

Cartografías del dolor

Silenciamiento, secreto y duelo en *La casa grande*, *Delirio* y *¿Recuerdas Juana?*

Carolina Sánchez González

Tesis de maestría en Estudios Literarios

Énfasis en Investigación

Directora: Ángela Uribe Botero

**Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas
Departamento de Estudios Literarios
Bogotá, Colombia
2017**

Contenido

Agradecimientos.....	3
Introducción.....	4
Los silencios. Una lectura de <i>La casa grande</i> de Álvaro Cepeda Samudio.....	14
Los secretos en la casa. Una lectura de <i>Delirio</i> de Laura Restrepo.....	35
Imaginación, recuerdo y duelo. Una lectura de <i>¿Recuerdas Juana?</i> de Helena Iriarte.....	60
Apostillas.....	77

Agradecimientos

Agradezco a Ángela Uribe su generosidad al escuchar y comentar mi trabajo. A los profesores Ignacio Ávila, William Díaz, William Duica e Iván Padilla por sus valiosos comentarios. Agradezco especialmente a mis compañeros de los seminarios de investigación de filosofía, literatura y al semillero de posconflicto. Por último, agradezco a mi familia, en especial, a mi mamá y a Ceci.

Introducción

Las novelas

La casa grande de Álvaro Cepeda Samudio es una novela sobre la zozobra que invade a un pueblo a raíz de la disolución de una huelga. Más allá de la huelga, la novela se concentra en el preludio del acto violento y en sus efectos en las familias de los implicados. Llama la atención el estado de *silenciamiento* en el que están sumergidos los personajes, que parece estar unido a la incapacidad de *actuar* en la que viven. Esta mezcla entre la incapacidad de usar las palabras para afrontar la situación y la incapacidad de actuar hace que en la novela reine una atmósfera de confusa frustración: “Qué vas a hacer ahora. No, ya sabemos que no vas a decir nada. Nunca has hablado cuando todos esperábamos que lo hicieras, cuando creíamos que era necesario hablar, dar una explicación o pedirla” (Cepeda Samudio 26). La quietud y pasividad de los personajes de la novela hacen contraste con la constante pregunta sobre qué hacer, a veces en boca del narrador, a veces en boca de los personajes.

La violencia ha arrinconado a los personajes y se ha vuelto la única moneda de cambio, la intermediaria entre las palabras que se dirigen, y la manera en la que se relacionan con los demás y consigo mismos. La casa está llena de ecos de voces que se reprimen y se silencian:

¿Qué vas a hacer con ella? Ahora que te ha dicho lo que debiste saber, que no debió tomarte por sorpresa porque era la única forma en la que ella podía desbaratar todo lo que te ha llevado tanto tiempo reconstruir. ¿Qué vas a hacer ahora que se ha acercado a ti y con palabras agudas y seguras como picos te ha vaciado las órbitas? (Cepeda Samudio 38)

El odio se ha expandido como bola de nieve por tres generaciones de la familia que vive en la casa. Los personajes intentan defenderse, buscan las palabras para resistir y reagrupar la sangre, para enseñar a los hijos a mantenerse en pie y encontrar una manera de dirigir las vidas tras la muerte del Padre y el vacío de autoridad que ha quedado con ella. Pero cada vez que alguien quiere poner orden en la casa y buscar una salida al odio, intenta formular unas palabras y fracasa. Sólo se consigue el cansancio: las palabras de reconciliación no logran salir a la luz y asentarse en el pueblo cálido y salitroso. En ese sentido, la novela puede leerse como una colección de actos fallidos, de bloqueos entre ráfagas de voces.

Para analizar lo que ocurre en esta novela me ocuparé de responder a la siguiente pregunta *¿qué es y cómo opera el silenciamiento en La casa grande?* Mi hipótesis es que la estructura de *La casa grande* se construye a partir de la tensión entre no poder hacer cosas con palabras, es decir, no tener el poder de llevar acciones por medio de palabras, y el deseo de hacerlo, de encontrar las palabras para modificar el mundo, para vivir mejor.

Delirio, de Laura Restrepo, es también una colección de voces que nos hablan sobre los problemas de autoridad y poder a nivel íntimo. Esta vez el problema no es el silenciamiento, sino otro mecanismo a través del cual opera el lenguaje: los secretos. Los discursos subterráneos en los que se sostiene un discurso de poder. Tras un viaje de cuatro días, Aguilar encuentra a su esposa, Agustina Londoño, en un cuarto de hotel, sumergida en el delirio. La novela se desarrolla como una búsqueda, por parte de Aguilar, de comprender qué fue lo que le pasó a Agustina. Para recuperarla, Aguilar tendrá que desenterrar un pasado que tiene un doble fondo: los problemas de poder de la familia Londoño y la realidad bogotana de los ochenta. Los secretos son el puente entre lo que pasa adentro y afuera de la casa de los Londoño, entre la vida familiar y la vida pública. Agustina no conoce todos los secretos, pero intuye su poder, intuye el peligro que representa revelarlos. Por ejemplo, su hermano Bichi y ella descubren que la tía Sofi es amante de su padre, pero ella guarda el secreto porque sospecha que destruirá la familia, como en efecto sucede cuando el Bichi revela este secreto para vengarse del padre. Guardando los secretos, Agustina, como Antígona, intenta conciliar la ley divina con la ley humana, y como, Casandra, intuye y pronostica las calamidades que representa revelar los secretos, pero nadie la escucha y enloquece.

He adquirido otro poder, dice la niña Agustina, uno que me sacude tan fuerte que me deja medio muerta, un poder que se traga todas mis fuerzas, mirando hacia atrás, dice, creo que en eso se me fue la infancia, en hacer fuerza y acumular poder para impedir que mi padre se fuera de la casa. Ayer, hoy, muchas veces, casi siempre lo oye pelear con la madre y amenazarla con las mismas palabras, que si tal cosa me largo, que si tal otra me largo, y ante todo Agustina no quiere que su padre se largue porque cuando está aquí y está alegre es lo mejor del mundo y no hay nada, nada en la vida como su risa, como su limpio olor a Roger & Gallet y sus camisas inglesas de rayitas azules y blancas; a veces, cuando la casa está oscura miro a mi padre que brilla. (Restrepo 88-89)

Los secretos, en la casa, se guardan con ayuda del “Catálogo de falsedades básicas de la familia Londoño” que sirven para mantener las apariencias de la sociedad bogotana y alimenta el *status quo* político:

El Bichi se fue para México porque quería estudiar allá, y no porque sus modales de niña le ocasionaron repetidas tundas del 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 y por hippie y por marihuanera, y no porque prefirió escaparse antes de 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 Londoño no está loca de remate sino que es así. (Restrepo 264)

El poder de la familia Londoño en la esfera pública se basa también en un secreto. Su fortuna se mantiene gracias al Midas McAlister, quien ayuda a las élites bogotanas a lavar dinero, y guarda el secreto de que la riqueza de la familia viene del narcotráfico. Esta vez mi pregunta sobre lo que ocurre en la novela es la siguiente: *¿qué son y cómo funcionan los secretos en Delirio?* La hipótesis de trabajo es que guardar secretos es una manera de ejercer violencia por medio de las palabras y que este mecanismo somete a algunos personajes de la novela y les impide tener relaciones significativas con el mundo ficcional que habitan.

La tercera novela de la que me ocuparé en este trabajo es *¿Recuerdas Juana?* de Helena Iriarte. Juana es una niña que se ha quedado atrapada en la pérdida de la muerte de su padre y no ha podido hacer un duelo, no ha conseguido tejer una nueva narración sobre sí misma y sobre el mundo que le dé sentido a su vida tras la muerte de su padre. Los secretos dolorosos y los silencios de su memoria le impiden a Juana hacerse un lugar en el mundo

con las palabras. La historia del naufragio de Juana en su dolor es narrada por una voz sin nombre que intenta rescatarla:

Todo terminó por confundirse en un torrente, en el espanto porque te abandonaban las presencias y te dejaban susurros imprecisos y nada pude hacer para calmarte; te acaricié los párpados pero abrías los ojos tercos entre mis dedos, traté de hablarte pero sólo oías el bullir informe de tu miedo. Entonces me quedé dormida, no lo sé; o me perdí hipnotizada por los fantasmas que habías ido despertando. Muchas veces te he pedido perdón porque esa noche me venció el cansancio y te dejé sola, perdida en la inconsciencia, a merced de fuerzas encontradas como vientos, como manos caprichosas que retuercen y enredan y confunden los hilos elementales que nos atan a la vida. (Iriarte 65, 66)

El problema que la novela me plantea es: ¿qué hacer ante la pérdida? Mi intuición es que la voz que intenta despertar la memoria de Juana es la imaginación. Esta facultad le ofrece a Juana la capacidad de reconciliarse con el mundo; de hacer un duelo después de haber sufrido una pérdida y un daño.

Las novelas y las violencias sutiles

Las verdades sobre la condición humana que le interesan a Cepeda Samudio, a Restrepo y a Iriarte en las novelas sobre las que versa este trabajo tienen que ver con los efectos que produce la violencia o el daño a nivel íntimo. Estos autores acceden, a través de la ficción, al nivel privado del daño, construyendo la arquitectura de sus novelas a partir de voces subjetivas. Hay algo en la relación de estas voces con el mundo adverso que las rodea que inquieta a los tres escritores. Hay algo que la violencia hace cuando entra a la casa de una familia que afecta las palabras que se dirigen quienes componen la familia, las descripciones que hacen de sí mismos y la manera en la que se desenvuelven en el mundo. Los autores rastrean las injusticias en las palabras, a través de un registro literario de cómo estas voces ven el mundo, ya sea en los diálogos interminables que ocurren en las conciencias de los personajes, o en los intercambios de palabras con los otros.

Delirio y *La casa grande* están situadas en contextos históricos particulares y muestran aspectos de la violencia política que les son reconocibles a los lectores (en especial a los colombianos). El discurso literario de estas novelas toma una posición frente a hechos del mundo no ficticio, así como se vale de hechos reales y de otros discursos (culturales,

políticos) que circulan en la Colombia de los años treinta (*La casa grande*) y ochenta (*Delirio*) para construir la ficción. Un ejemplo es el capítulo “El Decreto”, de *La casa grande*, que reproduce, de manera literal, el documento gubernamental que justificó la masacre de las bananeras en Ciénaga, en 1928. El discurso literario, por un lado, en el ejercicio de reflexionar sobre la realidad, a pesar de ser ficticio, tiene la capacidad de decirnos verdades, de hacer diagnósticos veraces de la realidad. Por otro lado, estas obras son una reacción a algo que sucede en la sociedad colombiana que alarma a estos autores; que escriben estas novelas relacionadas con la violencia porque no están reconciliados con su realidad, porque hay algo en ella que sienten dañino y angustioso, como nos lo comunican las novelas. Al respecto dice Vargas Llosa:

Considero que la vocación literaria es el fruto de un cierto divorcio entre un hombre y la realidad. Hay un desacuerdo, una inconformidad con el mundo que precipita la ambición de inventar realidades verbales, no de crear realidades imaginarias. Un hombre que estuviera satisfecho en su medio ambiente, reconciliado, no tendría para qué buscar otras realidades. La literatura es desacuerdo, es rebelión, es inconformidad con el mundo. [...] Lo que ocurre es que apoyándose en este desacuerdo, el escritor que es auténtico llega a dar una descripción de la realidad, una representación que, en última instancia, siempre es positiva porque muestra aquello que anda realmente mal y que angustia a los hombres.

(16)

Estas dos últimas perspectivas del discurso literario (la relación con la verdad y la relación crítica con la realidad) están estrechamente relacionadas: las visiones y las experiencias más negativas de las novelas son las más reveladoras, en tanto suponen un mejor conocimiento del hombre, de sus raíces más dolorosas en el mundo (cf. Oviedo 16).

Lo anterior remite a la forma como Bajtín caracteriza la novela. Este género construye discursos estéticos que versan sobre problemas éticos (cf. 25). Las novelas representan y problematizan la realidad desde el punto de vista de la *acción* humana; dan cuenta de cómo las subjetividades experimentan las acciones morales y los valores sociales. Las novelas tienen un carácter ético en cuanto se ocupan del día a día de la vida, la observan de cerca, muestran las amarras que nos atan al mundo, nos hacen sospechar de los valores que nos guían, nos sitúan en los límites o en los puntos de quiebre de la vida. Dado que en este

trabajo, como explicaré más adelante, considero que el discurso (o los actos del habla) son un tipo de acción, mi análisis versará sobre lo que se hace con las palabras y sus implicaciones morales.

