacia atrás con mi brazo, No toques esa sangre” (p. 165). Frecuentemente Agustina era la que escuchaba órdenes y miraba hacia dónde le indicaban; sin embargo, con el Bichi, Agustina podía mandar, aplicar su autoridad, porque, con ello, imponía su jerarquía y pasaba de víctima a verdugo, de figura sumisa y subordinada a los demás a fuerza de autoridad. De esta manera se deja ver con claridad la influencia que le había dejado la educación familiar, hasta el punto de que le hizo creer que alejar al Bichi de la realidad representaba la mejor de las formas para protegerlo, de modo semejante a como habían actuado sus padres con ella. Con actitudes como estas se comprueba que lo que había aprendido era la forma de educar de ellos, las formas de actuación de la esfera dominante sobre los círculos dominados. De esta manera, queda comprobado y se pone de manifiesto que el silencio, las formas de actuación y de dicción autoritarias y el carácter de vasallaje, las incomprendiones y los sufrimientos se heredan una generación tras otra.

4.3. Silencio conspiratorio —elefante en la habitación

4.3.1. Del silencio personal de negación al silencio conspiratorio

Del argumento arriba explicado se puede ver que el silencio de algunos hechos en la casa es sostenido entre todos y se ha mantenido vigente durante generaciones. Tal silencio de una colectividad ha sido denominado por el sociólogo estadounidense Eviatar Zerubavel como “silencio conspiratorio” (Zerubavel, 2006) en su magnífico trabajo precisamente sobre este tema *The Elephant in the Room – Silence and Denial in Everyday Life*. El refrán en inglés “the elephant in the room” literalmente podría traducirse como “el elefante en la habitación” y su significado vendría a ser el representado por una verdad obvia que es ignorada deliberadamente por todos. El elefante aquí se refiere a la verdad evidente, ya que en un recinto cerrado el elefante es demasiado grande para que pueda ser ignorado. El ejemplo más famoso del elefante en la habitación se vincula con el cuento popular *El traje nuevo del emperador*, reescrito y recopilado por el danés Andersen sobre la base de un cuento antiguo de España. Eviatar Zerubavel intentó hacer, según las propias palabras, un análisis sistemático sobre este fenómeno abundante en la vida diaria. Gracias a ese trabajo se facilita el entendimiento de la historia de *Delirio*. El silencio conspiratorio no da paz, la inercia superficial no supone la tranquilidad interna, al contrario, incrementa los traumas, aumenta la incomunicación y las obstrucciones en los procesos dialógicos y potencia las desgarraduras emocionales, psicológicas y anímicas.

En comparación con la expresión “elefantes en la habitación”, las verdades son como el elefante, gigantes y evidentes, las de la familia Londoño son como los presentes dentro de la habitación, todos conocen la existencia del elefante y todos saben sin duda alguna que los demás también pueden ver el gigante animal, sin embargo, son conscientes de que no deben saberlo, deben evitar su reconocimiento, su visibilización. Como advirtió Confucio: “No mires a lo que sea contrario al decoro, no escuches lo que sea contrario al decoro, no hables de lo que sea contrario al decoro”. No es que no

se pueda ver o escuchar, sino que voluntariamente optan por no hacerlo. E. Zerubavel ha citado en su estudio el concepto psicológico “negación” propuesto por Sigmund Freud en *La interpretación de los sueños* como una defensa psicológica y más tarde desarrollado por la hija Ana Freud (Freud, 1980), que significa el rechazo de la existencia de un hecho o experiencia que le resulta demasiado amenazante o angustiante. A través de negar la realidad, en lugar de enfrentarse a ella o aceptarla, el individuo logra suavizarla haciéndola más tolerable. En el caso de este libro, el ejemplo más destacado es el representado por la familia Londoño con el personaje representativo de Eugenia. En su caso, los mecanismos de defensa sirven para enfrentar las amenazas constantes tanto exteriores como interiores para que ella encuentre la seguridad que necesita. La negación es un mecanismo clasificado entre los más primitivos y suelen ser patológicos, trata de los estímulos del mundo exterior y consiste en no admitir algunos hechos dolorosos ya sean o estén relacionados con el mundo objetivo o sean del subjetivo mostrados por las demás personas, lo cual, por supuesto, no puede cambiar en realidad el mundo exterior. Por lo hábil que uno sea en el manejo de este mecanismo, lo negado sigue existiendo en el mundo objetivo; en lugar de cambiar el hecho, la negación opta por no dejarlo entrar en la percepción subjetiva, voluntariamente manteniendo el antiguo orden interno de uno mismo.

Eugenia, aparte de Agustina, quien al parecer es la única delirante, también sufre trastorno mental. Su forma huraña, su frialdad con el marido y con sus propios hijos, su salvaguardia incondicional a las apariencias...¹⁴, han manifestado una incapacidad social, lo cual muestra abiertamente que también padecen un trastorno mental. A pesar de que ella suele ser la que ejerce la negación sobre sí misma e impone su realidad inventada a los demás en la casa de Londoño, fue víctima de eso mismo cuando era niña. Su padre, el señor Portulinus, se tiró al río cuando justamente le tocó estar

¹⁴ La última revisión del DSM (Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales) (Association, 2013) establece la definición de trastorno mental: “Un trastorno mental es un síndrome caracterizado por una alteración clínicamente significativa del estado cognitivo, la regulación emocional o el comportamiento de un individuo, que refleja una disfunción de los procesos psicológicos, biológicos o del desarrollo que subyacen en su función mental”.

pendiente de él a Eugenia porque los demás tuvieron que salir y por aquel entonces él ya había perdido la cabeza. Eugenia se adormeció por descuido y un rato después escuchó grito del mayordomo al encontrar el cuerpo del señor Portulinus en el río. A partir de este momento, en Eugenia se acrecentó un fuerte sentido de culpabilidad por su irresponsabilidad. Después de estos dramáticos acontecimientos su memoria se fue diluyendo y se fue haciendo cada vez más borrosa, hasta que escuchó a la madre anunciar: “Niñas, su padre ha regresado a Alemania, donde se quedará no se sabe por cuánto tiempo (...) de manera inequívoca y contundente y sin derecho a apelaciones” (p. 310). Por aquel entonces, Eugenia todavía estaba perdida en su propia culpabilidad y por el shock de perder al padre. En un principio no pudo entender muy bien lo que dijo la madre, porque no encajaba con lo que había experimentado ella misma; incluso recordó escuchar a la madre decir que le pusiera una piedra cualquiera en lugar de la cruz a la tumba del padre, para no marcarlo; recordó el entierro, las antorchas y los tíos de Alemania; por supuesto no pudo olvidarse del hecho de que su padre se había lanzado al río, encima por culpa de ella. Pero, la madre, la más confiable y autoritaria persona para ella, estuvo firme, lo cual le hizo dudar a sí misma si tenía bien la memoria o si todo no era sino la orquestación de un delirio insufrible. Al mismo tiempo, Eugenia prefería creerlo ya que, si no hubiera muerto el padre, ella no tendría culpa. De esta manera, como ocurre con otros casos, con el paso del tiempo las explicaciones vertidas, aunque fueran falsas, pasan a ser aceptadas y se toman por verdaderas hasta el punto de que diacrónicamente las nuevas generaciones acaban por convencerse de su veracidad e historia hasta que se quedan como relatos verdaderos. Cuando Aguilar le preguntó a la tía Sofí sobre Farax, ella contestó: “Yo calculo que Farax debió permanecer con nosotras en la casona de Sasaima unos tres o cuatro meses más a partir de la fecha en que mi padre regresó a Alemania” (p. 310), le salió naturalmente este hecho inventado como si fuera verdad, por lo que, en similares casos, se podría aventurar cuantas veces lo había dicho al tener que tocar este tema. Esta invención, al pasar a la nueva generación, se convirtió en un hecho cierto y real; cuando Agustina mencionaba al Bichi el abuelo decía: “el alemán que nunca conocimos porque regresó a Europa”, de esta

manera, lo que pasó de verdad ha sido silenciado definitivamente. La realidad histórica ha sido reemplazada —gracias al carácter legendario en el que es envuelta una historia inventada aunque con visos de verdad— por una invención que con el paso del tiempo llega a suplantar a la historia objetiva como un palimpsesto.

Blanca quería negar lo que había pasado: que se había suicidado Nicolás Portulinus. Le inquietaba tal hecho de tal forma que, para sentirse mejor, había elegido no aceptarlo. El hecho exigido de que no le pusieran cruz sino una piedra cualquiera también era prueba evidente de su negación, no quería que nada le recordara este hecho que prefería no reconocer. Encima, por la autoridad que tiene ella, se lo impuso e inculcó a sus hijas. Como ha argumentado E. Zerubavel acerca de que el poder decide cual es un discurso aceptable: “Power also involves control over the bounds of acceptable discourse. After all, it is usually superiors who tell their subordinates “Let’s not talk about that” (2006: 36), obligó a Eugenia a aceptar la versión de su madre, aunque ella había sido testigo personal del suicidio de su padre. Es con mecanismos y procedimientos como los relatados como se van superponiendo y estableciendo a modo de palimpsestos las mentiras sobre las verdades hasta que quedan instauradas como la auténtica realidad establecida para toda la familia. Sin embargo, Eugenia no podía detener la lucha interior que la apesadumbraba. Aunque era consciente de que no era culpable de la muerte paterna, desde aquel entonces Eugenia empezó a convivir con dos realidades paralelas de forma voluntaria convenciéndose de la existencia conjunta y entrelazada ambas realidades. Por una parte, era sabedora de la mentira que acaba siendo considerada como verdad, pero en el fondo sabía que había otra realidad que era la real e incontestable. Además, cuando las voces a tu lado repiten lo mismo que es distinto a lo que está grabado en la memoria, esto inevitablemente suscita dudas en uno mismo. Según advierte Zerubavel en el libro antes citado “después de todo, es difícil permanecer convencido de que uno está realmente viendo y no solo imaginando al elefante en la habitación cuando nadie más parece reconocer su presencia” (2006: 80). Así pasaron varios años hasta que se produjo otro momento singular acontecido cuando Agustina le preguntó a Eugenia, ya madre de tres hijos, sobre el abuelo: “¿Al abuelo

Portulinus lo mató la chusma? No, el abuelo Portulinus abandonó a la abuela Blanca y regresó solo a Alemania” (p. 135). No se sabe si por fin se quedó convencida de estos hechos, a pesar de haber vivido el momento de la muerte de su padre, pero con la inmediatez con la que ideó y profirió la respuesta así como por el significado de sus palabras, se nota que, al menos, estaba decidida a no cuestionarse ningún aspecto más sobre este tema en el futuro.

Al conocer esta historia de la infancia de Eugenia, se puede explicar mejor cuando el Bichi sacó las fotos tomadas por el señor Londoño en las que se podía contemplar a la tía Sofi desnuda —una situación similar en su propia familia donde ella ostenta el poder—. Al ver las fotos, de inmediato se activó una reacción instantánea para encubrir la realidad y así es como pudo reaccionar enseguida ante las pruebas contundentes de la infidelidad de su marido. Si de niña lo empezó a practicar, no es de extrañar la agilidad de negar lo evidente por lo indudable que sea, cree que puede negar al mundo exterior cualquier aspecto por indiscutible que sea para tener en su interior lo ideal. En este caso, la retórica del silencio y del encubrimiento no es opuesta a la de la alusión, sino que las dos constituyen entidades recíprocas dentro de la construcción del relato. Lo importante aquí es la oportunidad para rehacer y reconsiderar la historia y sugerir otros relatos alternativos o reelaborados que logren desarticular lo real. Se subvierte la historia real mediante el encubrimiento y la invención de otro relato paralelo, así la estructura narrativa agudiza otros modos de dicción o de posibilidad de decir o de existir cuyos ejes desmantelan las normas del discurso patriarcal.

Similares argumentos se pueden ver en Joaco. En sus modos de obrar, se aprecian en una generación posterior más ejemplos de la misma técnica cuando colaboró con la madre protegiendo el silencio superficial. Frente a las pruebas contundentes que ha sacado el Bichi de la infidelidad del marido, Eugenia se ha mostrado horrorosamente tranquila. Para más contundencia vociferó una sentencia concluyente:

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?, y enseguida completó su parlamento dirigiéndose al marido, Quítale la cámara a este muchacho, querido, y

no se la devuelvas hasta que no aprenda a hacer buen uso de ella (p. 321).

No es menos tremendo evidenciar cómo Joaco lo admitió cooperando con su madre en ese teatro sin ensayo: “Perdón, mamá no lo vuelvo a hacer” (p. 322). Al respecto, existen dos posibilidades, tal como la tía Sofi lo cuenta a Aguilar: la primera, que Eugenia siempre había sabido la relación existente entre su marido y la tía Sofi, pero, con saber que, con su actitud y silencio, su matrimonio no se rompería, no le importaba la deshonra ni la infidelidad; la segunda es que el descubrimiento le había pillado por sorpresa; sea como sea, con la habilidad de inventar que han conseguido practicándola constantemente, Eugenia y Joaco han llegado a “garantizar que pese a las evidencias, el secreto siguiera siéndolo” (p. 321). El secreto se mantiene mediante un pacto de silencio inquebrantable donde las víctimas prefieren mantener la moral de las apariencias y del mutismo antes que desvelar cualquier actitud afrentosa que la perjudique o que afecte a los valores con los que son estimados la familia en el ámbito social.

Eugenia redirigió primero la culpa a Joaco, con lo cual suavizó el estímulo displaciente que estaba experimentando, negando la infidelidad por parte del marido y convirtiéndola en la travesura perversa de un adolescente. Esta acción fue símbolo del rechazo a la alianza que le estaba pidiendo el Bichi; luego al llamarlo “querido” (la única vez que lo hace en todo el libro) advirtió a los presentes que seguiría en efecto manteniendo su matrimonio con el señor Londoño. Por otro lado, con indicarle al marido que debería velar aún más por la educación de su hijo quien había cometido un error, muestra su firmeza de mantener el matrimonio entre ellos con la responsabilidad familiar y también su reconocimiento a la autoridad patriarcal de su marido ya que le atribuye el deber de educar a los miembros familiares para mantener el orden. Se ve con claridad cómo funciona la negación como mecanismo de defensa en Eugenia. consiste en enfrentarse a los conflictos negando su relevancia o incluso su existencia, Según la psicología, mediante esta estrategia se evitan o rechazan aspectos de la

realidad considerados desagradables, que causan malestar y que conllevan la reconstrucción de una parte del mundo anímico del sujeto. Pero hasta aquí todavía lo que existe y se exhibe es un monólogo de Eugenia, quien quería silenciar una situación incómoda. Sin embargo, la rehúsa al reconocer una realidad dolorosa o amenazante como primera reacción de una persona que se enfrenta con su mente inminente. Al negar temporalmente la realidad, el individuo puede estar mejor preparado para evitar emociones que de otra manera serían abrumadoras (Freud, s.f; citado por Morris y Maisto, 2005: 381). Estas reacciones podrían actuar como cortafuegos de un problema mayor y no tener consecuencias, no obstante, como se puede apreciar en la novela, estos silencios, estas ocultaciones y estos secretos acabarán haciendo mella en Eugenia que sufrirá también un proceso de pérdida de la memoria.

Joaco, por su parte, ha aportado su contribución para que culminara el *show* mediante la admisión de su “error” y con la petición de perdón a sus padres. Con ello ha transformado la negación de Eugenia en un silencio conspiratorio, es decir, se ha convertido en un nuevo símbolo y referente del elefante en la habitación. Fue en ese entonces cuando todos vieron el elefante y sabían que los demás también lo habían visto, pero, al mismo tiempo, no lo debían mencionar —al contrario, debían silenciarlo u ocultarlo como medida de prevención. Cuantas más personas participan en la conspiración más difícil es romperla (Zerubavel: 2006: 55), porque cuando se convierte en un acto colectivo, fracturarlo no solamente supone la contrariedad con cada ser individual sino con la colectividad, produciendo la presión del grupo, causando un miedo intensificado en cada uno de los miembros del colectivo. Además, la alianza entre Joaco y Eugenia, por supuesto también del señor Londoño, es suficiente para dirigir a la familia e imponer un orden simbólico, espiritual y material intimidatorio ya que son los tres miembros más poderosos de la familia.

Mención aparte merece el personaje de Agustina. En la escena comentada es la espectadora, quien no ha adoptado ninguna actitud, pero no por eso hizo menos daño. Los espectadores son cómplices igual que los que toman la decisión de callarse por propia iniciativa por el silencio que guardan, porque con sus actitudes animan a los

demás a resguardarse y mantenerse al margen de cualquier problemática con lo que se demuestra que el miedo que tiene la gente a veces no es al propio secreto sino a la posibilidad de ser excluido por la multitud, el miedo a quedarse solo con los enemigos, el terror de ser el responsable de una tropelía con respecto al resto de participantes y responsables del silencio. Cuando el Bichi abrió el telón de la revelación, Agustina le gritó con la “voz interna”, “la que no se oye, pero resuena”, “con toda la fuerza” (p. 254). Sin embargo, con todas estas emociones que se agolpaban en su interior, lo único que pudo manifestar fue: “Yo clavé los ojos en el piso” (p. 255), lo que implica una pérdida absoluta de voz, la dejación y negación de los sentidos para que ocultar algo que puede dañar. En lugar de dar voz a su tormento y de denunciar las injusticias, el lenguaje se oculta y se sustituye por otro sentido, el de la vista que oculta y no es capaz de manifestar sus verdaderas intenciones. En esta ocasión mantener el silencio equivale a ponerse al lado de la colectividad. Si hasta Agustina, con quien tenía más confianza el Bichi, reaccionaba así, no era difícil imaginar cómo se sentía el Bichi en aquel entonces, totalmente solo y excluido de la familia.

Es manifiesto que el Bichi intentó romper el silencio, pero no se percibía su grito porque nadie quería escucharlo, y posiblemente era la persona a la que menos escucharían. Como indica Zerubavel, la voz del denunciante del silencio conspiratorio será ignorada y no dependerá en gran medida del poder que tiene tal denunciante (2006: 71). En la familia Londoño, el Bichi debía ser la persona con menor poder, no sólo porque era el menor de edad, sino también porque él, por su “afeminada” forma de ser, involuntariamente estaba “contra” su padre —el orden patriarcal encarnado en la familia, la autoridad suprema— por lo que sus gestos eran obviados, eludidos. De esta forma, se podría predecir que iba a fallar, como lo que gritaba interiormente Agustina al ver su hermano bajar la escalera con las fotos: “No hagas eso (...) porque son poderes ocultos y la luz los derrite” (p. 254). Agustina sabía que su hermano no iba a conseguir nada, siempre lo había sabido, y le venía advirtiéndolo constantemente al Bichi con parlamentos en este sentido donde se podía leer que “no utilizaríamos el Poder, alegres de pensar que era infinito y que aunque estaba en nuestras manos no lo utilizaríamos

porque ahí radicaba nuestra fuerza, en mantenerlo oculto y no hacer uso de él” (p. 253). La madre era la única persona que podría usar este poder, pero era demasiado débil. Agustina sabía que “de la madre no podía esperarse respaldo” (p. 255), y advertía constantemente “Bichi, desconoces los recursos de la madre, no debes confiar en ella, tenle miedo a la extrema debilidad de la Madre, la debilidad de la madre es más peligrosa que la ira del Padre” (p. 256). Así que, al fin y al cabo, contaban con un poder falso, el Bichi no ganaría de ninguna forma, al contrario, muy probablemente fastidiaría a su madre, porque ella prefería el orden estable y establecido y no esperaba ni quería ningún accidente en su vida. Para ella, el Bichi representaba un factor de inestabilidad, un detonante que provocaba la agitación peligrosa de la familia, representaba la maldad atacada, por lo que debía ser el culpable y no se podía ni hablar de ser su aliado. La indefensión y el desamor que sufría constantemente el Bichi, por la violencia del padre y la ignorancia de la madre, culminó con el fallo en tal intento representado por el abandono resolutivo de la madre y la inacción de Agustina, llevándole al desengaño final al Bichi. Él por fin ha podido darse cuenta de que nunca cambiaría el silencio nocivo que había venido soportando. Derrotado, aislado, víctima de la incomunicación y de la incomprensión y excluido no le quedó otra salida que la de marcharse de su casa, huir del pozo profundo en el que se le quería sepultar, tratar de hallar vías de comunicación con otras realidades y de encontrar una voz en medio de un océano desconocido y, en principio, adverso para la identidad fracturada de este personaje que debe descubrir por sí mismo el lenguaje adecuado para rehacer su vida y los asideros oportunos en medio de un peregrinaje en solitario motivado por la opresión y el avasallamiento familiar.

4.3.2. Individuos frente al silencio colectivo

En el silencio de la familia Londoño, la iniciativa mayoritariamente venía de Eugenia y a veces del señor Londoño. Por su parte, Joaco era el beneficiado principal ya que era el hijo favorito mientras que Agustina, el Bichi y la tía Sofi relativamente

podrían considerarse como seguidores forzados. No obstante, no quiere decir que los iniciadores sean todos beneficiados; concretamente, Eugenia, siendo la que aparenta que impone el silencio, en realidad es tan víctima como los seguidores porque lo que está defendiendo es un orden que también le hace daño a sí misma. En este epígrafe se analizan las claves y aspectos relevantes de cada uno, especialmente de las víctimas — Agustina, el Bichi, la tía Sofi, y Eugenia frente al silencio colectivo.

Agustina se quedó delirante durante el pequeño viaje de cuatro días de Aguilar “durante los cuales no tengo ni pálida idea de lo que pudo suceder; cuatro días oscuros y atroces que se tragaron mi vida como agujeros negros,” (p. 67). Aparentaba un estado tan brusco, repentino e imprevisible que cuando Aguilar recibió la llamada de Rorro, la mano derecha del Midas, para que recogiera a Agustina del hotel Wellington, supuso para él una auténtica sorpresa. Además, cuando vio que Agustina había perdido completamente el juicio, pensó que debería ser producto de algo extraordinario que debería haber pasado durante los dos últimos días de su viaje (había calculado bien el tiempo que necesitaba Agustina por haber pintado la pared), a sabiendas del trauma permanente que tenía ella. Quizás podría estar cegado por los celos de encontrar a su mujer en una habitación de un hotel lujoso en su ausencia. Pero no fue nada instantáneo, solo que por fin la noticia de la inminente vuelta del Bichi sirvió como mecha inicial que prendió hasta hacer estallar la bomba que había venido cogiendo pólvora. A partir de ese momento, el delirio de Agustina es, hasta cierto punto, una especie de metalenguaje, cuya función es la de cubrir el verdadero rostro de la familia, intentar olvidar o subvertir la memoria de una historia familiar que para ella resulta completamente repudiable puesto que, a los secretos familiares ocultados, se anexiona en su caso los traumas internos relacionados con la disfuncionalidad familiar y su relación ambigua con el padre.

Agustina desde niña siempre había estado envuelta en el silencio. Es significativo el mutismo y las reservas en torno a su figura. A su alrededor se pueden observar distintos tipos de silencio desde el silencio de su necesidad de amor y cariño a los padres, al silencio de los adultos sobre las “cosas sucias” acaecidas en la calle, hasta el silencio

conspiratorio derivado de hechos que debían permanecer ocultos con el fin de que no trascendieran al espacio público y que se pudieran mantener las apariencias de la familia. Todo esto es trascendente porque se puede comprobar que todas las restricciones e imposiciones no solamente no le permitían hablar con los de afuera de la familia sino también les era prohibido hablar entre sí, para enterrar totalmente a estos hechos. Agustina no podía revelar sus consideraciones con nadie durante su crecimiento. Más aún, cuando por fin logró estar con Aguilar, quien le quería y no tenía nada que ver con la familia y a quien sí tenía muchas ganas de contárselo todo descargándose, este no quería escucharla. Una vez más se encontró con un dique, con una barrera, que imposibilitaba la comunicación, que le impedía revelar su verdad y contar todos los secretos que se agolpaban en su interior. Cuando Aguilar se dio cuenta de lo grave que fue no escucharla cuando ella pretendió enunciar lo que la oprimía, ya era demasiado tarde: “Aguilar llora sobre las preguntas que no le hizo, extraña esos interminables relatos suyos, que encontraron en él oídos sordos, acerca de peleas con los padres o con pasados amores” (p. 32). Del arrepentimiento Aguilar queda claro que él sabía la necesidad de Agustina mientras la ignoraba intencionadamente.

Como cualquier niña, ella necesitaba el amor y el cariño del padre, sin embargo, ella no los tenía y no se atrevía a pedirlo —no lo hizo porque, en el fondo, sabía que su padre no prestaría atención incluso en el caso en que se lo hubiera pedido. Así que empezó a salir muy tarde con chicos solo para provocar la molestia de su padre, de esta forma ganaba un poco de atención, aunque esta actitud enfadaba al progenitor. No le gustaba la violencia de su padre, pero no quería admitir que él era el culpable por eso convencía al Bichi, pero también a sí misma que era por su bien la actitud del padre al pegarle, que era para educarlo. Aquí aplicaba el mecanismo de defensa de racionalización, más precisamente el tipo de “limón dulce”, que, intencionadamente, cree que un hecho desagradable al final es bueno, racionalizándole el motivo de la violencia, con ello lograba mantener estable su mundo interior, un universo personal en el que se guarda la imagen de la perfección del padre, aunque no se diera cuenta de que sus traumas y sus silencios iban haciendo mella en su organicidad anímica hasta llegar

a explotar cuando se ausentó Aguilar.

El peso de los conflictos sin resolver generan una latencia constante que estallará en una crisis, provocan un enfrentarse al abismo incipiente y sin previo aviso cuyas consecuencias emergerán ocasionando la fractura y la escisión del sujeto victimizado. Cuando Aguilar tuvo que marcharse, Agustina se enfrentó a unas realidades que la enloquecieron, miró de frente al pasado y pudo contemplar de frente todos los fantasmas que nos habitan y con los que se había forjado nuestra historia real y el relato conservado en nuestra memoria hasta que o bien se deshacen hasta su completa disolución cuando se descubren o bien estallan arrastrando a sus protagonistas hacia la muerte, hacia el abismo o hacia la locura como vías de escape. Como señala Blanco Estupiñán (2015: 148-149):

El existir de un hombre puede dar un giro total en tan solo un instante, su mente puede perderse en la locura, y su mundo puede derrumbarse por causas que no conoce, es por esta razón que empieza la búsqueda, el encuentro verdadero con un yo y un álter antes ignorados.

Se comprende la intención de protección de Eugenia y del señor Londoño cuando le tapaban los ojos y los oídos para aislarle del mundo exterior, aunque más que protección, podía ser también por la resistencia de ella misma. Es de interés esta acción de pretender suprimir los sentidos como operación para aislarla y cortar cualquier vía de comunicación con los demás. No querían explicar mucho más sobre su pasado o sobre sus actuaciones algunas ya comentadas porque sabían que este tipo de maquinaciones eran violentas, feas, “sucias”, que no eran oportunas para niños y que tampoco eran agradables de afrontar para cualquier por la carga peyorativa y degenerativa que conllevan: “¿Qué son esos agujeritos, madre? ¿Qué son esos agujeritos, padre? Siempre me responden No es nada, No es nada” (p. 135). Ejercicios y actos como estos habían impedido a Agustina conocer al mundo exterior.

Sin embargo, además de lo dicho hay otro silencio que afectó más a la personalidad y el carácter de Agustina. En este sentido, el silencio conspiratorio es lo que más

afectaba a Agustina en su delirio y en la pérdida de la cordura. Inmersos en una espiral de secretismo y de ocultación, no hay verdades en los asuntos familiares más importantes, Agustina también era cómplice de esto, pero, a diferencia de otros miembros de la familia, sufría porque no lo hacía por propia voluntad. Sin embargo, en la familia en que creció todo era regido por los padres y su hermano mayor, quienes habían determinado las dinámicas de ocultación y silencio o de visibilidad y voz dentro de la casa, como explica la tía Sofi:

Ha sido como una ley de nuestras vidas, le dice la tía Sofi a Aguilar, eso de recurrir al amparo del silencio cuando está por aflorar la verdad, Bien cara estamos pagando esa recurrencia, le dice Aguilar, Ya lo sé, le dice Sofi, te refieres a los nudos que tiene Agustina en la cabeza (p. 242).

La tía Sofi abandonó la casa siguiendo al Bichi, y, aunque no habían roto el silencio, dejaron de ser cómplices. La tía Sofi siempre sabía que no era sano el ambiente, que la atmósfera de encubrimiento y de opresión ejercía su funesta fuerza y delirio sobre sus moradores. Incluso cuando habitaba en el extranjero todavía se preocupaba de Agustina quien había sido abandonada a su suerte en medio de un espacio de turbación. Su preocupación provocó que, en cierta ocasión, víctima de sus propios miedos y culpabilidad, la tía Sofi se presentó a la puerta mientras Aguilar ni sabía de su existencia; al verla este le preguntó “cómo se había enterado de la crisis de la sobrina, y cuando se lo preguntó, ella sólo respondió, eso lo he sabido siempre” (p. 20). La respuesta era diáfana. Lo había sabido siempre porque la tía Sofi conocía en persona el funcionamiento de tal silencio, ya que a ella de niña, junto con Eugenia, también se le había sido exigido de tal manera por su madre; más tarde convivía con la familia Londoño en condiciones similares, pero, por no ser de la propia familia, también por ser ya adulta en aquel entonces (en comparación con la niña Agustina), pudo juzgar la situación y observar en primera persona cómo estaba cada uno, era capaz de discernir el estado y las maquinaciones de cada uno, en lugar de dejarse llevar por la corriente

sin pensar. Había sido capaz de desvelar los códigos secretos de la casa y de leer las realidades que los silencios o las ocultaciones del resto de miembros de la familia imponían con el fin de salvaguardar el correcto orden familiar y su proyección social.

Agustina era consciente del mal que le hacía vivir sin atender ni poner por delante la verdad. Como muestra de una moral íntegra y de una ética intachable, siempre había mostrado su rechazo, cuando no odio, a la mentira, incluso antes de que llegara la tía Sofí para cuidarla ya delirante; no comía nada más que “pan simple y agua pura” (p. 20) (según sus propias palabras), y ponía platonos de agua por toda la casa porque quería purificarla, espantar cualquier malignidad. Un día cuando desayunaba dijo claramente a la tía Sofí que “las mentiras la volvían loca” (p. 48) ... lo que no sabía era cómo salir del enredo de las mentiras: es conocido que estas no son razonables, que siempre conllevan cierta perversión y mezquindad, pero entre estas realidades falsas la niña Agustina creció intentando descifrar el mundo, tratando de desligar el bien del mal, la verdad de la mentira. Por supuesto, debido a sus traumas y sus delirios, no tenía la capacidad para llegar a razonar por mucho que lo intentara. Además, aunque ya era mayor y por tanto era capaz de razonar y juzgar por sí misma, fruto de su delirio le fue vetada una vez más esta capacidad y además no disponía de las aptitudes propias para llevarlo a cabo porque su memoria no tenía continuidad. Sus delirios, raptos de locura y pérdidas de conocimiento de la realidad imposibilitaban que cualquiera de sus juicios o razonamientos tuvieran validez o fueran estimados como referentes a tener en cuenta. Según un artículo de Robyn Fivush (2010), el silencio de unas y/o de otras personas puede reducir la precisión y la integridad de la memoria, conduce a la incertidumbre, la fragmentación y la incoherencia, fenómenos que resultan más evidentes cuando se habla de hechos del pasado. Encima, entre los recuerdos que ella tenía tampoco podía distinguir cuáles de ellos se ajustaban a la verdad y a hechos, acontecimientos y sentimientos reales y objetivos y cuales no, cuáles se habían forjado desde la subjetividad y falta de control racional en su mente, hasta incluso llegó a afirmar que no se fiaba de la verdad de sus propios juicios. En su mente se tejió tal desmemoria o turbación que le resultó imposible discernir los recuerdos objetivos de aquellos

inventados, la realidad acaecida de aquella forjada desde las mentiras del resto de miembros de la familia. De esta manera, el silencio fraguó en el interior de Agustina memorias fragmentadas, todos sus recuerdos y la madeja de su memoria no eran sino cabos sueltos que no tenía cómo conectar, que no sabía cómo hilar o que le era imposible deslindar. Por eso era tan tenaz en pedir a Aguilar le que ayudara a escribir su propia autobiografía antes del delirio; con este sencillo procedimiento estaba buscando la forma de reconciliarse con el pasado, para que no le torturara.

