

Narrar la violencia con voz femenina: Elisa Mújica, Albalucía Ángel y Laura Restrepo

Yamile Silva*

Universidad de Massachusetts, Amherst, U.S.A.

Recibido: 9 de octubre de 2007. Aceptado: 5 noviembre de 2007 (Eds.)

Resumen: Al considerar que el topos de la violencia es un punto axial de la literatura colombiana, este artículo busca inscribir las novelas *Catalina* (1963), *Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón* (1975) y *Delirio* (2004) dentro de dicha tradición. Al revisar los vínculos entre la corporalidad femenina como lugar simbólico de la alteridad y espacio de representación alegórica de la nación, se demostrará cómo el cuerpo de las protagonistas representa, de forma metonímica, la nación enferma: desde la infertilidad hasta el delirio.

Descriptores: Elisa Mújica, Albalucía Ángel, Laura Restrepo, violencia, cuerpo femenino, nación, alteridad, *poética de la descomposición*, narrativa femenina colombiana.

Abstract: Taking into account that the topic of violence is an axial point in Colombian literature, the present article aims to define the novels *Catalina* (1963), *Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón* (1975) and *Delirio* (2004) as belonging to this tradition. After reviewing links between the feminine body as a symbolic space of the otherness and the space for allegoric representation of the nation, it is argued how the body of the main female characters represents, in a metonymical way, the ill nation: from infertility to delirium.

Key words: Elisa Mújica, Albalucía Ángel, Laura Restrepo, violence, female body, nation, alterity, *poetic of the decomposition*, Colombian female narrative.

* M. A. en Literatura Hispánica y candidata al Ph. D en Literatura Hispánica. Este texto es un informe parcial de la investigación "Literatura, cuerpo y nación en Colombia", en Literatura Hispánica de la Universidad de Massachusetts, Amherst (Mayo 2007).

La relación escritura-violencia es un punto axial de la historia literaria de Colombia de los últimos sesenta años. Al revisar el *boom* editorial¹ de las antologías, cuyos títulos se inscriben dentro del campo semántico de lo que Cristo Figueroa ha llamado *Gramática-Violencia*² y leerlas en conjunto con el prolífero corpus crítico sobre las mismas,³ puede decirse que la violencia es el topos más ubicuo de la narrativa colombiana. Novelas como: *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, *Noticia de un secuestro* (1996) de Gabriel García Márquez, *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco, *Sangre Ajena* (2000) de Arturo Alape y *Una escalera al cielo* (2004) de Mario Mendoza, han configurado espacios literarios donde la realidad transfigurada permite percibir de mejor manera los móviles ocultos o las secuelas irresueltas de la Violencia: “la cual puede percibirse a través de imágenes significantes, cadenas simbólicas o alegorizaciones de todo tipo” (Figueroa, 98). En todas estas novelas aunque abundan las evocaciones y se problematizan las relaciones entre víctimas y victimarios, la violencia no pasa de ser una situación externa, un escenario que señala el límite entre lo individual y lo social. Partiendo de este contexto, me interesa ver cómo las mujeres participan de este topos de la violencia. De acuerdo con las ideas de Elaine Showalter, la justificación de estudiarlas como un grupo aparte se basa en que su praxis discursiva incluye aspectos complejos, no considerados, y que enriquecen esos procesos representativos.

Con un corpus que encarna tres momentos diferentes de la cartografía ya señalada, —*Catalina* (1963),⁴ *Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón* (1975)⁵ y *Delirio* (2004)—⁶ intentaré demostrar que el cuerpo de las protagonistas representa, de forma metonímica, la nación enferma.

- 1 De acuerdo con Augusto Escobar, las cifras editoriales hablan de más de setenta novelas y un amplio número de cuentos que en suma alcanza casi el centenar de textos cuyo eje temático es la Violencia (335).
- 2 Para Cristo Figueroa la relación asimétrica entre gramática narrativa (percepciones inéditas de la realidad) y la Violencia han determinado las parejas gramática textual-narrativa en la Violencia y gramática textual-narrativa de la Violencia.
- 3 Dentro de dicho corpus crítico podemos mencionar los excelentes trabajos de Augusto Escobar (2000), María Helena Rueda (2000), Jonathan Tittler (1988), Cristo Figueroa (2004), Raymond Williams (1991), entre otros. Para una brillante revisión de la historia de Colombia desde el punto de vista de la Violencia como etapa continua, ver los primeros capítulos de *Violencia en Macondo* de Carmenza Kline.
- 4 Seguiré la edición del Ministerio de Cultura de 1988.
- 5 Todas las citas siguen la primera edición de esta novela.
- 6 Con esta novela nos encontramos ante un fenómeno editorial que no conocieron las otras dos novelas que fundamentan mi análisis. Llama la atención el éxito de ésta que tan sólo unos meses