Con el análisis de los mecanismos del lenguaje del silenciamiento, el secreto y el duelo me interesa rastrear las violencias sutiles que se ejercen con el lenguaje y que permanecen encubiertas, pero no son menos dañinas que la violencia física o explícita. Como señala Miranda Fricker, hay una simplificación de qué es hacerle daño a otro (cf. 2007 46). No solo las agresiones físicas y los insultos son injusticias. La injusticia, como señala Judith Shklar, tiene muchas caras que hemos ignorado por creer que es la ausencia de justicia y que una vez demos cuenta de qué es la justicia estamos blindados contra la injusticia (cf. 15). Es más que eso. Dice Shklar:

El sentido de la injusticia, las dificultades de identificar a las víctimas de la injusticia, y las múltiples maneras en las que todos hemos aprendido a vivir con las injusticias de los otros tienden a ser ignorados, así como la relación de la injusticia privada con el orden público. (15, traducción propia)

La violencia de la injusticia tiene muchos rostros encubiertos y el silenciamiento, el secreto y la pérdida son tres de ellos. Ignorar, no tomar en serio a alguien, censurar, restarle credibilidad, ocultar información importante para el otro, no permitirle desarrollar su identidad, no escuchar sus ideas, la indiferencia ante el dolor de los demás o bloquear las palabras de otros son algunas de las maneras en las que la violencia de nuestro país ha entrado a las casas a someter, aislar y excluir a los miembros de las familias. Estas violencias, por ser sutiles o encubiertas no dejan de ser peligrosas aún para quienes incurren en ellas, pues como dijo Sócrates, la injusticia afecta tanto a quien la sufre, como a quien la infringe y es peor cometer injusticia que sufrirla. *La casa grande, Delirio* y *¿Recuerdas Juana?* rastrean las violencias sutiles en el lenguaje y sus consecuencias morales. Las tres novelas comparten la siguiente preocupación de Restrepo:

En Colombia se tiene la sensación de que la guerra es una cosa que sucede en la calle. Si logras sobrevivir a ese paso por la calle y te encierras en tu casa entonces la guerra se queda afuera. Y de pronto se me ocurrió que eso no puede ser así. Esa guerra tiene que

estar permeando las paredes de la casa y la familia tiene que estar impregnada con toda esta violencia. (cit. en Nystrøm 4)

Una lectura filosófica de *La casa grande*, *Delirio* y *¿Recuerdas Juana?*

Mi principal herramienta de análisis literario será el análisis conceptual del problema de los mecanismos de silenciamiento, secreto y duelo que estructuran las obras. En este trabajo, la relación entre literatura y filosofía es recíproca. Los conceptos filosóficos se encarnan en los personajes y las situaciones de las novelas y esto es interesante desde el punto de vista filosófico porque permite ver cómo operan los conceptos en situaciones particulares, permite ver qué tan acertadas son las nociones del lenguaje que están en juego. Pero también, los textos literarios ponen a prueba mis conceptos, pues las variaciones y especificidades que se plantean en las novelas permiten pensar si los conceptos con los que se las está pensando son adecuados, pueden ser modificados, o no se ajustan para pensar el problema en cuestión.

Los mismos aspectos de la realidad que son agujones para Cepeda Samudio, Restrepo e Iriarte, a juzgar por el desarrollo literario que les dan, me motivan a pensar las novelas, y a pensar las realidades que sugieren las novelas, a partir de herramientas filosóficas. En últimas, yo también quiero comprender esa realidad. Y la manera en la que se me hace comprensible lo que presentan las novelas es a partir de una imagen muy particular sobre el lenguaje, sobre su relación con la violencia y sobre las acciones que se llevan a cabo por medio de palabras. Lo que encuentro problemático de la realidad que me presentan estas obras es que leo que lo que están haciendo las distintas voces narrativas (y las subjetividad que representan) es reprimirse entre ellas, y esto las deja atrapadas en el odio, el resentimiento o el aislamiento del dolor. Les quita la posibilidad de construir relaciones significativas con los otros (dentro y fuera de la casa) y, en consecuencia, los personajes de estas novelas son incapaces de reconciliarse con el mundo después de haber sufrido un daño.

El presupuesto filosófico central de este trabajo es el siguiente. Interpreto las distintas voces narrativas que estructuran las novelas como actos del habla ilocucionarios en el sentido de J. L. Austin. Este autor identifica los tres niveles que componen un acto del habla:

locucionario, perlocucionario e ilocucionario de la siguiente manera: “el acto locucionario [...] que posee *significado*; el acto ilocucionario, que posee una cierta *fuerza* al decir algo; y el acto perlocucionario, que consiste en *lograr* ciertos *efectos* por (el hecho de) decir algo.” (Austin 78). El nivel locucionario comprende el significado literal de un enunciado, esto es, el sentido y las referencias de las palabras que componen un enunciado (comprender la oración “vamos a la casa” depende de que los hablantes sepan qué es una casa). El nivel ilocucionario se refiere al uso de una oración, por ejemplo “te prometo que iré a tu casa mañana”. Decir esta oración (o una similar) es necesario para *hacer* la promesa. En este sentido la oración misma constituye la acción que enuncia. Este tipo de oraciones tienen un carácter performativo o realizativo, pues constituyen acciones en el mundo. Se trata de enunciados que son una forma de agencia: persuaden, advierten, prometen, etc. El nivel perlocucionario versa sobre las consecuencias y efectos que tendrán las palabras sobre los sentimientos, pensamientos o acciones que rodean al hablante (*cf.* Austin 66). Con o sin intención de los hablantes las palabras producen reacciones sentimentales (alegría, ofensa, un gesto, etc) y discursivas (una respuesta, una negación, etc).

De acuerdo a estas distinciones, además de que las palabras que dicen los personajes tienen un contenido semántico (tienen sentido y referencia) y producen consecuencias en el mundo, ellas mismas instauran realidades, *hacen* cosas en el mundo, esto es, tienen una dimensión performativa. En otras palabras, el uso del lenguaje es una forma de agencia, por medio de palabras se hacen acciones en el mundo. Esta imagen del lenguaje da cuenta de por qué las palabras que se dirigen las voces narrativas son acciones violentas.

Advertencia metodológica

Los problemas que he presentado aquí muestran la naturaleza de mi propuesta de lectura de las novelas. Pero se trata apenas del esbozo de una intuición, pues solamente situándome en las novelas será posible formular de manera explícita cuál es el problema principal de cada novela en clave de la propuesta de lectura que aquí presento. Hay aquí apenas mi intuición de la arquitectura conceptual en la que considero que se desenvuelven las novelas como punto de partida para el desarrollo de este trabajo que consistirá en dejar hablar a las obras y que sean ellas las que reafirmen, modifiquen o echen por tierra los conceptos que aquí

presento. Así, intentaré responder a la siguiente pregunta: ¿qué consecuencias tienen para los conceptos las decisiones formales y estéticas por medio de las que son presentados en las obras?

El análisis formal de las obras será fundamental en este proceso (teniendo en cuenta que si bien forma y contenido, como lo dice Bajtín, son diferenciables, están completamente articulados en las obras literarias) (cf. 1989). Sólo a partir de un análisis de esta naturaleza será posible identificar en qué consisten estos mecanismos de silenciamiento secreto y duelo y cómo operan. Para esto, trataré de responder a preguntas como: ¿en qué instancias de las obras aparecen estos fenómenos, ¿en la estructura?, ¿en las voces narrativas?, ¿en las herramientas retóricas?, ¿en las poéticas?, ¿en forma de metáforas —o en otras figuras literarias—? Otra posible manera de identificar los mecanismos es preguntándose cómo operan en las obras: ¿funcionan a partir de una interacción entre voces narrativas?, ¿son un problema al que están sometidos los personajes?, ¿se pueden identificar a partir de las atmósferas ficcionales que construyen los relatos o a partir de un uso particular del lenguaje?

Bibliografía

Austin, J.L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Edición electrónica de www.philosophia.cl/ Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Web 25 mayo 2017.

[http://revistaliterariakatharsis.org/Como_hacer_cosas_con_palabras.pdf]

Bajtín, M. “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria.” *Teoría y estética de la novela*. Trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid: Taurus, 1989.13-75.

Cepeda, Samudio, A. *Álvaro Cepeda Samudio. Obra literaria*. Eds. Fabio Rodríguez Amaya y Jaques Gilard. Bogotá: Sílabas, 2017.

Fricker, M. *Epistemic Injustice. Power and the Ethics of Knowing*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Iriarte, H. *¿Recuerdas Juana?* Bogotá: Babel Libros, 2007.

Nystrøm, L. M. Literatura y sociedad en Colombia. Discurso, poder y lenguaje en Delirio de Laura Restrepo. Tesis Unversitetet i Oslo, 2009.

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

Shklar, J. *The Faces of Injustice*. New Haven and London: Yale University Press, 1990.

Oviedo, J. M. “Latinoamérica, un mundo de alienación. La literatura latinoamericana está en su apogeo. Crece la masa de lectores.” *Recepción*. Eds. Fabio Rodríguez Amaya y Jaques Gilard. Bogotá: Sílabas, 2017. 9-18. [Recurso digital]

Vargas Llosa, M. “Latinoamérica, un mundo de alienación. La literatura latinoamericana está en su apogeo. Crece la masa de lectores.” *Recepción*. Eds. Fabio Rodríguez Amaya y Jaques Gilard. Bogotá: Sílabas, 2017. 9-18. [Recurso digital]

Los silencios. Una lectura de *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio

En *La casa grande* de Cepeda Samudio más que hechos se nos relatan silencios, odios que se cocinan con los años, subjetividades distorsionadas por la violencia. Más que acontecimientos la novela nos sitúa en atmósferas adversas, en modos precarios de sentir el mundo. Aunque la novela no tenga una resolución positiva, esto es, no se consiga una liberación de los personajes, se avanza en la única dirección en la que una obra literaria avanza frente a la realidad: dudando de ella, cuestionándola, haciendo evidentes sus contradicciones. Lo que no pasa en la trama de la novela es, como intentaremos mostrar más adelante, incluso más importante que lo que pasa. Como dice Ruffinelli:

La casa grande es la historia de una grieta que comienza en un simple diálogo entre dos soldados enviados a romper una huelga, como el primer cuestionamiento de la autoridad, del militarismo y las castas del poder, para terminar con los símbolos de un derrumbamiento inevitable, del cambio total que debía advenir en ese país de la violencia que es Colombia. (19)

Uno podría preguntarse, por qué Cepeda Samudio escribe una novela sobre la violencia y si esto no es una contradicción con su proyecto literario. Por un lado, porque como él mismo señala en su perfil a Alejandro Obregón, que parece más un manifiesto literario vanguardista, “estamos cansados del arte que se hace hoy y que se ha hecho en toda la historia” (1997 71). Además del grito de renovación estética que hay en esta frase, encontramos una crítica al trabajo de sus contemporáneos que está concentrado en la novela de la Violencia. Con “el arte que se hace hoy”, Cepeda Samudio se refiere a la novela sobre la Violencia de los años cincuenta que considera más testimonial (y de denuncia, en el sentido de una colección de agravios de carácter moralista) que literaria. Más adelante nos revela que esta crítica se dirige también a la solemnidad de los cachacos y a una idea de utilidad que parecen compartir las novelas de la Violencia: “¿Qué es utilidad? ¿Conveniencia? ¿Éxito? ¿Ternura? ¿Cuidandería? ¿O la gran mamadera de gallo?” (1977 75) Y sigue: “Porque contra lo establecido, la gente en vez de tener sensaciones pictóricas todo lo que quiere es blanco y negro” (1977 76). Hay en este manifiesto-entrevista algunas premisas del proyecto estético de Samudio, que empiezan a sugerir por qué escribió la novela: “Dentro del arte, hay una pujanza que trata de convencer a la gente que uno tiene la

más grande y más terrible duda” (*ibd.*) y “¿Y qué es la literatura sino la gran historia del mundo bien contada?” (*id.* 77).

Parece extraño que Cepeda Samudio haga una novela de la violencia, un proyecto de largo aliento, pues en el resto de su obra literaria (*Todos estábamos a la espera* y *Los cuentos de Juana*) es un escritor de la inmediatez, un reportero-escritor, que introduce en la tradición literaria colombiana la cuentística norteamericana de líneas difusas entre literatura y periodismo. Más que el realismo regionalista en el que había caído la novela de su tiempo lo que le interesa a Samudio es seguir el *Zeitgesit*, vivir la urgencia de los días. Captar el ambiente “de un solo trazo gigantesco, atrevido, definitivo” (48), como diría Tom Wolfe. Esta visión universal y moderna de los problemas humanos será una constante en toda la obra de Cepeda Samudio. Dice el epígrafe de *Todos estábamos a la espera*:

Estos cuentos fueron escritos, en su gran mayoría, en Nueva York que es una ciudad sola. Es una soledad sin solución. Es la soledad de la espera.

Los personajes son hombres y mujeres que yo he visto en un pequeño bar de Alma, Michigan; esperando en una estación de Chattanooga, Tennessee; o simplemente viviendo en Ciénaga, Magdalena. Y las palabras son inferiores a ellos (Cepeda Samudio 2017 5)

No sorprende tanto su decisión de escribir una novela si se piensa en las posibilidades que le ofrece el género. Una de ellas es que le permite introducir en la obra discursos extraliterarios, recurso del que Cepeda Samudio se apropia con soltura al incluir las posiciones ideológicas que rigen la política colombiana y documentos oficiales como el decreto por medio del cual los militares justifican ante el Gobierno nacional la matanza de los huelguistas, firmado por sus autores originales.

La novela, más que el cuento que es como un suspiro, eficaz e instantáneo, le permite al autor experimentar con la forma y reflexionar sobre el problema que plantea la obra en un lapso de tiempo más extendido. El problema que identificamos en la obra es una tradición de silenciamientos que abarca tres generaciones de una familia. Ya se entrevé cómo este asunto se hace más difícil de abarcar desde un formato más corto. Cepeda Samudio construye capítulos que son una sucesión de diálogos entre voces de las que no sabemos más que lo que ellas por azar mencionan sobre sí mismas, capítulos en los que intervienen varias voces a modo de un coro de corrientes de distintas conciencias, capítulos que son un

solo párrafo, páginas que sólo tienen una oración y capítulos contados por un narrador en tercera persona que les hace preguntas y reclamos a los personajes.

A Cepeda no le interesa el cómo, qué o cuándo del fenómeno político de la violencia. No le interesa la naturaleza material sino inmaterial de la violencia, su realidad huidiza y casi inasible (cf. Medina 2017 146). Por eso en la novela es más importante lo que no pasa que lo que pasa, la atmósfera psicológica del relato; cómo se experimenta la violencia en la subjetividad, cómo se siente, las tensiones en la vida que delata. Para mostrar esta problematicidad gaseosa, Cepeda Samudio aprovecha un rasgo estructural del género de la novela: el tejido narrativo se construye a partir de la colisión entre los valores que rigen el mundo y los valores del autor (y de los personajes).