La escritura de su propia vida, como en el caso de muchas escritoras como Santa Teresa de Jesús, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carmen Baroja y Nessi, Rosa Chacel o Mercedes Formica, entre otras muchas, implica un ejercicio de autoliberación cognitivo, afectivo y conductual, de desarrollo de formación de la conciencia y de establecimiento de la trayectoria vital. Como expuso Karl J. Weintraub (1991: 14) la autobiografía es “un tejido en el que la autoconciencia se enhebra delicadamente a través de experiencias interrelacionadas” y puede tener “funciones tan diversas como la autoexplicación, el autodescubrimiento, la autoafirmación, la autopresentación o la autojustificación”.

La escritura de su propia vida implica un ejercicio de autorreconocimiento, de autoafirmación y de establecimiento de la historia de la vida de Agustina antes de que pierda definitivamente el juicio. De hecho, enunciar por la escritura las vivencias conformadoras del ser que se es, es siempre considerado como forma terapéutica para aliviar los sufrimientos psicológicos, sea a través de la redacción de diarios o de la creación de autobiografías. James Whiting Pennebaker, psicólogo estadounidense, propuso lo que denominó “terapia de escritura” en *Opening Up: The Healing Power of Expressing Emotions*, a través de sus investigaciones incluyendo experimentos. De sus estudios extrae algunas consideraciones y argumentos de interés: “when people confront traumas by talking or writing about them, their mental and physiological stress levels drop. Confronting traumas allows individuals to reorganize and assimilate the events”, lo cual, según la misma obra, es muy diferente que “when people are confronted by traumas, their worldviews are shaken, and they become anxious, upset,

and physiologically harmed” (Pennebaker, 2012: 186). En este sentido, Agustina podría haber mejorado si hubiese llegado a escribir su autobiografía con ayuda de Aguilar.

De hecho, no es original que los escritores quienes han tenido obras autobiográficas declaren que el hecho de poner sus historias por escrito a través de la literatura les sirviera como autoterapia. Entre ellos, los escritores más traumatizados que quizá primero pensaríamos —los supervivientes de los campos de concentración nazis— han mencionado al respecto opiniones y percepciones reforzadoras de estas cuestiones. Por ejemplo, Levi Primo, sobreviviente de Auschwitz y autor de una serie de autobiografías sobre la vida de aquella época escribe en *The Periodic Table* que “my baggage of atrocious memories became a wealth, a seed; it seemed to me that, by writing, I was growing like a plant” (Levi y Rosenthal, 1995: 153). Escribir permite a uno organizar el pasado: los sufrimientos, que en aquel entonces le cayeron encima sin negociación, se convierten en unos sucesos bajo el control de uno. Como dice Elie Wiesel, ganador del Premio Nobel de la Paz, también sobreviviente de los campos de concentración, autor de muchas obras entre las cuales quizá la más consabida sea su biografía *Night* (Wiesel y Wiesel, 2013) sobre las experiencias en Auschwitz y Buchenwald, ha reflexionado sobre su escritura en *All Rivers Run to the Sea: Memoirs* “To write your memoirs is to draw up a balance sheet of your life so far” (Wiesel, 2010: 16). A través de hacer esta lista del balance de los acontecimientos vividos y sufridos, uno puede entender mejor lo que ha pasado, recomponer su sino anímico y forjar la identidad que lo define como ser humano después de sufrir traumas inhumanos. Revisando todo desde otra perspectiva, ajena de la que ha vivido en ese momento y en persona, se observa y se conoce mejor a uno mismo. En este sentido escribir, organizar la memoria y exteriorizar el mundo interior conflictivo y traumatizado lleva a uno a la liberación y de redención del pasado. Cuando se refiere, en este caso, a un colectivo de sobrevivientes de una catástrofe humana extrema, tener las historias personales escritas ayuda a compartir las experiencias individuales con los otros supervivientes que han experimentado situaciones similares, de esta forma se sienten conectados entre sí, llevando al hecho de escribir la realización de un acto que da redención colectiva de sus

traumas pasados. Resumiendo las consideraciones de A. Quiñones, Rosario Martín Puente (2015: 2) anota, siguiendo las reflexiones de aquel que

al contar la historia de su vida se le brinda una oportunidad de generar ideas que le conduzcan a un mejor entendimiento del problema y de sí mismo como persona, de tratar la tensión asociada con acontecimientos pasados, de exteriorizar o hacer explícitas esas emociones, re-experimentar y entender la emoción real y examinar procesos privados asociados o no con la narración de sus problemas

A parte de los ejemplos extremos citados, escribir la propia biografía es muy común entre los escritores. Entre otros, y antes de todo, hay que destacar en este sentido la acción de la propia escritora Laura Restrepo, quien, como se dijo en el capítulo dedicado a su biografía, redactó una novela autobiográfica titulada *Demasiados héroes*, una historia centrada en la relación madre e hijo cimentada sobre su propia historia personal con su hijo, quien creció sin padre y que, en un momento dado, quiso saber la historia de su padre o los porqués de su ausencia. Al respecto, ha manifestado la escritora en una entrevista que “mientras el pasado no se amansa con palabras no se puede convertir en memoria. Se queda en acechanza” (Restrepo, 2009b). Poner el pasado negro sobre blanco a través de la literatura invita a la reconciliación con el pasado por medio de palabras propias que ayudan a pensar(se) y a reflexionar(se) sobre sí misma. En el caso de Restrepo, la idea de un libro autobiográfico y precisamente sobre este particular momento histórico de su trayectoria personal atesorado en su memoria —cuando el hijo todavía era niño y le “secuestró” el padre— se originó de las discusiones que han tenido la escritora con el hijo. Para ambos, es un pasado que les acechaba, que no les dejaba en paz a los dos y quizá también a más gente a su alrededor. Mediante esta obra autobiográfica, la autora busca “hacer las paces con muchas cosas: con mi propio padre, con mi hijo, con el padre de mi hijo (...) Es una reconciliación de todos con todos. En la novela hay una búsqueda de perdón (...) Se puede perdonar no sólo por ella, sino por la necesidad de empezar de nuevo” (Restrepo, 2009a). Se

reconcilia con el pasado por el deseo de reiniciar.

Sería conveniente para la comprensión de tal función comparar el cerebro con el ordenador. Cuando está lento, la mayoría de nosotros no sabemos qué está pasando, por lo que la mayoría de nosotros lo reiniciamos y muchas se soluciona sin que nos paremos a pensar la razón. En realidad, el ordenador elimina archivos temporales y cachés que se han generado en ese momento, que pueden acumularse en la memoria y ralentizar el sistema. De ahí que libera la memoria. O quizá, para ser más justo todavía, se compara el acto de escribir una autobiografía a la “desfragmentación del disco”, que ahora muchas veces ya no hace falta que lo hagamos como hace años, sino que automáticamente se realiza sin que nos enteremos¹⁵. Por eso hay que hacer la “desfragmentación”: reorganizar los datos. Igual que la autobiografía, reconstruyendo el pasado a través de narrar la propia historia, deja emerger la coherencia y el sentido del pasado. Como ha señalado López Díaz (2016: 58) la escritura homodiegética es trascendente para repasar experiencias, sensaciones y percepciones porque: “durante la escritura de la propia vida, la persona toma distancia de sí misma y vuelve a su pasado con el propósito de reproducir una existencia y al hacerlo se sumerge en la experiencia de identidad personal”.

Para mencionar algunos escritores más quienes demuestran la importancia de escribir sobre uno mismo, en este caso prefiero alistar algunas escritoras que se expresan a través del escrito homodiegético sobre todo por las similitudes que sus coyunturas pueden tener con los de Agustina, nuestro personaje enfocado. Tomamos como referencia los casos de Anne Sexton y de Sylvia Plath, dos poetisas estadounidenses que muchas veces se yuxtaponen por las similitudes tanto de sus respectivas vidas como de sus particulares estilos literarios, también por la amistad-

¹⁵ En este sentido cabe ser reseñado que la desfragmentación del disco se refiere al proceso de organizar y optimizar los archivos y carpetas en el disco duro de un ordenador, con el fin de utilizar el espacio en disco de manera más efectiva y de este modo mejorar el rendimiento. Al utilizar nuestro equipo —crear, editar o eliminar archivos— es posible causar la “fragmentación” de los datos, los cuales ya se almacenan de forma dispersa, en lugar de estar juntos como debido. Eso significa que cuando hacen falta estas informaciones, tienen que buscadas de diferentes trozos del disco, reduciendo la velocidad.

competencia entre ellas. Ambas ganaron el Premio Pulitzer de poesía, Anne Sexton por su colección de poemas *Live or Die* en el año 1967 y Sylvia Plath, por su colección *The Collected Poems* en el año 1982. Las dos se vinculan con escrituras que podríamos calificar de confesionales porque escriben sobre temas íntimos y en muchos casos tabúes de una forma muy franca y abierta. En su poesía, hacen auto anatomía hasta la parte más oscura de sí mismas.

A pesar de los éxitos que han obtenido, las dos sufrían enfermedades mentales, como Agustina en la novela. Anne Sexton, por ejemplo, empezó a escribir poesía por el consejo de su psiquiatra Martin Orne como una forma de luchar contra su enfermedad mental, es decir, para ella, escribir poesía antes de todo fue un método terapéutico. En las cartas recopiladas después de su muerte (Gray Sexton y Ames, 2004), por las cuales se permite conocerle más en la vida, se repite muchas veces la palabra “lonely”, no se sentía entendida por los demás, y sabía que estaba “loca” a los ojos de los demás lo cual emporaba la situación: “knowing it is a kind of sanity that makes the sickness worse” (p. 289). En otras palabras, no solamente se evidencia que no se sintiera entendida, sino lo que es peor, sabía que no sería entendida porque ella era la loca, era la que no tenía la cordura según la consideración de los demás. Es una situación que también sufre Agustina, una protagonista que se siente sola, incomprendida, incomunicada y no hay nadie que esté dispuesto a escucharla. Como se ha dicho, esa soledad e incomprensión así como su falta de poder exteriorizar el mundo interior que la aprisiona y la enajena provoca que progresivamente se vaya acentuando su locura, su delirio, y con él sus palabras y sus pensamientos dejan de ser considerados por los demás. En su delirio, todo lo que dice ya no es escuchado. No sólo ella pierde el sentido, sino que sus enunciados también lo pierden a juicio de los demás.

Sylvia Plath, quien escribe principalmente poemas, sí que tiene una autobiografía publicada por medio de su única novela *The Bell Jar*. En *The Unabridged Journals* (Kukil, 2007) la escritora norteamericana ha manifestado muchas veces lo importante que era escribir para ella: la escritura era para ella “trying to find the core, the meaning for myself” (2007: 33), era necesaria “for the survival of my haughty sanity as bread is

to my flesh” (2007: 100). Al no contar con una persona que la pudiera escuchar y le pudiera hacer sentir que era entendida y comprendida en su fuero interior y exterior, esta autobiografía, como fue trascendental para Sylvia Plath, también hubiera sido esencial para Agustina porque podría haberle dado una oportunidad para salvarse y comprender su pasado hasta explicar su presente y haber podido hallar el sentido de todo lo que le había pasado.

Al no haber encontrado asideros o cauces desde los que vertebrar sus incomprendiones y desde los que hallar respuestas a su mundo interior, Agustina llega hasta el impulso final de su enloquecimiento. En la finca, Agustina escuchaba a su madre y su hermano mayor hablando sobre la vuelta del Bichi, y, como siempre se venía haciendo, el lector repara en que una vez más se continúa tergiversando el verdadero pasado como si nunca hubiera ocurrido nada con este hijo menor. El volver a enfrentarse con los dolores pasados la abrumó, el Midas al lado le conocía bien, “yo me percataba de que cada mentira era para ti un martirio y que cada omisión era una trampa para tu razón resquebrajada, y tú permanecías callada y acorralada y al borde de tu propio precipicio” (p. 263), desde este precipicio contra la cordura en que andaba Agustina tambaleándose, por fin se precipitó hacia los márgenes del enloquecimiento con el último empujón.

De nuevo se puede apreciar una situación en la que Agustina trata de ser engañada o cuanto menos apartada de las noticias que se están produciendo puesto que tanto su propia madre como Joaco y la mujer de Joaco mienten o guardan información. Este hecho cercena la confianza de Agustina y de su delicado mundo interior sintiéndose, por el engaño y la falta de información, cada vez más atrapada y vulnerable. Son dramáticas las consecuencias de la falta de sinceridad en las relaciones interpersonales. Aunque las mentiras y las omisiones pueden parecer convenientes en el momento, eventualmente pueden erosionar la confianza y el respeto en una relación y llevar a la otra persona a un estado de angustia emocional, al delirio o al enloquecimiento. Además, la descripción de la persona como “acorralada” y “al borde de su propio precipicio” sugiere que esos procedimientos contra Agustina serán particularmente dañinos para

aquellos que ya tienen problemas emocionales o de salud mental hasta el extremo de hacer explícitas que, en las relaciones interpersonales, es importante considerar cómo nuestras acciones afectan a los demás y ser conscientes de las consecuencias de nuestras elecciones.

Sin embargo, al contrario, la progresiva recuperación de la cordura fue al mismo tiempo un proceso esencial en el restablecimiento de sus memorias. Este trayecto no hubiera sido materializado sin la inestimable ayuda de tres personajes. En primer lugar, habría que destacar la colaboración imponderable de Aguilar que, a pesar del sufrimiento que le causaba Agustina, la amaba, por lo que el amor se erigió en motor de superación de cualquier adversidad y en energía para encarar los accidentes que se sucedieron. Un segundo sustento lo encontró en la condescendencia de la tía Sofi. Ella no sólo sabía las historias más oscuras de la familia, sino que incluso más allá abandonó la casa en manifiesta señal reprobatoria que afianzaba su postura y, progresivamente, se fue convirtiendo en una persona de confianza para Agustina, en sustento de paz y remanso de confidencialidad para ella. Finalmente, también habría que considerar el papel de la figura del Midas, el antiguo novio de Agustina que había participado en muchos asuntos de diferente signo con quien la familia podía ganar dinero en la droga, y por ser el que le conocía bien a Agustina y también porque era una figura que apreciaba y a quien quería mucho. Con el auxilio y cooperación de estos tres personajes, desde diferentes posiciones y amparos heterogéneos, Agustina poco a poco recupera los retazos enmarañados de su rompecabezas interior, progresivamente va recomponiendo las nervaduras de una mente delirante ensombrecida por los lienzos sombríos del secreto, por los silencios, por la falta de exteriorización de un mundo familiar desconocido o tergiversado o por la incomunicación, en definitiva, acabará recomponiendo fragmentos de ayer que la condujeron a una realidad sombría y delirante ante la cual la pérdida del juicio se alzaba como arma de combate.

El Midas fue el encargado de irle destapando la verdad sorprendente que la familia suya ocultaba y que no era otra que siempre había estado vinculada cuando no sometida al negocio de la droga dirigida por el conocido Pablo Escobar como se puede apreciar

en varios de los parlamentos de la novela:

¿Acaso no sabías de dónde sacaban los dólares tu hermano Joaco y tu papá y todos sus amigotes (...) Por qué crees que tu familia me recibía en su casa como a un sultán (...) a pesar de que yo te había dejado embarazada y que ni a las malas había accedido a casarme contigo, como exigía tu papá. ¿Por qué crees que pese a todo me recibían como a un sultán, pasando por encima de tu rabia y de tu humillación? (...) no pongas esa cara de sorpresa, muñeca bonita, no me hagas reír, no me vengas a decir que ese pequeño enigma no lo habías resuelto aún, porque en qué quedan entonces tus poderes de adivinación” (p. 72).

Posiblemente antes de estas revelaciones Agustina nunca había entendido el porqué de la actitud de la familia acerca del Midas. Resultaba extraño y no era demasiado lógico el hecho de tratar tan bien al hombre que había dejado embarazada a la hija, y, aunque no le prestaban mucha atención a Agustina, les debería importar la deshonra y deberían haber reprendido al Midas por hechos tan infames e ignominiosos para la familia como los perpetrados por este. La pérdida de la honra y la deshonestidad según la ideología patriarcal y conservadora eran de los peores acontecimientos que podían arrastrar por el capital simbólico que en torno a él se generaba hasta el extremo que podría ocasionar la ruptura familiar y la deslegitimación social de la familia: “La irrupción de una ofensa pública de naturaleza grave imprimía un desorden intolerable, una alteración en la imagen que no podía ser soslayada” (Fernández, 2000: 371). Gracias al conocimiento de informaciones como estas, Agustina llega a conectar los cabos sueltos que la ayudan a explicar su proceso de degeneración y, a la vez, su superación. Por el cariño que le tiene el Midas a Agustina —estaba siempre pendiente de ella—, de algún modo, sabía que necesitaba ser conocedora de la verdad, por lo que, siendo espectador de la conversación entre la madre y Joaco en la finca, le indignaba el juego ambiguo de ellos por haber notado que Agustina estaba sufriendo. Sabedor de estos juegos en los que la nominación/ocultación ocupaban espacios fronterizos, quería acabar con los secretos y romper el silencio valiéndose para ello de estrategias como

las del sarcasmo: “Como si no hubiera ocurrido nada, ¿verdad, Eugenia?, porque en su familia, Eugenia, nunca ocurre nada, eso quisiera decirle el Midas para que Agustina deje de retorcerse las manos” (p. 265). El Midas estaba enfadado con Eugenia por su forma perpetua de tratar las cosas; sabía que Agustina no podía aguantar ni sufrir más con estos juegos dialécticos porque, precisamente, las ocultaciones y la falta de comunicación había ocasionado su progresivo delirio.

Por su parte, la tía Sofí, al aparecer de la nada, llegó a tranquilizar a Agustina: “No puedo creer que todavía uses ese gorrito con pluma de ganso, eso fue todo lo que le dijo pero se lo dijo risueña y confiada”, así recibió Agustina a su tía en la puerta. En este punto, cabe ser advertido que “confiada” es una palabra muy rara para Agustina durante todo el libro. La tía Sofí es la única persona con quien tenía confianza cuando creció, y la tía era consciente de eso, por eso sabía que su apariencia le haría bien a su sobrina. Le explicó a Aguilar por qué Agustina aceptaba comida de su mano —antes sólo pan y agua y nunca de la mano de los demás—:

la locura es contagiosa, como la gripa, y cuando en una familia le da a alguno, todos van cayendo por turnos, se produce una reacción en cadena de la que no se salvan sino los que están vacunados y yo soy uno de éstos, yo soy inmune, Aguilar, ésa es la gracia mía y Agustina lo sabe y confía en ello (p. 47).

Ideas como estas no son difíciles de correlacionar con postulados como los declarados por Samuel Johnson al decir que “el silencio se propaga” (Murphy, 1825), citado también en *The Elephant in the Room*. El silencio se propaga, envolviendo a todos los participantes en un mismo juego de ocultación, los que no siguen la regla serán expulsados, y al mismo tiempo “vacunados”, como el caso de la tía Sofí.

Aquí la locura de nuevo se refiere al silencio conspiratorio, a esta ceguera voluntaria que vuelve la mirada hacia otro lado con tal de no querer enfrentarse a la verdad ni desvelarla por las consecuencias dramáticas que pueda ocasionar. Ella es inmune porque abandonó la familia manifestando su actitud a favor del Bichi, aunque

también por propia vergüenza, su simpatía con el Bichi y la conciencia que todavía guardaba en un ambiente podrido. La acción de no ser partícipe del silencio señala que no estaba de acuerdo con todo lo que ocurría en la casa. Ella se atrevió a visibilizar el dolor. Con ello, dejaba atrás el tiempo del silencio y del sufrimiento puesto que hacía años que no tenía oportunidad de hacerlo. Una vez hecho, pidió perdón abiertamente a Agustina cuando volvió a su lado por la relación que tuvo con el señor Londoño, iniciativa que también sería escuchada por Aguilar: “estaba a punto de entrar al dormitorio cuando alcancé a escuchar que la tía Sofi le pedía perdón, le decía algo así como ¿Podrás perdonarme, Agustina?, y le insistía, Podrás perdonarme por lo que hice” (p.121). Posiblemente retomar el tema afligió a Agustina, pero gracias a la confesión y al desvelamiento de la verdad se pudo extraer la espina clavada y hacer frente al dolor interior. Y esto es exactamente lo que necesitaba y siempre le hacía falta a Agustina: enfrentarse, sin camuflaje, a la verdad; ir al grano y encarar el sufrimiento o la turbación derivada de cualquier hecho sin más, sin olvidarlo en medio de las mil vueltas en que al final uno se pierde y con él se llega a perder hasta la razón.

El Bichi se fue de la casa después de aguantar durante demasiado tiempo la violencia del padre. Después de la huida, no transcurrió mucho lapso hasta que la madre inventara una mentira con la que esquivar y ocultar el problema. Él veía lo sólido, impenetrable y perturbador que era el silencio en su casa; nadie lo podía proteger o estaba dispuesto a hacerlo; o lo que era aún más cruel en realidad, al Bichi no lo querían. Aquí, en este contexto, el poder, la visibilidad frente a la invisibilidad, el autoritarismo juega un papel muy importante. Como explica Zerubavel: “Power, after all, involves the ability to control the scope of the information others can access as well as what they pass on and thus promotes various forms of forced blindness, deafness, and muteness” (2006: 15). No sería posible que el Bichi hiciera ningún cambio antes de tal situación, ni con el apoyo de su hermana quien sí le tenía mucho amor, ya que estas dos figuras son las que tenían menos poder entre todos. Además, este apoyo se circunscribía y se limitaría en lo psicológico; de ninguna manera se atrevería a dar un paso adelante su hermana en todo lo tocante a la realidad o al simbolismo de cualquier acción. Cuando

se dio cuenta de que lo único que podía hacer en la familia era aguantar indefinidamente, decidió despegarse, marcharse, poner tierra de por medio para encontrar otra realidad en la que poder desenvolverse y encontrar la paz y estabilidad que era imposible establecer en el seno familiar. Cuando la tía Sofi alcanzó al Bichi le dijo: “Vámonos de aquí, le dije, y el Bichi me contestó Ya nos fuimos” (p. 334). Quería decir con ello que el paso más importante y también el más difícil era el del salir de la familia, porque la familia era un pantano, en que el sistema de silencio era lodo que le tenía atrapado por todos esos años —marcharse de allí era lo más difícil pero también suponía el primer paso para alcanzar el equilibrio, la voz, la identidad propia y, luego, la felicidad.

La tía Sofi fue una de las partes pertinentes más significativas y sustanciales en la gran revelación consistente en la denuncia ante todos de ser amante del marido de su hermana. Vergüenza, miedo, arrepentimiento... se agolpaban en su interior como sentimientos enmarañados que la martirizaban hasta que escuchó la sentencia de su hermana Eugenia: (dirigiéndose a Joaco): “¿esto es lo que has hecho con la cámara fotográfica que te regalamos de cumpleaños, retratar desnudas a las muchachas del servicio?”. Aquí trataba a la tía Sofi como una de las “muchachas del servicio” en lugar de tratarla como a una “hermana”. Esta postura quizá tendría que ver también con el descontento o la decepción por ser engañada por su propia hermana, sin embargo, conociendo a Eugenia, sería más acertado deducir que la intención principal era quitar peso al incesto, a la deshonra y al deshonor que suponía esta relación entre su marido y su hermana, lo cual convencería más teniendo en cuenta la reacción sorprendentemente serena de Eugenia en ese momento como si siempre lo hubiera sabido.

De parte de la tía Sofi, habría podido sentirse tranquila si hubiese seguido el juego del silencio conspiratorio, ya que con este discurso Eugenia declaró su inocencia: ella no tenía culpa, al contrario, era un personaje que tendría el carácter de víctima siendo fotografiada desnuda por el señorito consentido de la familia (Joaco). Si ella hubiese aguantado y permanecido en la casa no cambiaría nada, no se preocuparía del dinero ni de enfrentarse con las presiones del mundo exterior y con la vergüenza propia. Sin embargo, ella no quería engañarse; no pudo aguantar la culpabilidad y la vergüenza que

sentía y prefería ser auténtica, una persona honesta y veraz por lo que decidió poner coto a la situación. Decidió abandonar la casa definitivamente no sin antes recoger todos sus ahorros y aventurarse a acompañar al Bichi hasta México. Ella quería como a sus propios hijos al Bichi y a Agustina, ternura y afectividad quizás también motivadas por cierto sentimiento de culpabilidad que nunca dejó de sentir. Había cuidado al Bichi en México y más tarde volvió a cuidar a Agustina cuando se radicalizó su estado. La tía Sofí tenía imagen de una mujer “grande y pesada”, “soltera a la que había que acoger porque se había quedado sin lugar en esta vida” (p. 124), pero, a diferencia de su hermana Eugenia, que era mujer de imagen perfecta pero que era “ciudad sin gente”, ella estaba “viva por dentro”, era “sencilla” y no se preocupaba de las estupideces ni de asuntos insustanciales según se desvela por algunas de las impresiones exteriorizadas por Agustina.

Estas tres personas son los excluidos de los silentes, de los dependientes, de quienes no tienen voz para manifestar su mundo interior o todo aquello del exterior que los invisibiliza y los aparta de la sociedad porque la existencia del elefante en la habitación exige que los presentes cooperen entre todos, porque, en caso contrario, van a romper la “tranquilidad” que los cómplices se esfuerzan por mantener.

La revelación que hizo el Bichi no ganó ningún apoyo sino al revés ocasionó tensiones y desamparo, lo cual actuó como alarma para despertarlo; la tía Sofí, no pudo dejarse engañar; y Agustina, sobre todo después de abandonar la casa siguiendo el paso de los dos anteriores, también consiguió escapar de la presión y asfixia del espacio privado. Los tres, por no querer participar, se fueron de la habitación donde residía ese elefante gigante pero invisible, corpóreo pero ignorado voluntariamente. Eugenia llamó a Aguilar cuando se enteró de la situación delirante de Agustina y aprovechó la ocasión para incidir aún más en el pesar y el drama familiar que todo aquello suponía: “siempre ha sido sumamente desconsiderada conmigo, y Aguilar no podía creer lo que estaba escuchando, ahora resultaba que la víctima era Eugenia y que en realidad no estaba llamando a ofrecer su ayuda sino a presentar un memorial de agravios” (p. 35).

De la crítica de Eugenia se desprende que creía que Agustina había ignorado sus

sentimientos y su dignidad. De hecho, para los que mantenían el silencio, los individuos que se desvinculaban eran considerados como traidores. Después de todo, si nadie rompía el *status quo*, era mucho más fácil para los demás seguir fingiendo la ignorancia. Así que ser silente, aparte de ser considerada como media de autoprotección con la que prevenir el hecho de ser detestado o aislado, protege a los demás. Pretender no haberse dado cuenta del elefante para no avergonzar a los demás y no obligarles a enfrentarse con la realidad obviamente desagradable también es una consideración altruista. De este modo seguir el juego evita herir los sentimientos y salvaguardar las apariencias de los demás. Sin embargo, si alguien se retira, la estabilidad puede romperse, dificultando el mantenimiento del sistema por el que los otros trabajan. La complicidad protege no solo la imagen del individuo, sino también la imagen pública de un grupo. Guardar silencio puede evitar conflictos de manera significativa. Por eso no es de extrañar el hecho de que Eugenia se considerara víctima de la inconsideración de la hija, porque la hija le buscaba y le ocasionaba problemas, porque al personaje le importaba más la estabilidad y la tranquilidad superficial que la revelación de los problemas, los agravios o los traumas que pudieran albergarse en la privacidad del hogar ya que estos podrían ser ocultados o silenciados.

4.3.3. Del silencio a la locura a la recuperación

“Silence is the greatest barrier to recovery. The breaking of silence is the beginning of healing”

(Butler, 1996).

Agustina, entre las víctimas, sería la más representativa de este libro ya que es la protagonista, por lo cual su personaje ofrece más perspectivas y más recursos de análisis. Se encuentra en el desarrollo del personaje de Agustina todo el proceso discursivo objeto de este trabajo ya que su personalidad así como su identidad evolucionan desde el silencio, la negación o el retraimiento a la locura hasta que al final se produzca su

posterior recuperación.

Como explican algunos de los argumentos arriba expresados, en Agustina, desde niña, se empezaron a acumular sentimientos que no podían expresarse, comenzando por los recuerdos que fueron almacenándose en su interior que eran diferentes de la “verdad” que contaba la gente alrededor suya. Ellos negaban reconocer la existencia del “elefante”, haciendo que este elefante pareciera aún más gigante. En este sentido, el silencio no es sólo producto del miedo que solemos experimentar en la vida diaria como el silencio absoluto, paralizante y aterrador que se puede padecer viendo una película de terror, sino también una fuente importante de miedo suscitada por la anormalidad de la escena de silenciar de forma colectiva los asuntos evidentes e importantes los cuales deberían provocar muchas ganas de declarar lo oculto o silenciado. Cuanto más se repiten las mentiras, menos sensibles se vuelven, convirtiéndose en asuntos indiferentes cuando no en verdades aceptadas al final según expresó Joseph Goebbels, ministro para la Ilustración Pública y Propaganda del Tercer Reich, y según se está remarcando como estigma propagandístico de las sociedades líquidas actuales. Es agotador negar los propios sentimientos así que conviene ser indiferente cuando no desafecto o indolente para no caer en el trauma de la negación absoluta y de la invisibilidad.

En este punto, conviene tener presente el concepto de “doblepensar” propuesto por George Orwell en su libro *1984*: “Doublethink means the power of holding two contradictory beliefs in one's mind simultaneously, and accepting both of them” (Orwell, 2016: 245). Pero obviamente Agustina no manejaba muy bien esta técnica, por eso seguía y seguiría sufriendo los desmanes de los demás y soportando sobre su ser los conflictos y desórdenes familiares hasta llegar a sufrir la enajenación total. Indignación, miedo, insatisfacción, amor, odio, confusión, conforman un cúmulo de sentimientos que quieren salir de Agustina en búsqueda de un porqué mientras que los demás le tapan la boca. Cuando acudía a Aguilar al comienzo de conocerlo para proponerle que le ayudara a escribir una autobiografía, tampoco fue tomada en serio hasta que su delirio se lo hizo conocer a Aguilar. A partir de ese momento, Aguilar por fin entendió que

“realmente me estaba suplicando auxilio, que necesitaba repasar con alguien los acontecimientos de su vida para encontrarles sentido, y poner en su justo lugar a su padre y a su madre sacándoselos de adentro, donde la atormentaban” (p. 211).

Además, la presión que aguantaba también venía del conformismo inevitable: le torturaba tal silencio mientras no se atrevía a contrariar los poderes establecidos y los órdenes consuetudinarios por lo que tal contradicción agotaba. Como una de las presentes dentro de la habitación contemplando al elefante gigante, sentía presión constante tanto de parte del elefante (la verdad) como de parte de la colectividad de los presentes (su familia).