La teoría feminista ha insistido en probar cómo el cuerpo no es una naturaleza y por lo tanto, su único conocimiento se logra a partir de representaciones. Así, el cuerpo no existe en algo que podríamos llamar un 'estado normal', sino que es una realidad cambiante de una sociedad a otra. Las significaciones sobre el cuerpo van desde el lugar como encuentro de energías en las sociedades tradicionales hasta el componente individual y delimitante del cuerpo en la modernidad: "Las imágenes que lo definen y que le dan espesor, los sistemas que intentan conocerlo y desentrañar su naturaleza, los ritos y los signos que lo ponen en escena socialmente varían extraordinariamente de una cultura a la otra" (Rosano, 190).

David Le Bretón en la reciente publicación *La sociología del cuerpo* indica cómo el cuerpo es el modelo por excelencia de los sistemas finitos:

Sus límites pueden representar las fronteras amenazadas o precarias. Como el cuerpo es una estructura compleja, las funciones de y las relaciones entre sus diversas partes pueden servir como símbolos de otras estructuras complejas. Es imposible interpretar correctamente los ritos que apelan a los excrementos, a la leche materna, a la saliva, etcétera, si se ignora que el cuerpo es un símbolo de la sociedad y que el cuerpo humano reproduce en pequeña escala los poderes y los peligros que se atribuyen a la estructura social (2003, 73).

Así, se metaforiza lo social, y lo social metaforiza el cuerpo. Es desde esta perspectiva que podemos pensar el cuerpo de la mujer como 'aurático' en el sentido que le da Walter Benjamín. Es decir, se inscribe en la esfera pública y metonímicamente se relaciona con la nación, produciendo una fuerte imbricación entre cuerpo y política. De acuerdo con lo anterior analizaré las conexiones entre la corporalidad femenina como lugar simbólico de la alteridad y como espacio de representación alegórica de una nación agonizante: desde la infertilidad hasta el delirio.

El útero infértil: la no existencia

La novela *Catalina* de Elisa Mújica (1918-2002)⁷ ganó una distinción especial de los miembros del jurado del Premio Esso 1962, quienes reco-

después de su publicación ya se había convertido en uno de los diez libros más vendidos de Latinoamérica y de España como lo atestigua, por ejemplo, el periódico *El País* del 6 de febrero de 2004. En ese año, *Delirio* se reimprimió cinco veces. Seguiré la edición de Alfaguara.

7 Nació en Bucaramanga, Colombia. Mújica ocupa un lugar importante en la literatura colombiana aunque ese reconocimiento haya sido tardío. Durante más de treinta años publicó libros de

mendaron su impresión: “como atributo de admiración a la mujer colombiana y con el fin de estimular aún más a todos los escritores colombianos” (Ordóñez, 365).

Catalina es la narración rememorada en primera persona y estructura tripartita, sin un orden cronológico, de los hallazgos que el personaje hace sobre su existencia. La vida, con ires y venires, el descubrimiento paulatino de las mentiras, los silencios y los secretos. Mary Berg afirma acerca de esta novela:

(...) el logro extraordinario de esta novela es que consigue simultáneamente mantener la narración en la voz de la joven Catalina, que entiende muy poco de su propia situación, y a la vez deja que el lector vislumbre mucho más de lo que percibe la protagonista. Se requiere de una lectura activa para reconstruir la cronología de las complejas relaciones entre causas y efectos [...] se enfoca en el poder de la palabra hablada (217-222).

La obra está construida a partir de una *mise en abyme*. El final es anunciado desde las primeras páginas y la lectura lleva al lector a descifrar el enigma de la frase que abre la historia: “El día en que me enteré a la vez de la muerte de Samuel y de la de Giorgio, pude llorar delante de todos, porque Samuel era mi marido” (25). Catalina tras llorar la muerte de su esposo y la de su amante, empieza a contarnos su vida rutinaria en un pueblo cuyo ámbito feudal —lleno de intrigas y viciado por el orden patriarcal: padre, esposo e iglesia— acentúa la incapacidad de la protagonista. Desde su nacimiento, por el nombre, Catalina hereda los conflictos de su tía abuela —el matrimonio fracasado por la falta de hijos, la soledad, la constante presencia de la muerte a causa de la Violencia—, pero también el ofrecimiento de la escritura:

Sobre mí ejercía fascinación el pequeño escritorio de mi tía y tocaya Catalina Torres, que tenía mi madre en el gabinete. Deseaba tocarlo, escribir en él, abrir cada una de las gavetitas secretas y suponer que algún día sería mío. *Ese mueble creaba una especie de lazo entre su antigua*

historia, ensayos, novela y cuentos infantiles. Cabe destacar: *Los dos tiempos* (1949), *Ángela y el diablo* (1953), la edición de Aguilar de *Reminiscencias de Santa Fe y Bogotá* de José María Cordóvez (1957), *Árbol de ruedas* (1972), *La tienda de imágenes* (1987) y *Bogotá de las nubes* (1984). En ese mismo año fue nombrada miembro correspondiente hispanoamericano de la Real Academia Española. Para una excelente bio-bibliografía remitirse al artículo “Elisa Mújica (1918) Colombia” de Montserrat Ordóñez.

dueña y yo. Me identificaba con ella. Pues bien: Catalina Torres nunca tuvo hijos. Por eso se separó de su marido (el énfasis es mío, 36).