Ahora bien, ¿a qué se debe este ambiente enrarecido?, ¿cuál es el origen de esta realidad distorsionada que pesa sobre a los habitantes de la casa, el pueblo y los soldados? El hecho que cambia para siempre la rutina del pueblo es la matanza de unos huelguistas en la estación del ferrocarril. *La casa grande* no reconstruye el conflicto de manera explícita, pero en líneas generales lo que ocurre es que los obreros de unas plantaciones de banano entran en huelga debido a las malas condiciones de trabajo y ante el fracaso de las negociaciones entre los jornaleros y la compañía norteamericana que regula la explotación de las plantaciones de banano, el Gobierno nacional decide mandar al ejército a acabar con la huelga por medio de las armas. A Cepeda Samudio no le interesa la historia del hecho violento, sino que concentra su fuerza narrativa, por un lado, en mostrar la antesala¹ del hecho violento en un ansioso diálogo entre los soldados que han sido comisionados para acabar con la huelga (que es como empieza la novela). Y, por otro lado, dirige su atención a las consecuencias del acto violento, a cómo tres generaciones de una familia sufren los efectos de esta violencia, cómo distorsiona sus formas de ver y sentir el mundo y sus relaciones (familiares y con el pueblo). La relación de esta familia con la huelga es que el Padre es una especie de administrador que trabaja en las bananeras y se ha aliado con el

¹“Todavía no eran la muerte: pero llevaban ya la muerte en las yemas de los dedos: marchaban con la muerte pegada a las piernas: la muerte les golpeaba una nalga a cada trance: les pesaba la muerte sobre la clavícula izquierda; una muerte de metal y madera que habían limpiado con dedicación” (2017 132).

Gobierno nacional y con la Compañía (que es como la novela designa a la empresa extranjera que administra las plantaciones de banano) para matar a los huelguistas.

El siguiente pasaje muestra el énfasis de Cepeda Samudio en las consecuencias de la violencia:

Estaban sentados sobre el techo del vagón. Y me acerqué. Uno bajó los brazos. No sé si iba a saltar. Cuando alcé el fusil, el cañón casi le tocaba la barriga. No sé si iba a saltar pero yo lo vi bajar los brazos. Con el cañón casi tocándole la barriga disparé. Quedó colgando en el aire como una cometa, enganchado a la punta de mi fusil. Se cayó de pronto. Oí el disparo. Se desenganchó de la punta del fusil y me cayó sobre la cara, sobre los hombros, sobre mis botas. Y entonces comenzó el olor. Olía a mierda. Y el olor me ha cubierto como una manta gruesa y pegajosa. He olido el cañón de mi fusil, me he olido las mangas y el pecho de la camisa, me he olido los pantalones y las botas: y no es sangre: no estoy cubierto de sangre sino de mierda. (2017 135)

Esta es una de las pocas veces en la novela en las que se habla de un muerto de manera explícita. Llama la atención el énfasis que hace Cepeda Samudio en el olor a mierda que queda en el soldado que ha causado esa única muerte, pues sugiere, como señala Pablo Montoya, que “ese único muerto impregna de mierda el universo de los victimarios” y “la violencia no produce sangre sino mierda” (456).

La huelga que es un hecho público y tiene que ver con un enfrentamiento político con el gobierno, se vuelve un problema íntimo cuando sus efectos llenan de odio la casa de la familia del Padre. A *La casa grande* la violencia entra y sale, el pueblo odia a todos los que viven en la casa. A causa de esta violencia la familia se degrada cada vez más, la huelga se convierte en el origen lejano de un odio que crece a lo largo de las generaciones como una bola de nieve. Los personajes cada vez están más derrotados, como se ve en el Padre. En un primer momento, este personaje es una figura de autoridad, pero con el tiempo (y por su participación activa en la huelga y en el sometimiento de su propia familia) su autoridad se pone en cuestión, y este cuestionamiento de su autoridad crece con su muerte violenta (la segunda muerte de la novela, varios años después de la huelga).

Dentro de la casa la violencia se hace palabra. Por un lado, reina el odio, pero por otro lado, los personajes intentan resistir, reagrupar la sangre, enseñar a los hijos a mantenerse en pie,

encontrar una manera de dirigir las vidas tras la muerte del Padre y el hueco en la autoridad que ha dejado. Pero sólo se consigue el cansancio. Cada vez que alguien quiere poner orden en la casa, que quiere buscar una salida al odio, intenta formular unas palabras y fracasa.

Estoy nuevamente en el comienzo. Entonces, ¿toda la sangre seca y olvidada en la mejilla de la hermana, toda la sangre seca y olvidada en los dedos de un soldado, toda la sangre seca y olvidada en los andenes de las estaciones de los pueblos y sobre el barro salitroso, toda la sangre seca y olvidada en una calle oscura y estrecha, debajo de los cascos de un caballo, toda esta sangre para qué? ¿Partir desde la primera herida, desde el primer remordimiento, desde el primer disparo, desde la primera venganza, para llegar otra vez desconcertado a otro cuerpo voluntaria y sosegadamente muerto? Yo estoy cansado. (Cepeda Samudio 2017 233-234)

Como señala Fabio Rodríguez Amaya, la narrativa de Samudio está llena de elementos sagazmente criptados [...]: la coralidad de voces, los hilos secretos que hilvanan una historia dispersos en diferentes capítulos y tiempos, y entre cuentos y novela. De igual importancia son las marcas textuales diseminadas en el texto, lo laberíntico de la historia, la simultaneidad de acciones y, sobre todo, la disolución de la “objetividad” gracias al avisado e inédito manejo de los puntos de vista. En suma, las estructuras narrativas cuajan en una articulada visión calidoscópica. Por lo mismo se reitera cómo la narración estructurada sobre la fragmentariedad y las poéticas de la ambigüedad y de la soledad hacen imprecisos los umbrales entre [...] entre [lo] dicho y no dicho. (LXXIX)

Esta ambigüedad que caracteriza la narrativa de Cepeda Samudio hace que las condiciones en las que los personajes hablen sean brumosas y sea difícil expresarse para ellos; que sea difícil que sus palabras sean escuchadas y que produzcan los efectos que se proponen. La realidad distorsionada que nos ofrece la novela hace difícil identificar las condiciones necesarias para que los personajes respondan y reciban las palabras de las otras voces, impide que sean claras las circunstancias en las que se puede hablar.

Las diferentes voces narrativas de *La casa grande* callan más de lo que cuentan. Tal vez por esto es difícil fijar con claridad los acontecimientos que relata la novela. Dentro de la casa la violencia que viene de afuera pasa a las palabras, y la pasión por silenciar, que es una manera de acabar con otro en el lenguaje, se hace latente. La novela, dijimos, se ocupa del problema del silenciamiento. Y esto es un hecho desconcertante, pues se trata de un experimento paradójico: la novela usa las palabras, usa el discurso literario, para hablar del

silencio (de varios tipos de silencios). Tal vez en esto radica la atmósfera extraña de *La casa grande*: la novela se vale del lenguaje para producir silencios. Así, en este texto nos ocuparemos de cómo Cepeda Samudio aborda los aspectos represivos del silencio a través de las palabras.

En este análisis de la novela tomaremos las distintas voces narrativas como actos de habla y mostraremos los silencios que ejercen y que se imponen unas a otras. Al alejarse de la pretensión de narrar la realidad de manera directa y realista, la novela nos permite acceder a la subjetividad de los personajes. Nos vamos enterando de la realidad narrada (la matanza de los huelguistas que trabajan en las plantaciones de banano) a partir de sus efectos, de la manera como ha calado en las diversas subjetividades de la familia que vive en la casa grande, del pueblo y de un par de soldados que participan en la disolución de la huelga. Lo que esta polifonía nos presenta son los debates axiológicos entre los distintos personajes. Cada subjetividad representa una ideología, un sistema de valores y una toma posición frente la matanza y a las reacciones de los demás personajes frente a la violencia. Así, la novela se construye como una polifonía que, intercalando las voces, define los límites de lo que le es posible saber al lector.

Samudio se vale de varios recursos técnicos para crear las situaciones lingüísticas en las que se producen los silencios, para crear las sensaciones de silenciamiento, o hacer que el lector escuche los silencios. Los distintos narradores: hermanas, hijos, Padre nos permiten entrar a sus consciencias. La novela hace uso de la corriente de consciencia, pero introduciendo un narratorio, que a veces no es identificado y a veces es alguno de los personajes, y esto genera monólogos dirigidos de los personajes. A través de estos monólogos accedemos a las subjetividades de los personajes-narradores. Otras veces nos habla un narrador en primera persona. Hay capítulos que son colecciones de diálogos entre distintas personas que nunca son identificadas. Lo que se consigue con esta manera de narrar es acceder a una gran cantidad de puntos de vista. Como señala Ariel Castillo:

El gran aporte de *La casa grande* a la tradición de la novela de la violencia es el vasto repertorio técnico que despliega Cepeda; la estructura fragmentada de diálogos, monólogos, viñetas descriptivas, voces sin nombre, historias de familia, decretos e informes, que rompe el orden cronológico de los sucesos e imita la lógica de los recuerdos y las pesadillas; la diversidad de su lenguaje que va de la palabra directa, dura,

descarnada, al dosificado lirismo; de la conversación coloquial y el coro de las voces anónimas de los vencidos, los líderes, soldados, jornaleros, maquinistas, mujeres y niños, víctimas de la violencia gubernamental, al seco cinismo de un decreto oficial y un parte militar. (32)

Cepeda Samudio construye silencios en el interior de las voces, entre una voz y otra, y en los vacíos que deja la estructura fragmentaria de la novela. Esta ambigüedad con la que está construido el texto lleva al lector a estar preguntándose constantemente sobre qué está hablando la instancia narradora y quién está hablando. Es más, el lector necesita darle un significado a los silencios para comprender la historia. Pues si bien las voces se sabotean los discursos durante toda la novela, y esto hace que a veces sea imposible identificar lo que quieren comunicar los personajes, el conjunto de voces que es la novela consigue comunicarnos el problema de la imposibilidad de plantar palabras en el mundo para darle sentido a la vida después de sufrir un daño.

Este *silenciamiento* es la manera como la violencia de la matanza de los huelguistas deja de ser una cuestión pública para entrar a la casa a instaurarse en las palabras y someter a los miembros de la familia. Esta propuesta de lectura nos permitirá aproximarnos a preguntas que parecen fundamentales para interpretar la novela: ¿Qué pasa después de la violencia? ¿Quién y cómo sufre las consecuencias de la muerte violenta de otros? ¿Qué significa que la violencia sea nuestra forma de establecer vínculos con los otros? ¿Cómo afecta la violencia la subjetividad? ¿Cuál es el trasfondo privado, familiar, del dolor de la violencia?

El problema de los silencios

Inspirada en la distinción hecha por J. L. Austin en *Cómo hacer cosas con palabras*, según la cual un acto del habla tiene tres dimensiones distintas, intentaré caracterizar los tipos de silencio de *La casa grande*. Austin identifica los tres niveles que componen un acto del habla: locucionario, perlocucionario e ilocucionario. El esquema más básico de esta distinción es el siguiente: “Distinguimos así el acto locucionario [...] que posee *significado*; el acto ilocucionario, que posee una cierta *fuerza* al decir algo; y el acto perlocucionario, que consiste en *lograr* ciertos *efectos* por (el hecho de) decir algo.” (Austin 78). El nivel locucionario comprende el significado literal de un enunciado, esto es, el sentido y las referencias de las palabras que componen un enunciado (comprender la oración “vamos a la casa” depende de que los hablantes sepan qué es una casa). El nivel

ilocucionario se refiere al uso de una oración, por ejemplo “te prometo que iré a tu casa mañana”. Decir esta oración (o una similar) es necesario para *hacer* la promesa, en este sentido la oración misma constituye la acción que enuncia. Este tipo de oraciones tienen un carácter performativo o realizativo, pues constituyen acciones en el mundo. Se trata de enunciados que son una forma de agencia: persuaden, advierten, prometen, etc. El nivel perlocucionario versa sobre las consecuencias y efectos que tendrán las palabras sobre los sentimientos, pensamientos o acciones que rodean al hablante (*cf.* Austin 66). Con o sin intención de los hablantes las palabras producen reacciones sentimentales (alegría, ofensa, un gesto, etc) y discursivas (una respuesta, una negación, etc).

A partir de los tres niveles de cada acto de habla, Rae Langton nos muestra tres formas de silenciamiento que se corresponden con cada nivel. El silenciamiento comporta un problema de poder, puesto que “La capacidad para realizar ciertos tipos de actos de habla puede ser una muestra de poder político [...] Para decirlo crudamente: generalmente, la gente poderosa puede hacer más, decir más y hacer que sus actos de habla cuenten más, que los de aquellos que no tienen poder.” (288-289, traducción propia)² La capacidad discursiva, el uso de la palabra es una muestra de poder y de autoridad. “Si usted es poderoso, a veces usted tiene la capacidad de silenciar el discurso de aquellos que no tienen poder” (289). “Si el discurso es acción, entonces el silencio es el la imposibilidad de actuar” (314). Lo que tienen en común los tres tipos de silenciamiento es que “*silenciar es privar de un poder*” (Langton 38, énfasis agregado).

El primer tipo de silenciamiento consiste en impedir que aquellos que no tienen poder se expresen, hagan uso del lenguaje. Las personas son silenciadas locucionariamente cuando no se atreven a producir enunciados. Según Langton, lo que les ocurre a estos hablantes es que tienen miedo, han sido intimidados o creen que no serán escuchados, entonces renuncian al uso de las palabras (y con esto a la agencia). Estos hablantes silenciados han sido condenados a la soledad a través de amenazas y burlas (*cf.* Langton 189, 315).

El segundo tipo de silenciamiento consiste en frustrar las consecuencias de un enunciado de un hablante. En este caso, la persona ha conseguido hablar, y los demás reconocen lo que pretende con sus palabras, pero deciden ignorar los propósitos del hablante o interponen

² Todas las traducciones del inglés son propias.

otras palabras para que las intenciones del primer hablante se frustren. Por ejemplo, alguien hace la siguiente promesa durante una campaña electoral: “seré presidente de Colombia” y pierde las elecciones. La promesa se hizo, pero se trata de una promesa incumplida, porque los oyentes no permitieron que alcanzara los efectos que el hablante se proponía (cf. Langton 308, 315, 318). Este silenciamiento está en el nivel perlocucionario.