Aparte de estas presiones, el silencio conspiratorio provocaba soledad en ella. Aquí es conveniente adentrarse en el concepto de “intersubjetividad”¹⁶ propuesto por el filósofo Edmund Husserl. Dicha idea está relacionada con el intercambio de pensamientos y sentimientos, tanto conscientes como inconscientes, entre dos personas o “sujetos”, facilitado por la empatía. La desviación entre lo que un individuo percibe realmente (Agustina) y lo que afirman percibir los demás a su alrededor (la familia) provocará a uno el sentimiento de no ser entendido, y generará así una profunda sensación de aislamiento. Como manifestó Linda Wood “loneliness is the individual experience of failed intersubjectivity” (Wood, 1986: 188).

El silencio conspiratorio de los secretos en la familia dejaba a Agustina perdida en los tortuosos senderos del laberinto de su cabeza, sola, perdida, inconsciente, sin salida. A ello se va a unir el hecho de que todos los presagios de demencia de Agustina habían sido ignorados por su pareja Aguilar, y negados por la familia sin ser atendidos debidamente.

Para superar la locura hay que romper el silencio, y el silencio busca desesperadamente la exteriorización que provoque la ruptura y el renacimiento desde

¹⁶ Sobre este concepto se remite, entre otros, a los trabajos de Sebastián Mendl (2020): “Intersubjetividad e individuación en Husserl y Habermas: de la necesidad de un cambio de paradigma a la complementación”, *Límite* (Arica), vol.15, 2020 <http://dx.doi.org/10.4067/s0718-50652020000100206>; D.Zahavi (2001). *Husserl and transcendental intersubjectivity: A response to the linguistic-pragmatic critique*. Ohio: Ohio University Press

el mundo interior lo cual no es nada fácil sobre todo para quienes cohabitan en unas mismas paredes y bajo un mismo techo. Porque entre sí no solamente no se menciona ni se ve el elefante, sino que tampoco se insinúa el hecho de callar el elefante, lo cual significa que el hecho de callar la verdad en sí es también un elefante. De esta manera cuando se necesita romper el silencio, uno no sabe por dónde empezar ni cómo, con qué palabras dotarle de significante y significado y si ese algo gigante tuviera nombre con que términos nominarlo. Además, mientras más tiempo perdura el silencio, más difícil será romperlo. Durante este largo tiempo de silencio, la verdad se fue desvaneciendo. Agustina no fue capaz de reconstruirla sola; en este sentido habría que resaltar que contaba con los demás que la amaban y que siempre estaban afuera de la habitación o ya la habían abandonado. Todos ellos aparte de cuidarla físicamente, la fueron ayudando a distinguir sus propias historias, dándole un sentido a lo que había pasado y desmintiendo lo inventado que le habían repetido tantas veces dentro de la habitación. Son las personas que rompen el silencio las que salvan a Agustina, como el niño en *El traje nuevo del emperador*.

Cabe preguntarse una última cuestión ¿por qué las familias son así durante generaciones y por qué los miembros familiares se dejan llevar? ¿Por qué no escapan del nido? Para buscar las respuestas a estas preguntas es necesario averiguar qué está pasando en el espacio exterior más amplio —la sociedad— el caldo que alimenta el venenoso ambiente interior presidido por el engaño, los secretos, el silencio, las mentiras y la ambigüedad en función de los distintos personajes, de su autoridad y de su poder con respecto al resto.

4.4. Fuera de la casa

4.4.1. Cómo es la calle vista en casa

Las informaciones de la sociedad, del exterior, que se escuchan de diferentes bocas y en diferentes contextos tienen enfoques variados. De entre el conjunto de manifestaciones presentes en esta novela se destacan aquellas relacionadas con la violencia y la gran diferencia existente entre clases sociales.

Cuando Agustina quiere hablar del mundo exterior habla de la “calle”, con la visión de una persona que tiene miedo a lo de afuera y que sólo observa el exterior desde la protección del interior, desde el refugio de su casa. Para ella la calle supone el peligro, el caos, la suciedad, las amenazas, los ruidos..., que acechan afuera para hacerle daño; al contrario, la casa es la seguridad, donde el padre, con su autoridad inquebrantable, rige la familia y mantiene el orden:

Agustina añora esa casa grande y cálida, bien protegida e iluminada y con todos nosotros resguardados adentro mientras que la calle oscura quedaba afuera, del otro lado, alejada de nosotros como si no existiera ni pudiera hacernos daño con su acechanza; esa calle de la que llegan malas noticias de gente que matan, de pobres sin casa, de una guerra que (...) de ladrones que rondan y sobre todo de esquinas en las que se arrodillan los leprosos a pedir limosna (p. 91).

Trascendería los límites de la presente investigación siquiera abocetar los márgenes y dialécticas extendidas entre el espacio privado y el espacio público para lo que se remite, entre otros, a los trabajos de Phippe Ariès y George Duby (2017), Roger Chartier (2002) y Hernández (2016):

[...] el espacio está efectivamente y “justamente” repartido entre las mujeres y los hombres: para las mujeres el *dentro*, para los hombres el *fuera*. Para las mujeres lo cerrado. Para los hombres lo abierto. Y, si admitimos esta asimilación: para las mujeres lo privado, para los hombres lo público. Cada uno “en su lugar” aunque “el lugar” de las mujeres es infinitamente más restringido.

Esta lectura tradicional del reparto del espacio no contempla sin embargo que los hombres también están “en su lugar” en el *dentro*, la casa, están en su casa, disponen de ella, entran y salen de ella libremente, la dejan y vuelven a ella, seguros de que en ella les espera alguna Penélope (no se puede decir lo mismo de las mujeres que no pueden aventurarse al *fuera* sin tomar precauciones y sin asumir riesgos).

Si pensamos en las sociedades modernas (las nuestras), sin duda este reparto está menos marcado. Sin embargo, sigue siendo la referencia histórica y estructural a partir de la cual se trazan y se representan espacios de hombres y espacios de mujeres, y de los cuales nunca están totalmente liberados. Es cierto que las mujeres pueden adentrarse en el espacio del *fuera*, el espacio masculino. No obstante, nunca se sienten allí totalmente en su sitio. Así la relación entre la casa y el lugar público o la calle no tiene el mismo sentido para mujeres que para hombres y no se vive de la misma forma por unos y otros, aun cuando los comparten (Collin, 1994: 233).

Desde esa casa en la que vivía Agustina cuando era niña, se describe la imagen de la “calle” y de la “casa” que empezó a tener desde la primera etapa de su vida. La visión del afuera desde dentro implica una percepción y concepción diferente al que se produciría si se diera la contemplación contraria. Agustina tiene una percepción “a través de” de lo que ocurre en el espacio público que la marca, la delimita y la coarta por partes iguales.

4.4.1.1. *El celador*

Por mucho que las protagonistas intentan apartarse del exterior, el peligro de la calle amenaza; con un descuido de los adultos algún desconocido desalmado puede llegar a la puerta y causar males y peligros ignorados. Agustina llega a ver la realidad de la calle cuando un día por casualidad no había cerca de su lado ningún adulto para tapar sus ojos o para cuidar que no traspasara el umbral de lo conocido hacia los recónditos y temerarios peligros del afuera. El celador del barrio llamó al timbre de la puerta pidiendo un vaso de agua: “nos tenían prohibido abrir la puerta” (p. 164). pero

para ofrecerle el agua Agustina se la abrió. Esta acción es una metáfora del restablecimiento del acceso de la casa a la calle que siempre les impedían los adultos a los menores. Después de tomar apenas un poco de agua, el personaje no pudo sostenerse más y resbaló contra la pared para finalmente precipitarse al suelo. La dureza del impacto provocó que abundante sangre manara por su cuerpo hasta que murió frente a los ojos de Agustina. Cuando volvieron los padres la reacción fue tan dramática como brutal: “armaron un tremendo escándalo (...) que los niños no pueden ver eso” (p. 168), sobre lo que luego recordaba: “mi padre cerró con doble llave la puerta de casa con nosotros adentro y mi muerto quedó afuera, nunca supe cómo se llamaba” (p. 168).

Al pobre señor fallecido Agustina lo nombraba como “mi muerto” en una expresión que denota que le había cogido un cariño extraño en poco tiempo a causa de la atroz muerte. Le había visto morir. Fue la vez primera en su vida que había conocido sólidamente una parte del mundo exterior con sus propios ojos y con su propio tacto, nada de vislumbres o fantasías aparentes sino una realidad intensa y completa. Sin embargo, alegóricamente, había podido comprender que la realidad exterior está llena de azares amenazadores que de manera súbita, inesperada o fortuita pueden acabar con la vida de cualquiera. Había sentido en carne viva lo frágil y mortal que es la vida: “sus dedos rozaron los míos que todavía guardan el recuerdo de ese roce, pero no agarró el vaso” (p. 165). El personaje murió después del poco contacto apenas mantenido con Agustina, en “un gran charco oscuro sobre el mármol blanco” (p. 165).

Debe ser una escena bastante estremecedora para las personas ver la sangre, la muerte y no solo el resultado de la muerte sino el proceso de cómo una persona viva, en un instante, pierde la vida. La reacción de Agustina frente a esta escena aguda, agitadora, casi amenazadora, recuerda al miedo más profundo del ser humano a la muerte, sin embargo, en su caso ha sido al contrario, la muerte le asienta el estado de nervios que siempre la consume. El peso de la realidad, en lugar de abrumarle, como quizá a otros, le ha podido dar un peso esencial de la vida, la gravedad para que esta niña que siempre vuela en las mentiras y ocultamientos pueda bajar un poco a la realidad. Quería saber el nombre del señor, quería la concreción, quería conocer las

causas de la muerte, la realidad de la vida de verdad, por doloroso que fuera, ese ansia de saber era tan fuerte que ni la sangre ni la brutalidad de la escena la asustaban. Al contrario, estimularon sus deseos de conocer todo lo que envolvió esa muerte y de enunciar las causas y consecuencias de un hecho dramático acaecido en apenas un instante.

El anecdótico episodio comentado es una escena aguda aunque accidental y muy circunstancial por extraña y fortuita, sin embargo, contrariamente a lo que se pudiera esperar sirve como seráfico bálsamo al estado de agitación y nervios que siempre presentaba la niña. Esta escena también viene a demostrar que Agustina podría ser una mujer bondadosa y generosa puesto que había mostrado cariño a un señor desconocido, hasta en el fatal desenlace de la muerte. Incluso quería saber el nombre del señor fallecido, igual que quería nombrar la muerte, rompiendo el silencio; sin embargo, a pesar de sus intenciones y de sus deseos por saber y por poder nombrar aquellas otras realidades de las que no participaba y que le eran vetadas, el padre una vez más cerró la puerta de la casa con doble llave —símbolo eficaz del enclaustramiento y silenciamiento—, cortando la comunicación con el exterior e imponiendo de nuevo el despotismo del silencio, de la invisibilidad, de la exclusión y de la incomunicación y, con ellos, del aislamiento más absoluto.

4.4.1.2. La lepra

Dentro de este miedo general que tiene Agustina a la calle, sobresale la fobia que le despiertan los leprosos. La lepra, una de las enfermedades más antiguas del ser humano, tiene un sentido metafórico relacionado con el miedo en el ser humano. Esta enfermedad ha estado presente desde el comienzo de los registros de la civilización: en las vasijas de barro de los antiguos faraones griegos, en los antiguos clásicos sánscritos indios, en la antigua escritura cuneiforme babilónica (Cardona-Castro y Bedoya-Berrío, 2011)...En Europa durante la Edad Media, la lepra continuó afectando a todo tipo de pueblos y naciones hasta que, a partir del siglo XIV, comenzó a disminuir gradualmente. Por un lado, el final de las Cruzadas cortó la propagación del virus y, por otro, los

enfermos de lepra quedaron aislados en aquella época. Aunque los enfermos de lepra disminuyeron gradualmente, el miedo permanecía, y según Foucault, estos miedos provocados por la lepra se ha reencarnado en los locos (Foucault, 2015).

El miedo de Agustina hacia la lepra serviría como un ejemplo por medio del que se explica representativamente el particular mecanismo que funciona en su cabeza con respecto a silenciar las cosas “sucias”, “enfermas”, de los demás. La primera vez en la vida de la niña Agustina cuando se presentó ante ella un enfermo leproso, fue una impresión borrosa de palabras y comportamientos de los demás: “no me dejan salir, no quieren abrir el portón, miran a través de la mirilla entornada (...) ¡Señor leproso, hágase a un ladito para que pase la niña!”. La entonces niña observaba y percibía que era algo “malo” ya que “afuera hay alguien y no quieren decirle quién es” (p. 132). Pero naturalmente una niña tiene curiosidad, por eso cuando sale para coger el bus del colegio con la cabeza tapada por el suéter de la tía Sofi, se esfuerza por asomarse, “mis ojos lo han visto, un poco, o sueñan con él en la noche, es un bulto sucio y sostiene en la mano un trozo de cartón con un letrero”. En esa situación forzada no ha podido ver bien, por lo que al final no sabe si lo ha visto de verdad o en sueños.

Agustina tiene curiosidad, pero no se atreve a enfrentarse con la realidad. Quiere saber, por eso pregunta a los demás, pero nadie le contesta aparte de Aminta, la sirvienta de aquel entonces que es la única que no pertenece a la familia. Solo ella no es cómplice de ese silencio sobre aspectos negativos o que pudieran causar dudas, consternación o un impacto dramático sobre la niña; es más, conocedora de las intenciones y de la educación familiar donde los silencios se proyectan como códigos de protección, intenta explicarle a la niña que la madre no quiere que lo vea porque es “horrendo”, “sucio”. Sin embargo, cuando intenta describirle cómo se ve y huele contestando a la pregunta de la propia Agustina, esta le amenaza con que la madre la va a echar: “Mami, Aminta me mete miedo con el leproso, te van a echar, ¿oíste, Aminta?, por embustera; mi mami dijo que te iba a echar del trabajo si seguías asustando a los niños” (p. 133). Es decir, el peso de la asfixia interior y del silenciamiento sobre lo que la familia determina que debe ser omitido, recae no sólo sobre situaciones, miembros de la familia,

determinados temas o aspectos de la realidad sino también sobre todo aquel que habita en la casa como la sirvienta. Ella debe guardar silencio en torno a temas proscritos en el espacio interior bajo amenaza de ser despedida. Por el ambiente familiar, la niña, Agustina, ya sabe y va siendo consciente de que debe evitar enterarse de lo inoportuno; encima, ella tiene miedo a la realidad cercana a pesar de su propia curiosidad, en otras palabras, desde muy niña, ella misma ha empezado a rechazar la verdad, a ocultar y ocultarse de todo lo prohibido, a buscar el refugio y el ocultamiento frente a las amenazas exteriores y, por tanto, a aislarse y guarecerse de lo externo, a reservar las adecuadas palabras y las comunicaciones sobre unas determinadas realidades, excluyendo de sus códigos y nominaciones otras muchas abolidas por los valores, las normas o las imposiciones familiares y sociales.

No suele tener respuestas claras y confiables, lo cual dirige todo su ser a una desconfianza general hacia todo: “¿Alguien puede leerme lo que está escrito en su cartón sucio? Que le den limosna porque viene de Agua de Dios, eso me responden pero no les creo” (p. 133). Ella no entiende el letrero, no tiene cómo informarse, pero aun así, opta por no creer. Quizá tenga razón ya que, con tantas mentiras como le dicen, no merecen confianza ante nada ni ante nadie, sin embargo, ser desconfiada le agrava aún más el estado de hallarse confundida, ya que no cree nada de lo que le dicen los demás, ni siquiera cuando pudiera ser verdad; lo único que le queda es inventar un lenguaje propio, una codificación de una geografía privada y suya según la impresión subjetiva, fabular espacios irreales desde los que habitar un mundo paralelo creado por y para sí misma, en definitiva, escapar de una cartografía racional y refugiarse en otra cosmología donde se evite el razonamiento. En definitiva, aspira a escapar de una geografía de palabras y razones ajenas y refugiarse en otra cosmología donde marchan las cosas según su propio razonamiento, por lo cual, ha venido alejándose de todo ajeno—de las posibles mentiras y también de la realidad de la gente— hasta que se encuentra en un capullo enrollado por los hilos de seda segregados por sí misma.

La lepra es el primer elemento por medio del que la niña puede concretar un miedo que no sabe de dónde viene, pero siente todo el tiempo. Cuando le explicaron que no

quieren que vea al enfermo leproso: “Eso es sucio, niña, ¿Qué cosa es sucia? Ya sé la respuesta, es sucio todo lo que viene de la calle” (p. 132), empezó a relacionar todo el miedo con la lepra por lo que sus comentarios se vertían sobre este aspecto “sucio” sobre el que sentía especial curiosidad pero sobre el que se debía imponer el arte del silenciamiento:

por qué vino a pararse frente a la puerta de mi casa, no mi casa de ahora sino la de antes, ¿se escapó de Agua de Dios¹⁷ para venir a buscarme? Ahora sé que mi padre coloca trancas y candados en la noche para que no se nos cuele el contagio de Agua de Dios (p. 133).

Con el miedo que le han transmitido los demás en aquel entonces por el leproso que estaba frente a su casa actual, relacionó la inseguridad con el ambiente de la casa anterior, aunque siempre le gustaba este tiempo de echar la llave con su padre porque era cuando compartía un rato a solas con él, con la actitud de los adultos (por ejemplo el mucho cuidado que tiene su padre para garantizar que todo estaba bien cerrado) y, además, se enteraba de que había algo peligroso. Ahora que apareció la figura del leproso, por fin Agustina ha encontrado un recipiente o un motivo sobre el que puede acomodar toda su angustia.

La fobia a la lepra ha llegado a un punto ilógico que relaciona cualquier situación, por lo imposible que sea, con el acoso a los leprosos. En cierta ocasión, cuando estuvieron Agustina y su hermanito el Bichi en el coche con la madre, de repente, esta fue víctima de un ataque de nervios hasta el punto de que les mandó taparse los ojos, para que no vieran lo que estaba pasando en la calle. Sin embargo, Agustina notó el aire de peligro al sentir “toda la fuerza de su brazo” con el que les sujetaba la madre, con “escuchar los gritos” en la calle, con la voz de la madre que delataba su agitación aunque como siempre, lo que contestó cuando pidió Agustina una explicación fue “Nada, no pasa nada” (p. 139). Al no tener respuesta en esta ocasión temerosa como

¹⁷ “Agua de Dios es el lazareto donde mantienen encerrados a los enfermos de lepra para que no se vengán a la ciudad a contagiar a la gente” (p. 135).

también ocurría en otras, piensa que su mayor pánico es la lepra, un peligro del que hay que huir: “Son los leprosos, ¿no es cierto, madre? Cómo se te ocurre, valiente disparate” (p. 140). La madre no vio ninguna relación entre lo que estaba pasando y las palabras de Agustina, para ella era incomprensible y fuera de lugar la reacción de Agustina cuando, de hecho, lo que sucedía era una protesta estudiantil contra el gobierno por lo que le pareció absurdo lo que dijo la niña. Sin embargo, presa de los males de la lepra, para Agustina todo lo malo se vinculaba a esta enfermedad en su propia cosmología. Un episodio aún más acuciante se produjo luego puesto que surgió tal pensamiento que ya se no lo podría quitar de su pensamiento creyendo firmemente la versión inventada por ella, a pesar de lo contundentes que eran las pruebas:

No importa lo que me digan, yo no les creo, y al otro día mi padre me muestra las fotos de la revuelta estudiantil que publicaron los diarios, pero ni por ésas le creo (...) Pero yo sé que no es así, sé que los leprosos han llegado por fin. Miles de leprosos han abandonado Agua de Dios y han invadido a Bogotá (p. 140).

Frente a las situaciones reales y objetivas, Agustina no cree ni las palabras ni los argumentos o la realidad objetiva. Su espacio interior se va poblando de sombras y de obsesiones que poco a poco van desfigurando el mundo real y objetivo. Ella misma se da cuenta de que la lepra se ha convertido una componente que le provoca pánico:

En el fondo de mi cabeza vive un pánico que se llama Lepra (...) y que tiene el don de ir cambiando de nombres. A veces, cuando hablo en Lengua, mi pánico se llama La Mano de mi Padre, y a medida que voy creciendo me voy dando cuenta de que hay otros acosos. Los agujeritos que atraviesan los postigos de mi casa son redondos (...) ¿Que son esos agujeritos, madre? ¿Qué son esos agujeritos, padre? Siempre me responden No es nada (...) las cosas son como son y no hay para qué estar hablando de ellas (p. 135).

El miedo se transforma en lepra o se vincula directamente a ella y, a su vez, suscita la rememoración de todos los antiguos temores acumulados: aquellos relacionados con

el maltrato del padre que pegaba a su hermanito Bichi y que ella no era capaz de parar; los de los agujeros del postigo porque estos orificios posibilitaban acceso al exterior y porque intuía que era algo extraño podría ocurrir tras el postigo que no le querían explicar... En lugar de encararse con el miedo, de enunciar aquellas amenazas y fobias que la iba sepultando, simplemente lo dejaba adentrarse en su interior y adherirse a su fuero interno creando capas de ansiedad y de reservas. Pero todo ello no era culpa suya; una niña no podía entender la sociedad y lo que ocurría a su alrededor con el silencio que le imponían los adultos a su lado. Así se fueron acumulando los temores y las angustias debajo de una falsa superficie aparentemente plácida y quieta.

Agustina necesitaba que alguien la escuchara y le hiciera caso, que tratara todo lo circundante sin rodeos ni tapujos, contundentemente, porque su confianza era tan delicada que no soportaba las dudas o las suspicacias de los demás. Necesita revelar las sombras de su cartografía interior para encontrar soluciones, para intercambiar diálogos que pudieran explicar los sinos de su angustiada situación. Cuando habló con la profesora encargada de vigilar los recorridos del bus colegial de los leprosos que merodeaban en su casa anterior, ella le dijo directamente: “No, eso nunca, eso te lo inventaste tú, que inventas demasiadas cosas”, a lo cual reaccionó la niña agradecida: “Gracias, Leonorita Zafrané, muchas gracias por sacarme esa burrada de la cabeza” (p. 137). Una vez más, Agustina necesitaba romper el silencio, necesitaba explicaciones claras, certidumbres en medio de mentiras, recelos e incomprensiones. La simple revelación de un tormento es pieza fundamental para acabar con todos los recelos y miedos que el silenciamiento sobre los leprosos le había provocado durante su niñez.

4.4.2. La violencia de los años 80

El personaje de Aguilar es el que más se preocupa por la situación general del país. Entre otros muchos problemas inherentes, ha proporcionado una descripción combinada de los posibles peligros que podrían ocurrir en la carretera, cuando él o

cualquier otro fueran de viaje y Agustina le advertía, como si fuera bruja, de que habría desgracias en el camino, de que los peligros podrían aparecer en cualquier punto del camino ya fuera por el propio estado deficiente de las vías como por los secuestros y violencia de grupos de asaltantes que pululaban por ellas:

en un país como éste, cruzado de arriba abajo por una maciza cordillera, las carreteras, por lo general en mal estado, se entorchan y se encabritan bordeando abismos y por si eso fuera poco, son tomadas un día sí y otro también por los militares, los paramilitares o los enguerrillados, que te secuestran, te matan o te agreden con granadas, a patadas, con ráfagas, con explosivos, cazabobos, mina antipersonal o ataque masivo con pipetas de gas (p. 41).

Las carreteras estaban en muy estado lo que venía a demostrar el bajo nivel de las infraestructuras del país, ya fuera por el mal gobierno o por la pobre economía. Por otro lado, los militares, los paramilitares y los guerrilleros eran las fuerzas que representan la crónica de la violencia social, una violencia extendida por todos los rincones del país, en una espiral que causaba la muerte de incontables inocentes.

En el cuerpo de la novela, se presentó un ejemplo preciso que evidencia sus palabras. Aguilar estaba con Anita, la recepcionista del hotel Wellington, averiguando lo que pasó con Agustina cuando fue a recogerla. Cuando la iba a llevar a su casa en coche surgió de improviso un bombardeo fuerte:

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 (p. 183).

Este episodio recoge “la bomba de Paloquemao” (p. 197), un acontecimiento que no es ficción sino que ocurrió realmente en la ciudad Bogotá y que fue oficialmente conocido como el Atentado al edificio del DAS, cometido por el cartel de Medellín con intención de asesinar al entonces director del Departamento Administrativo de

Seguridad (DAS) (Justicia, 2020, 06 de diciembre), el cual ocasionó 63 muertos y más de 600 heridos.

En otras relaciones intercaladas en el tejido narrativo de la novela se pueden encontrar más huellas de aspectos relacionados con el contexto social en el que transcurren los acontecimientos. Cuando Aguilar llevó a la tía Sofi y a Agustina a la finca de Sasaima para investigar sobre los diarios de los abuelos, Agustina pidió que parara el coche en un puesto de obleas. La tía Sofi había contado que antes la familia siempre comía ahí de paso cuando iban a la finca, hasta que asesinaron a la dueña viejita “que no mataba una mosca” (p. 318) sin que nadie supiera el porqué del asesinato. Luego su hija pasó a ser la dueña, y la familia siguió haciendo lo mismo de aparcar el coche allí para comer obleas. En esa ocasión, una vez más, Agustina había pedido la misma oblea, sin crema ni mermelada, sólo con arequipe, “como las de antes” (p. 318), pero se podía apreciar el incipiente paso del tiempo puesto que “la hija, que durante el par de décadas transcurridas desde la desgracia se había vuelto tan vieja como la madre” (p. 139).

Lo trascendente de esta pequeña historia casi anecdótica es que en ese puesto de obleas se perpetró una acción violenta acaecida de la nada y, a pesar del dramático desastre de un atentado y de la muerte de una inocente, al parecer no había cambiado nada. Esto demuestra que no había justicia, no se sabía de qué forma se podía luchar por la justicia, o simplemente a sabiendas de que es imposible conseguirla, ni siguiera lo intentaban. Asesinatos como este caía en silencio porque era lo habitual. Nadie investigaba ni nadie alzaba la voz para denunciar la cantidad de formas de violencia que se perpetraba contra personas inocentes o indefensas sin más motivo que el de la violencia indiscriminada.

Este fenómeno se puede explicar con el concepto “indefensión aprendida” o “impotencia adquirida” propuesto por el psicólogo estadounidense Martin Seligman (1970). Este concepto consiste en el fenómeno de que, después de haber intentado muchas veces sin éxito denunciar algo o tratar de hacer justicia sobre algún determinado acontecimiento dramático o incomprensible, poco a poco uno considera que no puede controlar o cambiar la situación y pierde la confianza en sí mismo y en el sistema, lo

cual acarrea que, en situaciones similares a pesar de la posible esperanza de conseguirlo, uno deja de intentar asegurándose de que fallaría. La indefensión aprendida frecuentemente se desarrolla en situaciones repetidas en que uno es abatido por los contratiempos o las dificultades inherentes a la vida. En este caso, la gente, después de ser testigo de tal crueldad, ni siquiera llega a reaccionar de ninguna forma: entre otras, acudir a la policía, que sería la primera reacción en una sociedad que funciona correctamente, lo cual significa la pérdida de confianza en la policía —la autoridad social en representación de la justicia— y también en el sistema social, político y judicial puesto que no es capaz de arbitrar mecanismos por medio de los que se pueda administrar justicia.

Además, al enseñar una anécdota acaecida en un lugar remoto, en una persona nada especial económica o políticamente dicho, revela la horrorosa realidad de que la violencia está por todas partes. Es tan común que uno no tiene que entrometerse en conflictos para ser víctima. Tanta exposición a la violencia en cualquier nivel social o situación circunstancial es un factor más que favorece su normalización, la cual ha sido manifestada y es revelada en la forma impasible de Agustina al contarla: “al salir, cuando pasábamos frente al filtro de piedra, dijo Aquí decapitaron a la viejita, pero lo dijo serena, como repitiendo una frase que hubiera pronunciado o escuchado muchas veces, en ese mismo lugar, durante su infancia” (p. 319).

Bajo tal normalización de la violencia que existe ampliamente en la sociedad, la gente, que todavía “sobrevive” a los crímenes indiscriminados constante y dondequiera que esté, o sea, sigue su vida como si no hubiera pasado nada, a pesar de los traumas y pérdidas irreparables sin sentido. Se limitan a saberlo, sin poder hacer nada más, lo cual, a su vez, empeora la situación ya que si es normal o está normativizado ya no llama la atención, no duele o no indigna, de ahí que no sientan la necesidad de luchar contra ella, de modo que no hay soluciones para poner fin a esta situación y ni tan siquiera las buscan. La normalización implica también la desensibilización de las personas, que acaban sintiendo menos empatía, compasión, comprensión y menos preocupación por los demás. Se van dejando atrás signos de humanidad y de sensibilidad hacia los otros

levantando barreras de silencio y de normalidad en algo tan inhumano como atroz. Todo esto debilita el vínculo entre personas y dificulta el establecimiento de una comunidad entre la población así como de una comunicación equilibrada y normal, lo que a su vez reduce la posibilidad de que se unan las personas para luchar contra la violencia, de que se visibilicen las muertes y de que se enuncien los problemas sociales.

Por lo que se ha explicado arriba sobre la normalización de la violencia, se manifiesta que, en una sociedad donde la gente vive en la violencia crónica, es muy difícil pararla.

Hay muchos estudios que investigan desde diferentes ángulos las crueles y despóticas formas de violencia en Colombia para corroborar la narración en la novela. Es un problema tan enraizado que de alguna manera se ha asociado esta fama al propio país. En el siglo veinte destacaron sobre todo dos etapas históricas muy violentas.

La primera fue el periodo denominado La Violencia entre los años 1946 y 1966 (González Arana y Molinares Guerrero, 2010) —según diferentes fuentes el año de inicio varía entre 1925 y 1948 (magnicidio de Jorge Eliécer Gaitán, el líder del Partido Liberal) —, y el año final entre 1958 —pacto del Frente Nacional— y 1966, en que se produjo la confrontación bipartidista y las actividades de violencia sobre todo ocurrían en zonas rurales. En este contexto se formaron los grupos guerrilleros las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y el Ejército de Liberación Nacional (ELN).

La segunda fue, precisamente, la relacionada con el contexto de *Delirio* en los años 80. Hubo un crecimiento notable de la violencia en estos años. En comparación con el ciclo anterior cuyo escenario fue el campo, en este periodo la violencia fue esencialmente urbana y muy ligada al narcotráfico; sobre todo surgió el llamado narcoterrorismo cuyo fin era impedir la firma del tratado de extradición del gobierno colombiano con los Estados Unidos¹⁸.

¹⁸ Según el estudio de Catalina Bello sobre los homicidios en la segunda mitad del Siglo XX, del año 1974 al 1991, la tasa de homicidio por 100.000 habitantes subió de 25 a 79, es decir más de tres veces dentro de menos de veinte años.

Gráfico 1: Homicidio tasa por 100.000 habitantes 1960-2006



Fuente: Policía Nacional: CIC-DIJIN

Como los mencionados arriba, muchos factores estuvieron activos en aquella época:

Por un lado, cabría ser destacada la violencia y formas de coacción ejercidas por los narcotraficantes. Fue en los años 80 cuando Colombia llegó a ser “el exportador principal de cocaína del mundo” (Sánchez Torres, Díaz Escobar, y Formisano Prada, 2003). Las ganancias ilegales atrajeron alianzas de muchas partes, con los guerrilleros, con los paramilitares, y con la aristocracia (entre otros, Jorge Luis Ochoa Vásquez y sus hermanos, Fabio Ochoa y Juan David Ochoa Vásquez, fundadores del Cartel de Medellín). Al mismo tiempo, se suscitaron luchas sangrientas entre diferentes partes interesadas: entre diferentes cárteles, entre cárteles y guerrilleros, entre cárteles y el estado... por lo que el número de homicidios se disparó en los años ochenta. Al mismo tiempo, estos ingresos ilegales también fueron penetrado en las instituciones estatales, reduciendo en gran medida la eficacia de las instituciones judiciales y contribuyendo aún más a la delincuencia.