Como lectores nunca sabemos si Catalina escribe o recuerda; es decir, si la novela que leemos es producto de ella en el escritorio heredado.

La crítica se ha referido a la constante lucha entre el silencio y la palabra como uno de los temas recurrentes de la novela de Mújica. En este sentido, su recurrencia se centra en la repetición de desencuentros, tales como la imposibilidad de hallar la palabra adecuada: “Yo seguía llorando. Resultaba preferible a hablar” (18) y cuando lo hace, no la escuchan o no la entienden:

En Las Hojas, mi marido me dedicaba muchas tardes a contarme su pasado. Yo sabía que con esas confidencias recibía un don. Me hubiera gustado retribuirlo refiriéndole también mi propia historia. Pero ¿ésta que podía tener de interesante? Samuel sonreía si yo ensayaba esclarecer en su honor mis oscuras ideas sobre ella. Imaginaba que cuanto le diría cabía en tres palabras: modestia, virginidad y sumisión. Le agradaban mucho tratándose de mí, pero resultaba preferible que fuera él quien hablara mientras estábamos juntos (29-30).

Luego de dos aventuras amorosas, una con Ricardo Gómez y otra con Giorgio Volta, respecto a la cual “no pensaba retroceder, aunque tampoco obraba como si hubiera escogido libremente” (139), actitud que recuerda a Madame Bovary, Catalina Aguirre ya viuda, puede al fin, sola, enfrentarse a sus pérdidas —la muerte del padre, su primer hijo, su amante y su esposo— todas a causa de la Violencia. Reconstruye su historia, ¿la escribe?, y emprende su propia vida en Bogotá, lejos de la provincia donde la guerra partidista se había convertido en el *leitmotiv*. Tantos espacios públicos como espacios privados e ‘inocentes’ que nada tendrían que ver con las batallas de poder aparecen viciados por este topos:

En el colegio, al llegar una nueva alumna, la rodeábamos inmediatamente las antiguas para preguntarle: “¿Eres liberal o goda?”. La manera como pronunciábamos la palabra “goda” le advertía inmediatamente cuál era la tendencia predominante. Si se quedaba callada, se levantaba un vocerío: “¡Es goda! ¡es goda!”, y en las caras de las niñas de uniforme blanco con cinta carmesí se pintaba una expresión extraña (102).

No dejan de llamar la atención el contraste entre la inocencia, simbolizada por los uniformes blancos, y el profundo carácter ideológico de la pre-

gunta que hacen a la niña recién llegada. La importancia del cuestionamiento radica en que la respuesta de pertenecer al partido opuesto significaba la muerte 'social' en la escuela y la literal en un espacio público.

Una vez establecidos algunos aspectos estructurales de la novela, me centraré en indagar cómo la guerra se encarna metonímicamente en el cuerpo de Catalina. Los recuerdos de la protagonista sobre su abuela acercan al presente las guerras de independencia, las de Bolívar, que la dejaron viuda y al país convertido en un lugar donde desde entonces "no hubo ya paz" (90). A partir de ese momento, la genealogía materna estará marcada por la viudez producto de las batallas partidistas, como sentencia la madre de Catalina: "La guerra nos ha dejado sin hombres" (26).

La narración no ha textualizado, fabricado, una imagen corpórea de Catalina, en parte quizás porque, como ella misma reconoce, no existe para los otros. El trasfondo descriptivo de la Violencia se aminora cuando el cuerpo de Catalina anuncia un embarazo. La maternidad "acabaría con la desconfianza que le causaba a Samuel" (44); así, el esposo simboliza la desconfianza del orden patriarcal para quienes la función central de la mujer reside en la maternidad (Torres, 89). No hay que olvidar que el pecado de Eva fue redimido por la maternidad de María.⁸ Si una mujer no cumple con su misión reproductora, entonces, la redención no se lleva a cabo. Por lo mismo, esa disminución de la violencia y su relación con la maternidad de la protagonista podría entenderse como un deseo, la esperanza, de una solución al conflicto bélico, de una *salvación*. Sin embargo, Catalina no 'logra' su maternidad:

Regresé a la casa en los brazos de Samuel, *envuelta en las sabanas rojas*. No había perdido el conocimiento y *miraba el cielo*, en el que flotaban nubecillas rosadas [...] *el dolor que experimentaba parecía como si me hubiera sido enviado con nombre propio, escogido y diferenciado desde la eternidad para mí sola* [...] *No podría volver a quedar embarazada*. En un principio no me lo dijeron, pero el doctor conversó con Samuel en el cuarto vecino al mío y olvidó cerrar la puerta (43-44).