En silenciamiento ilocucionario, una persona habla y no solo falla en conseguir los efectos que se propone, sino que su acto del habla falla en realizarse, en constituirse como acción, en *hacerse* (cf. Langton 315). Un hablante se propone prometer, y pronuncia las palabras “prometo que...” pero no consigue prometer nada, sus palabras no cuentan como una promesa, no son *reconocidas* por los otros como tal a pesar de que el hablante las pronunció con esa intención. En este sentido el acto del habla de la persona queda insatisfecho, no consigue realizarse. Algo que ocurre en el contexto del hablante impide que las *condiciones* para que hable prosperen.

Esta incapacidad de hacer cosas con palabras revela algo sobre el hablante, sobre su rol frente a otros (cf. Langton 316). Quien no consigue la agencia con sus palabras está en una desventaja de poder, los otros no reconocen en él la autoridad la capacidad para hacer lo que se propone. Dice Langton: “una muestra de ausencia de poder es la incapacidad de realizar actos del habla que uno [...] quisiera llevar a cabo” (314). “Al ser silenciado en un acto del habla, uno no puede hacer uso eficaz del [nivel] performativo” (cf. Langton 112).

Volviendo a la novela, mi intuición es que uno de estos silencios, más concretamente, aquél que consiste en llevar a cabo acciones que silencian a otro, es decir, impedir a otro hacer cosas con palabras (que no es lo mismo que hacer que otro se quede callado, ni es lo mismo que impedir que las palabras de otro tengan efectos en el mundo) es el elemento central que estructura la novela. El problema que nos ocupa es: ¿qué es el silenciamiento y cómo opera en *La casa grande*? Para abordar este problema, caracterizaremos cada una de estas tres maneras de silencio en la novela. Mi hipótesis es que la estructura de *La casa grande* se construye a partir de la tensión entre no poder hacer cosas con palabras, es decir, no tener el poder de llevar a cabo acciones con palabras, y el deseo de hacerlo, es decir, de encontrar las palabras para modificar el mundo, para vivir mejor en el mundo.

Lo anterior me hace pensar que la tensión que reina en *La casa grande*, y que estructura la novela, a partir de las pugnas de poder entre sus voces narrativas, se debe a la siguiente contradicción que encarnan las voces: por un lado, los personajes intentan construir una relación significativa con el mundo, por medio de sus palabras, y por otro lado, sabotean, también por medio de palabras, los actos de habla de los otros que también intentan instaurar relaciones significativas con el mundo. Esto hace que los personajes se queden atrapados en el resentimiento y la imposibilidad de hacer cosas con palabras.

El silenciamiento es la manera en la que la violencia entra a la casa y se instaura en el lenguaje. Esta acción modifica el uso comunicativo del lenguaje (el uso del lenguaje para buscar y expresar la verdad), y afecta las *condiciones* en las que es posible hacer cosas con palabras. El silenciamiento, que es la represión hecha lenguaje, es llevado hasta sus últimas consecuencias en *La casa grande*. En adelante exploraremos cómo los personajes viven las experiencias del silencio, cuáles son las últimas consecuencias de este fenómeno y qué significa que no haya condiciones para hacer cosas con palabras.

El silencio como ausencia de palabras

Silenciar, en su sentido más simple, consiste en no dejar que alguien hable, exprese contenidos semánticos, haga uso de las palabras. Esta es la situación de personas intimidadas o que creen que no vale la pena hablar porque no serán escuchadas. En *La casa grande*, el ejemplo más claro es la madre. Este personaje fue obligado a casarse con el Padre, a convertirse primero en su novia y luego en su esposa, sin saber qué significaba ninguna de estas dos palabras, ni porqué debía cumplir el rol que le imponían. La novela sugiere que desde que otros decidieron el sentido de estas palabras para ella, la madre perdió el poder sobre su vida, perdió la confianza para hablar y se limitó a obedecer la ley del Padre. En la novela la madre solo habla una vez y sus palabras son ignoradas, entonces ella deja de pronunciarlas.³ Luego de ese suceso no sabemos cómo es su voz ni qué piensa sobre lo que ocurre. La madre ha perdido el valor y las fuerzas tanto en sus palabras, como en sus acciones. De la mano de su incapacidad para hablar, la novela muestra su incapacidad para actuar. La madre solo lleva a cabo una acción en la novela y esta fracasa:

³ Las únicas palabras de la madre, cuando el Padre decide que el hijo se irá a estudiar a Bruselas son: “Pero si todavía es muy pequeño: apenas cumplió los doce años” (Cepeda Samudio 2017 246).

servir un vaso de leche agria para el padre, mientras él la ignora porque ha venido a golpear a la hija con la espuela, para castigarla por el acto de rebeldía de entregarse a un soldado y deshonorar a la familia. Este personaje se encuentra anulado, pues como señala Arendt: “una vida sin acción ni discurso [...] está literalmente muerta para el mundo” (234-235).

El silencio como ausencia de los efectos que las palabras se proponen

Algunas personas hablarán, pero sus palabras no tendrán el efecto que ellas esperan y, en este segundo sentido, serán silenciadas. Esto es, no serán acciones exitosas (las acciones no tendrán los efectos perlocucionarios que se proponen, en los términos de Austin). Quien es silenciada de esta manera de forma más explícita en la novela es la Hermana, que junto con el hermano, tienen el rol de rebeldes dentro de la familia. La Hermana intenta rebelarse contra las palabras del Padre, que son ley dentro y fuera de la casa:

El Padre no habló. No preguntó siquiera. No había necesidad pues él ya sabía, y cuando dijo Ve y busca a tu hermana, vio que tú también lo sabías: no que lo hubieras oído, o te lo hubieran dicho, o que te lo hubieran escrito con jugo feo y sucio de cepa de banano en un pedazo de sábana, sino que lo sabías, que estabas segura, y eso le bastaba a él. No levantó la cabeza cuando en un movimiento pausado y seguro te apartó con un brazo y golpeó a la Hermana en la cara con la espuela [...]. No había necesidad de las palabras, pero fueron dichas de todas maneras: no por el Padre, por ella. Como cuando no tenían compañía y estaban las palabras solas dentro de su cuerpo flaco y tenso. Las dijo una por una, calmadamente, creciendo la frase tremenda a medida que le iba agregando palabras. (Cepeda Samudio 2017 141)

En la novela no se dice explícitamente cuáles son las palabras que pronuncia la Hermana. Sin embargo, de acuerdo con el curso de la historia, hay dos posibilidades: que la Hermana, por medio de sus palabras, reivindique el acto, deshonroso para la familia, de haberse entregado a uno de los soldados; o que la Hermana le diga al Padre que está a favor de los huelguistas y en contra de él. En cualquiera de los dos casos, las palabras de la Hermana no tienen los efectos que se proponen, pues ni el Padre da su brazo a torcer en el sometimiento de los jornaleros, ni ella consigue liberarse al entregarse al soldado. Las palabras del Padre la siguen sometiendo y eso se muestra en el hecho de que, para cubrir el acto rebelde de la Hermana, el Padre la obliga a casarse con un pariente lejano, y después de que tienen tres

hijos mata al pariente y exhibe su cuerpo en el pueblo. La Hermana, a pesar de su rebeldía, es derrotada por el Padre.

Las acciones silenciadas

La principal sensación que deja la novela de Cepeda Samudio es que algo queda inacabado. Esta sensación de esperar algo que no pasa deja a los personajes en una especie de errancia. Los personajes intentan rebelarse contra lo que los oprime: la autoridad de un integrante de la familia, un *status quo*, la Compañía, y emprenden acciones y palabras para ello, pero no logran sus cometidos, las acciones que quieren llevar a cabo las voces narrativas fracasan al ser enunciadas, no consiguen *hacer* nada. Las acciones que se proponen los personajes son enunciadas con palabras, pero las palabras no tienen la *fuerza* necesaria para realizarlas (es decir, el problema no es que las acciones no consigan sus efectos sino que las acciones mismas se quedan a medio camino, no terminan de realizarse).⁴ Este tipo de inacabamiento, esta imposibilidad de continuidad entre las palabras y la acción, es el tercer tipo de silenciamiento (el ilocuocanrio). Este silenciamiento es un hecho estructural en la novela y consiste en que los personajes *no tienen el poder de hacer cosas con palabras*, de instaurar realidades en el mundo a partir de sus palabras.

Podría pensarse que este fracaso de realizar lo que las palabras se proponen pertenece, sobre todo, a los que han sido derrotados ideológicamente, esto es, a los huelguistas, al hermano y la Hermana (que están de acuerdo con la huelga). Pero se trata de una condición que comparten todos los personajes: la historia del Padre y las voces narrativas de “Los Hijos” dan cuenta de ello. El Padre es el personaje que más autoridad y poder tiene en la novela: su palabra es ley tanto dentro como fuera de la casa. Como dijimos, hay un primer momento de la novela (en el capítulo “La Hermana”, en la primera parte del capítulo “El Padre”) en el que la autoridad del Padre está en todo su esplendor. Sus palabras instauran

⁴La diferencia entre este nivel y el anterior (el que Austin llama perlocucionario) es que en el anterior las acciones tienen un comienzo y un final exitoso y fallan desde el punto de vista de las consecuencias. Mientras que aquí las acciones empiezan, pero fracasan en terminar de constituirse. Un ejemplo del anterior nivel es que alguien le da a otra persona una orden y la otra persona no la cumple (la orden se dio, pero no tuvo el efecto deseado). Mientras que en el nivel ilocuocionario los personajes intentan dar órdenes y la posibilidad misma de ordenar fracasa.

condiciones en el mundo, delimitan el espacio de lo que los otros personajes pueden hacer y decir. Las palabras del padre más que producir espacios de agencia, los reducen, prohíben movimientos en el lenguaje a otros personajes.⁵

Fuera de la casa, el Padre es una figura de poder, rige el pueblo como un señor feudal, es un terrateniente que manda sobre los jornaleros que trabajan en las plantaciones. En este espacio, una de las cosas que el padre les prohíbe a los trabajadores es entrar en huelga. Para someter a quienes se oponen a sus mandatos y participan en la huelga, el Padre se alía con el Gobierno y la Compañía. Dentro de la casa este personaje es también una figura de poder, pues las vidas de sus hijos y su esposa son dirigidas según el curso de sus palabras (que son como sentencias): las niñas estudiarán en casa, el hermano estudiará en el exterior, la Hermana se casará con un pariente para ocultar la deshonra. A pesar de su poder, la autoridad del Padre es derrumbada, y con ella, el régimen que este personaje representa. Como señala Pablo Montoya, cuando el cuerpo del padre cae muerto, “se cae pesadamente un antiguo orden social” (458). El Padre también es silenciado porque no ha conseguido hacer su voluntad a pesar de que su palabra sea ley, porque ha pronunciado las palabras y ha condenado a otros con ellas, pero no consigue instaurar el orden que aspira.

Para entender las condiciones en las que surge el silenciamiento parece necesario responder a las siguientes preguntas: ¿de dónde viene el poder del Padre? ¿Cómo se mantiene? ¿Cuál es la diferencia entre autoridad y poder? Miranda Fricker define el poder en los siguientes términos basándose en Foucault, pero procurando dejar un espacio para la agencia individual: el poder social es una capacidad de ciertos agentes que les permite influir en sus comunidades. Este poder puede operar de una manera pasiva o activa porque no depende exclusivamente de la agencia del individuo, sino que también se apoya en estructuras o relaciones de poder que hay en la sociedad (*cf.* Fricker 9, 13). El poder del Padre tanto dentro como fuera de la casa viene de la sociedad, es un poder social. Los poderosos, como el Padre, tienen control sobre lo que otros quieren o desean, sobre aspectos importantes de sus vidas.

Llevar a cabo un acto del habla es un poder que depende de ciertas condiciones. Una de ellas es estar investido o tener la capacidad de investirse de la autoridad necesaria para

⁵ Esta característica de los agentes poderosos es señalada por Langton (*cf.* 319).

asegurar lo que el hablante desea.⁶ Esta condición depende de otros (quienes escuchan a un hablante le atribuyen poder —por ejemplo, porque lo consideren confiable o están de acuerdo con su discurso—), de cierta coordinación social. Así, la autoridad tiene que ver con el reconocimiento de unos hablantes hacia un oyente e investir a alguien de autoridad requiere de un consentimiento o de un papel activo de los oyentes (y en este sentido la relación autoridad-hablante es distinta a la relación poder-hablante⁷).

De acuerdo con este análisis, en *La casa grande*, el Padre representa una estructura de poder y es un agente que los otros reconocen como una autoridad, en especial antes de la huelga. En un segundo momento de la novela (segunda parte del capítulo “El Padre”), la violencia que el Padre ha ejercido sobre los jornaleros se le devuelve, y su autoridad empieza a ponerse en duda (por el pueblo, por algunos de sus hijos), y finalmente este personaje es silenciado porque los hablantes a su alrededor dejan de reconocerlo como una autoridad y sus actos del habla fracasan. El padre es silenciado hasta la muerte.

Por otra parte, la autoridad no depende de una relación anterior (estructural) de poder, sino que los agentes pueden autoinvertirse de ella, como es el caso de la hermana. La hermana, que es un personaje distinto a la Hermana y hereda la autoridad del Padre, es incapaz de seguir con el legado del Padre así pueda ser más implacable que él. La hija de la Hermana rebelde, que es la tercera generación de la familia (que sigue viviendo los efectos de odio instaurado por el Padre) y comete el mismo acto de rebeldía de su madre al embarazarse, al revelarse contra a hermana le impide mantener la autoridad del Padre y llevar a cabo su voluntad. La siguiente cita muestra cómo la hija *bloquea* la autoridad de la hermana saboteando el intento de esta última de decir las palabras que mantengan a los integrantes de la familia en los márgenes definidos por el Padre y la hermana. Dice la voz de la hermana:

¿Qué vas a hacer con ella? Ahora que te ha dicho lo que debiste saber, que no debió tomarte por sorpresa porque era la única forma en la que ella podía desbaratar todo lo que te ha llevado tanto tiempo reconstruir. ¿Qué vas a hacer ahora que se ha acercado a ti y

⁶La idea de autoinvertirse de autoridad es desarrollada por Langton (*cf.* 2009).