De los grupos armados, aparte de la Policía Nacional, tenían mucha presencia los grupos armados ilegales:

Los guerrilleros:

- Las FARC. Aparecieron de autodefensa de los campesinos. Después de la Séptima Conferencia Guerrillera (1982) decidieron enfocarse más en las ciudades, mientras se adiestraron en buscar más recursos económicos a través de secuestros y alianzas con los narcotraficantes. Los años 80 marcaron “un giro histórico en el desarrollo y crecimiento” para las FARC. “Se transformaron radicalmente a partir de los años 80” (Gómez, 1986);
- El ELN. Actuaba por el norte del país y era la segunda guerrilla nacional después de las FARC. En la década de los 80, siguiendo el ejemplo de las FARC, también creció notablemente.

Los paramilitares:

Grupos armados de autodefensa patrocinados por los terratenientes contra los guerrilleros. Aparecieron en muchas regiones rurales en los años 80 cuando la guerrilla estaba en fase de expansión. Más tarde fueron conocidos como las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC, fundadas el 18 de abril de 1997), bajo el mismo mando. Ellos también tenían alianza con los narcotraficantes por proteger sus cultivos ilegales (Sánchez Torres *et al.*, 2003).

En la calle estaban tantos antagonistas que casi nunca dejaban de sonar los constantes tiroteos y gritos de la gente. Las calles se convirtieron en lugares ruidosos, peligrosos, por eso los habitantes se vieron obligados a buscar la seguridad y la estabilidad en la casa. Es lo que pasó con la familia de Londoño. La ferocidad de la sociedad dejaba a todos y cada uno de los individuos con tanta inseguridad que suponía un peligro cuando no jugarse la vida cada vez que se iba a salir de casa, a pesar de la difícil situación que vivía entre las cuatro paredes del hogar. Más concretamente, en la familia Londoño, a Agustina siempre le indignaba la violencia del padre, pero buscaba y rebuscaba excusas para convencer al Bichi y a sí misma de que el padre estaba haciendo el bien porque, en el fondo, tenía miedo de perderlo, ya que, por otra parte, era quien suponía un orden firme al que se podía asir y en quien se podía confiar en este mundo amenazante. Cuando descubrió el amorío entre su padre y la tía Sofí, directamente culpó a la tía porque a partir de esta afrenta uno de cuyos culpables era su propio padre surgía la posibilidad de perderlo, lo cual, a su vez, suponía un riesgo para ellos al poder desperdiciar una de sus principales protecciones frente a los peligros de la calle: “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” (p. 91-92). La niña Agustina sí odiaba a la tía Sofí por la preocupación que tenía al ver que se podía romper el matrimonio entre sus padres, es decir, por las posibles consecuencias que ello supondría para su propia inseguridad.

4.4.3. División social

El Midas es el narrador más importante para conocer la realidad social de Bogotá en la fractura existente entre sus diferentes clases y en los peligros inherentes a los conflictos sociales e inseguridad sincrónica colombiana. La madre del Midas es una viuda “apenas con lo necesario para mantener la dignidad” (p. 200), mientras que el Liceo Masculino del Midas es un lugar dónde lo que hacían los hijos de las familias

aristocráticas era “despreciar a los profesores por ser de menor rango social, y en una escala más amplia, a derrochar desprecio como arma suprema de control” (p. 201). En el liceo, que era como un espejo en miniatura de la sociedad, no se respetaba a los profesores quienes tenían conocimientos sino a los linajes; los estudiantes podían despreciar a los profesores por no pertenecer a la clase aristocrática, lo cual era reflejo especular de toda la sociedad.

El Midas, en estas circunstancias, se sentía inferior a los demás, dedicándose todo el tiempo a imitar los comportamientos de los nobles en lugar de aprender las asignaturas. Los valores de la sociedad carcomían desde sus raíces a las jóvenes generaciones, lo que importaba más era la nobleza (la familia Londoño) y no los conocimientos (Aguilar), ni siguiera la riqueza (el Midas) se llegaba a equiparar, lo cual significaba que uno no podía alcanzar mejor posición social a través del propio esfuerzo ya que todo dependía del origen, de la extracción social, del linaje.

Al parecer el Midas había sido muy bien tratado por los de la clase aristocrática, pero, en el fondo, tanto él como aquellos sabían que no pertenecía a las clases superiores. Lo necesitaban, lo recibían “como a un sultán” (p. 72) porque ellos sólo sabían heredar el dinero, los estigmas y la riqueza mientras que el Midas, por el contrario, representaba el pragmatismo, la sociedad posmoderna emprendedora y conocedora de los resortes capitalistas por lo que él sabía hacer fortunas, sabía qué hacer para incrementar los patrimonios de los que solo tenían nombre, estatus y falta de pericia y conocimiento del funcionamiento de las nuevas sociedades economicistas. Ellos tenían capitales pero fue el Midas “quien les multiplicó las ganancias”. Sin embargo, no eran amigos en circunstancias de igualdad, sabían que sus posiciones eran distintas y distantes. Hacían juntos las sagacidades y los negocios entre cuales aparecían algunas como la apuesta del Midas y sus amigos de si “podrían hacer que le resucitara el pájaro a la Araña Salazar”. Aunque era una apuesta entre amigos, quien organizaba todo siempre era el Midas; que le consiguiera tal chica, que necesitaba tal condición..., es decir, él era la persona que cumplía lo que exigían, que servía para este entretenimiento entre “amigos”. En el fondo, el Midas siempre se sentía inferior a ellos, a pesar de lo rico que era o por

lo importante que suponía para ellos. Él era consciente de esta situación cuando confesaba: “soy incapaz de romper el hechizo que sobre mi ejercen él y todos los old-moneys”, “aunque trate de disimularlo mi admiración por ellos es superior a mi orgullo, y por eso tarde o temprano acabo haciéndoles de payaso” (p. 153). La posición social no cambiaba a pesar del esfuerzo realizado. Sin embargo, el dato más significativo es que tal división no venía impuesta por los demás, sino que estaba arraigada en cada uno y en los hilos invisibles de una sociedad patriarcal e inmovilista.

Esta relación de conveniencia se reveló absolutamente cuando el Midas no les llevó sus ganancias de Escobar como siempre debía de hacer. El conocido narcotraficante les hizo creer que ya había pagado al Midas cuando en realidad lo que no quería era pagarles a ellos lo que les correspondía, entonces estos decidieron cobrar por la fuerza lo adeudado, acudieron al gimnasio del Midas buscando el dinero y destruyendo todo, es decir, siguiendo los patrones violentos que se presentan en la sociedad como el narcotráfico, el terrorismo y las palizas cobraron sus deudas con violencia, amenazas y destrucción: “son muchos y están sumamente enfurecidos, dicen que si esa plata no está aquí, pues tiene que estar allá (...) si tienen que colgarlo a usted de las pelotas para que cante dónde escondió eso, pues que lo van a colgar” (p. 324). Los “amigos” de él no dudaron en tomar venganza con sus pandillas para matar al Midas y, de manera irracional, ni siquiera nadie quería tomar la molestia de preguntarle si era verdad lo que dijo Escobar. Más tarde Rony Silver, el agente de DEA¹⁹ presentó un documento para denunciar al Midas de “lavado de dólares con pruebas suficientes y contundentes” (p. 329); mientras tanto, por parte del Midas tampoco hubo ninguna ilusión ni casi preocupación, al estar informado de lo que estaba pasando en el gimnasio él ya supo la gravedad del asunto, no se demoró en coger las necesidades más primarias y escapó de su apartamento suntuoso. En el fondo, tanto el Midas como sus amigos

¹⁹ La Administración de Control de Drogas (en inglés: Drug Enforcement Administration, DEA por sus siglas en inglés; literalmente, Administración de Cumplimiento de Leyes sobre las Drogas), fue establecida en 1973 como la organización federal encargada de hacer cumplir las leyes sobre sustancias controladas de los Estados Unidos.

<https://www.dea.gov/es/quienes-somos>

ricos y bien posicionados sabían que lo que había entre ellos no era una relación de amistad, sino de conveniencia, una comunicación bidireccional establecida en relación de un beneficio mutuo, aunque nunca fue igualitaria. El Midas, en una posición de inferioridad, era consciente de que su lugar dependía de su habilidad y de su picaresca para los negocios, mientras que sus “amigos” sabían de su superioridad y de su poder y mando sobre Midas, tal y como quedó demostrado cuando lo abandonaron a su suerte y no le brindaron ningún tipo de ayuda.

El Midas estaba profundamente sumergido en el estilo de vida de la gente superior de esa ciudad: abusaba de lo material, era cómplice del tráfico de drogas, maltrataba a la gente pobre como si no fueran personas como ellos... Sin embargo, cuando terminó sus negocios con ellos, sintió que “con el paso de sus días de encierro se afianza más y más en la impresión de que nunca existió realmente esa otra vida que obstinada y sistemáticamente se empeñó en construir en el aire” (p. 326). En la misma sociedad se podían encontrar diferentes realidades, entre las cuales había discrepancias muy grandes que, con nitidez y sin mucho esfuerzo, uno podía distinguir que no eran las suyas. En este sentido se podría decir que los personajes viven una realidad dual, una existencia especular, de verdades materiales pero también de ilusiones refractarias que parecen iluminar parte de sus vidas cuando no son sino reflejo de otra realidad no tan feliz. Cuando uno vivía en la ajena ya no era real, su percepción se atrofiaba y no podía ver la otra realidad, la verdadera, la real. Al volver a la casa de su madre, también volvió a la realidad suya: “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” (p. 328).

Son significativas estas palabras por explicitar que el territorio materno ha sido un lugar oculto y protegido, separado del mundo exterior y de cualquier influencia negativa. Restrepo plantea este territorio como un refugio seguro, donde no hay problemas ni perturbaciones. Simboliza una alegórica geografía para la salvación, proporcionando un escape de las dificultades y el caos del mundo exterior. Es más, el uso de palabras como “secreto” y “herméticamente aislado” sugiere que se considera este territorio

materno como algo especial, exclusivo y privado, un refugio que no está fácilmente accesible para otros. Ofrece una esfera de protección y cuidado que contrasta con la realidad cotidiana del afuera donde habita el ruido, el caos, el desequilibrio y la desconfianza.

La sensación que le ofreció el mundo exterior al Midas explica el afecto que causaba en el individuo tal división social. El protagonista sentía que no era un ser perteneciente a la sociedad elevada, por mucho que luchara, al final solamente en la propia casa hallaba tranquilidad, de esta manera, cada vez perdía más las ganas de integrarse. Según reveló el personaje, afuera

para mí son todos fantasmas (...) hasta el mismísimo Pablo un fantasma, y fantasmal por completo este país; si no fuera por las bombas y las ráfagas de metralla que resuenan a distancia y que me mandan sus vibraciones hasta acá, juraría que ese lugar llamado Colombia hace mucho dejó de existir (p. 327).

mientras que dentro de la casa “nada va a pasarle al Midas mientras permanezca encerrado en casa de su madre” (p. 329).

En Aguilar, también se ve la división social y el desprecio mutuo entre diferentes clases. Los que tienen más poder en la sociedad desprecian el conocimiento, el saber y el progreso. Aguilar era profesor de literatura de universidad. Sin embargo, desde que cerraron su universidad empezó a repartir comida de perro a domicilio para sobrevivir, es decir, sus conocimientos no tienen ningún valor material para ganarse la vida, al final lo que puede mantenerle es su fuerza física. La familia de Agustina, que era aristocrática, nunca quiso admitirlo como pareja de su hija, porque no era de la misma estirpe, y los conocimientos no los consideraban como mérito. Cuando, por la enfermedad, Eugenia se vio obligada a hablar con él, nunca lo trató por su nombre: “Agustina me confesó alguna vez que ésa es la palabra que usan para referirse a mí, un manteco, o sea un clase media impresentable, un profesor de mediopelo, y eso que aún no saben que desde hace un tiempo ando sin trabajo” (p. 32). No importó si era profesor o no, era igual de

impresentable que los de la clase media. Como indicaron González Arana y Molinares Guerrero la percepción del poder está “asociada al dinero y no a los valores construidos culturalmente” (2010: 367).

Al mismo tiempo, Aguilar despreciaba a su manera a esos “old moneys” representados por la familia de Londoño. “Aguilar no se preocupaba por preguntarle sobre su pasado, su familia, sus recuerdos buenos o malos (...) porque no le interesaba gran cosa”, cuando se dio cuenta de que no conocía bien a Agustina del pasado porque no había tenido gana de escucharle, confesó que las historias familiares de Agustina “me aburrían sobremanera” (p. 32). Como dice el propio Aguilar, diferentes clases de gente tienen en el medio una “muralla de desprecio”.

La ciudad Bogotá geográficamente está dividida. En el norte viven los ricos y en el sur los pobres. Cuando la gente del norte habla del sur, sobre todo comenta aspectos relacionados con la suciedad y la pobreza: “Mi madre dice que hasta nuestra casa nueva no va a llegar la chusma amotinada que viene del sur” (p. 136). En el sur vive la “chusma”, es decir, los obreros, el proletariado, las clases más desfavorecidas. Sin embargo, más impresionante se muestra el conocer cómo se dividen en lo invisible. No se comunican entre las diferentes clases, no se extienden posibilidades de encuentro y de diálogo, como si fueran círculos que no se intersecan y que en ningún momento van a converger. Cuando no estaba Eugenia en la casa, la tía Sofí y Carlos Vicente Londoño lo aprovechaban para salir mucho por los barrios en el sur; podían estar muy tranquilos de que nadie les iba a reconocer allí porque “por esos barrios obreros donde ni de milagro se asoma la gente conocida que puede llevar el chisme, tú sabes que del norte al sur de Bogotá hay más distancia que de aquí a Miami” (p. 126). La división se presenta en todos ámbitos de la sociedad; no se encuentran en la vida diaria por estar en diferentes lados de la ciudad y porque nunca existirá comunicación entre ellos. La separación y falta de interacción es tal que no se escuchan las voces del otro lado, más aún, mientras más tiempo se prolonga la división, más difícil es romper esta muralla de silencio y las fronteras que impiden cualquier tipo de correspondencias, ya que se pierden poco a poco las conexiones que pudieran entrelazar una conversación, un nexo

común que pueda entrelazar los dos mundos.

De esta manera, cuando una clase social ve a otra clase como un tipo de sociedad distinta que no tiene que ver con ellos, no genera ninguna empatía. El Midas contrató a una mujer llamada Dolores a través de un anuncio sadomasoquista por petición de la Araña para levantar su apetito sexual. Le daba pena al Midas verla sufrir; sin embargo, tampoco quería mostrarlo abiertamente ya que supuestamente él estaba al lado de los ricos; no le debía importar la gente de la clase inferior. Subió a su oficina y se puso a jugar con algunos videojuegos para “proteger su mente de lo que le fastidia y para hacer a un lado la realidad cuando se pone fea” (p. 192). Cuando llegaban a sus oídos los gritos y los lamentos de Dolores víctima de una dura agresión, hacía “como si no lo escuchara, lo siento, chica Dolores, no te puedo ayudar, tú estás fuera de mi pantalla” (p. 192). Aun así, cuando escuchaba una queja tormentosa, el Midas “se ponía nervioso y se desconcentraba” (p. 192). Estas frases quieren decir que al Midas le provocaba mucha compasión y contrariedad el sufrimiento de esa mujer o los deseos arrebatados que sufría por lo mucho que intentaba contener. Sin embargo, a la Araña, quien había sido el asesino de facto de ella, no le importaba la vida de una mujer a su servicio. Al avisar al Midas de la muerte de Dolores le dijo: “Lo que hubo fue que sacó la mano la mujercita, amigo Midas, que Dios la tenga en su gloria” (p. 194). La forma ligera de contarle dejó al Midas sin entender lo que pudo haber ocurrido, cómo se había producido la muerte de Dolores, ante lo cual insistió: “no te quedes ahí parado poniendo cara de duelo porque esto no es un velorio, lo del luto y las condolencias dejémoslo para más tarde que ahora tenemos que deshacernos de este cadáver” (p. 195). No se notaba lo culpable que uno debería sentirse en tal ocasión, por añadidura, le resultaba una molestia tener que tratar acerca del cadáver. La indiferencia se muestra meridianamente clara.

4.4.4. Tabú, el silencio conspiratorio en la sociedad

El tabú también es un tema tratado en *Delirio*. En Colombia existen ciertos tabúes, como en cualquier otro país, como en cualquier cultura y como cada etapa histórica. Como afirmó Freud: “habremos de reconocer que no existe un solo pueblo ni una sola fase de la civilización en los que no se haya dado una tal circunstancia” (Freud, 2020: 34). Como escribe Laura Restrepo en *Delirio*, y también por la experiencia personal en la vida cotidiana de cada uno, sabemos que el tabú se caracteriza por un fuerte énfasis en la evitación y que a menudo se manifiesta en forma de prohibiciones estrictas de mirar o escuchar (Zerubabel, 2006: 26). No es difícil darse cuenta de que el tabú en realidad es un silencio conspiratorio a nivel social, que cada uno sabe que existe sin atreverse a rechistar.

Según lo que explicó el arqueólogo francés Salomón Reinach en la introducción de su libro *Orfeo: historia general de las religiones*, el tabú es un escrúpulo que

jamás se funda en una razón de orden práctico (...) El carácter distintivo del tabú estriba en que la prohibición no está motivada y en que la sanción prevista, en caso de violación del tabú, no es una pena dictada por la ley civil, sino una desgracia, tal como la muerte o la ceguera, que hiere al individuo culpable (Reinach, 1943).

Los tabúes se originan en la supuesta existencia de un peligro impredecible. Este peligro siempre existe de forma oculta y potencial durante el período en el que se debe guardar el tabú. Una vez que se viola el tabú, el peligro potencial se convertirá en un peligro real, el cual no solo amenaza al transgresor mismo, sino también desafía a la colectividad a la que pertenece. Por lo tanto, el tabú siempre está relacionado con el miedo, con la coacción, con la incertidumbre y con la opresión; quien quebranta el tabú, a pesar de no ser observado o de ser considerado como sospechoso por los demás por sus ilícitas acciones o sus pecados, desarrollará una depresión por temor a ser castigado,

la cual lo puede llevar a la enfermedad e incluso hasta la muerte²⁰.

Recuérdese con Cestero Mantera (2015: 72-73) que:

El ser humano se ha sentido siempre atraído por lo prohibido, sin que ello haya impedido que lo respetara o lo transgrediera con cometidos diversos, y que quisiera conocer su origen y motivación. La prohibición de base cultural y social que más ha interesado a los lingüistas es la que se conoce como tabú, entendido ya, desde principios del siglo XX, como prohibición comunicativa, un comportamiento social de reflejo directo en los actos de habla, que convierte en interdictas determinadas esferas y en innombrables o inutilizables, las unidades semánticas y léxicas que las integran.

Los tabúes más notables en el libro son la menstruación, el sexo y la homosexualidad, aunque también se observan otros secundarios.

Hablar sobre la menstruación de la mujer en muchas sociedades es un tabú ya desde la *Historia natural* de Plinio el viejo por los peligros y repercusiones negativas que dicho acto biológico femenino suponía²¹. Lévi-Strauss en su libro *Las estructuras*

²⁰ Siguiendo a Calvo Shadid (2011: 122):

Algunas de las acepciones que se han consignado son de carácter general y constituyen algún acercamiento del fenómeno del tabú, a saber:

1. Prohibición o inhibición resultado de una aversión emocional o costumbre social.
2. Prohibición de usar algo, aproximarse o mencionarlo a causa de su sacralidad y su naturaleza inviolable. Un objeto, una palabra o un acto protegido por una prohibición.
3. Prohibición en algunas culturas contra tocar, decir, o hacer algo por temor o castigo inmediato de una fuerza sobrehumana misteriosa.
4. Una prohibición impuesta por costumbre social o como una medida protectora, (el incesto) fue el primer tabú del mundo.
5. Interdicción.
6. Prohibición de trato, mención a una autoridad, a algo prohibido o sagrado.
7. Un objeto, una persona, un lugar o a una palabra que se cree que tiene un poder inherente por encima de lo ordinario.

²¹ Cito por (Canet, 1996: 22): “Pero no encontraremos difícilmente nada más prodigioso que el flujo menstrual. La proximidad de una mujer en este estado hace agriar el mosto; a su contacto, los cereales se convierten en estériles, los injertos mueren, las plantas de los jardines se secan, los frutos de los árboles donde ella está sentada caen; el resplandor de los espejos se enturbian nada más que por su mirada; el filo del acero se debilita, el brillo del marfil desaparece, lo enjambres de las abejas mueren; incluso el bronce y el hierro se oxidan inmediatamente y el bronce toma un olor espantoso; en fin, la rabia le entra a los perros que prueban de dicho líquido y su mordedura inculca un

elementales del parentesco ha mencionado la actitud que tienen las sociedades de cazadores-recolectores y las sociedades agrarias de su estudio: “Los aleutes no copulan con sus mujeres durante la menstruación por temor a tener una mala caza (...) En general una mujer es impura durante la duración de su menstruación” (Lévi-Strauss, 1981). En la *Biblia*, de acuerdo con Levítico 15 “Cuando la mujer tuviere flujo de sangre, y su flujo fuere en su cuerpo, siete días estará apartada”; y en el Corán, en el capítulo 2, versículo 222, se establece que “Es dañina, así que manténganse alejados de las esposas durante la menstruación. Y no se acerquen a ellas hasta que estén puras”. En la época medieval, por ejemplo, se calumniaba exageradamente la menstruación. En el artículo *La mujer venenosa en la época medieval* (Vallés, 1996), el investigador ha mencionado varias citas al respecto: Plinio el Viejo escribía que “La proximidad de una mujer en este estado hace agriar el mosto; a su contacto, los cereales se convierten en estériles, los injertos mueren, las plantas de los jardines se secan, los frutos de los árboles donde ella está sentada caen”, lo cual ha sido repetido por S. Isidoro de Sevilla en *Etimologías*, considerada una de las enciclopedias más importantes de esa época: “Al contacto con esta sangre, los frutos no germinan; se agrían los mostos; se agostan las hierbas; los árboles pierden su fruta”. Hoy en día, aunque ya sabemos que la sangre de la menstruación no es ni una enfermedad ni es símbolo de mala suerte, todavía persiste ese estigma de vergüenza, heredada del discurso misógino patriarcal. En Colombia los productos higiénicos usados para la menstruación como las toallas o tampones, se consideran como contaminados, así que no se debe mezclar con el resto de la basura (Mota, 2019).

La primera vez que le vino la menstruación a Agustina estaba jugando con sus primos en la piscina. Eugenia le vio sangrar y le forzó a salir: “Te vino, Agustina, me dijo, te vino, pero yo no sabía que me había venido, Tápate con la toalla y entrate

veneno sin remedio. Hay más: el asfalto, esa sustancia tenaz y viscosa que, a una época precisa del año sobrenada un lago de Judea, que se llama Asphaltites, no se deja dividir por nada, pues se adhiere a todo lo que toca, excepto por un hilo infectado por este veneno. Se dice incluso que las hormigas, esos animalejos minúsculos, le son sensibles: ellas echan los granos que transportan y no los vuelven a recoger. Este flujo tan curioso y tan pernicioso aparece todos los treinta días en la mujer, y, con más intensidad todos los tres meses”.

conmigo ya mismo a la casa” (p. 169). El tabú no se nombra, por lo cual su nominación generalmente se ha sustituido por un eufemismo cuando es inevitable mencionarlo, lo cual es lo que hace Eugenia. En el mundo, existen más de 5.000 formas para referirse a la menstruación sin nombrarla directamente, y en América latina al menos 20, como “vino Andrés”, “estoy en esos días” o “indispuesta” (Llorente, 2020). No le dijo Eugenia a Agustina qué era la menstruación, sin embargo, le hizo entender con su “cara de tanto disgusto” que lo que le pasó era algo sucio. El tabú es algo que hay que ocultar y mantener en secreto por ser pernicioso o potencialmente peligroso. Sin embargo, cada vez se reivindica más la visibilización de la menstruación como algo normal aunque en la novela y en buena parte de las sociedades en vías de desarrollo esta realidad sigue siendo un tema que hay que innominar.

La tía Sofí, aunque pacientemente le enseñaba a usar las compresas, le dijo: “Pobre mi niña, tan chiquita, y ya le vino la regla”; lo cual no hace sino reflejar y evidenciar que la tía Sofí también consideraba la menstruación algo negativo en lugar de tomar una actitud neutral respecto a este proceso biológico y natural en el sexo femenino. Cuando los primos llamaron a Agustina, Eugenia le impidió explicar la verdad: “No, Agustina, esas cosas no se cuentan. ¿Qué cosas no se cuentan, madre? Esas cosas” (p. 170). Nunca se da un nombre a la menstruación, como si el solo hecho de mencionarla ya fuera a causar secuelas o a ocasionar alguna desgracia. Para que no insistieran los primos y tratar de evitar el riesgo de hablar del significante “tabú”, Eugenia inventó una excusa: “Agustina no va a salir ahora porque prefiere quedarse aquí con nosotras jugando una partida de naipes” (p. 170). Por las reacciones de la madre, Agustina se dio cuenta de que lo que estaba pasando era algo “inconfesable”, algo demasiado personal y demasiado vergonzoso que debía ser silenciado y ocultado al resto.

El tabú del sexo es aún más común. En *Las estructuras elementales del parentesco*, Lévi-Strauss explica que, en las sociedades estudiadas, los hombres suelen tener un estatus social superior al de las mujeres y controlan la sexualidad de las mujeres para evitar el incesto. Para la sociedad occidental y en este caso concretamente la colombiana, la influencia religiosa yace en la base de los pensamientos de la gente.

Desde la famosa interpretación de San Agustín que relacionó el deseo sexual (por el que Adán ha aceptado la tentación de Eva a probar la fruta prohibida) con el pecado original, el sexo ha sido considerado ampliamente como concupiscencia o deseo desordenado, pasión violenta e irrefrenable, que impide a la gente alcanzar la virtud y la salvación. Tal pensamiento no ha dejado de influenciar sobre todo aquello relacionado con el sexo y las artes amatorias hasta nuestras sociedades.

Eugenia lleva al extremo la práctica de evitar el tabú de sexo. Cuando la sirvienta anterior de la familia que había estado en casa durante muchos años se quedó embarazada, fue echada inmediatamente por Eugenia. La tía Sofi comentó que

le salió de adentro esa especie de horror por la sexualidad de los demás (...) Es una especie de fuerza más poderosa que todo y que viene en la sangre, una censura inclemente y rencorosa hacia la sexualidad en cualquiera de sus expresiones como si fuera algo repugnante (p. 245).

Pero no es solamente un caso particular, en la novela se podrían extraer numerosos ejemplos. Cuando la tía Sofi habla con Aguilar del tabú del sexo en la familia Londoño, Aguilar le dijo “si no entendiera eso no podría descifrar este país” (p. 245). Esta frase ofrece un marcado simbolismo puesto que ha presentado la actitud general sobre el sexo en la sociedad colombiana de aquel entonces.

Cuando se refieren a aspectos relacionados con la homosexualidad, si miramos hacia atrás, nos damos cuenta de que las actitudes sobre el tema de diferentes culturas y en diferentes épocas varían mucho, y sus consideraciones y apreciaciones cambian en muchos sentidos alejados de lo que imaginamos muchas veces, como si existiera una línea temporal de antigüedad-moderna, cerrada-abierta.

El ejemplo más conocido en Occidente sería en la Grecia antigua, donde la homosexualidad se veía como una forma de amor y de educación, y se practicaba abiertamente en algunos contextos. Algunos de los poetas, filósofos y artistas más famosos de aquella época eran abiertamente homosexuales o bisexuales, como Sócrates, Platón y Safo. En la antigua China, por ejemplo, en muchas obras literarias se registran

historias de amor entre dos hombres, donde la homosexualidad no ha sido juzgada ni como positiva o negativa, sino con el mismo estándar moral que el que pudiera tener cualquier otra relación afectiva como la fidelidad, el respeto, etc. Por ejemplo, se registra en tono de elogio que el emperador Ai de la dinastía Han se enamoró de Dong Xian, un funcionario menor en la corte. Un día al levantarse el emperador, para no despertarle a Dong Xian, quien dormía encima de la manga del emperador, el emperador se cortó la manga. Sin embargo, también había dinastías en las que la homosexualidad fue perseguida y castigada.

Sin embargo, en la historia cercana que hemos vivido y todavía en muchas zonas del mundo, permanece la aversión hacia la gente homosexual. En este sentido, las religiones han desempeñado un papel relevante. Muchas religiones han condenado la homosexualidad y la han visto como una práctica inmoral o pecaminosa, lo cual ha contribuido a la estigmatización y discriminación de las personas LGBT+ en muchas sociedades. En el caso particular de esta obra, es decir, en la sociedad colombiana, el catolicismo influye esencialmente en la actitud de la gente sobre este tema. El *Antiguo Testamento* contiene algunos fragmentos que prohíben la homosexualidad masculina, entre ellos podría aportarse el hecho de definir a lo de Sodoma y Gomorra como “pecado contra la naturaleza” (Awi, 2001); en el Catecismo de la Iglesia Católica, en los párrafos 2357-2359 cuando se habla de “Castidad y homosexualidad”, se dice:

Su origen psíquico permanece en gran medida inexplicado. Apoyándose en la Sagrada Escritura que los presenta como depravaciones graves (cf Gn 19, 1-29; Rm 1, 24-27; 1 Co 6, 10; 1 Tm 1, 10), la Tradición ha declarado siempre que “los actos homosexuales son intrínsecamente desordenados” (Congregación para la Doctrina de la Fe, Decl. Persona humana, 8). Son contrarios a la ley natural. Cierran el acto sexual al don de la vida. No proceden de una verdadera complementariedad afectiva y sexual. No pueden recibir aprobación en ningún caso (párrafo 2357).

En la obra, dentro de la familia tal homofobia en muchas ocasiones ha sido

mostrada de diferentes formas por las figuras masculinas como el señor Londoño y Joaco, con palabras o violencia. Ha sido muy criticada desde esa tendencia “afeminada” del Bichi hasta el hecho de tener un “novio”. De lo comentado en el primer capítulo sobre la autoridad patriarcal que tiene el señor Londoño ya conocemos su violencia y su ira contra el Bichi que provocó la “Gran Revelación” de las fotos cuyo resultado fue el abandono definitivo del Bichi de la casa. A esto se une el propio carácter del personaje ya que, además de su afeminamiento, fue por lo cariñoso que se presentaba el Bichi con el bebé de Aminta por lo que su padre le pegó y le gritó que hablara como un verdadero hombre. También hay que tener en cuenta la actitud de la tía Sofi, quien fue la única persona con quien había tenido conversaciones íntimas el señor Londoño y a quién le reveló los pensamientos verdaderos de él con objeto de tratar de “corregir” la tendencia femenina y afeminada de su hijo:

Su tragedia era su 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, vivía convencido de que en sus manos estaba la posibilidad y la obligación de corregir el defecto y enderezar al muchacho (p. 125).

Para el señor Londoño, ser “afeminado” —la palabra en sí transmite misoginia— era un defecto que había que corregir. Para tal fin, él creía que la violencia que ejercía sobre su hijo era justificada, era la educación justa. Sin embargo, todo el asunto nunca había sido hablado fuera de la casa, hasta que, hastiado de ser castigado y repudiado con el silencio y el maltrato, Bichi se fue de casa aunque dicha huida perniciosa para la familia fue camuflada bajo el pretexto falaz de iniciar estudios en el extranjero.