8 En *La Scherezada Criolla* (1989), un clásico de los estudios feministas latinoamericanos, Helena Araújo llama la atención sobre la compleja red de mediaciones que esta novela de Mújica elabora. Para Araújo, lo que distingue a Catalina de otros personajes femeninos contemporáneos es "negarse a ir a la Iglesia, a aferrarse a Dios" (128), hecho que la crítica entiende como enfrentarse a su propio destino.

De la cita anterior importa rescatar la imagen de la mujer envuelta en sábanas rojas y su mirada al cielo, por su elocuencia semántica, como si buscara una respuesta ante la sangrienta violencia. Una vez más, la idea de estar recibiendo una enfermedad que le pertenece a ella únicamente, ¿herencia de Eva?, le da a la pérdida del bebé un carácter punitivo. La guerra vuelve a mencionarse: “lo cierto era que los colombianos estaban divididos en dos bandos. A Samuel, la sangre le señalaba su sitio. Eso no podía cambiarlo” (33). Hasta este momento de la narración, la guerra y sus consecuencias se había construido en tercera persona, pero ahora Catalina ha entrado a hacer parte de ese espacio: “El cansancio acumulado por tantas guerras era como un terrible viejo sentado encima de todos, *oprimiéndonos* los huesos” (el énfasis es mío, 34). Se ha completado la imbricación entre cuerpo y política porque sobre Catalina ha recaído el cansancio de la guerra.

La transformación ha creado lo que podría llamarse una *poética de la descomposición* descubriendo la ignominia del cuerpo corrompido por una herencia en ruinas, la de una sociedad en decadencia. El cuerpo de Catalina ha dejado de ser la promesa futura —la esperanza de la maternidad— para adquirir connotaciones de carácter escatológico (punzadas en el vientre, hemorragias, fiebres), a las que se suman los síntomas de la demencia:

A veces, para distraerme un poco y no pasar el tiempo fingiendo dormir, vuelta contra la pared, *conversaba con ese ser*. Revivía las escenas que acababan de pasar y me *ponía febril y angustiada*. También me atormentaban desde algunos días atrás *dolores y molestias en todo el cuerpo*. No se trataba de ninguna enfermedad grave. *Eran sólo escalofríos y punzadas que se me clavaban en la espina dorsal, en los brazos, en el vientre* (el énfasis es mío, 154).

La protagonista decide salir de la provincia y migrar hacia la capital donde se dibuja una última línea de esperanza: “En Bogotá la política tiene finura. No es como en nuestra tierra. Aquí se acude enseguida al revólver, como si no existiera más solución que las armas” (134). Así, el final anuncia de manera poco convincente para el lector un embarazo (producto de una de sus relaciones extramatrimoniales), dejando una sensación de solución forzada sobre la cual ha llamado la atención Helena Araújo (1998, 128). Este embarazo podría ser entendido como una nueva esperanza, la segunda oportunidad, para el fin de la Violencia figurando que quizá sea desde la capital donde se debe repensar esa solución.

El cuerpo violado: la infancia perdida

Albalucía Ángel fue la escritora más conocida y estudiada en su país y fuera de él antes del éxito editorial de Laura Restrepo. Autora de novelas, cuentos, obras de teatro y un poema en prosa,⁹ su producción marca un camino independiente en un panorama dominado por una figura como la de Gabriel García Márquez, puesto que su práctica discursiva recrea la realidad colombiana de otra forma, menos mitificada y más concreta.

Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón (1975), galardonada con el premio Vivencias en el mismo año, es una novela de aprendizaje (Mora, 71) y una compleja narración memorialística¹⁰ de reorganización del pasado. Aunque para algunos críticos como Helena Araújo, la novela es incapaz de crear una coherencia narrativa (427), para otros como Betty Osorio, esa incoherencia no es más que el reflejo de la dificultad de inscribir un discurso femenino dentro del acontecer histórico (380). Para propósitos de la propuesta de este trabajo, no me detendré en un análisis de la coherencia narrativa sino que buscaré entender la significación del cuerpo de Ana, la protagonista, en relación con el topos de la violencia.