⁷El poder de un hablante parece descansar en convenciones más fijas (que la autoridad), en estructuras sociales, o relaciones de poder preestablecidas a la manera de Foucault.

con palabras agudas y seguras como picos te ha vaciado las órbitas? No tienes tiempo para comenzar otra vez. Para decirte: aquí fue el comienzo, recordarlo, reconocerlo y saber que es el único punto de partida para la tremenda tarea de recoger los pedazos de lo que ha sido desbaratado y ponerlos nuevamente en su sitio. (Cepeda Samudio 2017 153, espacio dejado intencionalmente por el autor)

Aquí estamos frente a un nuevo fenómeno del lenguaje que se produce junto con el silenciamiento: el bloqueo. La autoridad del Padre y de la hermana fracasa porque algo bloquea sus condiciones de cumplimiento. Lo que están haciendo las voces es deshacer las palabras de los otros. La omisión, no hacer nada frente a las palabras de otro que se proponen dominar al oyente o emprender acciones autónomas, puede ser una manera de reaccionar frente a un discurso, en este caso, de bloquearlo. Al escuchar un discurso los oyentes cambian, adquieren ciertas actitudes, se producen creencias y deseos nuevos en ellos, que pueden interferir en la realización de lo que el hablante se propone. Bloquear las condiciones de satisfacción de los actos de habla de otros es cuestionar la autoridad que tienen y la normatividad de las prácticas que están llevando a cabo (cf. Medina 2007 5). A pesar de que consigan bloquear ciertos actos autoritarios, los personajes de la novela no son muy conscientes de sus acciones y, dado que bloquear estos actos autoritarios comporta acciones de resentimiento y venganza, lo único que consiguen es, igual que como ocurre con el silenciamiento, y crear un ambiente en el que ningún discurso prospera. Por eso sigue prevaleciendo la injusticia en el mundo de la novela.

¿Cuál es el vínculo entre bloquear y silenciar? Ambos fenómenos del lenguaje son impedimentos para que los actos del habla ilocucionarios prosperen y ambos se valen de las condiciones de satisfacción para minar el propósito de un hablante de hacer cosas con palabras. Los actos del habla dependen de condiciones de satisfacción que se establecen por medio de convenciones que puede ser costumbres, leyes o acuerdos formales o informales (cf. Langton 319). Una de estas condiciones de satisfacción, veíamos en la novela, es la autoridad. Otra es la coordinación social. Estas condiciones dependen del contexto en el que están los hablantes. Lo que ocurre en *La casa grande* es que la violencia ha trastocado las condiciones normales para el habla: la lógica represiva de la violencia se ha instalado en las palabras imponiendo sus reglas en el juego del lenguaje familiar y en las palabras que los habitantes del pueblo se dirigen. La violencia se ha vuelto la moneda de cambio que

enrarece y trastoca las condiciones para poder expresarse y los actos del habla se convierten en sus ecos (la novela puede leerse como una colección de ecos), en represión y agresiones hechas palabras. Las reglas para hablar ya no son claras, la violencia le quita la fuerza al discurso, a los deseos y planes de los hablantes que ya no saben qué esperar. En este arrinconamiento en el que se encuentran los hablantes quedan reducidos a dos actos discursivos: silenciar o bloquear a quienes intentan reprimirlos. Veremos a continuación un ejemplo de un soldado que es silenciado ilocucionariamente. El soldado es silenciado porque ha dicho, de manera explícita que no quiere matar a nadie y que a lo mejor los huelguistas tienen razón en sus reclamos. A pesar de que está en contra de matar la orden militar que le es impuesta hace que sus palabras no valgan y actúe contra sí mismo:

-No es culpa tuya, tenías que hacerlo.

-No, no tenía que hacerlo.

-Dieron la orden de disparar.

-Sí.

-Dieron la orden de disparar y tuviste que hacerlo.

-No tenía que matarlo, no tenía que matar a un hombre que no conocía.

-Dieron la orden, todos dispararon, tú también tenías que disparar: no te preocupes tanto.

-Pude alzar el fusil, nada más alzar el fusil, no disparar.

-Sí, es verdad.

-Pero no lo hice.

-Es por la costumbre: dieron la orden y disparaste. Tú no tienes la culpa.

-¿Quién tiene la culpa entonces?

-No sé: es la costumbre de obedecer.

-Alguien tiene que tener la culpa.

-Alguien no: todos: la culpa es de todos.

-Maldita sea, maldita sea.

-No te preocupes tanto. ¿Tú crees que se acuerde de mí?

-En este pueblo se acordarán de nosotros: en este pueblo se acordarán siempre, somos nosotros los que olvidaremos.

-Sí, es verdad: se acordarán.

(Cepeda Samudio 2017 135)

Discurso e identidad

La naturaleza brumosa de la novela hace difícil establecer cronologías, distinguir quién habla, hilar los hechos. Sin embargo, hay algo en lo que la novela es extrañamente explícita: los personajes de *La casa grande* se caracterizan por su “esencia ideológica”.⁸ Desde el principio se establecen dos “bandos” y así los personajes no quieren hacer parte de ninguno, como es el caso de los soldados, no se les ofrece escapatoria. Por un lado, están la hermana mayor y el Padre, quienes están entre los principales responsables de sofocar la huelga, y defienden un orden feudal en el que la familia de la casa grande gobierna; el pueblo les tiene miedo y ellos odian al pueblo. Por otro lado, están la Hermana y el hermano que apoyan la huelga, la Hermana se enfrenta al Padre, mientras que el hermano colabora con los jornaleros.

El problema parece ser que estas posiciones ideológicas son esenciales a los personajes, a tal punto que sólo se pueden relacionar entre ellos a través de ellas (son cercanos de quienes tienen la misma ideología y odian al opositor). Todos están separados por estas diferencias ideológicas que parecen un sino y no pueden relacionarse en otros términos. Por eso se tratan como si fueran “el enemigo”, porque están reduciendo sus relaciones humanas a enfrentamientos ideológicos. Una manera de probar esto en la novela es que ninguno de los personajes principales tiene nombre, son el Padre, la Hermana, la hermana, el hermano y los hijos. Son subjetividades que no tienen identidad más allá de su rol ideológico. Están atrapados en estos roles. Este talante ideológico tan arraigado es una especie de destino, de sino trágico. Toda la vida de los personajes está determinada y limitada por sus ideologías, y sus acciones se reducen a intentar imponérsela al otro y no dejarse imponer la del otro. Por eso ambos bandos están derrotados. Para rematar, este sino ideológico es la única herencia, el único vínculo en común que tiene toda la familia, como se muestra en el capítulo, “Los Hijos”: “El tiempo no fluye aquí tranquila y descansadamente hacia la muerte: nos invade esta casa y estos corredores y estos cuartos como una creciente y nos arrastra y nos destruye” (Cepeda Samudio 2017 256).

Lo que le interesa mostrar a Cepeda Samudio no es una experiencia ideológica, en tercera persona, del tipo, “el Padre cree que *x*” o “La Hermana defiende que *y*, basada en las siguientes razones”. Más bien, lo que le preocupa a Samudio es la experiencia en primera

⁸ En esta hipótesis coincido con Pablo Montoya (*cf.* 454).

persona, de un yo que sufre las imposiciones negativas de las posiciones ideológicas. Por eso toma la decisión formal de narrar la novela a partir de monólogos dirigidos que ocurren en las conciencias de los personajes y a partir de algunos diálogos (que contrastan diferentes subjetividades): para darle sentido a la experiencia en primera persona de vivir en un mundo enrarecido por la frustración de no poder construir una narración de sentido con los demás. Sólo dentro de las conciencias de los personajes, en el diálogo eterno consigo mismos, es posible vivir sus subjetividades y el dolor íntimo de estar encerrados en sí mismos y de no poder habitar el mundo con historia común con los demás habitantes de la casa o el pueblo que los haga vivir reconciliados.

El mecanismo del silenciamiento es un problema de los personajes porque no solo se refiere a cómo los personajes usan el lenguaje, sino a quiénes *son* ellos en el lenguaje (y en últimas en el mundo) (cf. Medina 2007 8). Lo que se realiza en los actos del habla son los aspectos de identidad de los hablantes. El inacabamiento de los actos de habla de los personajes de la novela es en últimas un quedarse a medio camino como sujetos, un no poder ser quienes son. Y en este caso el incumplimiento de las condiciones para hablar no es un problema incidental, sino sistemático y constitutivo de los personajes hasta el punto en que sus identidades han sido borradas y reducidas a una ideología. El problema de estos personajes es que no tienen identidad.

Que los personajes se silencien y se bloqueen les impide hacer acciones en el mundo con sus palabras. Y esta imposibilidad de hacer cosas con palabras los deja a medio camino como sujetos. Aquí vuelve a salir a la luz el vínculo entre agencia y palabras que señalábamos arriba. Según Hannah Arendt, la condición humana se actualiza emprendiendo acciones en el mundo; llevando a cabo acciones (que constituyen, por definición, nuevos comienzos) en compañía de los demás, se nos revela quiénes somos, descubrimos nuestra identidad y encontramos un lugar en el mundo para nosotros. Lo anterior, equivale para Arendt a darle sentido a nuestras vidas (cf. Arendt 235-240). En la novela de Cepeda Samudio ocurre que los personajes quieren ser nuevos comienzos, buscan reconstruir sus vínculos con el mundo luego del daño, y con este objetivo hablan. Pero los otros silencian y bloquean estas palabras y las privan de la fuerza necesaria para intervenir el mundo, para instaurar nuevas realidades en él. Por eso los personajes no consiguen descubrir quiénes son

ni hacer vínculos significativos con los otros. En este sentido están inacabados. Se encuentran en una especie de enajenación frente al mundo y frente a los otros.

La consecuencia de inacabamiento es que estos personajes están aislados del mundo, están completamente solos. Toda la obra de Cepeda Samudio está atravesada por lo que Álvaro Medina llama “la poética de la soledad” (2017 403). Llevando un poco más lejos estas palabras, definiré esta poética a partir de dos características que Medina menciona de “Proyecto de una mujer sin tiempo” y que, a mi modo de ver, son una constante en toda la obra de Cepeda: “1) aparece un personaje sin nombre que el narrador presentará en otros textos como hombre o mujer, payaso, o mexicano, padre, o soldado, etc. 2) Su situación es la de ser un atrapado incapaz de superar la circunstancia que lo rodea, incluso de comprenderla a causa de la alienación que padece” (2017 404). Esto explica por qué el narrador sólo puede rastrear los personajes desde el interior de sus conciencias: los personajes casi no hablan entre ellos y cuando hablan no consiguen hacer nada con sus palabras. El silenciamiento y el bloqueo los condena a la soledad. Esta poética de la soledad da cuenta de un rasgo fundamental de *La casa grande*, presente en todo el proyecto literario de Cepeda Samudio, “se puede decir que [...] lo que no sucede es más importante que lo que sucede” (Rodríguez Amaya LXXXIV). Como señala Samper Pizano, en términos narrativos esto significa que en la novela “no hay concesiones a la peripecia” y “la procesión va por dentro” (1977 16-17).⁹

Palabras finales

Rastrear el problema del silenciamiento en *La casa grande* nos ha mostrado cómo la incapacidad de hablar de los personajes está anclada a su incapacidad de actuar. Sin la acción y los discursos los personajes han quedado reducidos a esencias ideológicas, a ver al otro como el enemigo, a no tener identidad, a quedarse arrinconados en el mundo o a avanzar a la deriva, incapaces de construir relaciones significativas consigo mismos y con los demás. El título de la novela es una metáfora del habitar, de las condiciones de vida en un lugar. Lo que nos muestra la colección de ecos, los angustiosos diálogos que parecen susurros traídos por el viento, es cómo la violencia nos silencia con las palabras y nos

⁹ Samper Pizano señala esto sobre los cuentos de Samudio y yo lo extiendo a la novela.

impide estar en casa en el recinto cerrado de nuestra conciencia, nos impide sentirnos en casa con nuestra familia, en nuestro pueblo o en nuestro país.

Bibliografía

Arendt, H. *La condición humana*. Trad. Ramón Gil Novales. Barcelona: Seix Barral, 1974.

Austin, J.L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Edición electrónica de www.philosophia.cl/ / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Web 25 mayo 2017.

[http://revistaliterariakatharsis.org/Como_hacer_cosas_con_palabras.pdf]

Castillo, A. “La narrativa experimental de Álvaro Cepeda Samudio.” *Cuadernos de literatura del Caribe e hispanoamericana* 4(2006): 21-48.

Cepeda, Samudio, A. *Antología. Álvaro Cepeda Samudio*. Ed. Daniel Samper Pizano. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1977.

Cepeda, Samudio, A. *Álvaro Cepeda Samudio. Obra literaria*. Eds. Fabio Rodríguez Amaya y Jaques Gilard. Bogotá: Sílabas, 2017.

Friker, M. *Epistemic Injustice. Power and the Ethics of Knowing*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Langton, R. *Sexual Solipsism: Philosophical Essays on Pornography and Objectivation*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Medina, A. “El proceso creativo de Álvaro Cepeda Samudio.” *Álvaro Cepeda Samudio. Obra literaria*. Eds. Fabio Rodríguez Amaya y Jaques Gilard. Bogotá: Sílabas, 2017.399-442.

Medina, J. “How to Undo Things with Words: Infelicitous Practices and Infelicitous Agents.” *Philosophy of Language* 8.1 (2007): article 13.

Montoya, P. "Apostillas a Álvaro Cepeda Samudio." *Álvaro Cepeda Samudio. Obra literaria*. Eds. Fabio Rodríguez Amaya y Jaques Gilard. Bogotá: Sílabo, 2017.399-442.

Rodríguez Amaya, F. "El doble reto asumido por Cepeda Samudio: Universalismo y Modernidad." *Álvaro Cepeda Samudio. Obra literaria*. Eds. Fabio Rodríguez Amaya y Jaques Gilard. Bogotá: Sílabo, 2017. XXIII-XCIV.