Más tarde, cuando Joaco ocupó el puesto del patriarca después del fallecimiento de su padre, él hizo entender a su madre que “ni el Bichi ni su puto novio van a pisar esta casa”, palabras frente a las que su madre contesta con “Cállate, Joaco, **no digas esas cosas horribles**” (p. 266). Con eso, notamos que la homosexualidad es un tema

que hay que callar, un secreto en el armario, un tabú, que dentro de la familia se intenta corregir, pero no se puede participar en el terreno del afuera ni enunciar en el de dentro.

Según Freud, los tabúes se originan en los deseos ocultos insatisfechos, es decir, en las necesidades innatas e intensas, pero deliberadamente ignoradas por la conciencia. En otras palabras, es la “libido reprimida” frente a “los placeres más antiguos e intensos de los hombres” (Freud, 2020). Estas necesidades fuertes suponen posibles riesgos: al principio de la sociedad del ser humano, cuando los cazadores tenían que colaborar por la sobrevivencia de todos los miembros de una colectividad, el sexo inesperado podría causar conflictos entre los machos cazadores, lo cual amenazaba el acceso a los alimentos, hecho que venía a ser mortal para toda la colectividad. Aunque en la sociedad actual ya no existe tal amenaza, este miedo ya está arraigado en los genes culturales del ser humano, a lo que se une que el sexo en realidad sigue siendo posible motivo para causar inestabilidad, por lo que no ha dejado de ser un tema delicado y muy controvertido hasta hoy en día. Como explicó M. Foucault en su *Historia de la sexualidad*, la sexualidad no es una realidad biológica natural, sino un constructo social y cultural. Las relaciones de poder han venido formando y modificando este concepto. Los tabúes sexuales, correspondientemente, son una herramienta de poder que se utiliza para controlar la sociedad. A través de imponer normas y estereotipos sobre la sexualidad femenina —y de otras maneras la masculina—, se aplica y se justifica la opresión a las mujeres de parte de los hombres, de esta forma se refuerzan las relaciones de poder entre hombres y mujeres.

Por lo mencionado, estos conceptos tabúes ya sean por razones antropológicas, culturales o por las restricciones religiosas han sido tachados como sucios, impuros, pecaminosos, inmorales, corrompedores... Para evitar la preocupación y el disgusto que conllevan los conceptos tabúes, hay que silenciar/ocultar las palabras correspondientes, sustituirlas por eufemismos o sustitutos que signifiquen pero no corrompan ni perturben, por lo que en la dimensión social se elimina la circulación de los pensamientos sobre estos tabúes. Como ha explicado Michel Foucault (2012: 17)

in order to gain mastery over it in reality, it had first been necessary to subjugate it at the

level of language, control its free circulation in speech, expunge it from the things that were said, and extinguish the words that rendered it too visibly present. And even these prohibitions, it seems, were afraid to name it. Without even having to pronounce the word, modern prudishness was able to ensure that one did not speak of sex, merely through the interplay of prohibitions that referred back to one another: instances of muteness which, by dint of saying nothing, imposed silence. Censorship.

El tabú, por otra parte, intenta mantener el conocimiento de la gente en un nivel bajo, es decir, juega con los sentimientos, los conocimientos y las actitudes de una colectividad mediante el silenciamiento, la coacción y la represión. Los miembros de cualquier colectividad evitarán voluntaria u obligadamente tocar los temas tabúes, restringiendo el acceso a las informaciones al respecto; al mismo tiempo, también cambiarán su forma de procesar las informaciones obtenidas, cortando la circulación de las informaciones. Al contrario, aquellos que ignoran estas restricciones son considerados apóstatas y por eso están sujetos a diversas sanciones sociales, son perseguidos por rebeldes y por iconoclastas peligrosos al no acatar las normas.

Cabe indicar, aunque no haga falta, que el fenómeno de los tabús es también un silencio conspiratorio, un elefante en la habitación. En este caso, todos los que callan el tabú están dentro de la habitación. Son cómplices del silencio, de la inacción, de la supeditación y de lo limitado puesto que se lleva a cabo la paradoja del conocimiento del desconocimiento en donde se cruzan nociones como las de la censura, la prohibición, la proscripción, el clandestinaje, lo oculto o lo amordazado con el fin de que no causen el caos o la ruptura normativa con respecto a lo consignado como normal.

Los tabús surgieron cuando el ser humano conocía muy poco el mundo y cuando el mundo exterior estaba lleno de peligros, escenarios ante los que los miembros de un grupo tenían que unirse para sobrevivir. Como lo que se ha mencionado arriba, los tabús se relacionan estrechamente con los peligros potenciales, por riesgos que podrían acaecer en un futuro. Esta situación recuerda a ciertas escenas del libro, en que la

familia Londoño estaba forzosamente unida con un silencio conspiratorio, entre ellos Eugenia, por los múltiples papeles que desempeñaba y por haber sido la defensora más firme del silencio, aunque, en el fondo, lo que defiende es el orden de su mundo; la coacción o la represión ante cualquier elemento perturbador que pueda afectar al sistema heteropatriarcal o al credo cultural o religioso hegemónico.

4.4.5. La dinámica entre la sociedad y el silencio familiar

La situación de la sociedad causa intranquilidad en cada individuo y en la colectividad en general, impidiendo a la gente salir de casa por el riesgo que supone. Estas circunstancias empeoran cuando esta situación se alarga y vuelve a pasar una y otra vez, asemejándose a un pantano del que ningún sujeto nunca podrá salir. Acudimos, de nuevo, al concepto psicológico de “indefensión aprendida” de Martin Seligman (1970), según el cual, uno deja de resistir el sufrimiento después de repetidos intentos fallados. No se habla de la violencia si no se ve la esperanza de terminarla porque, en caso contrario, no tiene sentido reincidir sobre ella por su inutilidad ya sea por la rabia o ya sea por el miedo individual. Los seres humanos poco a poco dejan de hablarlo, deja de ser comentado por cansancio o por miedo. Así que los individuos se rinden ante esta situación, porque quieren estar cómodos psicológicamente, prefieren la falta de preocupaciones a las tensiones y problemáticas que pudieran generarse; por eso, voluntariamente, optan por no mencionar aquello que puede ocasionar turbación o conflictividad.

En el trabajo de dos historiadores Roberto González Arana y Ivonne Molinares Guerrero (2010: 364), hay unas palabras que describen la vida cotidiana de las personas en tal contexto social violento:

Al ser noticias cotidianas, las asumimos lejanas a nosotros, pues la realidad colombiana, desde los inicios del conflicto armado en 1964, está en vecindad permanente con la tragedia, pero esa presencia cercana no escandaliza, no moviliza y los ciudadanos seguimos sin inmutarnos y sin modificar nuestras rutinas, pues hemos generalizado que lo que sucede está en otro lado, *lejano de nosotros*.

Todo lo que ocurre en la calle, en el espacio público, no tiene nada que ver conmigo; al contrario, tengo seguridad en mi mundo resguardado, en mi pequeño espacio privado. De esta manera, ningún individuo habla de la violencia, de los miedos del afuera, mientras se respaldan entre sí dentro de la colectividad familiar y de la privacidad, como

si no existiera tal realidad frustrante. Este silencio conspiratorio evita causar ansiedad a sí mismo y a los demás, por eso la violencia visible y pública que pasa diariamente no tiene su lugar en las conversaciones. Al no comentarse colectivamente no forma parte de los problemas privados, de los conflictos de los individuos, de las problemáticas que corrompen la sociedad o mediante las que uno tiene que enfrentarse con la realidad de que los sistemas políticos de equidad y de justicia no funcionan.

Paralelamente, dentro de las casas, las formas de violencia en el seno del hogar también eran intensas (Gelles, 1990; Newell, 1999) como se puede ver en el caso del Bichi en el libro. No obstante, esta violencia “menor” suele ser ignorada ya que, al ver los datos de muertos, automáticamente echan la culpa a la violencia más llamativa, la sonora, visible y pública mostrada en la calle. Además, no suelen gritarlo, en el sentido de difundirlo en los medios de comunicación, ya que lo más importante en esta situación llena de incertidumbre e inseguridad es agarrar algo estable y seguro, entonces un orden en la familia es irrelevante, más que el bienestar de cada miembro familiar, menos los que tienen poco poder como los niños o las mujeres.

Más aún, por las razones mencionadas, la violencia es tremenda —casi incontrolable— en la calle, por lo que el orden interfamiliar es muy importante. El resto de la ciudadanía en la ciudad tampoco se inclina a criticar o a denunciar el estado de miedo y de caos en el que se vive ya que todos están en la misma situación, quitándole la importancia: “tenemos que pensarlo al escuchar a otros e incluso a nosotros mismos diciendo, por ejemplo ante un caso de maltrato intrafamiliar, «él/ ella se lo buscó», tranquilos que es una «pelea de *pelaos*»” (González Arana y Molinares Guerrero, 2010: 364). De esta forma, primero, la violencia interfamiliar no llega a llamar la atención; segundo, voluntariamente optan por callarla los familiares; tercero, en este contexto la opinión pública tampoco puede realizar su función de supervisión, de visibilización y de consiguiente denuncia. Todo se oculta y se silencia. No se encuentran caminos para denunciar o para evidenciar la conflictividad y problemática interfamiliar que sesga la libertad y el desarrollo personal de cualquier individuo.

Más allá de la violencia, en *Delirio*, subyacen más aspectos que han sido

silenciados por mantener un orden y, con él, aparentar una armonía y una aparente tranquilidad y hogar feliz simuladas. La familia Londoño, sobre todo a través del personaje de Eugenia, mantiene el silencio para cuidar algo seguro y estable, el cual es tan delicado que no se atreven ni siquiera a ser amenazado con su enunciación a través de palabras. En este ambiente familiar y social, Agustina, la niña, un individuo impotente, observaba el miedo de los adultos —miedo por la calle, por la lepra...—, intuía que vivía en la inseguridad, por lo que buscaba la protección —por medio de su padre, el señor Londoño, símbolo del patriarcado—, y le molestaban todos los factores que podrían amenazarla como podrían ser la relación entre su padre y tía Sofi, el disgusto entre su padre y su hermanito Bichi...

Agustina sufría viendo el maltrato sufrido por el Bichi a manos de su padre. Sabía que él no tenía culpa alguna. No obstante, contradictoriamente, quería que cambiara su actitud y su proceder, es decir, deseaba que abandonara sus formas y comportamientos “femeninos” con el único objetivo de dar satisfacción al padre. Esa era su forma de proteger el orden, convencer al Bichi y a ella misma de que el padre aplicaba la violencia por bien de los hijos para mitigar la tensión y para salvaguardar los códigos ancestrales. Por otra parte, su incomprendido sufrimiento se veía incrementado por la infidelidad de su padre que le inquietaba, ya que eso le suponía la posibilidad de perder a la familia y de vivir a la intemperie del peligro en el mundo exterior. Mientras tanto, en su fuero interno, sabía que le daba demasiado miedo desvelar este secreto, lo cual llevaría al mismo resultado, pero de una manera más brusca. Por eso, aunque tenían pruebas firmes, nunca quería mostrarlas y después de la revelación realizada por el Bichi, cooperaba en el silencio conspiratorio; sin embargo, se sentía culpable por no haber protegido a su hermanito. Encima, aparte de toda la lucha, no era capaz de escuchar ni de decir la verdad, tenía que tratar constantemente en el terreno de la ambigüedad, entre la versión inventada familiar y la realidad material que era perfectamente alterada o silenciada con el fin de ocultar todo aquello que pudiera resultar perjudicial para la familia. El orden superficial era tan pesado que al final la abrumó hasta hacerla presa de un mundo propio en el que se sumergió donde la

irracionalidad actuó como catalizador de una existencia escindida por la turbación, la incomprensión, las coacciones de los tabúes y de los secretos y la imposibilidad de desvelar los velamientos de una realidad de la que no se podía hablar.

Restrepo en una entrevista hablando de *Delirio* declaró: “al contrario de los argentinos, que están todo el día en el psicoanalista, los colombianos presumimos de estar muy cuerdos y yo creo que no, que estamos todos mucho más locos que los argentinos” (L. Restrepo, 21 de abril de 2004).

La violencia en escala social empeora la situación de derechos de las mujeres. En el análisis alrededor de este libro, no se ha prestado una atención especial en torno a la hermenéutica del silencio de las mujeres; de hecho solo se ha mencionado al principio en la parte del silencio familiar. Sin embargo, tal silencio es evidente en el trato interpersonal entre los personajes de todas las generaciones: la ansiedad y preocupación interna de la abuela Blanca, las opresiones que habían sido calladas frente al abuelo Portulinus, y sobre todo, la comparación de la actitud del abuelo hacia ella y hacia Farax. Básicamente, todo lo que decía ella le parecía sin sentido, mientras que lo que comentaba Farax, por la poca edad que tenía, era reconocido y elogiado por el abuelo. Con ello, se manifestaba no solo la desigualdad en el trato entre hombres y mujeres sino la desestimación de los enunciados femeninos entendidos como banales, insustanciales y prescindibles frente a las palabras del ser masculino aunque fuera pequeño cuyos testimonios y pensamientos atraían la atención de Postulinus.

Lo mismo se podría aducir en el caso de la familia Londoño, donde tanto Eugenia como Sofí —la anterior su mujer en nombre y la posterior su mujer de facto— no tenían palabra en los asuntos familiares importantes. Igual pasa en el trato entre Agustina con sus parejas, la voz de la mujer era escuchada ya fuera el Midas, su expareja, como Aguilar su actual marido. A pesar de lo mucho que la querían, según proclamaban, la trataban como a una muñeca bonita, un objeto de deseo insustancial y prescindible, y le tenían una actitud de condescendencia a sus palabras —que no eran atendidas ni consideradas en modo alguno— y a su “locura”, sin tomarlas en ningún caso serio. Su ser, como su presencia, como su deseo de diálogo e interlocución eran absolutamente

prescindibles. Es un personaje con una existencia inservible, con un discurso vacío para los demás y, por tanto, con una realidad vacía para el resto de antagonistas.

Sin embargo, en el contexto de *Delirio*, que se sitúa en una sociedad marcada por la violencia y una profunda desigualdad, las condiciones de vida de los personajes son extremadamente precarias: sean las mujeres, sea la gente de clase baja, aunque a veces no se aparenta así como ha sido comentado en el caso del Midas.

La violencia se manifiesta en todas las esferas de la vida cotidiana, desde la violencia física en la escala social a la ejercida en las guerras o en los diferentes conflictos, la represión policial, la discriminación sistemática, hasta la violencia doméstica como se manifiesta en la familia Londoño. En este entorno, las personas viven constantemente con miedo e inseguridad. Como se ha explicado arriba, a través de los pensamientos de Agustina se muestra el miedo de una niña hacia el mundo del afuera y la ruptura de su propia familia por lo dañina que podría resultar. En este ambiente, agarrarse a la seguridad y a las certidumbres, es algo esencial para su supervivencia, que es el deseo más primordial y esencial de la vida. El instinto de supervivencia es inherente a todos los seres vivos y es lo que impulsa hacia su búsqueda entorno a la seguridad y al bienestar.

La violencia se convierte en una herramienta de control y dominación por parte de aquellos que ostentan las posiciones de poder, exacerbando aún más las desigualdades existentes. Las personas se ven atrapadas en un ciclo de violencia y opresión, sin poder escapar de las garras de un sistema que las oprime. Las mujeres sufren especialmente en esta sociedad violenta y desigualdades, siendo víctimas de violencia de género, discriminación en el trabajo y en la educación, y una falta de acceso a servicios básicos como la atención médica y la vivienda. Como se ha podido observar en los comentarios de todos los personajes femeninos de la novela desde la tía Sofi a Agustina, la violencia machista impregna todas las esferas de sus vidas, limitando su autonomía y su capacidad para vivir una vida plena y digna. En tales circunstancias, igual pasa con los grupos más vulnerables, como los niños, los ancianos y las comunidades marginadas, que también son gravemente afectadas, quienes se encuentran en una situación de

extrema vulnerabilidad, son ellos los más expuestos a la violencia con pocos recursos para protegerse. Además, no poseen ni los medios ni los recursos para poder hacer oír sus voces y denunciar el estado de sus esferas personales y sociales por lo que la espiral de incomunicación ha sido difícil de traspasar con el fin de exponer las coacciones, las prohibiciones y las subordinaciones que las mujeres han sufrido a lo largo de la historia.

En este contexto, las desigualdades se evidencian aún más. Las brechas socioeconómicas se amplían, con una pequeña élite acumulando riqueza y poder, mientras que la gran mayoría de la población vive en la pobreza y la desesperanza. Por eso, en una sociedad sumida en la profunda violencia y la desigualdad, las condiciones de vida son opresivas y angustiantes para todos los grupos precarios, en este caso, para las protagonistas femeninas de esta historia y para otros personajes marcados por un sino que no era el que se esperaba en función de su sexo biológico.

4.5. El caso de Portulinus

4.5.1. Dos mundos paralelos

El caso de Nicolás Portulinus, el abuelo de Agustina, literariamente actúa como una prueba más de la conflictiva herencia familiar, al lado también de otro caso de referencia: el de la demencia de Agustina. En el caso de Portulinus, el silencio se presenta cuando él se refugia en su mundo interior. Este silencio es símbolo de ausencia de la realidad, de introspección y de introversión en el interior de uno mismo como refugio y lugar seguro frente a todo lo externo ya sea de carácter natural, social o humano.

El abuelo Portulinus puede ser el personaje más misterioso de la familia. Vino de Kaub en Alemania a Sasaima, un pueblo húmedo y caliente. No se sabe muy bien ni su lugar natal ni por qué se quedó en Sasaima: “El asunto de su procedencia nunca quedó claro porque no solía hablar de eso”, “tampoco estaba claro por qué se había radicado precisamente en este lugar” (p. 21). Además, “el abuelo Portulinus sufría alteraciones del ánimo más o menos severas” (p. 37), durante las cuales dejaba sus actividades normales y sólo rugía.

Vivía paralelamente en dos mundos: uno en Sasaima, situado en la esfera del tiempo presente; y el otro en su pueblo natal y por tanto vinculado al pasado, pero no es este un espacio concreto y delimitado por una geografía conocida sino uno forjado en la fantasía por sí mismo, en el que se combina una mezcla del pasado y de la imaginación. En Sasaima, un pueblo tropical, Portulinus componía canciones que versaban sobre “veranos azules, nieves de antaño, bosques de pino, tonos ocres del otoño” (p. 37), motivos extraños y singulares para los habitantes de Sasaima puesto que ninguno de ellos era conocido por nadie. En muchos aspectos se nota esta dualidad contradictoria. Por ejemplo, Portulinus se perdía en “esos profundos silencios suyos que se fueron haciendo cada vez más prolongados” (p. 104). “Pero otras veces a Nicolás le daba por hablar torrencialmente” (p. 104), en definitiva, esos silencios se sitúan

dentro de su interioridad, lo despegan de la realidad, mientras que, cuando intenta comunicarse, lo que hace es buscar conexiones con la realidad, tratar de hallar los cauces para poder entablar vínculos sociales con todo aquello que lo rodea. Se nota la lucha que tenía dentro Portulinus, sobre todo en la interacción con su mujer Blanca, aunque al parecer esta mujer nunca ha podido entenderle de verdad, como lamenta ella misma: “Soy testigo impotente y angustiado” (p. 291).

Blanca, por su parte, simboliza la realidad actual. Como le comenta Portulinus a Blanca “qué amarrada al suelo”, mientras que él mismo se describe como “liviano y sin ataduras” (p. 50). Blanca está amarrada al suelo, y al mismo tiempo es la que amarra a Portulinus al suelo, para que no se pierda totalmente: “pese a su juventud Blanca es de piedra y sobre esa piedra él construye su vida” (p. 103). Portulinus es consciente de que, si no está más sumergido en sí mismo, más abstraído en su propio mundo interior, es por su mujer: “Blanca mi amor, tabla de mi salvamento, y yo, Nicolás Portulinus, náufrago a la deriva en las aguas tormentosas de esta honda desazón” (p. 51). Sin embargo, prefiere el mundo construido por él mismo, o mejor dicho en el que él mismo se siente atrapado: “no puede salir del delirio, pero además no quiere hacerlo porque la relación que ha entablado con éste es la de un esclavo frente a su amo” (p. 291).

Por esa razón, se ve un constante combate entre el apego y el desapego de Portulinus con su mujer, el cual es el reflejo de la propia lucha existente dentro de él entre la realidad y el sueño, entre el espacio en el que a él le gustaría habitar y el material que lo sostiene, pero también le agobia y del que no puede escapar: “Blanca, mi niña blanca, tu solo nombre despeja mis tinieblas”. Sin embargo, “Blanca pese a su empeño no siempre logra despejar sus tormentos, al contrario, con frecuencia sucede que la sola presencia de ella es para Portulinus un deslizadero hacia todo aquello que se bifurca y se enmaraña” (p. 49). “Él quisiera, él necesita, pedirle que se aleje un poco: Apártate, mujer, déjame que sueñe solo (...) no me aprisiones (...) Eso es lo que quisiera decirle pero le suplica todo lo contrario, que también es cierto: No te alejes, Blanca mía, que sin ti no soy nadie” (p. 106). Portulinus la necesita, pero el contacto con ella le recuerda que vive en la realidad objetiva, la cual le desagrada, por eso cuanto más entra en el

mundo real, más le provoca repugnancia, más frustrado, débil y hastiado se encuentra y de ahí que vuelva a rechazar el contacto: “Si te hablo demasiado, Blanca, vida mía, el amor por ti se me vuelve incierto y se me escapa” (p. 104).

Esta lucha interna ha puesto a Portulinus en un estado de constante turbación, pero de alguna manera también le proporciona un cierto equilibrio, hasta la aparición inesperada de Abelito/Farax en su casa.

Farax, al contrario de Blanca, simboliza el mundo fantaseado por Portulinus. Es el yo idealizado y abstracto construido por Portulinus, representando la expectativa sobre sí mismo, como confirma él: “este Farax, dulce y herido, habita desde siempre en el registro de mi memoria” (p. 106). Siempre sueña con Farax, un muchacho pálido y dulce, combatiendo en las ruinas griegas y sangrando. Portulinus tiene nostalgia de la infancia, cuando él todavía era “pálido y dulce”, igual que el muchacho que protagoniza su sueño. Esa nostalgia viene embelleciendo a la infancia, lo cual intensifica aún más tal añoranza, que le agarra a la fantasía. Las ruinas griegas simbolizan la belleza pasada pero ya arruinada, irrecuperable; este niño dulce es su propio reflejo del pasado, cuando todavía no había sido abatido por el mundo real, cuando aún podía fantasear con ensoñaciones plácidas. El ensueño y la realidad luchan por sus territorios en Portulinus, desgarrándole constantemente en dos direcciones contrarias.

Abelito busca a Portulinus para aprender a tocar el piano. Blanca escribe en su diario que Abelito “es la viva imagen del Nicolás de hace muchos años, cuando todo era posibilidad sin sombras” (p. 219). Portulinus obviamente piensa lo mismo y le llama Farax por lo que, inmediatamente, se rompe el equilibrio anterior. Nicolás Portulinus ha encarnado su fantasía en la vida real, resbalándose irremediabilmente al abismo del ensueño.

Farax ha venido reemplazando a Portulinus, lo cual incluso ha sido promovido por la voluntad del propio Portulinus. No le trata como a un aprendiz de piano, sino como a su sucesor y no solamente del piano sino de su lugar en el mundo real: “Nicolás no sólo le daba al muchacho lecciones de piano, sino que además se empeñaba en enseñarle a componer (...) y lo introducía en la lectura de poesía inglesa y alemana (...) le fue

regalando, uno a uno, la mayoría de sus propios libros” (p. 289). Así, el Abelito ha sido cultivado cada vez más como el Farax idealizado, Portulinus se siente entendido sólo por él: “Tú si me entiendes, le susurra a Farax, tú y yo nos entendemos, frase que Blanca interpreta como reproche indirecto (...) cualquier cosa dicha por ella le sonará burda a su marido en contraposición a lo angelical y extraordinario que sale de labios de Farax” (p. 223). Al mismo tiempo, en la vida diaria de la familia, Farax desempeña un papel cada vez más importante, y Nicolás lo ha dejado pasar a propósito para intensificar sus ligaduras y establecer el puente entre el mundo real y el imaginado. Por ejemplo, era él mismo quien mandaba a sus hijas a buscar a Farax cuando le necesitaban ellas: “Pregúntaselo a Farax, que él lo sabe, o Pídeselo a Farax, que él lo tiene, o Ve con Farax, él te acompaña” (p. 289). De esta forma, Farax “se va convirtiendo en el centro del hogar” (p. 287).

Siendo ayudante de Blanca, compañero y cómplice de las hijas, Farax de facto desempeñaba el papel de Nicolás. Más aun, de hecho, llegó a ser un sucesor tan “competente” que podía sustituir a Nicolás hasta en la relación afectiva con Blanca. Al verse se subraya en la obra: “Blanca 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 depara una segunda oportunidad” (p. 219), al mismo tiempo, “ante aquella mujer de mirada sombreada Farax se sintió en casa, como con una madre, como con una hermana, como con alguien a quien podría amar, tal vez alguien a quien ya ama, desde el primer instante” (p. 219). Los tres han sido involucrados casi desde un primer momento en una relación triangular, “Farax se ha convertido en el sueño y en la pesadilla de ambos, en el amor y en el rival de ambos” (p. 291).

La aparición de Farax dio inicio a la desaparición gradual de Portulinus: “En tanto que 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” (p. 289). Portulinus, mediante el proceso de educación de Farax, construye un ideal que él mismo no ha podido llegar

a alcanzar —cómo podría crecer el niño Nicolás sin vivir sus traumas. Una vez que está terminada la formación, se siente preparado para marcharse en cualquier momento, ya que esta realidad, sea el mundo exterior, sea él mismo, nunca le convence. Ha sacado a Farax del sueño al escenario de la realidad, de ahí, el real Nicolás deteriorado estaba a punto de retirarse, su misión en el mundo real podía darse por concluida: “Farax o Nicolás, uno de los dos prevalecerá y el otro está condenado a desaparecer porque no hay lugar para ambos sobre la faz de la tierra” (p. 290).

El día cuando Nicolás decidió terminar su vida, Farax, Blanca y Sofi estaban en el pueblo con motivo de una fiesta. Nicolás, totalmente consciente de todo lo que estaba fermentando discretamente, dijo “allá están mi linda Blanca y mi joven Farax, tal vez tengan las manos entrelazadas mientras sus ojos se llenan de estrellas artificiales” (p. 307), él tomó la decisión de resolver el conflicto a su manera —“la generosidad es lo que se impone en este caso” (p. 307). La generosidad consistía en ceder el lugar a Farax y en permitir a Blanca tener una pareja más joven, con la fuerza vital todavía impecable, quizá hasta para él mismo que pensaba que era un acto de generosidad, que le permitiría despedirse del doloroso mundo real sin fallar a los demás.

Ese día, Nicolás Portulinus, igual que su hermana Ilsa hace años, se tiró al río. Eligió hacer mutis del mundo real. Eligió volverse mudo, desaparecer y cedió la voz a Farax. En otras palabras, cedió su existencia y su propia realidad a un “yo” ideal que había sido cultivado por sus propias manos. Cumplido el sueño, su voz auténtica, que no había podido salir por estar aprisionada en su propio interior, ya no tiene que existir, ya que ha sido capaz de engendrar una versión mejor: su estela y su pensamiento va a continuar en sus enseñanzas a Farax. De manera indirecta, Farax se convierte en la voz de Portulinus, por eso este puede acabar con su vida, su obra se ha realizado, su voz y su pensamiento ha sido proyectado en otro.

4.5.2. Infancia traumática

La historia de su hermana Ilsa ha marcado la vida de Portulinus en gran medida. Con una significativa impronta de rasgos inherentes a las categorías del realismo mágico, Ilse se presenta como un personaje con una peculiaridad insólita ya que sufría “un escozor tan inclemente que la llevó a la perdición”, obligándole a rascarse constantemente el sexo y a masturbarse. La falta de control sobre sí misma la llevaba a actuar de manera incontrolada como en una ocasión donde no tuvo ningún rubor ni dominio de sí misma para hacerlo frente a los parientes “con movimientos espasmódicos y ojos ausentes, como si estuviera sola” (p. 269), dejando a los padres muy avergonzados. Luego de no poder encontrar un remedio para esto ni de poder moderar esta acción, los padres se vieron obligados a encerrar a su hija en su habitación “durante horas enteras que poco a poco se fueron transformado en días” (p. 268). Para los padres, más que una enfermedad, consideraban la turbación y el descontrol de su hija como un fallo de “conducta moral” (p. 267), lo cual para ellos era insoportable. Por ello, el padre la insultaba con palabras muy peyorativas como “cochina”, mientras que la madre implícitamente expresaba su descontento hablando de actos “impropios” (p. 267). Víctima de su propio descontrol, de la falta de comprensión o de ayuda por parte de algún familiar o de alguien cercano y de la incomprensión y soledad que la fueron aprisionando, al final, un día decidió acabar con todo, se escapó y acabó con su existencia, con sus padecimientos y con la turbación familiar arrojándose al río.

La experiencia de Ilsa por el maltrato familiar, su trágico final envuelto en el silencio y en la indiferencia han traumatizado de forma notable a Portulinus, lo cual se refleja en lo que finalmente haría Portulinus como el abandono de su tierra natal, o la frecuente recitación de los nombres de los ríos alemanes, hasta terminar con su vida de la misma forma que su hermana. Quería tanto a su hermana que la soltaba cuando no estaba nadie y le tocaba su canción favorita con el piano para que bailara. Él ha sido testigo de todo lo que le pasó a Ilse aunque nunca pudo echarle una mano para ayudarla o para tratar de encontrar explicaciones o remedios a su enfermedad. No mostraba

ninguna resistencia ante la brutalidad de sus padres, le dolía tanto o más como si el maltratado fuera él, pero no sabía cómo ponerse en contra de lo supuestamente “correcto” desde el punto de vista moral.

La realidad siempre ha sido opresiva para Portulinus. Desde el principio Portulinus fue condenado al silencio. Cuando llegó a Sasaima la gente pensaba que, por ser extranjero, Portulinus no sabía el idioma y que por ello no hablaba. De hecho, no pronunció una palabra hasta que le visitó una prima y reveló que “Nicolás tuvo serias dificultades para aprender a hablar, y que tartamudeaba a duras penas y eso en su mejor momento, ya que por lo regular se refugiaba en un silencio obstinado” (p. 103). Se resistía a hablar y, lo que es más extraño, incluso a escuchar “la voz humana”. Frente a esta situación, la familia intentaba corregirlo con “amenazas” que llegaron a incluir “castigo físico” (p. 104). De estos textos, se puede deducir que los padres de Portulinus no han tenido suficiente paciencia ni comprensión, aunque lo que le ha pasado a Portulinus fue muchísimo más ligero de que lo ocurrido con su hermana cuando contra esta brutalmente imponían su voluntad.