A través de su conciencia, se anteponen al lector distintas imágenes de la niñez de este personaje que se cifran a un doble nivel pues terminan siendo también la historia de Colombia. No en vano, el recuerdo más remoto de Ana es la pérdida del primer diente acaecida el 9 de abril de 1948.¹¹ Las experiencias centrales de la protagonista, tanto esperanzas como frustraciones, son el eje de la novela; aunque el lector puede encontrarse con algunas intromisiones en la conciencia de otros personajes como Valeria y Lorenzo. Por medio de una estructura tripartita—introducción, capítulos y epílogo—, donde recordar es el acto ordenador, se le revela a la protagonista el lugar que le corresponde como mujer en un acontecer histórico, y en esto radica

9 Para ver un estudio bio-bibliográfico extenso y cuidadoso sobre esta escritora, ver el artículo titulado "Albalucía Ángel" de Raymond Williams. Algunos de sus textos: *Dos veces Alicia* (1972), *Misía señora* (1984), la colección de cuentos *¡Oh gloria inmarcesible!* (1979).

10 Ver la reflexión y las diferencias que establece Mária Russotto en su artículo "Memorialismo femenino en América Latina" en donde utiliza este término en lugar del de 'memorialismo' por "la mayor amplitud e hibridez" del mismo (75).

11 Fecha de vital importancia dentro de la historia colombiana del siglo XX. Este día tras ser asesinado el principal candidato popular a la Presidencia de la República, se levantó la mayor ola de violencia en Bogotá dando origen al conocido 'Bogotazo'. Este hecho repercutió en todo el país y dio origen al periodo llamado de la Violencia.

el problema central: la construcción de una identidad femenina en un relato histórico que ha sido elaborado por hombres.

El epígrafe de Dylan Thomas es un índice para el lector: "The memories of childhood have no order, and no end", ya que predice la estructura de la novela donde voces e imágenes están constantemente en movimiento y allí mismo está el desafío que afronta la narradora: "Terminar de una vez con este cosmos inflado de imágenes sin lógica" (8). Los primeros capítulos, de los veintisiete que componen la novela, ejemplifican la perfecta unión entre el contexto histórico y el acontecer privado. Minuto a minuto son descritos los hechos que siguieron al asesinato de Jorge Eliécer Gaitán. La ficción es permeada por la historia. Los capítulos iniciales de la novela son cortos y se centran en las impresiones de Ana junto con las de otras dos niñas, Tina y Julieta, quienes dentro del colegio escuchan lo que está sucediendo afuera de éste. Aquí se inicia el viaje narrativo de la infancia a la edad adulta y viceversa. El doble diseño de la novela, circular en cuanto a la reproducción prolongada de violencias de la Violencia, y espiral porque Ana tiene conciencia del peso abrumador de su pasado personal y social, adquiere voz de agonía en las páginas finales.

En esta novela la inscripción simbólica de la violencia en el cuerpo es simultánea a los hechos, al contrario que en *Catalina* en donde el cuerpo reflejaba a posteriori las secuelas de la guerra. La relación paralela del asesinato del candidato presidencial y de la pérdida del primer diente se convierte en el símbolo del final de la infancia, la inclusión de Ana en una serie de eventos históricos y la concienciación de un devenir. Ya en casa, ese primer día de la narración, Ana le preguntará a su papá:

¿ya a haber guerra? Pero él siguió ignorándola porque ahora el locutor chillaba desatado diciendo que miles de hombres y mujeres por la carrera séptima rompían con martillos las vitrinas de los almacenes [...] sólo quedó como en un eco aquella voz tan grave, tan perentoria y dulce, repitiendo:

Si pudiera llorar de miedo en una casa sola
si pudiera arrancar los ojos y comérmelos
lo haría por tu voz de naranjo enlutado... (29)

El poema de Neruda se repetirá varias veces a lo largo de la novela, como un quejido que luego será repetido, no por el locutor, sino por una Ana adulta.

La violencia llega a Ana por medio de praxis literarias: testimonios en el periódico, historias de los habitantes del pueblo, poemas escuchados, y estas versiones indirectas no se verán reflejadas en su apariencia física, pero sí lo harán en su inconciente: “No pudo pegar ojo... ¡Juan! ..., y él, ¡qué! [...] Es que tengo pesadillas: ¿tú no? Se me aparece a cada rato esa señora que don Anselmo dijo que habían despellejado viva...” (165). El cuerpo de Ana no es el espacio de los cuentos de hadas y lugares encantados. Su mente se ha vaciado de cualquier significado relacionado con la infancia y todos los textos polifónicos la han llenado con creencias, miedos, fantasmas y leyendas configurando el cuerpo nacional (lo social, lo colectivo). En estos términos, Ángel responde a la pregunta: ¿cómo narrar la catástrofe colectiva? Las pesadillas de Ana son un pre-texto para plantear un drama social que se concentra en las muchas versiones que escucha en su mente.