Ruffinelli, J. "Carta ficticia a Álvaro Cepeda Samudio." *Álvaro Cepeda Samudio. Obra literaria*. Eds. Fabio Rodríguez Amaya y Jaques Gilard. Bogotá: Sílabo, 2017.465-477.

Samper Pizano, D. "Prólogo." *Antología. Álvaro Cepeda Samudio*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1977.

Wolfe, T. *El nuevo periodismo*. Trad José Luis Guamer. Barcelona: Anagrama, 1998.

Los secretos en la casa. Una lectura de *Delirio* de Laura Restrepo

El epígrafe de *Delirio* de Laura Restrepo sitúa al lector en el argumento de la novela:

Sabidamente, Henry James siempre les advertía a los escritores que no debían poner a un loco como personaje central de una narración, sobre la base de que al no ser el loco moralmente responsable, no habría verdadera historia que contar. (Gore Vidal)

Con estas palabras se señala que en *Delirio* hay una contradicción porque, por un lado, hay un daño del que alguien es moralmente responsable, y, por otro lado, es esquivo al reclamo moral por su estado mental. Dada la estructura fragmentaria de la novela, compuesta por varias voces que cuentan el delirio de Agustina Londoño, esta advertencia hace que el lector se pregunte una y otra vez, cuando hablan los cuatro personajes narradores, ¿de qué daño se está hablando? ¿Quién evade la responsabilidad?

La novela juega a hacer ambiguas las respuestas a estas preguntas y plantea, además, múltiples posibilidades, algunas más literales, otras más metafóricas. Restrepo traza un recorrido casi policíaco, en el que Aguilar, personaje que se identifica con el lector porque comparte su situación de desconocimiento del pasado de Agustina y de las causas de su delirio, intenta averiguar qué le pasó a su esposa. El punto de partida de la novela es el encuentro entre Aguilar, que regresa a Bogotá luego de un viaje de cuatro días, y Agustina, que se encuentra en un cuarto de hotel perdida en el delirio. Para recuperarla, Aguilar tendrá que desenterrar un pasado que tiene un doble fondo: los problemas de poder de la familia Londoño y la realidad bogotana de los años ochenta. Esta doble base del argumento de la novela lleva al lector a replantearse las preguntas sugeridas en el epígrafe: ¿quién es responsable de lo que le ha pasado a Agustina? ¿Quién es Agustina? ¿Es su familia culpable del delirio? ¿Tiene algo que ver la situación política de los ochenta (el narcotráfico, la violencia) con su delirio?¹⁰

En una entrevista, Restrepo da una pista que nos permite articular los dos ámbitos (público y privado) con los que parece estar relacionado el delirio de Agustina:

¹⁰ Conuerdo con la siguiente interpretación del epígrafe de María Victoria García: “La advertencia del escritor norteamericano parece haber servido de desafío a la autora colombiana, pues el personaje principal de *Delirio* está trastornado, tiene cierto sentido de la responsabilidad moral y además no solo hay una sino dos historias que contar: la de la protagonista y la de Colombia” (311)

En Colombia se tiene la sensación de que la guerra es una cosa que sucede en la calle. Si logras sobrevivir a ese paso por la calle y te encierras en tu casa, entonces la guerra se queda afuera. Y de pronto se me ocurrió que eso no puede ser así. Esa guerra tiene que estar permeando las paredes de la casa y la familia tiene que estar impregnada con toda esta violencia. (cit. en Nystrøm 4)

Estas palabras de Restrepo muestran la naturaleza de los problemas que se entrelazan en la novela. Parece importante recordar que estas preocupaciones se nos presentan a modo de discurso literario. ¿Qué significa esto? A las preguntas sobre quién es moralmente responsable del daño que el delirio le ha causado a Agustina, Restrepo no responderá de manera directa, ni a través de una explicación psicológica de los daños familiares que Agustina ha sufrido, y tampoco a través de un análisis político o sociológico del momento histórico (la reestructuración nacional y la crisis colombiana en las que se desarrolla la novela). No. Restrepo nos ofrece apreciaciones del delirio de Agustina a través de las subjetividades de quienes la rodean (Midas McAlister, la tía Sofi, Aguilar) y de Agustina misma. El ejercicio de representar la realidad obedece más bien a preocupaciones estéticas, es “cuestión de la actitud del escritor ante la realidad del mundo que nos presenta, actitud completamente distinta a la de los autores que interpretan con seguridad objetiva las acciones, estados y caracteres de sus personajes” (Auerbach 504).

Lo anterior remite a la forma como Bajtín caracteriza la novela. Este género construye discursos estéticos que versan sobre problemas éticos (*cf.* 25). Las novelas representan y problematizan la realidad desde el punto de vista de la *acción* humana; dan cuenta de cómo las subjetividades experimentan las acciones morales y los valores sociales. Las novelas tienen un carácter ético en cuanto se ocupan del día a día de la vida y la observan de cerca, muestran las amarras que nos atan al mundo, nos hacen sospechar de los valores que nos guían, nos sitúan en los límites o en los puntos de quiebre de la vida. Dado que en este trabajo, como explicaré, considero que el discurso (o los actos del habla) es un tipo de acción, el análisis versará sobre lo que se hace con las palabras y sus implicaciones morales.

Por su naturaleza literaria, el delirio de Agustina, y el problema de quiénes son los responsables tienen significados que van más allá de lo literal y juegan con lo metafórico.

La locura que nos anuncia el epígrafe tiene forma de delirio en la novela, en la que se le da sentido a este término extrapolando a la ficción varias de sus características psiquiátricas. Agustina se ajusta a la definición tradicional de delirio en tanto tiene una profunda convicción en ciertas creencias pese a que la evidencia se muestre contraria a ellas (cf. Caponni 2011). El delirio no es propiamente una enfermedad mental, sino un estado que acompaña a varias de ellas y ocurre en un contexto de estados patológicos (físicos y mentales). Así, vemos la manera en que Restrepo se apropia literariamente del delirio cuando sugiere que Agustina se encuentra rodeada de enfermedades:

Va creciendo el número de los seres dañinos contra los que debemos protegernos, los leprosos de agua de Dios, los francotiradores del 9 de Abril, los estudiantes con la cabeza rota y llena de sangre, y sobre todo la chusma enguerrillerada que se tomó Sasaima. (Restrepo 135)

El delirio es también un estado reversible. Esta característica será fundamental para la interpretación de la novela, pues la historia de Agustina insinúa que es la sociedad colombiana la que sufre de delirio a causa de la violencia. Otro aspecto del delirio que apoya esta interpretación es que se trata de un mecanismo de defensa, en el contexto de la novela, de la violencia a la que Agustina está expuesta. Pero, de nuevo, como se trata de un discurso literario, a Restrepo no le interesa la violencia en tanto fenómeno político o sociológico, sino sus efectos en la subjetividad. A Restrepo le interesa cómo estas subjetividades sobrellevan el daño, se hacen responsables de él, de manera consciente o inconsciente, y cómo la violencia entra a las casas, y se sigue ejerciendo con las palabras. En el caso de *Delirio*, la injusticia producida por la violencia se manifiesta en las relaciones discursivas entre los personajes. Las palabras y las acciones por medio de las cuales se relacionan están ancladas y adquieren su fuerza en la existencia de palabras y acciones ocultas. Todos los elementos ficcionales de la novela (personajes, argumento, narradores, tiempo y espacio) se configuran, forman una estructura estética, a partir de los secretos.

El problema

La contradicción entre lo oculto y lo visible que constituyen los secretos es la base del argumento de *Delirio*. Para recuperar a Agustina, Aguilar tendrá que sacar a la luz los secretos del pasado de su mujer. El lector, de la mano de Aguilar, intenta armar el

rompecabezas de 67 fragmentos en el que cuatro voces narrativas se turnan la palabra. La contradicción entre oculto y visible se hace patente en las relaciones discursivas entre los personajes. Las palabras y las acciones por medio de las cuales los personajes se relacionan entre ellos están ancladas y adquieren su fuerza en la existencia de otras palabras y acciones que se mantienen ocultas. Lo que los personajes ocultan determina qué están autorizados a decir, y les permite disponer de la realidad ficcional con mayor poder. Los secretos en la novela son discursos subterráneos que sostienen estructuras de poder, son el puente entre lo que pasa adentro y afuera de la casa de los Londoño, entre la vida familiar y la vida pública. Agustina no conoce todos los secretos, pero intuye su poder, intuye el peligro que representa revelarlos. Por ejemplo, cuando su hermano Bichi y ella descubren que su tía Sofi es amante de su padre, ella guarda el secreto porque sospecha que destruirá la familia, como en efecto sucede cuando el Bichi lo revela para vengarse del padre. Guardando los secretos, Agustina, como Antígona, intenta conciliar la ley divina con la ley humana, y, como Casandra, intuye y pronostica las calamidades que conlleva el hecho de revelar los secretos, pero nadie la escucha y enloquece. El origen del delirio de Agustina es que es incapaz de lidiar con los poderes de los secretos y queda atascada en la pérdida del padre, el daño causado a su hermano menor, las disputas de poder entre sus familiares y la disolución de la familia.

He adquirido otro poder, dice la niña Agustina, uno que me sacude tan fuerte que me deja medio muerta, un poder que se traga todas mis fuerzas, mirando hacia atrás, dice, creo que en eso se me fue la infancia, en hacer fuerza y acumular poder para impedir que mi padre se fuera de la casa. Ayer, hoy, muchas veces, casi siempre lo oye pelear con la madre y amenazarla con las mismas palabras, que si tal cosa me largo, que si tal otra me largo, y ante todo Agustina no quiere que su padre se largue porque cuando está aquí y está alegre es lo mejor del mundo y no hay nada, nada en la vida como su risa, como su limpio olor a Roger & Gallet y sus camisas inglesas de rayitas azules y blancas; a veces, cuando la casa está oscura miro a mi padre que brilla. (Restrepo 88-89)

Los secretos, en la casa, se guardan con ayuda del “Catálogo de falsedades básicas de la familia Londoño” (Restrepo 264) que sirve para mantener las apariencias de la sociedad bogotana y alimenta el *status quo* social:

El Bichi se fue para México porque quería estudiar allá, y no porque sus modales de niña le ocasionaron repetidas tundas del 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 y por hippie y por marihuanera, y no porque prefirió escaparse antes de 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 Londoño no está loca de remate sino que es así. (Restrepo 264)

El poder de la familia Londoño en la esfera pública se basa también en un secreto. Su fortuna se mantiene gracias al Midas McAlister, que, como el rey antiguo, convierte en oro todo lo que toca ayudando a las élites bogotanas a lavar dinero, y guarda el secreto de que la riqueza de las familias proviene del narcotráfico. Midas lava el dinero con la esperanza de ganar estatus social, ser reconocido por las élites y suplir así el rencor de vivir en un barrio pobre, convencido de que “en este país no eres nadie comparado con uno de los de ropón almidonado” (Restrepo 155).

Este texto se ocupará del problema ¿qué son y cómo funcionan los secretos en *Delirio*? La hipótesis de trabajo es que guardar secretos es una manera de ejercer violencia por medio de las palabras y que este mecanismo ejerce una fuerza que somete a algunos personajes de la novela y les impide tener relaciones significativas (por ejemplo de reconciliación) con el mundo ficcional que habitan.

Lenguaje y poder

Quisiera detenerme para hacer explícita la naturaleza de la propuesta de lectura que desarrollaré y algunos de sus principales presupuestos. Considero legítimo hacer un análisis de *Delirio* desde el punto de vista del lenguaje, porque el lenguaje es la principal

herramienta literaria, también porque la novela desarrolla la relación entre lenguaje y poder, y, en suma, porque la arquitectura de la novela se funda en un fenómeno del lenguaje: los secretos.

Interpreto la premisa de que el lenguaje es la principal herramienta literaria de la siguiente manera. La literatura, más que de la naturaleza lingüística —gramatical y técnica— del lenguaje, se ocupa de sobrepasar los límites semánticos de las palabras para crear nuevos significados (cf. Bajtín 1989). Un trabajo literario crea un nuevo universo de significación jugando con los significados convencionales o usos corrientes de las palabras (los usos corrientes del lenguaje se fijan en la realidad y la ficción es siempre un nicho de la realidad). La función del lenguaje en la literatura es buscar la autenticidad, construir nuevos sentidos, resignificar la realidad. Un ejemplo de la novela que nos ocupa es el significado de la palabra delirio. A partir de este término, Restrepo asocia la realidad íntima y familiar de Agustina con la realidad histórica colombiana y juega con su significado haciendo del delirio una metáfora para las tensiones entre conocer y ocultar la verdad, y la razón y la locura en la sociedad colombiana. El ámbito en el que se mueve esta construcción de significados es el de los valores. Un trabajo literario tiene la capacidad de construir nuevos valores, así como de criticar y derrumbar valores existentes (cf. Zima 2010). El lenguaje literario tiene poder sobre el mundo, crea mundo. Dicen Wellek y Warren:

El escritor no es solamente influenciado por la sociedad: él influencia. El arte no reproduce meramente la vida sino que le da forma. La gente puede modelar su vida basada en patrones de héroes y heroínas ficcionales. Ellos han hecho el amor, han cometido crímenes y se han suicidado de acuerdo con el libro (102).

Como anticipaba, *Delirio* desarrolla la relación entre lenguaje y poder. La literatura, por ocuparse de la autenticidad y de la veracidad, tiene una posición crítica frente a los discursos de poder, en cuanto afectan la subjetividad e inciden en los valores que rigen la vida de los individuos. Para comprender lo que le ocurre a Agustina a nivel íntimo, no basta con entender al personaje aisladamente, ni su manera de pensar. El estado mental de Agustina, como lo descubrirá Aguilar, tiene una relación estrecha con lo que ocurre a su alrededor: la ciudad caótica que la rodea, la ambivalente relación con su padre, su ansia de proteger a su hermano. El delirio de Agustina se inscribe en las relaciones de poder (con su

familia, su cultura y su sociedad) en las que participa. El recurso que une estas dos instancias de la vida de Agustina, lo que ocurre dentro de su mente, y lo que ocurre en su comunidad (en el espacio público) es el lenguaje.