Su silencio es una muestra metafórica de su soledad. No ha tenido una salida de sus traumas, puesto que desde niño tenía dificultad de expresarse. El hecho de no poder hablar con corrección no sólo suponía una traba física sino también un estrago psicológico. Más tarde por querer escapar del entorno que le sobrecargaba llegando a un país desconocido, se encuentra en una situación similar, puesto que no tenía como expresarse por la barrera idiomática. De nuevo fue víctima de la incomunicación lo que agudizó su falta de correspondencia social, sus carencias para poder interactuar y dialogar con los demás. En su vida, no tener forma de explicarse siempre ha sido una tortura para él. El hecho de ser incapaz de compartir sus traumas significa la sensación continua de ser incomprendido, lo cual lleva a la soledad profunda. Por eso siempre tenía la obsesión de ser comprendido, ya que no se encuentra en la realidad por lo mucho que buscaba —la incompreensión de su pareja Blanca ha agudizado aún más tal necesidad—, hasta que llegó a construir una cosmogonía personal por él mismo. Generó en su mundo anímico, un universo paralelo que alegóricamente significaba el yo

idealizado cuando era todavía puro y tierno, sin traumas. Es por ello que, cuando llegó Farax, pudo convertir su sueño en un territorio real, pudo pasar de la ensoñación a la realidad. Por fin, pudo escapar de todas las conflictividades de la realidad que había coartado su identidad y que había imposibilitado hallar su lugar en el mundo.

En cuanto a lo de su hermana, sentía impotencia, no sabía cómo ayudarla ni entendía lo que le ocurría ni el trato vejatorio familiar. La furia y la vergüenza de sus padres eran tan radicales e insensibles que estaba más allá de su comprensión, porque Ilse no cometió un simple error, sino que violó un tabú. Su incontrolable actitud tenía que ver con el sexo, encima, para mayor afrenta familiar, el tabú del sexo lo mostró sin pudor públicamente frente a sus parientes. Los padres no querían explicárselo o no se daban cuenta de su mal y explicar o mencionar el sexo sería ya una vergüenza. El niño Portulinus intuía que la actitud y el descontrol de su hermana eran conflictos graves observando a los adultos, pero no lo sabía con certeza, no llegaba a vislumbrar la amoralidad o la impudicia de los actos incontrolables de su hermana. De esta manera, además de la pena que sentía, no sabía en donde radica el extremado desagrado de sus padres, aguantando por ello una presión incierta.

De todo lo expuesto con anterioridad se puede comprobar que Portulinus es un personaje singular en las dialécticas en torno al silencio y la enunciación. Se destaca la falta innata de habilidad para hablar puesto que no disponía del poder de las palabras, tenía dificultades para pronunciar y no podía comunicar lo que quería o sentía por mera incapacidad sabiendo que muchas veces el lenguaje podría actuar como arma para resistir, para poder entender unas circunstancias o para poder explicar una situación o una conducta aparentemente indecente o fuera de la norma. En el silencio de su realidad, Portulinus buscaba construir un mundo propio en el que no existiera la presión, las normas impuestas y lo dado por la tradición. Su silencio es el rechazo a la comunicación con la realidad, a la generación de otra geografía donde las palabras son prescindibles porque lo importante es habitar y ser feliz sin necesidad de lenguajes impostados. Cuando el lenguaje se vuelve enemigo por su incapacidad para hablar, por no entender la lengua de los demás, por imposibilidad de comunicarse con los demás o por no

encontrar vías de interacción con el mundo rodea al ser humano, se desborda el fracaso del sujeto que, en caso de Portulinus como en el Ilse, solo encuentran salida en el suicido.

5. Conclusiones

A lo largo de los procesos de análisis de la presente tesis, hemos explorado los fenómenos del silencio y sus correspondientes significados en las cuatro obras propuestas —*Dulce compañía* (1995), *La novia oscura* (1999), *La multitud errante* (2001), *Delirio* (2004)— de Laura Restrepo, destacada escritora de la literatura colombiana contemporánea. Siguiendo el hilo conductor de esta investigación, el estudio del silencio y de sus diversas manifestaciones ha ofrecido heterogéneos prismas desde los que observar y reflejar la compleja sociedad de Colombia y de sus realidades circundantes así como los caleidoscópicos significados y efectos que dialécticas como las del silencio/nominación, nombres propios/nombres comunes, enunciación/ocultamientos, tener voz activa/ser receptor pasivo, poder enunciator/sumisión y obediencia, etc., suponen en las configuraciones de las novelas objeto de estudio con las lógicas traslaciones especulares de lo que significan estas obras para entender la sociedad, la cultura, la ciudadanía, las circunstancias y las formas de violencia que conforman la realidad colombiana de nuestro tiempo.

En primer lugar, hemos presentado la biografía de la autora, así como el panorama literario colombiano con interacciones con la historia del país a la vez que se ha llevado a cabo una contextualización de las obras de Restrepo en relación con sus correspondientes contextos sociohistóricos.

La biografía de Laura Restrepo nos ha proporcionado la posibilidad de aprehender una mejor comprensión de su trayectoria y de las motivaciones que guían su ideología como escritora: desde su infancia ambulante en la que vivió en diferentes países de lo cual ha podido contemplar diferentes realidades que viven gentes de diferentes geografías hasta su retorno a su patria, Colombia, y luego el primer contacto con la lamentable realidad de su propio pueblo y del país que la vio nacer. Las circunstancias vividas marcaron el sino de su prosa y sus pretensiones como escritora, visibles en la responsabilidad social asumida que, desde aquel entonces, nunca ha desaparecido ni

desaparecerá y que, además, supuso su asumida actividad de agitadora social así como su adscripción a partidos políticos tanto en España como en Argentina y Colombia. Todas estas realidades fueron entrelazándose en su propio ser y en su ideario personal y artístico hasta el punto de que su narrativa se configura como una prosa de compromiso y su arte literario pretende visibilizar los agudos problemas y las conflictividades más importantes que asolaron su país y que ahora, gracias al poder de la traslación de las realidades históricas a los universos creativos de la ficción, emana de sus manos, por el bolígrafo o por el teclado.

Paralelamente, la exploración de la tradición literaria y de la historia colombiana nos ha ayudado a entender cómo su obra encaja en unas prácticas literarias específicas y se conecta con los acontecimientos históricos y sociales de su entorno así como con un conjunto de obras y de escritores coetáneos que, desde diferentes horizontes y heterodoxas dimensiones, ha expuesto los principales conflictos y realidades de su nación valiéndose en buena medida de las técnicas y recursos de las narrativas de la posmodernidad. Un país diverso, en que no existía una identidad unificada desde el principio, tiene en sus propias raíces los componentes esenciales que definen el posmodernismo (Richard, 1996). A lo largo del crecimiento del país, Colombia no ha visto la paz debido a que numerosos factores no dejan de echar leña al fuego. Las conflictividades y los problemas de violencia y de incomunicación entre esferas del mismo país continúa ocasionando una profunda fractura social que oculta realidades que se quieren encubrir por parte de las fuerzas del poder y que silencia las voces y las marginaciones de colectivos apartados de los escenarios de la visibilización y de la enunciación.

Laura Restrepo, igual que otros autores de su época, de distintas formas, escriben sobre temas recurrentes del contexto socio-político colombiano como la droga, la pobreza, la corrupción, las violencias, las incomunicaciones, los conflictos sociales, etc., intentando desenmarañar el ovillo de la violencia terca del país. Intentan mantener y restituir la memoria silenciada, reconstruir las pequeñas historias de diferentes grupos que luchan en esta tierra, con armas o sin armas, entre sí o simplemente por la

sobrevivencia. Las narraciones de los escritores reconstruyen la otra historia, compuesta por las vidas silenciadas que no cuentan los grandes relatos —rasgo propio de la posmodernidad—, o mejor dicho, la realidad se ha percibido de esta forma antes del uso del concepto.

Las obras de Laura Restrepo prestan atención a los grupos marginados, a sus tiempos-espacios liminales, a sus realidades fáciles de criticar pero quizá difíciles de entender, donde los personajes tienen su propia forma de vivir y de explicar el mundo, ya sea por la inexplicable circunstancia de tener un ángel en el barrio que no habla pero que moviliza multitudes según se ha analizado en *Dulce compañía*; sea un lugar remoto donde se adueñan las prostitutas en *La novia oscura* quienes, frente a los códigos normativos, son la que mueven los resortes de la sociedad y dan voz y cariño a grupos marginales como los de petroleros; o como en *La multitud errante* donde la periodista protagonista repara en la incomunicación e inexistencia de colectivos humanos que deambulan de un lugar a otro en el camino y quienes no tienen dónde o cómo pararse, ni poseen un hogar en el que asentarse ni aspiran a ocupar un lugar social con un nombre propio y una identidad fehaciente. O como ocurre con Agustina en *Delirio*, que tiene que esconderse en el cobijo de su propia mente, dementada por la realidad cruel que tiene que afrontar envuelta en secretos, mentidas, reprehensiones y silenciamientos que acaban por fracturar su interior.

Laura Restrepo no escribe desde afuera, con una narración omnipotente alejada de la realidad material, sino que lo que escribe lo vive y lo ha vivido desde dentro: no intenta que sea una Historia —con mayúsculas lo que sus obras reproduzcan ya que esta historia es la ya conocida por transmisión oficial— sino que como ha declarado en voz alta: sus historias constituyen relatos de narración subjetiva puesto que dan voz a los invisibles, quieren significar los enunciados innominados de muchos personajes y de muchos temas opacados. El reto ha sido arduo, pero, según ella, vale la pena el esfuerzo de ser escuchada y de enunciar por la literatura las narraciones silenciadas. En este sentido, Laura Restrepo da voz a los silenciados porque no hay que olvidar como ha señalado Carlos Lomas (2016) no solo somos lo que decimos, sino que somos

también lo que hacemos al decir. Las historias vitales y colectivas de los protagonistas narrativos de Laura Restrepo no han sido enunciados por los grandes relatos, no han podido comunicar sus realidades y proyectar sus vidas y sus existencias más allá de las fronteras enclaustradas de unos territorios alejados de los centros de decisión. Con su narrativa, Laura Restrepo muestra su compromiso de acción al darle vida y nombre a muchos personajes y muchos referentes aún innominados.

Después de la presentación del contexto sociohistórico, hemos profundizado en la noción del silencio, desmenuzando su significado y los valores que encierra. Asimismo, hemos explorado cómo el silencio se proyecta en la literatura de Restrepo, convirtiéndose en un elemento central que da forma a los personajes y un ambiente represivo que está siempre presente en los cronotopos de sus obras. En primer lugar, se ha revelado la importancia del concepto silencio como un concepto complejo que atraviesa toda nuestra vida sin que, muchas veces, nos llame la atención. A través de la anatomía de sus numerosas definiciones y las diferentes formas de agruparlas, se destaca que es un concepto polifacético por lo que académicamente dicho es un concepto interdisciplinario, para analizarlo desde poliédricas dimensiones y hay que acudir a componentes de tipo psicológico, sociológico, religioso o lingüístico, entre otros, puesto que su conceptualización y filosofía inherente se proyecta desde heterogéneos horizontes y entrelaza perspectivas diversas tal y como quedó expuesto en el apartado correspondiente de esta tesis.

5.1. Silencio: lo que no se escucha

Una de las reflexiones del silencio que más quiere destacar esta tesis es la siguiente: el silencio que percibimos no es una verdad que exista objetivamente, sino que somos nosotros los que no somos capaces de capturar los “sonidos” por las propias limitaciones. En otras palabras, la tesis ha intentado mostrar por qué se debe cambiar el pensamiento de que “no hay nada” cuando no hay palabras/sonidos a “no escucho nada”,

con la modificación de añadir el sujeto, bien emisor o ya receptor, porque es el responsable de que no sea capaz de significar o de alcanzar lo que simboliza o dice el/los silencios por la propia inefabilidad del lenguaje, por la falta de comprensión o de emisión de emisor o receptor o porque palabras y silencios proyectan referentes que, en ocasiones, no son captados por los receptores en su totalidad.

El silencio deja de ser una “verdad” que da por hecho y no deja cuestionar, sino una percepción personal que es limitada por muchas condiciones particulares, y que invita a concretar aún más esfuerzos de los que pudiera parecer a la hora de acercarse a escuchar y decodificar las informaciones vertidas por los hablantes/los personajes. Este fenómeno, aparte de su extensión física en el sentido de que no percibimos sonidos afuera del rango audible, se evidencia metafóricamente en todos los campos donde ejerce su fuerza de dominio una narración predominante que eclipsa las narraciones secundarias: el silencio de las mujeres, calladas por la cultura machista; el silencio de los grupos marginados, alejados por la corriente principal de la sociedad; el silencio de las clases pobres, ignorados hasta despreciados por la clase alta... Es evidente que, dentro de la narración dominante, no se escuchan otras voces, tal incomunicación, la falta de cauces de diálogo y los discursos separados de estas esferas es perfectamente perceptible hasta el nivel de una división total.

El barrio de Galilea en *Dulce compañía* es muy remoto, está muy apartado de las vías de comunicación y del espacio de la visibilidad, es un lugar inédito y silenciado para la ciudadanía común tanto en sentido geográfico como metafórico, puesto que no se conecta con el mundo exterior, con el mundo visible, con el mundo del conocimiento, del progreso, de la acción. Al barrio no llega la carretera, en el barrio no hay teléfonos como referentes esenciales para establecer vías de contacto y de diálogo interpersonales. Por su parte, en *La novia oscura*, La Catunga es la jurisdicción de las mujeres, lo cual quiere decir que aquí ejercer la prostitución es tan normal como otra profesión, no es una vergüenza, también se puede tener amor en libertad, sin las normas y los códigos establecidos por el patriarcado o por la moral y espiritualidad trazadas desde los adoctrinamientos religiosos, y los demás respetan los códigos de ese espacio dentro de

lo que cabe: ellos no comparten la moral común con los de afuera. En *La multitud errante*, quizás no es tan evidente como en las dos obras anteriores, pero durante todo el libro, los personajes nunca hablan de vivir en las ciudades, en los espacios del contacto dialógico que supone la vida fija, sedentaria y cotidiana. Ellos configuran el colectivo de la multitud errante, de cientos de entes desplazados que se mueven entre sí sin rumbo fijo y pasan por afuera de las ciudades sin entrar, sin establecer puntos de contacto con la civilización. No solo están silenciados para el resto de la ciudadanía, sino que sus vidas deambulantes implican invisibilidad y furtividad. Aunque se encuentran palabras sueltas que hacen entender que Siete por Tres ha trabajado en ciudades para ganarse la vida nunca ha mencionado la intención de quedarse allí, como si su existencia formara parte de otro mundo que no tiene que ver con ellos: la ciudad es un concepto al que no pertenecen. Al final, Siete por tres llegó a la gran ciudad, a Bogotá, para recaudar fondos y volvió al albergue; aun habiendo estado en Bogotá donde podría haber encontrado nuevas vías de desarrollo personal, sigue siendo representante de los desplazados.

En *Delirio*, tal división social está en todas las líneas y entre todas las líneas, ya que en esta novela se plasma el panorama de la ciudad Bogotá en los años 80, cuando en la sociedad colombiana estaba en auge la influencia y las tensiones provocadas por los grupos de narcotraficantes marcadas por la violencia en las que los valores se limitaban al dinero. En esta sociedad, Aguilar, antes profesor de literatura de universidad, tenía que ganarse la vida vendiendo comida para perros porque no encontraba otro trabajo mejor. Esta metáfora es significativa del poco aprecio y valor concedido a los reconocimientos académicos, frente a la importancia atribuida a las apariencias y al dinero. La familia aristocrática de Agustina despreciaba a Aguilar por la clase y por su inutilidad social, sin embargo, Aguilar también les despreciaba, tanto que nunca prestaba atención a lo que quería contarle Agustina, le aburría todo de aquella gente y sus formas de vida y de moral. La relación entre Agustina y Aguilar también es simbólica puesto que, a pesar de estar casados, muestra las diferencias entre los dos miembros de la pareja, su falta de afecto y sus problemas de comunicación. En lugar de

valerse del diálogo y del intercambio interpersonal, cada uno tiene un parlamento unidireccional que nunca encuentra respuesta por parte del otro. Aguilar despreciaba todo lo que le contaba Agustina y su familia y no conseguía encontrar resquicios para la comunicación con ellos. Por el contrario, el Midas, personaje que representa las nuevas formas de vida y de actuación de miembros de la sociedad colombiana que son conedores de que los nuevos referentes son los de su astucia, su sagacidad y su agudeza para ascender en la escala social, contemplaba el estilo de vida de los ricos, desde la comida, cómo se sirve la comida, la ropa... como si fueran esferas de otro mundo. Por esta ilusión el Midas se esforzó y llegó a ser rico, sin embargo, a pesar de que consiguió disponer de más dinero que muchos miembros aristocráticos, el muro entre clases es impenetrable. Lo más irónico de la narración resulta cuando todo el mundo de los ricos, cuando ya no le fue útil, acabó persiguiéndolo, pero bastó con esconderse en casa de su madre para que no lo encontraran ni por tierra, mar y aire, ya que estos dos mundos nunca se entrelazarían. Aprovechando la división, el señor Londoño podía salir con su amante, la tía Sofi, en el sur de la ciudad porque sabía que allí no se cruzaría con nadie conocido. En ese espacio no había comunicación posible con sus pobladores. Londoño y la tía Sofi podían deambular por sus calles sin ser vistos ni oídos. Eran invisibles para el resto de los habitantes y sabían que nunca se producirían encrucijadas de cualquier tipo.

Las culturas de los grupos marginados no tienen voz en la sociedad. Son silenciadas, reprimidas, y los méritos suyos muchas veces son saqueados y apropiados por la cultura predominante, que se fortalece aún más absorbiendo los logros o las propuestas de los demás. Paralelamente, estos grupos que no tienen voz, poco a poco desaparecen en el silencio impuesto, en la incomunicación a la que son recluidos y se erigen en víctimas que caen al abismo del olvido.

Esta idea es exactamente lo que intenta proyectar Laura Restrepo en las novelas analizadas al presentarnos las diferentes realidades que viven los personajes, que, de lejos, parecerían difíciles de creer, pero que configuran realidades objetivas contempladas y conocidas por la novelista colombiana en su país. Vuelvo a mencionar

el discurso de Gabriel García Márquez al recibir el Premio Nobel, para quién, el nudo de la soledad es: “el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida” (García Márquez, 1982). En este sentido, Laura Restrepo intenta plasmar diferentes vidas en sus obras con un fin similar, solo para mostrar que existen, para darles voces donde se considera que solo existe silencio e invisibilidad.

Esta idea es integral en las cuatro novelas: aparte de reconstruir un ambiente apartado de los centros de poder y de la documentación histórica, es decir, cronotopos no tan normales que no atendidos ni escuchados por las corrientes principales de transmisión, se encuentran personajes que no pertenecen a los grupos ortodoxos reproducidos en la historiografía tradicional y que, por tanto, actúan como puntos de fuga para proyectar las miradas y los sentidos de los otros, desconfiados o desinteresados al principio, pero, al final, tras ver las realidades ocultas de estas geografías personales y territoriales no solo son testigos que llegan de fuera, sino figuras que llegan a entender al grupo, lo cual ya es muy difícil, e incluso muchas veces hasta llegan a ser participantes de culturas marcadas por la incomunicación y la invisibilidad. Este tipo de personajes demuestran que en el silencio hay mucho más que no es conocido por afuera, ya que ellos, dentro de las historias, lo han vivido.

En *Dulce compañía*, este personaje es la Mona, protagonista-narradora de la historia, quien sola llega al barrio remoto a cubrir el asunto de la supuesta aparición de un ángel como reportera con la típica desconfianza y altivez de la cultura de modernidad. Después de sumergirse en el universo del silencio de este territorio, consigue tener un vínculo profundo con el protagonista principal de la obra: el ángel y con todo el barrio. De manera análoga también su amiga, la Bella Ofelia, igual que Mona viene de ciudad. Ha sido una mujer educada, con un trabajo decente y con unos valores éticos y morales recibidos desde lo androcéntrico, aunque termina siendo un miembro del barrio marginado.

En *La novia oscura* este papel lo desempeña la reportera. Sin embargo, como ya quedó expuesto, uno de los logros técnicos de esta obra es la polifonía de voces desde

la que se enfoca la historia por lo que la reportera cede la palabra a los personajes de la narración, quienes le cuentan a ella lo que ha pasado, y al mismo tiempo, refieren a los lectores sus propias vidas. Para fortalecer la credibilidad, Laura Restrepo aplica la intertextualidad para que las figuras públicas formen parte indisoluble de la historia y sean testigos de esta realidad.

En *La multitud errante*, este personaje es la voluntaria extranjera, Ojos de Agua. El hecho de ser extranjera acentúa más el papel de testigo que desempeña, al ser una protagonista ajena a la cultura; por tanto, aporta una mirada del otro desde fuera hasta acabar enamorándose de uno de los desplazados.

En *Delirio* como en *La novia oscura* la figura del testigo es más complicado. Aguilar, que es prácticamente quien encarna este papel ajeno, ignoraba la voz de Agustina incluso cuando le reclamaba la atención necesaria para exteriorizar los hilos de araña que se entretejían en su cabeza oscureciendo su racionalidad hasta el punto de que, llegado el momento, ante el proceso de enloquecimiento, tuvo que buscar las palabras perdidas de ella. Al contrario, Agustina es un sujeto desaparecido que no puede contar su propia historia, por eso al final, Aguilar no solo necesita estar dispuesto a entrar, ver, desenmascarar y enunciar los vestigios que fueron conformando el mundo interior enloquecido de Agustina, sino tiene que ser el factor más activo del relato porque él es el encargado de enlazar varias voces ajenas y estar muy atento a las reacciones de Agustina para ayudarle a reconstruir su mundo interno, a un universo de secretos, de tabúes, de mentiras y de invenciones para ocultar la verdad al que él no ha prestado el oído antes. En este sentido, *Delirio* podría ser considerado como una metáfora de la pérdida y la reconstrucción no solo de memoria personal, sino de la memoria colectiva de algún grupo o comunidad. Es decir, *Delirio* personifica una historia que viene a revelar cómo los silencios impuestos sobre diferentes horizontes y realidades y las ocultaciones van depositándose en el interior de una persona hasta fagocitar su raciocinio y turbar su conciencia generando la locura y traumas cuyos sufrimientos causan el delirio o la fractura de los personajes con sus familias o con la sociedad. De ahí la necesidad de comunicación, de entrelazamientos entre las

comunidades ignoradas o apartadas que proyecta la escritora colombiana porque, según su ideario, en caso de que se sigan manteniendo los silencios y la incomunicación entre sectores sociales esto retroalimenta aún más los traumas y el sufrimiento que siempre van de la mano del silencio.

Conocer diferentes realidades, históricas o actuales, pondrá en duda la seguridad indebida que tenemos por las propias limitaciones, como ejemplifica la historia india de *Los ciegos y el elefante*²², donde un grupo de personas ciegas se acerca a un elefante y trata de describirlo basándose en el área que tocan. Cada persona describe el elefante de manera diferente, ya que solo pueden experimentar una parte del animal y no la imagen completa. Esto refleja cómo nuestras perspectivas individuales pueden llevarnos a conclusiones parciales o erróneas sobre la realidad en su totalidad. Sin embargo, es bastante sospechoso si la historia llega a ocurrir en la realidad. Si los ciegos saben que son ciegos: si tienen en cuenta la propia limitación, no tendrán la firmeza de que la parte que han tocado ya consiste en la verdad entera. Al contrario, esto solo les ocurre a las personas que no saben que son “ciegos” en el sentido metafórico, que creen que lo que tocan es la imagen entera. Eso es lo que acaece al no tener en cuenta las limitaciones. Prescindir de los avisos y de las prohibiciones conocidas lleva a la arrogancia de no prestar oído a todo lo que nos envuelve como seres humanos y como colectividades y a conclusiones erróneas. En estas novelas se han silenciado numerosos conflictos, realidades y problemáticas a las que la sociedad colombiana no ha prestado atención o, simplemente, no le ha interesado hacerlo por causas diversas. Laura Restrepo pretende dar voz a los silentes, dar vida a los innominados, revelar las historias vitales ocultas y silenciadas por los relatos oficiales transmitidas por la tradición y, con todo ello, ofrecer otras realidades de su país con el fin de que sean atendidas y reveladas y no se sigan perpetuando en el pozo del silenciamiento.

²² Sobre la historia original se remite a Gupta, Mahendranath y Gupta, Dharm Pal (Trans) (2022), *Sri Sri Ramakrishna Kathamrita Chapter Volume II*. En especial el capítulo V – Vaishnavism and sectarianism – harmony of religions. Thane, Maharashtra: Sri Ma Trust.

5.2. Silencio: lo que no se explica y lo que no se hace entender

Otra de las reflexiones sobre el silencio que también ha ocupado un lugar importante en los análisis de nuestro trabajo radica en la imposibilidad de explicar ciertas cosas con palabras o en el hecho de que los significantes en muchas ocasiones trascienden el significado literal acostumbrado. Es más, en nuestras conversaciones, los silencios, las palabras y las formas de comunicar algo significan mucho más de lo que podría parecer en su superficialidad o carácter denotativo. En este sentido, se ha tomado como referente el famoso texto que nos ha dejado el filósofo Ludwig Wittgenstein al subrayar que, ante las cosas que no se pueden explicar, hay que mantener el silencio. A su lado habría que considerar que en las interacciones verbales o comunicativas aflora la imposibilidad de hacer entender ciertas cosas por muchos motivos: la limitación de experiencias personales, la imposibilidad de comunicar con certeza y objetividad lo que uno quiere, las propias limitaciones del lenguaje, la falta de referentes que interactúen entre emisor y receptor, los valores y niveles lingüísticos y culturales de los hablantes...

En lo inexplicable, entran en juego traumas especialmente graves vinculados a realidades inefables e inextricables como la religión, la mística, etc., es decir, conceptos y experiencias para las que, por su sacralización y espiritualidad, no existen palabras para describirlas. Los traumas, pueden ser más o menos explicados hasta cierto nivel; sin embargo, si llegan hasta un horizonte que podríamos calificar como “inhumano”, ya no se encuentran los términos para revelar el mundo interior o las conflictividades orgánicas y anímicas que estremecen a quienes lo padecen. Cualquier ser humano podría sentir dolor, desesperación que supera el límite del lenguaje, frustración o incomprensión de todo signo como se ha podido comprobar históricamente en las relaciones vertidas en las autobiografías de los supervivientes de los campos de concentración nazis y los estudios al respecto. Los sobrevivientes, muchas veces, solo pueden hallar consuelo o explicación en el silencio, no encuentran palabras para expresar lo que han sufrido. Sobre la religión, la mística, que en sí es un asunto de “absence of humanity” (Brown, 2013: 18), es decir, que no son asuntos humanos, para

estas cosas, nunca han existido palabras que describir revelaciones inefables y experiencias que trascienden la realidad física y material.

El ángel en *Dulce compañía* es el personaje más representativo de este tipo de silencio. En su configuración literaria se entrelazan los traumas psicológicos y de la infancia con aspectos vinculados a correlatos procedentes de la religión y la mística. Las simbiosis y los encabalgamientos de todos y cada uno de ellos provocan que sea una figura que no habla a lo largo del relato configurándose como un personaje silente. Fruto de violación, arrebatado a su madre por su propio el abuelo quien lo vendió a un extranjero, terminó escapando de las garras de la orfandad y del desamparo para retronar a su pueblo natal hasta llegar a convertirse en un ángel por intersección del personaje de sor María Crucifija.

La vida del personaje del ángel estuvo marcada por los traumas desde su nacimiento, por los sufrimientos y por las fracturas psicológicas detalles que nunca se saben y provocan que no abra la boca a su vuelta al barrio. No sabe qué decir, lo que ha sufrido ha sido inhumano. Sin embargo, el ángel, al parecer, sí tiene poderes especiales en el manicomio en el que es encerrado puesto que las mujeres enfermas más crónicas se tranquilizaron con su llegada. Su simple visión y cercanía genera paz y bienestar. Todas en silencio gozan de placidez, porque el ángel no les obliga a explicarse como los psiquiatras. En este silencio compartido, están todos conformes en la impotencia de las palabras demostrándose con ello, que la necesidad de expresión por las palabras no es necesaria para comunicarse ni para establecer puentes que nos ayuden a salir de estados de incompreensión o de escisión. El mismo silencio se percibe también entre el resto de la comunidad que está alrededor del ángel. Sin mediar palabra por su parte, la gente, ante su mera presencia, lloraba y rezaba en un silencio solemne, en momentos donde el mundo humano se detenía y era sustituido por una cosmogonía espiritual cargada de armonía y sosiego en la que palabras sobaban para significar y para comunicar.

El silencio de lo que no se hace entender se suele argumentar en comparación con el silencio de lo que no se explica. Si, como se ha comentado arriba, para las cosas que

no son humanas, para fenómenos suprasensibles, no existen palabras para explicarlas, aquí hablamos de cuestiones humanas, que, sin embargo, tampoco se entienden. Este componente podría ser resultado de no prestar atención, como la primera reflexión que hemos destacado. O, desde otra perspectiva, se podría decir que los protagonistas no han podido tener oportunidades de conocer otras realidades como para poder imaginarlas, para poder conocerlas y para que puedan estar en la base de la empatía.

Hemos analizado detalladamente, en la parte de *Dulce compañía*, una discusión entre el padre Benito y la señora Ara, acudiendo a la teoría de Elaine Showalter de que las experiencias de los hombres y de las mujeres, aparte de las experiencias comunes análogas existentes y tendidas como seres humanos, no son totalmente equivalentes. Desde el punto de vista de la pragmática del discurso, de la lingüística genérica y de la comunicación, hay una parte exclusiva de los hombres y también una distintiva de las mujeres. Las realidades de pensamiento, de dicción, de comunicación y de aprehensión y uso del lenguaje son muy distintas para ambos sexos ya sea por la naturaleza, como el cuerpo, por la cultura, por cuestiones sociales o por la construcción social de género. En este punto, la crítica feminista ha incidido en el hecho de que solo las experiencias experimentadas por los hombres han sido contados a lo largo de la historia, mientras que las del área de las mujeres generalmente ha sido un lugar prohibido, coaccionado o arrinconado por parte del poder androcéntrico (Showalter, 1981: 200). Por eso el padre Benito, llegado el momento de la liberación y de la apropiación del lenguaje por parte de la señora Ara no sabe por qué esta no quiere estar con él. El silencio de Ara y su cambio de actitud mostrada en sus parlamentos muestra la desconfianza hacia padre Benito. Al haberse apropiado del lenguaje y hacer escuchar su propia voz —que ya no es aquella que el género masculino ha reservado para las mujeres—. Ara es conocedora de que el padre Benito ya no puede entenderla y, según los postulados de Showalter, de que esta parte de su discurso no le llegaría al padre Benito por no entender la zona exclusiva de las mujeres.

También hemos prestado sustantiva atención a un particular personaje de *Delirio*, el abuelo Portulinus, al representar un ejemplo ideal con el que se evidencia más la

impotencia del lenguaje en hacerse entender a los demás. Como se explicó en el apartado correspondiente, durante su infancia, en Alemania, Portulinus sufrió el suicidio de su hermana, lo cual le marcó para el resto de su vida hasta que, al final, decidió terminar sus días de la misma forma. Portulinus fue capaz de configurar dos mundos paralelos en sí mismo: uno el de la realidad, formado por todo lo tangible a su lado: su mujer, sus hijas, la tierra caliente de Sasaima que vive en la realidad; y el otro el configurado por el sueño organizado en torno a los paisajes lejanos de Alemania, su infancia, raíz de la vida, y, sobre todo, un “yo” idealizado, un “yo” que todavía no ha sufrido al que quiere resguardar por ofrecerle la paz y la dicha a la que aspira cualquier ser humano.