La consolidación del resquebrajamiento de un orden social llega a su punto culminante cuando la protagonista es iniciada sexualmente: un peón la viola cuando ella tiene trece años completándose así la profanación completa del cuerpo femenino. El violador se une a la guerrilla y desaparece en el caos que se vive. Refiriéndose a la construcción del sujeto femenino, Ana Teresa Torres observa que “es, sobre todo, imaginado como un cuerpo, apetecible o codiciable, desechable o desvalorizado, y en esa superposición se produce una reducción simbólica del sujeto” (91). En esta novela de Ángel, dicha reducción simbólica del sujeto en cuanto cuerpo violado y usado es también el signo definitorio del cuerpo nacional. Es decir, la violencia personificada en el peón-guerrillero ha despojado a la nación (Ana) de cualquier red de significados sacros.

La violación ha producido una transformación en la personalidad de Ana cuyos rasgos adquieren matices andrógenos. En ella desaparecen los imaginarios sociales que definen al género femenino, que también son los de la nación. El final abierto de la novela abandona a la narradora con su vida a medio hacer. Para algunos críticos como Gabriela Mora, esta conclusión sin clausura, insinúa un camino diferente a los moldes domésticos tradicionales (80). Mi lectura sin embargo es menos esperanzadora. El desorden hiperbólico del texto y de las situaciones que él mismo significa deja a flote una descomposición social cuyo punto se produce en la apropiación, uso y violación del cuerpo femenino, que es, alegóricamente, el cuerpo de la nación.

La estirpe en delirio

Ganadora del premio Alfaguara 2004, *Delirio*, de Laura Restrepo,¹² es el retrato de un país en el que se manifiesta la caída de la legitimidad de la sociedad.

La novela está estructurada en cuatro niveles, las voces de Agustina, Midas, Aguilar y la de los abuelos, cada uno de los cuales provee una perspectiva de la trama. Por medio del flujo de la consciencia, Restrepo logra un efecto de delirio en el lector que es también el estado mental de la protagonista, Agustina Londoño. La historia contada en sesenta y seis capítulos puede resumirse así: Aguilar al regresar después de un viaje de negocios encuentra que su mujer, Agustina, ha enloquecido. En un deseo por entender qué pasó durante su ausencia, Aguilar empieza una serie de averiguaciones que lo llevan, junto con el lector, a conocer el pasado de su mujer: uno inmediato, su relación con un narcotraficante —el Midas— y uno lejano, su genealogía. La diacronía de la novela permite reconocer las historias que subyacen en la enfermedad de la protagonista convirtiendo al presente en consecuencia del pasado y en causa del futuro. En este sentido, la relación pasado-presente, la historia de los abuelos de Agustina: Blanca y Portulinus, es trascendental para la novela y a partir de ellos se puede construir el árbol genealógico de los personajes y su relación con el delirio de la protagonista. En cuanto a la familia, debe resaltarse, en primera línea a la tía abuela, Ilse (267), quien padeció una historia médica similar a la de Agustina. En la segunda generación de la familia se ubican Sofi (hija mayor) y Eugenia (hija menor), pues todos los hijos varones fallecieron (223). Las hermanas forman el deseo triangular con Carlos Vicente Londoño esposo de Eugenia y la tía Sofi como la amante íntimamente aceptada. Del matrimonio entre Vicente y Eugenia surge la tercera línea filial, compuesta por Joaquín, Agustina y el Bichi (apodo del hijo menor que pronto es desheredado por su homosexualidad). A través de Joaquín se establece el

12 Nació en Bogotá en 1950. Se graduó en Filosofía y Letras en la Universidad de los Andes. En 1983 fue nombrada miembro de la comisión negociadora de paz entre el gobierno y la guerrilla M-19. En 1986 publicó su primer libro, *Historia de un entusiasmo*, al que le siguieron *La isla de la pasión* (1989), *Leopardo al sol* (1993), *Dulce compañía* (1995), *La novia oscura* (1999), *La multitud errante* (2001) y *Olor a rosas invisibles* (2002). Es coautora de *Once ensayos sobre la violencia*, *Operación Príncipe*, *En qué momento se jodió Medellín* y *Del amor y del fuego*, así como del libro para niños *Las vacas comen espaguetis*.

vínculo de amistad con miembros de todos los grupos que hacen parte de la compleja red social en conflicto: McAlister (el Midas), Salazar (la Araña), José Luis Eyerbe (el Paraco) y Rony Silver (el 007 o, el Informante). En relación con Agustina, al unirse con su esposo Aguilar quien tiene como amante a Martha Elena, se configura el segundo triángulo amoroso. Sin embargo, este triángulo difiere del primero en que Aguilar y su esposa ya están divorciados.