Para Bajtín, la instancia que une el mundo de los otros (las prácticas comunicativas del lenguaje y las relaciones de poder) con lo que ocurre en la mente es la voz (*cf.* 1986). La voz, por un lado, es un medio de expresión de la propia subjetividad, de la personalidad y la conciencia del hablante, y en este sentido, da cuenta de la autenticidad personal (*cf.* Wertsch 12). La voz, para Bajtín, es una especie de conciencia del habla, que aplica para la comunicación oral y escrita, y es un proceso comunicativo “preocupado por los asuntos más amplios del habla desde el punto de vista de un sujeto, su horizonte conceptual, sus intenciones y su visión de mundo” (Wertsch 51). La voz hace que los enunciados pertenezcan a alguien, tengan un autor (*cf.* Wertsch 56). Pero, por otro lado, la personalidad de un hablante es una toma de posición frente a unas categorías sociales y culturales. La posibilidad de crear un punto de vista propio se desprende de procesos comunicativos sociales, de la participación en el mundo de los otros (*cf.* Wertsch 13). Dentro de los procesos comunicativos que dependen de las relaciones sociales y culturales, Bajtín identifica la direccionalidad y la dialogicidad de los sucesos del habla (*cf.* 1986).

En *Voices of the Mind. A Sociocultural Approach to Mediated Action*, James Wertsch, a partir de algunas nociones sobre el lenguaje desarrolladas por Bajtín en *Speech genres and other late essays*, da cuenta de los procesos mentales (y psicológicos) de los individuos a partir de sus relaciones con las instancias de poder culturales y sociales en las que están situados (*cf.* 6, 15). Para Bajtín, los usos y significados del lenguaje se determinan en los intercambios discursivos, o sucesos del habla, de varias voces en contextos sociales y culturales específicos. En estos intercambios se hace evidente que los sucesos del habla están sujetos a la direccionalidad, esto es, están dirigidos a alguien, tienen a otro como destinatario, y pretenden *hacer* algo sobre este otro. Sin este receptor, según Bajtín, las emisiones no existirían (*cf.* 1968 91, 99).

La idea de direccionalidad supone que en los sucesos del habla intervienen al menos dos voces: el autor del enunciado y aquel a quien está dirigido el enunciado. Es en este sentido

que Bajtín habla de la dialogicidad como premisa de funcionamiento de los actos discursivos (cf. 1986 95, 102, 182, 275). Las variaciones en esta relación dialógica, por ejemplo, cierto tipo de entonación al decir las palabras, cambian el significado y el uso que se está haciendo de una entonación (dependiente del contexto y la entonación de la frase “vamos a la casa” puede ser una promesa, una orden, una sugerencia, etc.). La noción de dialogicidad de Bajtín muestra cómo un enunciado en el lenguaje es una respuesta que se acomoda a las palabras de otro. Un diálogo entre voces es una intermediación de propósitos y visiones de mundo, entre creencias y valores, y en este sentido no es neutral (cf. Bajtín 1986 304-305). Las voces de las personas, en tanto están dirigidas a alguien en particular y encarnan las posiciones e intenciones de los hablantes, tienen la capacidad de influir sobre otros hablantes, en especial, cuando los sucesos del habla se dan en medio de relaciones de poder (cf. Bajtín 1986 91, 293-294). Así, el lenguaje social, construido por aquellos que tienen poder, puede determinar lo que una voz individual puede decir y hacer con sus palabras (cf. Wertsch 59).

De acuerdo con esta explicación, las palabras de Agustina son un reflejo del poder del padre y de su subordinación a este poder. La voz del padre, que representa un lenguaje social (en el que el padre tiene una posición privilegiada de poder) domina los sucesos del habla de Agustina, niega su visión de mundo y no le permite desarrollar su propia identidad en el lenguaje. El problema es que el padre no ejerce esta dominación de manera directa, sino valiéndose de un mecanismo discursivo particular: los secretos.

Antes de entrar en el análisis de este mecanismo, daré una última puntada a la relación entre lenguaje y poder. Tanto los análisis de Bajtín y Wertsch expuestos, como los de J.L. Austin y Rae Langton que usaré más adelante, se basan en la misma tesis: hablar es *hacer* cosas con palabras. Hablar es una forma de acción, y por eso los usos del habla que dominan a otro, como es el caso del padre de Agustina con los secretos, conllevan una responsabilidad moral. Analizar las voces y los actos del habla de los personajes de *Delirio* es una forma de verlos desde el punto de vista de la acción, en la que “los seres humanos son vistos al entrar en contacto entre sí, y crear sus entornos así como a sí mismos, a través de las acciones con las que están comprometidos” (Wertsch 8).

El río revuelto de voces que construye la novela, las subjetividades expuestas, temerosas, frágiles que nos presenta, logra mostrar esa realidad que está detrás de las voces: el mundo que las rodea es un caos, una Bogotá dividida y peligrosa, sin ley, y en esto la novela comparte el gesto de *Sin remedio* de Antonio Caballero: la ciudad es peligro y azar. Las voces además de mostrar sus perspectivas subjetivas de la realidad, los flancos por donde les duele, dan cuenta de la lucha constante, que se hace patente en las palabras, por imponer autoridad.

Delirio es narrada por cuatro voces atravesadas por relaciones de poder que nos muestran sus visiones del mundo. El registro oral es aquel que mejor capta todos los giros a los que está expuesto el lenguaje en las relaciones de poder que rigen los secretos. Tal vez por esta razón la autora sintetiza las anteriores bases de su proyecto estético en los siguientes recursos formales. Tres de los cuatro narradores cuentan la historia a partir de diálogos. En el primer nivel narrativo, Aguilar da cuenta del curso de la historia haciéndonos partícipes de sus estados mentales y de sus creencias (la autora resuelve esto valiéndose de la técnica de la corriente de la conciencia) y de sus diálogos con otros personajes: la tía Sofi, Agustina, Elena. En el segundo nivel de la narración, Midas McAlsiter le cuenta a Agustina lo que pasó el sábado en el que se desató la crisis, de la mano de varios secretos familiares, y además le cuenta detalles de su propia historia personal y su condición de prófugo de la justicia. En un tercer nivel, Agustina misma cuenta (a veces a Aguilar, a veces a modo de corriente de la conciencia) las peripecias que sufrió cuando niña y adolescente a causa de la violencia ejercida por su padre sobre la familia (y los secretos impuestos por él). El cuarto nivel es el único que no tiene un registro oral sino escrito y consiste en los diarios del abuelo Nicolás Portolinus, rescatados por Agustina, la tía Sofi y Aguilar. El delirio del abuelo tiene otras claves para descifrar el delirio de Agustina.

El análisis sociocrítico del lenguaje presentado en esta sección es consistente con el proyecto estético de Laura Restrepo, quien pertenece a la generación de escritores colombianos¹¹ de los años setenta y ochenta, cuyos proyectos de representación están

¹¹En la que también están Fernando Vallejo, Darío Jaramillo Agudelo, Luis Fayad, Gabriel García Márquez (con *Noticia de un secuestro*).

relacionados con las grandes tensiones políticas de la época,¹² y que se preocupan por los problemas de identidad cultural en medio de un país en crisis.¹³ En *Delirio* se hace explícito que el proyecto estético de Restrepo es sensible a las relaciones de poder de la sociedad colombiana.

Los secretos y el poder

Dijimos que el problema de los secretos en *Delirio* consiste en que la verdad de un discurso oculto se contradice con un discurso que no está oculto y que varios personajes toman por verdad (equivocadamente). Quien concentra los dos secretos más importantes de la novela es el padre de Agustina, Carlos Vicente Londoño, quien por un lado oculta que es amante de la hermana de su esposa, la tía Sofi. Y, por otro lado, que se enriquece y mantiene sus privilegios sociales lavándole dinero a Pablo Escobar. Carlos Vicente oculta estas verdades, que tienen un carácter prohibido, en secretos, primero porque *revelarlas le haría perder su poder*, y segundo porque *mantenerlas ocultas le asegura más poder*. Dice el padre de Agustina: “las cosas son como son y no hay para qué estar hablando de ellas” (Restrepo 135).

¿De dónde viene el carácter prohibido de estos secretos? El problema, en la novela, no está ni en la infidelidad ni en el narcotráfico mismos, no está en el hecho de llevar a cabo estas acciones. El carácter oculto de los secretos proviene de que la información que se oculta es contraria a los discursos de poder que circulan en la sociedad. Lo problemático está en llevar a cabo estas acciones (y palabras) y al mismo tiempo defender otras acciones y palabras contradictorias en dos niveles: familiar y “público”. En este último nivel, Carlos Vicente mantiene los secretos porque contradicen normas legales y culturales (es delito colaborar con el narcotráfico, la infidelidad es una falta moral) que Carlos Vicente clama defender. En el nivel familiar, oculta estos secretos porque van contra compromisos y acuerdos que él ha hecho (el matrimonio, la protección y el cuidado de la familia, la

¹² Fracaso de mayo del 68, declive de las guerrillas latinoamericanas, recrudescimiento de la violencia en las ciudades a causa del narcotráfico.

¹³ Restrepo tiene una cercanía con estos problemas políticos porque fue militante del M-19, trabajó como periodista de *Semana* y colaboró en varios procesos de paz.

heterosexualidad). Estas contradicciones discursivas son contradicciones de valores: Carlos Vicente defiende valores políticos tradicionales (normas y costumbres sociales conservadoras) y valores laicos de carácter moderno (con los que él no tiene ninguna relación reflexiva, sino que encarna de manera oportunista y azarosa, contraviniendo las normas sociales y legales). Esta incompatibilidad de valores revela que el personaje tiene un problema de identidad.

Estas tensiones, el juego doble, entre las palabras y las acciones de Carlos Vicente son un problema para los demás personajes de la novela porque él tiene una posición de poder frente ellos, y porque usa este poder para subordinarlos. Carlos Vicente tiene la capacidad de intervenir en lo que otros necesitan y desean. Su poder consiste también en la capacidad de controlar, con sus palabras y acciones, aspectos que son importantes para la vida de quienes lo rodean. Esta caracterización general del poder¹⁴ aplica para los dos contextos en los que se mueve el personaje, pero tiene más límites en el ámbito social. El poder de Carlos Vicente se rastrea en sus palabras. Los poderosos tienen una relación particular con el lenguaje. Como dice Langton:

La capacidad para realizar ciertos tipos de actos de habla puede ser una muestra de poder político. Para decirlo crudamente: generalmente, la gente poderosa puede hacer más, decir más y hacer que sus actos de habla cuenten más, que los de aquellos que no tienen poder.

Si usted es poderoso, hay más cosas que usted puede hacer con sus palabras. (2009 7-8)

Una muestra de que el padre es un personaje poderoso es que sus palabras siguen rigiendo a varios personajes de la familia, incluso después de muerto. Como lo descubre Aguilar en el caso de Agustina: “¿Quién había sido este señor Londoño, cuál su relación con la hija, a cuenta de qué sus poderes sobre ella?” (Restrepo 210). Estas preguntas se las hace Aguilar mientras presencia uno de los episodios delirantes de Agustina, y se asombra de la adoración casi religiosa que tiene la hija por el padre. Mientras Aguilar observa a Agustina no puede dejar de lado la palabra que define la relación entre padre e hija: “posesión”, su “mujer estaba poseída por la voluntad de su padre (Restrepo 208).¹⁵

¹⁴Esta caracterización del poder está basada en Miranda Fricker (2007).

¹⁵Aunque a espaldas mías Agustina tuviera otros cien amantes, el verdadero rival, el indestructible, el que estaba anclado en lo profundo de su trastorno, y posiblemente también de su amor, era el fantasma de ese

La imagen que tiene J. L. Austin del lenguaje da algunas luces sobre cómo opera el poder en los actos del habla. Las palabras del padre tienen cierto carácter de ley y en este sentido tienen una *fuera*, instauran realidades y delimitan los cursos de acción de quienes lo rodean. No se trata sólo de que tienen significado ni de que tienen efectos en el mundo, sino que las palabras del padre son acciones.¹⁶ El poder de las palabras del padre reside, en primer lugar, en que son órdenes que establecen qué les está permitido *hacer* a los demás miembros de la familia y, en segundo lugar, en que limitan *quiénes son* en el lenguaje los demás miembros de la familia. Estas dos características se desprenden de que la autoridad del padre es una de las condiciones de satisfacción que garantiza la validez de sus actos del habla. Como señala Langton, “Un paradigma austiniano de ilocución [...] encarna normas o hechos acerca de la permisividad: la autoridad del hablante es típicamente una “condición de satisfacción” de su éxito ilocucionario.” (2012 758). Esto es, las condiciones de satisfacción (de cumplimiento de un enunciado) dependen de la autoridad de quien hace el enunciado. La autoridad que los otros le atribuyen al padre es una de las condiciones que permite que sus palabras tengan poder. Esta autoridad proviene de la sociedad, de los demás. El padre mantiene los secretos porque sacarlos a la luz implica una pérdida de

padre de quien yo no podía hacerme siquiera una idea vaga, aparte de la preconcebida caricatura del terrateniente santafereño que me había formado desde un principio (Restrepo 211).