En su proceso de sociabilización y de interacción con los demás, el abuelo nunca supo expresarse, o mejor dicho, pensaba que los demás no le entendían. Desafortunadamente, era muy posible que tuviera razón, como de vez en cuando su propia mujer se encargaba de subrayar al decir que no lo entendía, a pesar de lo mucho que le quería. Su lengua materna era el alemán, mientras que, en su realidad, todos hablan español; hablaba de los ríos alemanes, de las plantas alemanas que crecían, igual que él, en el frío del otro lado del planeta, mientras que vivía en el calor de Sasaima, con la flora tropical. ¿Cómo le podrían entender los demás? Nunca pudo encontrar vías de comunicación y de interacción con los demás porque su mundo y su universo personal, interior y cognitivo era muy diferente al del resto. Ante la falta de comprensión y la imposibilidad de encontrar puentes con los que dialogar con quienes lo rodeaban, decidió resguardarse en el refugio del sueño, además tenía miedo de desaparecer del mundo de la realidad. Su fractura comunicativa y sus traumas psicológicos encontraron una vía de escape con la aparición de un personaje que alegóricamente se convirtió en su un sucesor en el mundo de la realidad. Con la llegada de este personaje, Farah, que encarna su identidad y todo lo que no ha podido comunicar, Postulinus puede escapar finalmente de este mundo a través del suicidio. El silencio del abuelo Portulinus, hasta su silencio absoluto voluntario simbolizado en el suicidio, muestra la desesperación de un ser humano al no poder encontrar vías para el diálogo

al no ser capaz de explicar su dolor y saber con certeza que los demás no le entienden.

En *La novia oscura*, por su parte, esta realidad puede comprobarse en la figura de la bella Claire que es un personaje lleno de congojas del pasado, una biografía cargada de dolor y de sufrimiento que trata de ocultarse y de esconder su devenir anterior para que no se genere el mismo dolor de antaño en su corazón. Por ello, como otros muchos personajes de estos cuatro relatos, la bella Claire no habla de su pasado y siempre está triste.

Similares horizontes vitales escindidos y desgarrados han sufrido otras mujeres que convergen en La Catunga porque no podían estar afuera, en el espacio de lo público y del intercambio, donde las humillaban los demás, no las entendían y las insultaban constantemente tanto desde el punto de vista de su amoralidad como desde el de sus actitudes licenciosas, marginales y licenciosas. Frente a la desesperanza y la incompreensión, La Catunga en realidad se erige en un rincón de enclaustramiento, de silenciamiento y de invisibilidad en el que se esconden estas mujeres con el fin de encontrar una singladura por medio de la que puedan hallar un nuevo rumbo a sus vidas y desarrollarse como seres humanos lejos de las coacciones, de distintas formas de violencia y de todo tipo de opresiones. En este punto, en el cuerpo de nuestros análisis, se ha subrayado que todas estas mujeres son víctimas incomprendidas de una sociedad abyecta y adversa para ellas. Las existencias de todas estas mujeres como las de los desplazados y los emigrados de las novelas analizadas gravitaban en torno al vacío, al nihilismo, lo innominado. Sus vidas no existen ni tienen sentido para nadie, incluso ni para ellas mismas. Todas han sufrido el silencio y el rechazo en sus respectivas comunidades, sin embargo, en el espacio de La Catunga todas encuentran palabras y vías de comunicación y de interacción para explicar sus males y renovar sus psicologías e identidades. Entre ellas, se alzan renovadores códigos, un nuevo lenguaje e itinerarios de vida donde la desesperanza en hacerse entender se supera. Ya no serán víctimas del silencio, sino de la comprensión colectiva, de la enunciación reparadora y de la tranquilidad discursiva de no ser juzgadas.

5.3. Silencio es voluntad, no es capacidad

La tercera reflexión sobre el silencio que hemos tratado y ahora se requiere destacar es que el silencio es voluntad, no es capacidad. Lo hemos analizado en el sentido pragmático, es decir, en la interacción con otras personas, puesto que cuando uno mantiene silencio ya muestra su voluntad. Aquí, como aspectos previos tenemos que tener en cuenta la diferencia entre la mudez y el silencio. La mudez es la incapacidad de hablar, en comparación, con el mantenimiento del silencio puesto que el hecho en sí ya es un *performance*. Con el silencio, uno muestra que no quiere, no puede, o no debe hablar (Castilla del Pino, 1992: 80), es por esto por lo que juega con el poder emanado de hacer uso del silencio frente a la palabra, ya que los que poseen el poder del decir, del comunicar y de dirigir la comunicación tienen más posibilidades de imponer su juicio y su acción a quienes no lo tienen y, por tanto, se convierten en referentes de subordinación y de obediencia. Al contrario, en el otro polo se encuentran los que no quieren hacer uso del silencio puesto que quieren reclamar, no se sienten libres para poder enunciar lo que quisieran explicitar y la realidad que se oculta en sus geografías personales.

El silencio es una voluntad no aclarada, por eso en la pragmática se puede interpretar de formas muy diversas y hasta contrarias. El silencio puede ser felicidad/desesperanza, imposición/resignación/resistencia, acuerdo/rechazo, consentimiento/indiferencia... Con respecto a estos fenómenos podemos retomar la discusión entre el padre Benito y la señora Ara. El silencio de Ara es resistencia, pero el padre Benito esperaba que fuera resignación, porque lo inferido por aquella lo descifraba desde sus experiencias anteriores cuando Ara era sumisa, impotente con su propia vida. Sin embargo, la señora Ara ya ha crecido; lo que emite no puede ser descifrado correctamente por el padre Benito.

Otra escena que nos parece significativa en este sentido es la de la “Gran Revelación” de las fotos en *Delirio*. En ella, el silencio desde distintas partes contiene significados muy diferentes y podría ser interpretado también de formas muy

divergentes por los demás. Aquí hemos aclarado y analizado por qué la interpretación del silencio varía mucho en función de los horizontes de expectativas de los receptores, de su grado de complicidad e implicación con los emisores y de sus experiencias distintas de la vida. Los receptores elaboran las informaciones según sus experiencias. Acudiendo a los pensamientos del filósofo español Emilio Lledó, primero los transmisores codifican lo que quieren transferir según sus experiencias personales y lo que les gustaría enunciar pero, en el proceso de recepción, los receptores lo descodifican según las suyas por lo que es casi inevitable un margen de desentendimiento, si no llega a ser de total malentendimiento. En la escena aludida y analizada, se puede apreciar el silencio del Bichi, que era su resistencia. Este silencio en un principio podría ser interpretado como miedo y tristeza por Agustina porque pensaba que el Bichi iba a la estación a llorar, como antes; al mismo tiempo, el silencio de Agustina implicaba y significaba miedo, resignación, pero el Bichi lo interpreta como asentimiento o acuerdo en función de la violencia contra él que había ejercido su propio padre.

Aparte de estas reflexiones, el curso de nuestras investigaciones se ha detenido en el estudio del silencio de forma más concreta en cada una de las obras que conforma el corpus exegético de esta tesis. Entre otros fenómenos, hemos prestado una atención especial al silencio conspiratorio a partir de las reflexiones derivadas de la expresión metafórica del “elefante en la habitación”, consistente en el silenciamiento colectivo de un tema o problema evidente que es apreciado o conocido por todos los sujetos pero que, a su vez, es incómodo o delicado por lo que nadie quiere abordarlo o discutirlo abiertamente. El elefante en la habitación todo el mundo lo ve y todos saben que los demás también lo conocen, pero tienen que obviar su existencia tal y como se argumenta en la obra homónima de Eviatar Zerubavel.

El elefante, trasunto de un problema delicado, es ignorado por diversas razones: el miedo a las confrontaciones, la preocupación por las reacciones de los demás o la esperanza de que el problema simplemente desaparezca por sí solo, etc. En la familia Londoño, en cuyo entorno en realidad conviven y se velan muchos elefantes, los callan para proteger las apariencias de la familia, lo cual, para la clase de aristocracia era

importante. En una habitación llena de elefantes hay que fingir no verlos y, además, se tiene que aparentar que uno no está fingiendo, lo que en realidad simula, por lo que la ocultación y la simulación acaban siendo un trabajo agotador. En un ambiente así, nadie está relajado, nadie puede gozar de sosiego interno ni de tranquilidad y paz en su relación con los demás. En el silencio conspiratorio el poder es el factor esencial, ya que tener poder o no influencia mucho en las reacciones y en las relaciones de cada uno consigo mismo y en sus interacciones con los demás. Entre otros aspectos constantemente se debe decidir si se debe seguir o no prolongar la mentira, si ha llegado el momento de romper o no romper el silencio, qué consecuencias puede tener el mantenimiento de los secretos en ese instante o para el futuro... Agustina, que es el personaje subordinado y manipulado por todos, siente presión continua en la familia. Por una parte, no se atreve a contrariar al padre porque quiere ser referente para él y quiere ser amada por él, pero, a su vez, esta actitud le impide proteger al Bichi que era la persona más cercana y más querida por ella. Ese conflicto existencial junto con los secretos, los silencios, las mentiras inventadas para ocultar verdades abyectas y demás incertidumbres que se van acumulando en su esfera anímica provocarán su colapso orgánico y la aparición súbita de la locura como desorden psíquico afectado por el conjunto de traumas que se desplegaron en su interior hasta nublar definitivamente su capacidad de razonamiento.

Más aún, hemos mostrado cómo este silencio conspiratorio a largo plazo ha dejado a Agustina en la soledad más absoluta, ya que no solo ejerce una coacción trascendente el hecho de que no le escuchen, sino que también niegan su realidad. Entre otros, este fue el motivo que la llevó a la locura. Tantas ocultaciones, tantos silencios y tantas mentiras la dejaron totalmente confundida sobre las realidades que realmente habían ocurrido y sobre lo que estaba pasando en su fuero interior y con respecto a su geografía externa. No entendía que estos dolores no solo eran personales, sino que, también, en buena medida, estaban motivados y mediatizados por la sociedad, por las conductas y la situación del país, y de alguna manera por todo lo que envolvía a los ciudadanos de aquel entonces. Desde niña, su realidad fue construida sobre la base de las mentiras, de

los miedos y de las apariencias por lo que su psicología no fue cimentada sobre basamentos coherentes y bien definidos. Como fue incapaz de hallar una narración coherente de sí misma y de su trayectoria personal e identitaria, para encontrar en ella un sentido, solo halló el enloquecimiento como respuesta y antítesis a las fracturas y traumas vividos. Sin embargo, agarrando al hilo de la locura de esta niña, vemos el silencio de la familia, ¿y detrás de esto? Es el miedo, la inseguridad, la incoherencia, la injusticia de toda la sociedad, vemos cómo las personas hacen lo que puedan para sentirse más seguros en un ambiente inseguro. Todos estos componentes no son sino estrategias para sobrevivir. Constituyen paradigmas desde los que encontrar puentes de comunicación y de seguridad frente a las incertezas, los silencios y las incomprensiones que habitan alrededor de los protagonistas literarios de Laura Restrepo.

A medida que nos adentramos en las obras específicas de la escritora colombiana, hemos observado cómo el silencio se manifiesta de diferentes maneras en cada una de ellas: el silencio traumático de no querer o no poder expresar; el silencio impuesto por alguien que tiene poder o por un grupo: clase, género, la corriente dominante (mainstream), o por factores sociales como el tabú; el silencio derivado de la mística de lo inefable; el silencio religioso; el silencio como separación, el silencio compartido; el silencio en el ámbito familiar y el en la sociedad... hemos descubierto cómo este tema se entrelaza con los personajes y la trama.

A través de nuestros análisis, hemos logrado mostrar el papel que desempeña el silencio en la narrativa de Laura Restrepo, cuya destreza literaria nos invita a explorar los múltiples matices de este fenómeno omnipresente, así como la complejidad del silencio de la vida en general, subrayando su relevancia, aparte de en la literatura contemporánea, en nuestra comprensión de la psicología humana y de la construcción de las sociedades actuales. A través de las obras tratadas, hemos analizado cómo funciona el silencio en la psicología de cada uno, y en ocasiones, llega a ser una cuestión colectiva, y, al contrario, se ha tenido ocasión de comprobar la influencia del silenciamiento en la escala social en la que a determinados grupos o colectivos se les aparta del curso de la historia, se les margina y se les silencia con lo que se ocultan otras

formas de ser y de existir actuales. Se obvian muchas realidades porque no les interesa a los grupos dominantes o porque reflejan realidades desagradables colectivas o individuales que las sociedades posmodernas y patriarcales quieren silenciar.

La investigación tiene implicaciones significativas tanto para la comprensión de las obras de Laura Restrepo como para la sociedad colombiana y también para la configuración de nuestras vidas en general. Las obras de Laura Restrepo nos recuerdan la importancia de prestar atención a lo que no se escucha, a las voces silenciadas y a las historias no contadas. El silencio en sus obras trasciende lo meramente literario, se convierte en un reflejo de la complejidad de la vida colombiana y de la condición humana en general. Hemos demostrado que el silencio es un tema potente y versátil que merece una amplia atención por ofrecer perspectivas muy diversas sobre las sociedades posmodernas actuales.

En última instancia, este estudio nos invita a reflexionar sobre el poder del silencio en la literatura y en la sociedad. En un mundo de ruidos y bullicios, de carcajadas o lloreras, de escándalo, de furia, de suma exageración y de búsqueda continua de estímulos y de notoriedad... se invoca el silencio. En medio de los sinsentidos y exceso de información, el ser humano necesita saber hacer uso del silencio para enfrentarse consigo mismo y replantarse su condición humana y su lugar en la sociedad puesto que en el proceso de quietud y de introspección por el que se llega al silencio, el ser humano se concentra en sí mismo y puede encontrar vías de reflexión y de respuesta para curtir los traumas del pasado, las debilidades del ser humano, la soledad eterna de la existencia. Uno se conoce a sí mismo, aquietando los gritos interiores de las ansiedades causadas por los propios deseos; de ahí puede dar el paso a conocer el mundo exterior y llega a escuchar los susurros de lejos —las voces silenciadas.

Este análisis no solo ha desentrañado el silencio en cuatro obras de Laura Restrepo, sino que también ha intentado instar a reflexionar sobre lo no dicho en la literatura y en nuestras vidas y a escuchar más voces del supuesto silencio. Laura Restrepo en las obras cede palabra a las voces silenciadas y reconstruye las historias en el silencio del olvido. Nos muestra otras realidades así como la limitaciones de nuestro conocimiento puesto

que las estridencias de las sociedades posmodernas nos impiden escuchar otras realidades silenciadas o innominadas a las que Laura Restrepo quiere dar voz y con las que pretende enunciar otras formas de vida y de existencia marginadas y marginales porque las palabras —y también los silencios—, como las que representa el arte literario restrepiano, son el cimiento sobre el cual se construyen las relaciones humanas.

6. Bibliografía

6.1. Bibliografía de Laura Restrepo²³

Restrepo, L. (1986). *Historia de una traición*. Plaza & Janés²⁴. Reeditado en 1995 como *Historia de un entusiasmo*. Madrid: Aguilar.

Restrepo, L. (1989). *La isla de la pasión*. Bogotá: Planeta.

Restrepo, L. (1993, 2001). *Leopardo al sol*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Restrepo, L. (1995, 2005a). *Dulce compañía*. New York, NY: HarperCollins.

Restrepo, L. (1999, 2005b). *La novia oscura*. Bogotá: Alfaguara.

Restrepo, L. (2001b). *La multitud errante*. Bogotá: Planeta Colombiana.

Restrepo, L. (2002, 2005). *Olor a rosas invisibles*. Barcelona: Lumen.

Restrepo, L. (2004). *Delirio*. Bogotá: Alfaguara

Restrepo, L. (2009). *Demasiados héroes*. Madrid: Alfaguara.

Restrepo, L. (2014). *Hot sur*. Barcelona: Planeta.

Restrepo, L. (2018). *Los Divinos*. Madrid: Alfaguara.

Restrepo, L. (2022). *Canción de antiguos amantes*. Madrid: Alfaguara.

6.2. Bibliografía general

Agudelo Hernández, J. Á. y Aranguren Romero, J. P. (2020). Habitar la desaparición: Memorias sonoras de familiares de personas desaparecidas en Colombia. *Psicoperspectivas. Individuo y sociedad*, 19(3), 6-16. DOI: <https://dx.doi.org/10.5027/psicoperspectivas-Vol19-Issue3-fulltext-2041>.

²³ En el caso de la obra publicada por Laura Restrepo se anota la fecha de edición de los libros en primer lugar y la fecha de edición del libro con el que ha trabajado para las citas en la presente tesis.

²⁴ El libro fue editado en España con el título, *Colombia: historia de una traición*. Madrid: Fundamentos, 1986.

- Alandete, D. (2013). El sepulcro de la discordia. *El país*, 10/08/2013.
- Albornoz, M. V. (2009). *La multitud errante* de Laura Restrepo: imágenes de una agonía colectiva. En M^a. Á. Encinar y C. Valcárcel (Coords.). *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI* (pp. 1199-1209). Madrid: Visor.
- Albornoz, M. V. (2015). “Cuando la guerra amaine”: el trauma y el duelo en *La multitud errante* de Laura Restrepo. En D. Jarzombkowska y K. Moszczyńska-Dürst (Eds.). *¿ Decir lo indecible? Traumas de la historia y las historias del trauma en las literaturas hispánicas* (pp. 107-125). Varsovia: Biblioteka Iberyjska, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia.
- Aleixandre Parra, D. (2000). De Elías a Juan de la Cruz. Un itinerario de silencio. *Revista catalana de teología*, 25(1), 191-201.
- American Psychiatric Association (2013). *Guía de consulta de los criterios diagnósticos del DSM-5*. Washington, DC: American Psychiatric Association Publishing.
- Amórtegui Martínez, M. Y. (2014). *La violencia contemporánea desde las víctimas: Una lectura de Los ejércitos y La multitud errante*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Tesis doctoral.
- Andrés Lavilla, S., Gaspar Cabrero, A., Jimeno Aranda, A., y Boira Sarto, S. (2011). *Perspectivas psicológicas de la violencia de género*. Recuperado de: <https://memenu.com.ua/public/pdf/7808.pdf?c=0>, consultado el 23/11/2022.
- Apodaca Valdez, M. (2011). Mujeres oscuras: prostitución y madrinazgo en *La novia oscura* de Laura Restrepo y *Nuestra señora de la noche* de Mayra Santos-Febres. *Estudios de Literatura Colombiana*, 29, 123-145.
- Arendt, H. (2006). *Eichmann en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Debolsillo.
- Ariés, P., y Duby, G. (2017). *Historia de la vida privada*. Madrid: Taurus.

- Armenta, A. (2013). *Hot sur*, una novela defectuosa de Laura Restrepo. Recuperado de: <https://amiraarmenta.com/2013/10/13/hot-sur-una-novela-defectuosa-de-laura-restrepo/>, consultado el 23/11/2022.
- Austin, J. (1962). *How to do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.
- Averis, K. (2015). Writing Displacement, Demythologizing Violence: Discourses of Violence in Contemporary Colombia and Laura Restrepo's *La multitud errante*. *Romance Studies*, 33(3-4), 297-308. DOI:10.1080/02639904.2015.1124214
- Awi M., A. (2001). ¿Qué dice la Biblia sobre la homosexualidad? *Teología y vida*, 42(4), 377-398.
- Ballesteros Rosas, L. (2012). Colombia delirante de Laura Restrepo. *Les Ateliers du SAL*, 0, 26-37.
- Barquero Matamoros, D. y Valerio Arce, J. P. (2021). Polifonía de lo inhumano: *Delirio*, de Laura Restrepo. *LETRAS*, 69, 31-59. DOI: <https://doi.org/10.15359/rl.1-69.2>
- Barrie, J. M. (1914). *The Twelve-Pound Look*. London: Hodder and Stoughton.
- Barthes, R. (2002). *Variaciones sobre la escritura*. Ed. y trad. de Enrique Folch González. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.
- Batista López, J. d. J., y Alcalá Serrano, K. P. (2014). *Entre la religiosidad popular y la desacralización: Una lectura de dulce compañía de Laura Restrepo*. Cartagena: Universidad de Cartagena.
- Beckett, S. (2015). *Esperando a Godot*. Barcelona: Austral Editorial.
- Bello A., M. N. (2003). El desplazamiento forzado en Colombia: acumulación de capital y exclusión social. *Revista Aportes Andinos N° 7. Globalización, migración y derechos*. DOI: <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/613/1/RAA-07-Bello-El%20desplazamiento%20forzado%20en%20Colombia.pdf>
- Bengoechea Bartolomé, M. (1992). El silencio femenino. *REDEN : revista española de estudios norteamericanos*, (5), 48-56.
- Benjamin, W. (1986). *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Barcelona: Planeta De Agostini.

- Bermejo, M. (2009, 12 de junio). Restrepo reflexiona sobre las heridas personales que dejó la dictadura argentina. *Diario Público*. Recuperado de: <https://www.publico.es/actualidad/restrepo-reflexiona-heridas-personales-dejo.html>, consultado el 23/11/2022.
- Blanco Estupiñán, A. E. (2015). *Delirio*, entre el vértigo y el éxtasis. En J. E. Ordóñez Muñoz (Coord.), *Novelas Colombianas desde la Heterodoxia* (pp. 147-178). Boyacá: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia,
- Blanco Puentes, J. A. (2007). La orfandad – herencia – social. En E. Sánchez-Blake y J. Lirot (Eds.), *El universo literario de Laura Restrepo* (pp. 293-310). Bogotá: Taurus.
- Blanco Puentes, J. A. (2010). Historia literaria del narcotráfico en la narrativa colombiana. En Rodríguez J. A. *Hallazgos en la literatura colombiana, balance y proyección de una década de investigaciones*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Edición restringida. Recuperado de: <https://nomadasyrebeldes.files.wordpress.com/2009/11/literaturaynarcotrafico.pdf>, consultado el 19/02/2012.
- Boero, M. (1989). Wittgenstein: la religión y el silencio. *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 469-470, julio-agosto, 243-256.
- Boland, J. E., Fonseca, P., Mermelstein, I., y Williamson, M. (2022). Zoom disrupts the rhythm of conversation. *Journal of Experimental Psychology: General*, 151(6), 1272-1282.
- Bon, G. L. (2000). *Psicología de las masas*. Madrid: Morata.
- Børresen, M. B. (2011). *La función del espacio novelesco en la construcción de las voces narrativas y del discurso en La novia oscura de Laura Restrepo*. Oslo: Universitetet i Oslo. Tesis doctoral.
- Brewin, C. R. (2003). *Posttraumatic stress disorder: Malady or myth?* New Haven, Connecticut: Yale University Press.

- Brison, S. J. (2002). *Aftermath: Violence and the Remaking of a Self*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Brontë, A. (2009). *The Tenant of Wildfell Hall*. Peterborough, Ontario: Broadview Press.
- Brown, M. S. (2013). *Cartographies of silence: mapping concepts of silence and their contexts*. Nottingham: University of Nottingham. Tesis doctoral.
- Brown, R., y McNeill, D. (1966). The “tip of the tongue” phenomenon. *Journal of verbal learning and verbal behavior*, 5(4), 325-337.
- Butler, S. (1996). *Conspiracy of Silence: The Trauma of Incest*. California: Volcano Press.
- Caballero, A. (2016). Historia de Colombia y sus oligarquías (1498-2017). Recuperado de: <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/proyectos-digitales/historia-de-colombia/libro/index.html>, consultado el 23/11/2022.
- Cáceres Aguilar, D. C. (2010). Imágenes masculinas y violencia simbólica en *Delirio* de Laura Restrepo. *Kipus: revista andina de letras y estudios culturales*, 27(I Semestre, 2010), 43-57.
- Cagigas Arriazu, A. D. (2000). El patriarcado, como origen de la violencia doméstica. *Monte Buciero*, 5, 307-318.
- Calderón Zamora, N. J. (2008). *Cuerpo y memoria en La Novia Oscura de Laura Restrepo*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Callejo, J. (2019). Lo que callar y discurso quieren decir para la sociología empírica. *Cinta de moebio*, (65), 194-208. DOI: <https://doi.org/10.4067/S0717-554X2019000200194>.
- Callux (Producer). (2019). Staying in Quietest Room in The World Until I Went Crazy. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=LQsz7SzmU8s&ab_channel=Callux.
- Calvo Shadid, A. (2011). Sobre el tabú, el tabú lingüístico y su estado de la cuestión. *Revista Káñina*, XXXV(2), 121-145.

- Camero, C. (2001). Humor, mito y parodia en *Dulce compañía* de Laura Restrepo. *Cuadernos de Literatura*, 7(13), 90-103.
- Camus, A. (1955). *The Myth of Sisyphus and Other Essays*. New York, NY: Knopf Doubleday Publishing Group.
- Canet Vallés, J. L. (1996-1997). La mujer venenosa en la época medieval. *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 1. Recuperado de: https://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista1/Mujer_venenosa.html, consultado el 2/2/2021.
- Capote Díaz, V. (2012). *Mujer y memoria. El discurso literario de la violencia en Colombia*. Granada: Universidad de Granada. Tesis doctoral.
- Cardona, M., García, H. I., Giraldo, C. A., López, M^a. V., Suárez, C. M., Corcho, D. C., Posada, C. H., Flórez, M. N. (2005). Homicidios en Medellín, Colombia, entre 1990 y 2002: actores, móviles y circunstancias. *Cadernos de saude publica*, 21(3), 840-851.
- Cardona-Castro, N. M., y Bedoya-Berrió, G. (2011). Lepra: enfermedad milenaria y actual. *Iatreia*, 24(1), 51-64.
- Cardona Nuñez, N. V. (2008). Laura Restrepo: dos lenguajes para contar a Colombia. En *Las Actas del XIV Congreso de Colombianistas: Granville-Ohio* (Vol. 3).
- Carvalho, S. E. (2007). In the commercial pipelines: Restrepo's *La novia oscura*. En *Contemporary Spanish American Novels by Women: Mapping the Narrative* (pp. 42-74). Woodbridge; Rochester: Tamesis.
- Casado Neira, D. (2019). Las “prácticas del retorno” en la desaparición de personas: la materialización más allá de la ausencia. *Sociología y tecnociencia: Revista digital de sociología del sistema tecnocientífico*, 9(2), 99-114.
- Castilla del Pino, C. (Comp.) (1992). *El silencio*. Madrid: Alianza.
- Castillo Gálvez, N. (2014). La locura, ¿una respuesta literaria a la violencia en Colombia? En torno a *Delirio* de Laura Restrepo. *Kamchatka*, 3, 227-259. DOI:10.7203/KAM.3.3752.

- Cestero Mancera, A. M. (2015). La expresión del tabú: estudio sociolingüístico. *Boletín de filología*, 50(1), 71-105. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-93032015000100003>.
- Chartier, R. (2002). Privado/público. Reflexiones historiográficas sobre una dicotomía. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 9, 63-73.
- Chaves Poveda, M. C. (2018). La configuración histórica regional a través de la literatura entre ficción y testimonio en la obra *La Multitud Errante* de Laura Restrepo. *Revista Seres y Saberes*, 5, 28-32. Recuperado de: <https://revistas.ut.edu.co/index.php/SyS/article/view/1512>.
- Claridge, S. (2021). Scientists created the quietest place on earth, a concrete chamber where you can hear your blood move. Recuperado de: <https://www.classicfm.com/discover-music/worlds-quietest-room-microsoft-anechoic-chamber/>, consultado el 08/04/2021.
- Collin, F. (1994). Espacio doméstico. Espacio público. *Vida privada Ciudad y mujer* (pp. 231-237). Madrid: Seminario Permanente “Ciudad y mujer”.
- Corbin, A. (2019). *Història del silenci. Del Renaixement als nostres dies*. Barcelona: Fragmenta Editorial.
- Córdoba, H. F. (2018). *Laura Restrepo, memorias de una rebelde*. Documental. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=cw1IikK2M9k>.
- Corominas, J. (1976). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana; 3.ed.muy revisada y mejorada. 1. reimpresión*. Barcelona: Editorial Gredos S. A.
- Cruz Calvo, M. (2003). La construcción del personaje femenino en *Dulce compañía*. *Estudios de Literatura Colombiana*, 13, 84-96.
- Cruz Ruiz, J. (1996). *Asuán*. Barcelona: Alba Editorial.
- Cruz, S. J. d. I. (1990). *Obras completas*. Burgos: Editorial Monte Carmelo.
- Currea-lugo, V. d. (1999). Un intento por explicar la violencia en Colombia: ¿y si no somos nación? *América Latina Hoy*, 23. DOI: <https://doi.org/10.14201/alh.2715>.

- Dauenhauer, B. P. (1980). *Silence, the Phenomenon and Its Ontological Significance*.
Bloomington: Indiana University Press.
- Davenport, L. (2006). Las testigos: la historicidad en las novelas de Isabel Allende, Laura Restrepo y Ángeles Mastretta. *Chrestomathy: Annual Review of Undergraduate Research*, vol. 5, 98-128.
- Davies, L. H. (2007). Imperfect Portraits of a Postcolonial Heroine: Laura Restrepo's *La novia oscura*. *The Modern Language Review*, vol. 102(4) (Oct., 2007), pp. 1035-1052.
- Davies, L. H. (2012). Laura Restrepo (1950-). En B. M. Pastor y L. H. Davies (Eds.), *A Companion to Latin American Women Writers* (pp. 197-211). Woodbridge, Suffolk: Tamesis Books.
- Davies, L. H. (2013). The Politics of Pretence: Woman and Nation in Laura Restrepo's *Delirio*. *Culture & History Digital Journal*, 2(1), e015. DOI: <https://doi.org/10.3989/chdj.2013.015>.
- De Saint-Exupéry, A., (2013). *La historia completa de El principito*. Barcelona: Salamandra.
- Delacroix, D. (2020). La presencia de la ausencia. Hacia una antropología de la vida póstuma de los desaparecidos en el Perú. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, 67, 61-74.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Díaz-Zambrana, R. (2007). Los territorios liminales en *La multitud errante* de Laura Restrepo. *Hispanic Journal*, 28(2), 121-132.
- Donoso, L. (2013). *Delirio*. *Actualidades Pedagógicas*, 1(62), 191-195. DOI: <https://doi.org/10.19052/ap.2699>.
- Donoso Herrera, L. (2012). *Posmodernidad, hibridación y cultura popular en tres narradoras colombianas: Marvel Moreno, Fanny Buitrago y Laura Restrepo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. .

- Duncan, P. (2009). *Tell This Silence: Asian American Women Writers and the Politics of Speech*. Iowa: University of Iowa Press.
- Dunning, D., Johnson, K., Ehrlinger, J., y Kruger, J. (2003). Why people fail to recognize their own incompetence. *Current directions in psychological science*, 12(3), 83-87.
- Egri, L. (2009). *El arte de la escritura dramática: fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Eisler, R. T. (2008). *El caliz y la espada/ The Goblet and the sword*. Ciudad de México: Pax México.
- Elson, M. (2001). Silence, its use and abuse: A view from self psychology. *Clinical Social Work Journal*, 29(4), 351-360.
- Ephratt, M. (2008). The functions of silence. *Journal of Pragmatics*, 40(11), 1909-1938.
- Ephratt, M. (2011). Linguistic, paralinguistic and extralinguistic speech and silence. *Journal of Pragmatics*, 43(9), 2286-2307.
- Ephratt, M. (2016). Verbal Silence as Figure: Its Contribution to Linguistic Theory. *Poznań Studies in Contemporary Linguistics*, 52.1, 43-76.
- Even-Zohar, I. (2005). *Papers in Culture Research*. Tel Aviv: Porter Chair of Semiotics.
- Fahey, F. L. (2007). *The Will to Heal: Psychological Recovery in the Novels of Latina Writers*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Faúndez Abarca, X., Azcárraga Gatica, B., Benavente Morales, C., y Cardenas Castro, M. (2018). La desaparición forzada de personas a cuarenta años del Golpe de Estado en Chile: un acercamiento a la dimensión familiar. *Revista Colombiana de Psicología*, 27(1), 85-103.
- Fernández, M. A. (2000). El honor: una cuestión de género. *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 7(2), 361-381.
- Fiorenza, E. S. (1989). *En memoria de ella: una reconstrucción teológica-feminista de los orígenes del cristianismo*. Bilbao: Desclée de Brouwer.