Quizá la figura del Midas, McAlister, sea la más trascendental puesto que revela la radiografía de una sociedad donde prima la corrupción y la violencia; y se lee como el producto del resentimiento social derivado de siglos de desprecio y absoluta inmovilidad de la sociedad colombiana. Así se ilustra en la voz del Midas:

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

Además, él es el autor del inicio sexual de Agustina, y en consecuencia del delirio de la misma, pues el Midas genera el Apocalipsis de la familia Londoño, cuando escapa con ella de la casa de descanso familiar y luego la encierra en un hotel. Allí la encontrará Aguilar, y la novela se sucede en un continuo ir y venir temporal entre el presente definido por el delirio y el pasado inmediato al cual pertenecen los hechos directos y el pasado lejano (antecedentes indirectos, pero filiales: la madre de Agustina hereda de su padre el sentimiento continuo de la culpa, el Bichi heredó su negación homoerótica y Agustina, la demencia).

La novela define la nación como “un remedo de país” (25, 71) en el que confluyen diversos estamentos, que tratan de solucionar el problema, o al menos de anestesiarse la enfermedad: las Onegés (43), la DEA (que obtiene su tajada de dinero) (43), el Pentágono (117). Actores todos de la elaboración de un país a partir de una nueva forma de control e intimidación social. De igual manera se establece una relación entre sexo y nación (país) y sexo y ciudad en el amplio diálogo que sostienen la tía Sofi y Aguilar acerca de

Eugenia, lo que permite esclarecer y caracterizar la herencia erótica de la ciudad-nación:¹³

[a Eugenia] le salió de dentro esa especie de horror por la sexualidad de los demás que siempre ha marcado su vida, que a lo mejor también es horror por la sexualidad propia... esa compulsión de censurar y reglamentar la vida sexual de los otros fue una actitud que compartió con Carlos Vicente... y ese era el pilar de la autoridad tanto del uno como del otro, algo así como la columna vertebral de la familia, como si por aprendizaje hereditario supieran que adquiere el mando quien logra controlar la sexualidad del resto de la tribu, no se si entiendas a qué me refiero, Aguilar, Claro que entiendo, dijo Aguilar, si no entendiera eso no podría entender este país (el énfasis es mío, 245-246).

El cuerpo sexuado es negado en la familia de Agustina. Su padre instituyó ese pilar de la autoridad. Aguilar lleva a un nivel alegórico el control sobre el cuerpo de Agustina: si no entendiera eso no podría entender este país. En *La dominación masculina*, Pierre Bourdieu nos recuerda que existen límites en cuanto a las posibilidades cognitivas que la dominación le impone al dominado:

El poder simbólico no se puede ejercer sin la contribución de quienes lo padecen porque son quienes lo construyen como tal. Pero, sin limitarse a esta constatación [...] es necesario dar cuenta de la construcción del mundo y de sus poderes. Y tomar en cuenta que esta construcción práctica, lejos de ser el acto intelectual consciente, libre y deliberado de un sujeto aislado, es en sí misma el efecto de un poder inscripto en el cuerpo de los dominados a través de esquemas de percepción y de disposiciones (a admirar, respetar, amar, etc.) que representan manifestaciones simbólicas del poder (46).

Así, el poder del padre en una serie de expresiones busca proscribir el cuerpo de Agustina: sus comportamientos sociales y su sexualidad. El cuerpo femenino que excede los límites impuestos por el orden patriarcal, es un cuerpo que es desterrado, convirtiéndose en abyecto: tras quedar en embarazo del narcotraficante, Midas, debe irse de su casa. La protagonista de *Delirio* es expulsada de su clase social por no dejar que en su cuerpo se inscriban las señas de la dominación. Curiosamente, al igual que en *Cata-*

13 La herencia erótica a la que hago referencia, tiene que ver con la idea del puritanismo que deviene de la religión. Es tal el conflicto de Eugenia, que incluso llega a la negación del cuerpo.

lina, el embarazo termina en un aborto descrito en una escena escatológica en la que el cuerpo de Agustina deja de ser el de la *niña bien*.

Después del exilio corporal, Agustina inicia el proceso de delirio, de la enajenación mental. La novela permite acceder a la realidad a través de los sentidos; imágenes sensoriales que remiten al significado del mundo. La vista: “los poderes de Agustina eran, son, capacidad de los ojos de ver mas allá hacia lo que ha de pasar y todavía no ha pasado” (16); el tacto como negación de la mirada: “Agustina, que no necesita mirarlas (llaves), porque con el solo tacto las sabe reconocer” (90); la audición que permite el reconocimiento de la voz interior: “el miedo me quita los poderes y me asaltan tantas voces que no comprendo ninguna, la peor de las voces, la que más me paraliza, es la mía” (163); el olfato que metaforiza otras sensaciones: “y el olor a las naranjas era muy, muy triste, y era muy persistente” (350). Para terminar en un sexto sentido, el de la razón perdida: “Y por qué seis velones, le preguntó Aguilar, Uno por cada uno de mis cinco sentidos, para que de ahora en adelante no me engañen, ¿Y el sexto? El sexto por mi razón, a ver si este don Gonzalo me hace el milagro de devolvérmela” (287).

Así el delirio se convierte en el síntoma sensitivo que expone el desorden sensorial de la realidad. La sangre de la nación se percibe desde lejos, Agustina la escucha.

La crisis que desata la locura de la protagonista es ocasionada por el hendimiento de un orden social que la lleva al derrumbe de su mundo interior en una síntesis perfecta de cuerpo-nación donde la locura exterioriza el delirio como herencia social.

A modo de conclusión

En la práctica discursiva de las novelistas aquí estudiadas se combinan, en distintos niveles, posiciones de marginalidad y subalternización. La cuestión del género ha derivado en una teoría del cuerpo dentro de la violencia —tanto como período histórico así como topos— que ha permitido vincular desde nuevas perspectivas, los procesos identitarios de la mujer y sus procesos representacionales, a las interacciones que componen la sociedad actual colombiana. Las tres noveles han permitido vislumbrar varias formas de intervención, penetración y apropiación del cuerpo femenino. He buscado demostrar que el cuerpo de Catalina, Ana y Agustina definen un lugar problemático, en el mejor sentido de la palabra. Son ellas espacios —deshumanizados, mitificados, violados, enajenados, etc.— que no están

cerca de la fácil armonización que encubre los antagonismos reales, piden la visualización de posicionamientos encontrados en una serie de agentes específicos que luchan por el poder representacional.

Bibliografía

- Ángel, Albalucía. *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. 1ª ed. Barcelona: Argos Vergara, 1984.
- Araújo, Helena. *La Scherezada criolla: ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*. 1ª ed. Bogotá: Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1989.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus, 1973.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Berg, Mary. "Las novelas de Elisa Mújica", en: *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX*. Eds. Osorio, Betty, Ángela Robledo y María Mercedes Jaramillo. Bogotá: Ediciones Uniandes-Universidad de Antioquia, Vol I, 1995, 208-228.
- Escobar, Augusto. "Literatura y Violencia: en la línea de fuego", en: *Literatura y cultura narrativa colombiana del siglo XX*. Eds. Osorio, Betty, Ángela Robledo y María Mercedes Jaramillo. Bogotá: Ministerio de Cultura, Vol. II, 2000, 321-38.
- Figueroa, Cristo. "Gramática-Violencia: una relación significativa para la narrativa colombiana" en: *Tabula Rasa. Revista de Humanidades 2*, enero-diciembre 2004, 93-110.
- Jaramillo, María Mercedes. "Albalucía Ángel: el discurso de la insubordinación" en: *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana*. Ed. Jaramillo, María Mercedes, Inés Robledo y Flor María Rodríguez. Medellín: Universidad de Antioquia, 1991, 203-238.
- Le Bretón, David. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- Mora, Gabriela. "El bildungsroman y la experiencia latinoamericana: La pájara pinta de Albalucía Ángel." En: *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Eds. González, Patricia Elena y Eliana Ortega. Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1984, 71-81.
- "Los diez libros más vendidos de ficción." En: *El País*, 6 Feb, 2004, 3.
- Mújica, Elisa. *Catalina*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 1998.
- Ordóñez, Montserrat. "Elisa Mújica." En: *Escritoras de Hispanoamérica. Una guía bio-bibliográfica*. Ed. Karting, Diane E. Bogotá: Siglo XXI Editores, 1991, 362-374.

- Osorio, Betty. "La narrativa de Albalucía Ángel, o la creación de una identidad femenina." En: *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX*. Eds. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela Robledo. Bogotá: Ediciones Uniandes, Vol. I, 1991, 372-398.
- Restrepo, Laura. *Delirio*. Bogotá: Alfaguara, 2004.
- Rosano, Susana. "Reina, santa, fantasma", en: *El salto de Minerva: intelectuales, género y Estado en América Latina*. Ed. Olivera, Mabel Morafía y María Rosa Williams. Madrid: Iberoamericana-Frankfurt am Maim, 2005, 189-204.
- Torres, Ana Teresea. "La construcción del sujeto femenino", en: *Trópicos. Revista de psicoanálisis I*. Año IV, 1998, 82-99.
- Williams, Raymond. *Novela y poder en Colombia: 1844-1987*. Bogotá: Tercer Mundo, 1991.
- _____. "Albalucía Ángel (1939) Colombia" en: *Escritoras de Hispanoamérica. Una guía bio-bibliográfica*. Ed. Karting, Diane E. Bogotá: Siglo XXI Editores, 1990, 32-40.