- Fivush, R. (2010). Speaking silence: the social construction of silence in autobiographical and cultural narratives. *Memory*, 18(2), 88-98. DOI: <https://doi.org/10.1080/09658210903029404>.
- Foucault, M., (1995). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (2nd ed.). New York, NY: Vintage Books.
- Foucault, M. (2012). *The History of Sexuality: An Introduction*. New York, NY: Knopf Doubleday Publishing Group.
- Foucault, M. (2015). *Historia de la locura en la época clásica, I*. Trad. J. J. Utrilla. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Freud, A. (1980). *El yo y los mecanismos de defensa*. Barcelona: Paidós.
- Freud, S. (2020). *Tótem y tabú: Algunos aspectos comunes entre la vida mental del hombre primitivo y los neuróticos*. Madrid: Editorial Verbum.
- Freyd, J. J. (1996). *Betrayal trauma: The logic of forgetting childhood abuse*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Gadamer, H. G. (1998). *Verdad y método*. Ediciones Sígueme.
- Galeano, E. (2003). *Las venas abiertas de América Latina*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Gamper, D. (2008). Entrevista con Remo Bodei: Las pasiones políticas son como los sueños. *Barcelona Metròpolis*, 73. Recuperado de: <https://ddooss.org/textos/entrevistas/entrevista-a-remo-bodei>, consultado el 15/06/2021.
- García, J. M. (2009). Poliedro de las letras colombianas. *Estepaís*, 17/04/2009, 5-12.
- García Márquez, G. (1982). La soledad de América Latina. Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/audios/gm_nobel.htm, consultado el 23/11/2022.
- Gelles, R. J. (1990). Methodological issues in the study of family violence. En G. R. Patterson (Ed.), *Depression and aggression in family interaction* (pp. 49-74). Lawrence Erlbaum Associates, Inc.

- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- Giraldo, L. M. (2002). *La multitud errante: entre la muerte y la agonía de los sobrevivientes*. *Palimpsestvs*, 2, 220. Recuperado de: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/palimpsestvs/article/view/82802>.
- Gómez Buendía, H. (1986). La violencia contemporánea en Colombia: un punto de vista liberal. En G. Sánchez, G. y R. Peñaranda, (Comp.). *Pasado y presente de la violencia en Colombia* (pp. 375-386): Fondo Editorial CEREC y IEPRI.
- González Arana, R. y Molineros Guerrero, I. (2010). La violencia en Colombia: una mirada particular para su comprensión. De cómo percibimos la violencia social a gran escala y hacemos invisible la violencia no mediática. *Investigación y desarrollo*, 18(2), 346-369.
- González Echeverry, Á. M. (2008). Alteridades en silencio: lo no dicho en Laura Restrepo. *Letras femeninas*, 34 (2), 215-224.
- González Echeverry, Á. M. (2016). Memorias del deseo en *La novia oscura* de Laura Restrepo. *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 6(2), 43-57. DOI: <http://dx.doi.org/10.5070/T462033553>.
- González González, M. A. (2014). Escritura y desplazados en Colombia. ¿Y la educación? *Revista Brasileira de Educação de Jovens e Adultos*, 2(3), 77-95.
- González Ortega, N. (2013). *Colombia una nación en formación en su historia y literatura (siglos XVI-XXI)*. Madrid: Iberoamericana.
- Gray Sexton, L. y Ames, L. (Eds.) (2004). *Anne Sexton: A Self-portrait in Letters*. Boston: Houghton Mifflin.
- Greimas, A. J. & Courtés, J. (2008 [1979]). *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto.
- Grijelmo, Á. (2012). *La información del silencio: Cómo se miente contando hechos reales*. Barcelona: Taurus.

- Gutiérrez Ramírez, D. C. (2015). *La locura femenina en tres novelas latinoamericanas: Pedro Páramo de Juan Rulfo, Nadie me verá llorar de Cristina Rivera Garza y Delirio de Laura Restrepo*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Haas, A. M. (2007). ¿Por qué y para qué estudiamos la mística? *Philía. Revista de la Bibliotheca Mystica et Philosophica Alois M. Haas*, 1, 10-49.
- Hassan, I. (1982). *The dismemberment of Orpheus: toward a postmodern literature*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Hassan, I. (1986). Pluralism in postmodern perspective. *Critical Inquiry*, 12(3), 503-520.
- Heidegger, M., (2005). *Ser y Tiempo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Hemstock, C. (2013). *La influencia de la violencia en el sujeto femenino abyecto en Delirio de Laura Restrepo*. Master's thesis, University of Calgary: Calgary, Canada. Recuperado de: <https://prism.ucalgary.ca>. DOI:10.11575/PRISM/26714, <http://hdl.handle.net/11023/451>, consultado el 02/08/2022.
- Herman, E. S., y Chomsky, N. (2011). *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*. New York, NY: Knopf Doubleday Publishing Group.
- Hernández Alvírez, E. (2018). *Hot Sur* de Laura Restrepo: La prevalencia del orden jurídico sobre el humanista hacia el inmigrante. *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, 18, 9-27.
- Hernández, E. (2016). *Espacio público y espacio privado: miradas desde el sexo y el género*. Madrid: Abada Editores.
- Holloway, V. R. (1999). *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*. Madrid: Fundamentos.
- Horner, M. S. (1972). Toward an understanding of achievement-related conflicts in women. *Journal of Social Issues*, 28(2), 157-175. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1540-4560.1972.tb00023.x>.

- Iser, W. (1987). *Acto de leer: teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- Jauss, H. R. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- Jaramillo Morales, A. (2007). Nación y melancolía: Literaturas de la violencia en Colombia, 1995-2005. *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, Arbor, 183(724), 319-330. DOI: <https://doi.org/10.3989/arbor.2007.i724.101>.
- Jaramillo Morales, A. (2012). La literatura colombiana entre milenios (presentación de la entrevistadora). *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol.14, no.1 Jan./June, 229-230.
- Jaworski, A. (1993). *The power of silence. Social and Pragmatic Perspectives*. London: Sage Publications.
- Jefferson, G. (1989). Preliminary notes on a possible metric which provides for a 'standard maximum' silence of approximately one second in conversation. En D. Roger y P. Bull (Eds.). *Conversation: An interdisciplinary perspective* (pp. 166-196). Multilingual Matters.
- Justicia. (2020, 6 de diciembre). Así fue el atentado al edificio del DAS que mató a 63 personas. *El Tiempo*. Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/justicia/investigacion/bomba-al-das-se-cumplen-31-anos-del-carrobomba-que-mato-a-63-personas-553045>, consultado el 10/12/2021.
- Kaufman, S. B., Weiss, B., Miller, J. D., y Campbell, W. K. (2018). Clinical correlates of vulnerable and grandiose narcissism: a personality perspective. *Journal of Personality Disorders*, 34(1), 107-130.
- Kawakami, M. (2020). *Breasts and Eggs*. London: Pan Macmillan.
- Kollmann, R. (2009, 10 de mayo). Laura Restrepo y su nueva novela, *Demasiados héroes*. *Página12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-13813-2009-05-10.html>, consultado el 28/03/2023.
- Kristeva, Julia (1981). *Semiótica 2*. Trad. de José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos.

- Kukil, K. V. (2007). *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*. New York, NY: Knopf Doubleday Publishing Group.
- Kurzon, D. (1998). *Discourse of Silence*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- La historia de la Segunda Marquetalia, la disidencia de FARC que creó Iván Márquez (2023, 07 de julio). *El Espectador*. Recuperado de: <https://www.elespectador.com/colombia-20/conflicto/la-historia-de-la-segunda-marquetalia-el-grupo-disidente-de-farc-fundado-por-ivan-marquez/>.
- Lakoff, R. T. (1976). *Language and Woman's Place*. London: Octagon Books.
- Le Breton, D. (2006). *El silencio*. Madrid: Sequitur.
- Lévi-Strauss, C. (1981). *Las estructuras elementales del parentesco*. Barcelona: Paidós.
- Levi, P., (1995). *The Periodic Table*. New York, NY: Knopf Doubleday Publishing Group.
- Lindsay, C. (2003). 'Clear and Present Danger': Trauma, Memory and Laura Restrepo's *La novia oscura*. *Hispanic Research Journal*, 4(1), 41-58. DOI:10.1179/hrj.2003.4.1.41.
- Llorente, A. (2020, 8 de marzo). Menstruación: "Vino Andrés", "Juana la colorada", "me cantó el gallo", las diferentes formas de llamar al ciclo menstrual en América Latina y por qué es tabú. *BBC News Mundo*. Recuperado de: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-51700849>.
- Llosa, M. V. (1975). *Pantaleón y las visitadoras*. Barcelona: Seix Barral.
- Lomas, C. (2016). *Somos lo que decimos y hacemos al decir. Enseñanza del lenguaje y educación democrática*. Santiago de Chile: Santillan.
- López Díaz, Y. P. (2016). La transfiguración en la autobiografía como experiencia terapéutica. *Medica Review International Medical Humanities Review / Revista Internacional de Humanidades Médicas*, vol 5(2), 57-64.
- Lotman, I (1998). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la comunicación y del espacio*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra.

- Lotman, I (2000). *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 2000.
- Luto en el periodismo: murió Antonio Caballero (2021, 10 de septiembre). *Semana*. Recuperado de: <https://www.semana.com/nacion/articulo/luto-en-el-periodismo-murio-antonio-caballero/202141/>, consultado el 23/11/2022.
- Manrique Granados, R. A. (2012). *Desplazamiento, identidad y alteridad en las narrativas de la distancia de Piedad Bonnett, Fernando Vallejo y Laura Restrepo*. Bogotá: Uniandes. Tesis doctoral
- Manrique, J.. (2002). Laura Restrepo. *Bomb*. Recuperado de: <https://bombmagazine.org/articles/laura-restrepo/>, consultado el 23/11/2021.
- Marco, Á. (2001). *Una antropología del silencio. Un estudio sobre el silencio en la actividad humana*. Barcelona: PPU.
- Marín Colorado, P. A. (2012). La novela colombiana reciente ante el mercado: críticos contra lectores. Los casos de Mario Mendoza, Jorge Franco y Santiago Gamboa. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 14(1), 17-49.
- Martín Puente, R. (2015). Autobiografía en Psicoterapia Breve: *Cinco horas con Mario*. *Revista Digital de Medicina Psicosomática y Psicoterapia*, 5(vol 2), 1-41. Recuperado de: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.psicociencias.com/pdf_noticias/Cinco_horas_con_Mario.pdf, consultado el 6/2/2202.
- Mateu Serra, R. (2001). *El lugar del silencio en el proceso de comunicación*. Lleida: Universitat de Lleida.
- Meisel-Roca, A., y Romero-Prieto, J. E. (2017). La mortalidad de la Guerra de los Mil Días: 1899-1902. *Cuadernos de Historia Económica y Empresarial*, 43. DOI: <https://doi.org/10.32468/chee.43>
- Mejía, G. (2000). Historia e historias en *La novia oscura* de Laura Restrepo. *Revista de estudios colombianos*, 21, 14-19.
- Mejía Rivera, O. (1999). La generación mutante. *Estudios de Literatura Colombiana*, 4, 99-106.

- Mejía Rivera, O. (2001). *La generación mutante: nuevos narradores colombianos*. Manizales: Editorial Universidad de Caldas.
- Miller, J. D., y Campbell, W. K. (2008). Comparing clinical and social-personality conceptualizations of narcissism. *Journal of personality*, 76(3), 449-476. DOI: 10.1111/j.1467-6494.2008.00492.x
- Molano Osorio, I. V. (2016). *El ejercicio de memoria en Delirio de Laura Restrepo: un pasado traumático que debe ser narrado*. Universidad Pontificia Bolivariana. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.11912/3153>, consultado el 22/08/2022.
- Mondragòn, H. (2003). Expresiones del campesinado. Recuperado de: <https://vertov14.files.wordpress.com/2012/01/expresiones-del-campesinado-hector-mondragon.pdf>, consultado el 15/06/2021.
- Morales, J. C. (2015). La importancia de reconocer los derechos humanos de la población campesina. *Revista Semillas*, 61, 62.
- Morato, M. A. (2008). Colombia: una cronología de la violencia. *Cadernos de Estudios Latino-Americanos*, N° 05, 9-33.
- Morris, C. G. y Maisto, A. A. (2005). *Introducción a la psicología*. México: Pearson Educación.
- Morrison, T. (1993). Discurso de Toni Morrison al recibir el Premio Nobel de Literatura el 7 de diciembre de 1993. Recuperado de: <https://www.ersilias.com/discurso-de-toni-morrison-al-recibir-el-premio-nobel-de-literatura-7-de-diciembre-de-1993/>, consultado el 20/06/2023.
- Mota Armand Ugon, M. (2019). *El tabú de la menstruación: Símbolo de la represión sexual femenina*. Montevideo: Universidad de la República Uruguay. Recuperado de: <https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/bitstream/20.500.12008/22777/1/Mota%2c%20Mariana.pdf>, consultado el 20/09/2022.
- Munro, A. (2011). *Comfort (Storycuts)*. New York, NY: Random House.

- Murphy, A. (Ed.,) (1825). *The Works of Samuel Johnson, LL.D.: The Adventurer and Idler*. Oxford: W. Pickering, London; and Talboys and Wheeler.
- Musitu Ochoa, G. y Molpeceres Pastor, M. A. (1992). Estilos de socialización, familismo y valores. *Infancia y Sociedad. Revista de estudios*, 16, julio-agosto, 67-101
- Naucratis, A. de (1994). *La cena de los eruditos*. Trad. de Jorge L. Sanchís Llopis. Madrid: Editorial Akal.
- Navarro Sánchez, R., Castañeda, F. H., Peña Esquivel, W. A., y Acero Montañez, J. R. (2018). El acontecer del misterio en el silencio, la contemplación y representación. *Franciscanum. Revista de las ciencias del espíritu*, 60 (170), 183-214.
- Navas Ocaña, I. (2009). *La literatura española y la crítica feminista*. Madrid: Fundamentos.
- Navia Velasco, C. (2005). Laura Restrepo, la creación de un mundo novelístico. *La manzana de la discordia*, Vol. 1, nº. 1, 7-15
- Neng, H., (2012). *El Sutra de Hui Neng: Comentarios de Hui Neng al Sutra del Diamante*. Trad. de Alejandro Pareja. Madrid: Editorial Edaf.
- Neusüss, A. (1971). *Utopía*. Barcelona: Barral Editores.
- Newell, P. (1999). Niños y violencia. *Innocenti Digest*, 15, 12-16.
- Nietzsche, F. W., (2014). *Humano, demasiado humano*. Prol. y crono. de D. Castrillo Mirat. Madrid: Editorial Edaf, S.L.
- Nystrøm, L. M. (2009). *Literatura y sociedad en Colombia: Discurso, poder y lenguaje en Delirio de Laura Restrepo*. Oslo: Universitetet i Oslo. Tesis doctoral. DOI: <https://core.ac.uk/reader/30854819>, consultado el 14/3/2021.
- O'Bryen, R. (2008). *Literature, testimony and cinema in contemporary Colombian culture: spectres of La Violencia*. Woodbridge, Suffolk: Tamesis Books.
- Olaya Murillo, A. M. (2009). *La construcción, identidad y transformación del sujeto femenino en las obras: Su vida de Francisca Josefa de Castillo, Dolores de*

- Soledad Acosta de Samper y Delirio de Laura Restrepo*. Recuperado de:
<http://hdl.handle.net/10554/6401>.
- Orwell, G. (2016). *1984*. Hong Kong: Enrich Spot Limited.
- Osorio Soto, M. E. (2008). De la periferia al centro: Un estudio de *La novia oscura* (1999) de Laura Restrepo. *Estudios de Literatura Colombiana*, 22, enero-junio, 81-94.
- Ostrom, E. (2009). *El gobierno de los bienes comunes: la evolución de las instituciones de acción colectiva*. Trad.de C. Iturbide Calvo y A. Sandoval. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Panikkar, R. (1996). *El silencio del Buddha: una introducción al ateísmo religioso*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Pecaut, D. y González, L. (1997). Presente, pasado y futuro de la violencia en Colombia. *Desarrollo económico*, Vol. 36(144), (Jan. - Mar.), 891-930.
- Pennebaker, J. W. (2012). *Opening Up: The Healing Power of Expressing Emotions*. New York, NY: Guilford Publications.
- Pérez Salazar, J. C. (2019, 3 de febrero). Laura Restrepo: "En 'Los Divinos' quería mostrar lo que hay detrás del monstruo, la parte que no se ve". *BBC News*. Recuperado de: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-46986259>, consultado el 23/11/2022.
- Pérez Sales, P. (2006). *Trauma, culpa y duelo. Hacia una Psicoterapia integradora*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Pessoa, F. (1996). *Máscaras y paradojas*. Barcelona: Edhasa.
- Piaget, J. (1997). *Psicología del niño*. Ed., prol. e índices de Juan Delval. Madrid: Morata.
- Pinzón, N. (2012). *La fotografía de un país en tres obras de Laura Restrepo*. Graduate Student Theses, Dissertations, & Professional Papers. 609. Recuperado de: <https://scholarworks.umt.edu/etd/609>.

- Pinzón Pinto, Y. C. (2015). *La violencia colombiana desde la perspectiva del narrador de Delirio de Laura Restrepo*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Powers, S. R., Rauh, C., Henning, R. A., Buck, R. W., y West, T. V. (2011). The effect of video feedback delay on frustration and emotion communication accuracy. *Computers in Human Behavior*, 27(5), 1651-1657. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.chb.2011.02.003>.
- Poyatos, F. (1994). *La comunicación no verbal: Cultura, lenguaje y conversación*. Madrid: Istmo.
- Puértolas, S. (2000). *Adiós a las novias*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Quesada Gómez, C. (2005). Morena yo, pero amable: la bella y terrible Sayonara de *La novia oscura*. En M. Arriaga Flórez y J. M. Estévez-Saá (Coords.). *Cuerpos de mujer en sus (con) textos anglogermánicos, hispánicos y mediterráneos:: una aproximación literaria, socio-simbólica y crítico-alegórica* (pp. 349-364). Sevilla: Arcibel.
- Rama, Á. (1972). *Diez problemas para el novelista latinoamericano*. Caracas: Síntesis Dosmil.
- Rama, Á. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Ramírez Vásquez, E. (2007). Entre el mito y la historia Una reflexión sobre la violencia en la novela *Leopardo al sol* de Laura Restrepo. *Estudios de Literatura Colombiana*, 21, 93-107.
- Rebollo Torío, M. A. (1993). El apodo y sus características. *Anuario de estudios filológicos*, Vol. 16, 343-350.
- Reinach, S., (1943). *Orfeo: historia general de las religiones*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Restrepo, L. (2001a). La frivolidad es una de las consecuencias de la guerra, sostiene Laura Restrepo/Interviewer: R. Ravelo.
- Restrepo, L. (2004) Laura Restrepo festeja la palabra libre/Interviewer: J. Ruiz Mantilla y M. Mora. *El País*, 21/4/2004. REcuperado de

https://elpais.com/diario/2004/04/21/cultura/1082498401_850215.html,
consultado el 22/10/2020.

Restrepo, L. (2004, 21 de abril). Los internautas preguntan a Laura Restrepo. *El país*.

Recuperado de:

<http://www.elpais.com/edigitales/entrevista.html?encuentro=1227&docPage=5&ordenacion=asc&base=5>, consultado el 22/11/2021.

Restrepo, L. (2004) Una entrevista a laura restrepo, la ganadora del premio alfaguara/Interviewer: A. Berlanga, p. 12.

Restrepo, L., y Melis, D. (2005). Una Entrevista con Laura Restrepo. *Chasqui*, 34(1), 114-129. DOI:10.2307/29741924.

Restrepo, L. (2009a) Entrevista Laura Restrepo habla sobre su nueva novela/Interviewer: A. Molina. Ideas de Babel.

Restrepo, L. (2009b) Laura Restrepo: 'Siempre he estado metida en política'/Interviewer: V. Patricia. El Universo.

Restrepo, L. (2016, 20 de mayo) Laura Restrepo en Palabras Más/Entrevistador: Á. García [Video]. Recuperado de:
https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=1ulMZRgJBDY&ab_channel=PalabrasM%C3%A1s.

Restrepo, L. (2018, 10 de mayo). Laura Restrepo en 'Los Divinos': "Los feminicidios son una radiografía de la sociedad". *Europa Press*. Recuperado de:
<https://www.europapress.es/cultura/libros-00132/noticia-laura-restrepo-ahonda-crimen-machista-real-divinos-femicidios-son-radiografia-sociedad-20180510193629.html>, consultado el 23/11/2022.

Rich, A. (1983). *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Barcelona: Icaria.

Richard, N. (1996). Latinoamérica y la posmodernidad. *Escritos. Revista del centro de ciencias del lenguaje*, 13-14, 271-280.

Rivas, M. (1946). *Los trabajadores de tierra caliente*. Bogotá: Prensas de la Universidad Nacional.

- Rodríguez, N. (2005). *Política, periodismo y creación en la obra de Laura Restrepo*. University of Cincinnati. Tesis doctoral.
- Romero-Prieto, J. E., y Meisel-Roca, A. (2019). Análisis demográfico de la Violencia en Colombia. *Cuadernos de Historia Económica*, 50. DOI: <https://doi.org/10.32468/chee.50>.
- Romero Quintana, L. (2010). *Vestigios de realismo mágico: narco-narrativa y escritura de mujer en Delirio de Laura Restrepo*. Chile: Universidad de Chile. Tesis doctoral.
- Romper el silencio y escuchar la palabra (2021). *Pikara Magazine*. Recuperado de: <https://www.pikaramagazine.com/2021/12/romper-el-silencio-y-escuchar-la-palabra/>, consultado el 15/06/2022.
- Rottnek, M. (1999). *Sissies and Tomboys: Gender Nonconformity and Homosexual Childhood*. New York, NY: NYU Press.
- Rueda Bedoya, R. F. (2000). El desplazamiento forzado y la pacificación del país. En *Enfoques y metodologías sobre el hábitat: memorias de una experiencia pedagógica*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 105-114.
- Sánchez Ángel, R. (2009). Reseña de *Demasiados héroes* de Laura Restrepo. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 36(2, julio-diciembre), 224-227.
- Sánchez-Blake, E. (2001). Colombia un país en el camino. Conversación con Laura Restrepo. *Revista de estudios colombianos*, 22, 58-61.
- Sánchez Cardona, S. X. (2016). *Delirio en la Colombia de Laura Restrepo: Ideas utópicas en medio de una sociedad distópica*. Universidad del Tolima. Trabajo de Grado.
- Sánchez Dueñas, B. y Porro Herrera, M^a. J. (2008). *Análisis feministas de la literatura. De las teorías feministas a las prácticas literarias*. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Sánchez Gómez, G. (2000). El compromiso social y político de los intelectuales. *Journal of Iberian and Latin American Research*, 7(2), 133-150, DOI: 10.1080/13260219.2001.10430034, consultado el 09/03/2023.

- Sánchez Lopera, A. (2014). Surcar la moral. *Delirio* de Laura Restrepo. *Estudios de Literatura Colombiana*, 34, 63-80.
- Sánchez Torres, F. J., Díaz Escobar, A. M., y Formisano Prada, M. A. (2003). *Conflicto, violencia y actividad criminal en Colombia: Un análisis espacial*. Universidad de los Andes, Facultad de Economía, CEDE.
- Saramago, J. (1998). *Cuaderno de Lanzarote (1993-1995)*. Traducido por Eduardo Naval. Madrid: Alfaguara.
- Sartre, J. P. (2018). *La responsabilidad del escritor*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- Sartre, J. P., (2021). *Being and Nothingness*. New York: Atria Books.
- Scarry, E. (1985). *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*: Oxford University Press.
- Sciacca, M. F. (1961). *El silencio y la palabra: (cómo se vence en Waterloo)*. Barcelona: Luis Miracle.
- Searle, J. R. (1969). *Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Seligman, M. E. (1970). On the generality of the laws of learning. *Psychological review*, 77(5), 406-418.
- Serna, J. A. (2007). La hibridación del humor lúdico y de la ironía como mecanismos de liberación y de crítica en *Delirio* de Laura Restrepo. *Revista de Estudios Colombianos*, 31, 43-50.
http://www.colombianistas.org/Portals/0/Revista/REC-31/6.REC_31_JuanAntSerna.pdf[accessed 08/June/2013]
- Shemmings, D. (2011). *Attachment in children and young people*. Steve Flood and Susannah Bowyer. Recuperado de: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.cumbria.gov.uk/eLibrary/Content/Internet/537/6683/6687/6689/6821/42962121510.pdf>, consultado el 21/02/2023.
- Shilts, R. (2011). *And the Band Played On: Politics, People, and the AIDS Epidemic*. New York: St. Martin's Press.

- Shklovski, V. (1980). El arte como artificio. In R. Jakobson y T. Todorov (Eds.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 55-70). Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Showalter, E. (1981). Feminist criticism in the wilderness. *Critical Inquiry*, 8(2), 179-205.
- Showalter, E. (1999). *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press.
- Silva e Silva, A., García-Manso, A., y Sousa da Silva Barbosa, G. (2019). Una revisión histórica de las violencias contra mujeres. *Revista direito e Praxis*, 10-1, 170-197. DOI: 10.1590/2179-8966/2018/30258
- Silva de la Rosa, M. A. (2019). El silencio de Nietzsche. Recuperado de: <https://www.ladobe.com.mx/2019/11/el-silencio-de-nietzsche/>, consultado el 15/06/2023.
- Sin palabras no hay memoria (2009, 18 de junio). *La Razón*. Recuperado de: https://www.larazon.es/historico/sin-palabras-no-hay-memoria-FLLA_RAZON_150759/, consultado el 23/09/2022.
- Staats, A. W. (1997). *Conducta y personalidad. Conductismo psicológico*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Stefanoni, A., y Lapunzina, D. (Sin fecha). Entrevista a Laura Restrepo. Recuperado de: <http://www.radiomontaje.com.ar/literatura/restrepo.htm>, consultado el 31/05/2022.
- Steiner, G. (2003). *Lenguaje y silencio: Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Tannen, Deborah (1999): *La cultura de la polémica. Del enfrentamiento al diálogo*. Barcelona: Paidós.
- Tannen, D. y Saville-Troike, M. (eds.) (1985). *Perspectives on Silence*. Norwood, New Jersey: Ablex Corporation Publishing.

- Terreros y Pando, E. de (1788). *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina é italiana: P-Z*. Madrid: Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía.
- Tokarczuk, O. (2019). La Nobel de Literatura Olga Tokarczuk reivindica la ternura para mejorar el mundo, la vida. Recuperado de: <https://wmagazin.com/relatos/la-nobel-de-literatura-olga-tokarczuk-reivindica-la-ternura-para-mejorar-el-mundo-la-vida/>, consultado el 21/04/2021.
- Torras, D. (2012). Existència per contrast. La natura psicoacústica del silenci. *Trípodos*, 29, 73-84.
- Torres Torres, I. (2017). *Leopardo al sol: la fuerza de lo ancestral femenino*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Tovar Florez, M. A. y Vanegas Niño, L. K. (2019). Memoria histórica en Colombia: subjetividades y recomposición del tejido social a través de la narración. *Ciudad Paz-ando*, 12 (2), 33-43. DOI: <https://doi.org/10.14483/2422278X.13954>.
- Tsé, L. (2012). *Tao Te Ching. El libro sagrado del taoismo*. Buenos Aires: Ediciones LEA.
- Valbuena Bedoya, N. (1999). Laura Restrepo: del periodismo a la ficción. *Nómadas*, 11, 200-217.
- Valencia Grajales, J. F. (2014). Gustavo Rojas Pinilla: dictadura o presidencia: la hegemonía conservadora en contravía de la lucha popular. *El Ágora USB*, 14(2), 537-550.
- Valencia Ortiz, I. V. (2011). *La propuesta política y escritural de Laura Restrepo*. Cali: Universidad del Valle.
- Valente, J. Á. (2006). *Obras completas II. Ensayos*. A. Sánchez Robayna (Ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg
- Vallés, J. L. C. (1996). La mujer venenosa en la época medieval. *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 1, 1.
- van Gennep, A., y Kertzer, D. I. (2019). *The Rites of Passage*. Chicago: University of Chicago Press.

- Vanden Berghe, K. (2017). El reparto de lo sensible en *Delirio* de Laura Restrepo. *Anales de literatura hispanoamericana*, 46, 297-312.
- Vargas Camargo, N. (2013). *El loco y su locura en Dulce compañía y Delirio de Laura Restrepo*. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10554/8188>.
- Vergara, I. R. (2006). *La novia oscura* o la historia en combustión. *INTI: Revista de literatura hispánica*, 63/64, 21-38.
- Verhaeghe, S. (2006-2007). *Aproximaciones formales y temáticas a Delirio de Laura Restrepo*. Gent: Universiteit Gent.
- Vide Rodríguez, V. (2016). Análisis filosófico y teológico de la mentira desde la teoría de los actos de habla. *Revista Perse Política, periodismo y creación en la obra de Laura Restrepo. itas*, 4 (2), 153-175. DOI: <https://doi.org/10.21501/23461780.2011>.
- Weintraub, K. J. (1991). Autobiografía y conciencia histórica. *Anthropos: Boletín de información y documentación*. 29. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, 18-33.
- Wellek, R. y Warren, A. (1985). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.
- Wideman, J. E. (2001). In Praise of Silence. *Callaloo*, 24(2), 641-643.
- Wiesel, E. (2010). *All Rivers Run to the Sea: Memoirs*. New York, NY: Knopf Doubleday Publishing Group.
- Wiesel, E., y Wiesel, M. (2013). *Night*. New York: Hill and Wang.
- Villegas-Restrepo, J. E. (2014). Aproximación ético-genérica a la novela en Colombia: dialogismo y memoria histórica en *Delirio* de Laura Restrepo. *Estudios de Literatura Colombiana*, 34, 81-98.
- Villegas Rodríguez, L. C. (2007). *La novia oscura: Una cita en la Catunga. Co-herencia*, 4(6), 201-227.
- Wilson, W. J. (2012). *The truly disadvantaged: The inner city, the underclass, and public policy*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wink, P. (1991). Two faces of narcissism. *Journal of personality and social psychology*, 61(4), 590.

- Wittgenstein, L. (2021). *Tractatus Logico-Philosophicus*: Pattern Books.
- Wood, L. A. (1986). Loneliness. R. Harré (Ed.). *The Social Construction of Emotions* (pp. 184-209). Oxford: Basil Blackwell,
- Woolf, V. (2021). *A Room of One's Own: The Feminist Classic*. Wiley.
- Yubero, S. (2005). Socialización y aprendizaje social. Darío Páez Rovira, Itziar Fernández Sedano, Silvia Ubillos Landa y Elena Zubieta (coords.). *Psicología social, cultura y educación* (pp. 819-844). Madrid: Pearson Educación.
- Zarraluki, P. (2000). *La historia del silencio*. Barcelona: Anagrama.
- Zerubavel, E. (2006). *The elephant in the room: Silence and denial in everyday life*. Oxford: Oxford University Press.
- Zuluaga Aristizábal, M. U. (2011). Reseña del libro " Historia de un entusiasmo", de Laura Restrepo. *Aletheia*, 2(3). DOI: <https://www.proquest.com/docview/1944360108>.
- 王籍. (2014). 入若耶溪. *满分阅读: 高中版*(12), 54.