¹⁶ Las palabras del padre son acciones en el nivel ilocucionario tal como lo define Austin. Los tres niveles que conforman un acto del habla son caracterizados por Austin en *Cómo hacer cosas con palabras* de la siguiente manera: “Distinguimos así el acto locucionario [...] que posee *significado*; el acto ilocucionario, que posee una cierta *fuera* al decir algo; y el acto perlocucionario, que consiste en *lograr* ciertos *efectos* por (el hecho de) decir algo.” (Austin 78). Los actos locucionarios comprenden el significado literal de un enunciado, esto es, el sentido y las referencias de las palabras que lo componen. El nivel ilocucionario se refiere más al uso de una oración, por ejemplo “te prometo que iré a tu casa mañana”. Decir esta oración (o una similar) es necesario para hacer la promesa, en este sentido la oración misma constituye la acción que enuncia. Los actos perlocucionarios versan sobre las consecuencias y efectos que tendrán las palabras sobre los sentimientos, pensamientos o acciones que rodean al hablante (*cf.* Austin 66). Austin cree que los filósofos han descuidado el nivel ilocucionario por concentrarse en las funciones comunicativas del lenguaje que se usan en el conocimiento, pero en los juegos del lenguaje en los que participamos en la vida cotidiana, sobre todo en las conversaciones, el lenguaje está atravesado por el poder y eso hace que no se pueda dar cuenta de sus condiciones de verdad ni de su funcionamiento exclusivamente desde una perspectiva semántica y de análisis de las proposiciones.

autoridad que es una condición para ejercer control sobre los demás por medio de sus palabras dichas y no dichas (los secretos). Si los demás no reconocen la autoridad del padre, sus palabras pierden su fuerza coercitiva.

Agustina y su familia son conscientes de que las palabras del padre establecen lo que se puede hacer. Un ejemplo de esto, y la muestra que el padre tiene una unción mediadora entre la comunidad de la familia y la comunidad pública —el mundo de afuera de la casa— es el ritual de las llaves, “la nona”, que el padre lleva a cabo en compañía de Agustina en la casa de Teusaquillo. El ritual consiste en que todas las noches, para proteger a su familia del mundo “de afuera” de la casa, el padre recorre la casa en compañía de su hija cerrando con llave todas las puertas y asegurando las ventanas. A través de este ritual Agustina siente que participa del poder del padre: “El padre cierra bien la casa y la hija le dice sin palabras Tú eres el poder, tú eres el poder verdadero y ante ti me doblego” (Restrepo 91).

Gracias a que Carlos Vicente está en una posición de poder y los demás consideran que tiene autoridad, se dan las condiciones para varios tipos de injusticia. Uno de ellos es la distribución injusta de credibilidad (*cf.* Fricker 2007). Mientras que las palabras de Carlos Vicente tienen un exceso de credibilidad (y el personaje se aprovecha de esto para mantener sus secretos), las palabras de Agustina no tienen ningún peso y por eso nadie le cree cuando anuncia los peligros familiares e intenta remendar los errores del padre para proteger a quienes el padre violenta y mantener la familia unida.¹⁷

Carlos Vicente no quiere revelar los secretos porque mantener las verdades ocultas le da aún más poder. En primer lugar, porque lo sitúa por fuera de su propia ley: él está en capacidad de marcar la línea entre lo lícito y lo ilícito, pero esta distinción no aplica para él. Y en segundo lugar, porque saca provecho de esta ventaja epistémica que tiene frente a los otros. Estas dos características hacen que el padre se convierta en una especie de censor que somete a otros motivado por ocultar verdades que tienen efectos en aspectos importantes de la vida de esos otros.

¹⁷ “Cómo iba Aguilar a creerle si Agustina, su mujer, siempre anda pronosticando calamidades, él ha tratado por todos los medios de hacerla entrar en razón pero ella no da su brazo a torcer e insiste en que desde pequeña tiene lo que llama un don de los ojos, o visión de lo venidero” (Restrepo 11).

Si pensamos con Foucault que el saber es poder, cobra sentido la idea de que haya agentes que, por medio de los secretos, impidan a los otros acceder a una información o difundirla, con el propósito de obtener ventajas de esta diferencia epistémica. Quien posee los secretos tiene el poder de guardarlos o de transmitirlos. De acuerdo con la importancia de los secretos (con la gravedad de las verdades que se oculten), este rol de poseedor de conocimiento, este privilegio, puede mediar los vínculos y las relaciones intersubjetivas entre los poderosos y los demás. Los secretos apuntan a la conservación de poderes. Lo ilícito puede ser incompatible con lo lícito, pero mientras se mantenga en secreto se puede mantener bajo control. Carlos Vicente guarda los secretos para mantener su superioridad y su autoridad. El campo donde su control se hace más fuerte, donde su discurso es más censor, es precisamente aquel que él mismo oculta, la identidad sexual. Dice la tía Sofi sobre Carlos Vicente:

Esa compulsión de censurar y reglamentar la vida sexual de los otros fue una actitud que compartió [Eugenia, la madre de Agustina] 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 sé si entiendas a qué me refiero, Aguilar, Claro que entiendo, dijo Aguilar, si no entendiera eso no podría entender este país [...] 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 [...] interpretar la vida sexual de la gente como una afrenta personal debe ser una característica ancestral de las familias de Bogotá, o quizás justamente sea el sello específico de su distinción, no sabría decirte, Aguilar, pero lo que sí sé es que ahí anida el corazón del dolor, un dolor que se hereda, se multiplica y se transmite, un dolor que los unos le infringen a los otros. (Restrepo 245-246)

En *Historia de la sexualidad*, Foucault se ocupa de la construcción de secretos como herramientas de poder, como discursos subterráneos que mantienen el poder. Foucault entiende la sexualidad como un secreto que es un correlato de los discursos del poder, la sexualidad tiene un carácter secreto que es un mecanismo de poder en el lenguaje. Un secreto es un “discurso encubridor, dispersión que equivale a evitación” (Foucault 33). Es un discurso que tiene la capacidad de ocultar aquello de lo que está hablando, de esconder una verdad para controlarla, para usarla como instrumento de poder, “en ese género de

discursos no se trataba de decir la verdad, sino sólo de impedir que se produjese” (cf. Foucault 34), porque la violencia de un poder le impide salir. En estos contextos, saber la verdad es peligroso, porque es una forma de liberación. La verdad juega un papel muy importante para los secretos, porque para ocultarla se necesita tener consciencia de ella.

Las contradicciones performativas en las que incurre Carlos Vicente, a causa de sus secretos y para mantenerlos ocultos, subordinan a los demás, en especial a su hijo Carlos Vicente (el Bichi). El problema más grave de la novela se produce cuando las palabras del padre intentan establecer lo que los demás personajes pueden *ser*, la principal forma de violencia que ejerce el padre es la represión a la identidad sexual de su hijo menor. Como señalamos arriba, la autoridad que la familia reconoce en el padre es una de las condiciones para mantener su poder, y para que sus palabras tengan fuerza de leyes. “Las normas de la agencia lingüística son de crucial importancia no solamente para aquello que hacemos con el lenguaje sino también para lo que *somos* en el lenguaje.” (Medina 8). Lo que hace el padre durante la infancia y adolescencia de sus hijos (y aquí se sitúa el origen del delirio de Agustina) es discriminar a su hijo menor por su homosexualidad y quitarle la posibilidad de desarrollar su identidad con libertad (quitarle poder a sus palabras y acciones), en conclusión, someter a su hijo menor.¹⁸ La crisis definitiva de la familia que lleva a su disolución se da cuando el Bichi se revela contra el poder del padre y mina su autoridad revelando el secreto de que es amante de la tía Sofi.

El delirio de Agustina

A pesar de que la violencia del padre va dirigida principalmente al hermano de Agustina es ella quien sufre el delirio y paga las consecuencias, como le cuenta la tía Sofi a Aguilar. El poder mágico que Agustina se atribuye en su delirio, como lo señala Sánchez-Blake, “es más que un efecto mágico o sobrenatural, es la capacidad del personaje de ser la receptora, a nivel sensible, de todos los procesos de encubrimiento y de falsedad que ocurren a su alrededor” (327). ¿Qué significa que sea Agustina quien sufra el delirio? Aquí la metáfora

¹⁸ Langton da una definición más precisa de opresión discursiva: “Su punto es encarnar o ayudar a encarnar un sistema [...] de opresión: autoritariamente ubica a cierto grupo como inferior, lo priva de poderes y derechos, legitima la discriminación en su contra. El habla que produce esto tiene, quizás, la fuerza ilocucionaria de la subordinación. (cf. Langton 2012 758).

del delirio parece simbolizar que Agustina se siente responsable por el dolor de su hermano. Esto no equivale a que ella sea la culpable de ese dolor, sino que a ella le duele el dolor del otro, ella siente que algo anda mal en el mundo si ella no puede hacer nada para proteger o salvar a su hermano. Ella también pierde identidad a causa de ese dolor que la rodea.

Cuando Agustina se recupera, en un largo monólogo-confesión, Midas McAlister le cuenta qué pasó el día que tuvo la crisis. El fin de semana que Aguilar está ausente, Agustina va a la casa de sus padres y se entera de que Bichi volverá de México. El hijo mayor se comporta igual que el padre (repite sus mismas palabras y amenazas contra Bichi) y quiere someterlo y excluirlo (Joaco, el otro hermano de Agustina ha tomado el lugar que el padre ocupaba en la familia). La noticia de la llegada del Bichi altera a Agustina porque ella se da cuenta de que nada ha cambiado en la familia: su hermano menor está en peligro y ella no tiene la fuerza suficiente para protegerlo. El orden familiar trastocado por los secretos que ella intentó recomponer sigue vigente.

Ya hemos visto una orilla de la relación de poder que encubren los secretos: la voz del padre que domina y somete a las voces de Agustina y el Bichi. No obstante, la novela da cuenta también de la otra orilla del diálogo, de la vulnerabilidad de Agustina y de su voz. En última instancia, lo que el delirio hace es aislar a Agustina del mundo, la deja a la deriva. Aguilar describe el delirio de Agustina de la siguiente manera:

Crisis de melancolía en las que se retrae en un silencio cargado de secretos y pesares; épocas frenéticas en las que desarrolla hasta el agotamiento alguna actividad obsesiva y excesiva; anhelos de corte místico en los que predominan los rezos y los rituales; vacíos de afecto en los que se aferra a mí con su ansiedad de huérfano; períodos de distanciamiento e indiferencia en los que ni me ve ni me oye ni parece reconocermes siquiera. (Restrepo 273-274)

Profundizaremos en la naturaleza del delirio a partir de algunas afirmaciones de María Zambrano y José Barrientos, pues, como en la cita recién presentada, estos autores conciben el delirio más allá de lo patológico, para asociarlo a una experiencia de dolor

moral. El delirio ha sido un fenómeno tratado, desde la filosofía,¹⁹ como una “incapacidad para dar curso a una esperanza, que transforma la percepción fenoménica y, por ende, la volición del sujeto” (42 Barrientos). Desde esta perspectiva, el delirio puede entenderse no como un error de percepción, sino una percepción distorsionada a causa de un estado emocional de displacer (*cf.* Jobe and Harrow 468), de un hecho insoportable, por doloroso. Dice Schopenhauer que el delirio ocurre:

Cuando [un] pensamiento se hace intolerable y el individuo va a sucumbir a él, la naturaleza, en su angustia, se hace a la quimera como último medio de salvación; el espíritu atormentado rompe, por decirlo así, los hilos de la memoria, llena las lagunas con ficciones y se sustrae al dolor moral que le hace sucumbir, refugiándose en la quimera (268; Castilla del Pino 263)

El delirio es entonces una quimera, un modo de resguardarse de una realidad adversa o dolorosa, una especie de recurso de sobrevivencia. Dice Zambrano que “la esperanza fallida se convierte en delirio” (1989 247). Desde esta perspectiva el delirio es la salida de una especie de frustración y aísla del mundo a quien lo siente. Continúa Zambrano: “La esperanza abandonada delira; la necesidad insatisfecha fabrica pesadillas” (Manuscrito 12).

El delirio, señala Barrientos siguiendo a Freud, no es un sinsentido ni una desconexión total del mundo. El delirante guarda una verdad y una lógica contraria a la que los poderosos desean encontrar en sus inferiores (*cf.* Barrientos 45). Dice Zambrano: “Al decir “delirio” no quiero decir desatino; me refiero al modo de ser vistas ciertas cosas que son verdad, quizá de un género de verdad que solo en el delirio pueda ser captada” (2006 1).²⁰ Como lo hemos visto arriba: Agustina sabe algunos de los secretos del padre y, como Antígona, intenta resistir y deshacer los daños causados por esos secretos. El delirio de Agustina puede verse entonces como una reacción contra la imposición de su padre que la ha excluido de la realidad y ha reducido su existencia a una repetición infinita del daño. El

¹⁹ No ha sido tratado de esta manera exclusivamente por la filosofía, sino también por el psicoanálisis y otras corrientes de la psicología (*cf.* Chemama 79; Jobe, Th. & Harrow, M. 468).

²⁰ Carta fechada el 28 de mayo de 1930.

dolor que le causa el sometimiento de padre hacia el hermano es lo que hace que Agustina delire, como lo dice la etimología de la palabra, “se salga del surco” de la vida de los otros.

El delirio es entonces un choque entre las esperanzas y el “destino” de un individuo (*cf.* Barrientos 50). Las esperanzas de Agustina tienen resonancias de los personajes trágicos de Casandra y Antígona. En el espacio regido por su ley, en el mundo subterráneo de lo simbólico, Agustina será como una esponja que absorbe y paga todos los engaños del padre, hereda sus culpas, e intenta restablecer el orden familiar a partir de duelo y la protección del hermano, intenta restablecer el orden simbólico de su comunidad que ha sido trasgredido por la expulsión del hermano por parte del padre y por el engaño a la madre. Como Antígona, Agustina resguarda la memoria de la familia, e intenta mantenerla unida integrando a cada individuo particular en una unión simbólica universal (por eso Agustina no soporta que el Padre someta y expulse al Bichi, pero tampoco quiere que el padre se vaya). Pero como Casandra²¹ fracasa y enloquece. Con sus poderes “adivinatorios” Agustina sabe que el orden familiar ha sido trastocado por las acciones del padre (que son delitos en la comunidad pública y en la privada) e intenta restablecer el orden simbólico, pero fracasa, por un lado, porque está sola; nadie le cree, nadie *reconoce* las calamidades que ella intuye. Desde que Aguilar conoce a Agustina ella anda descompensada con este poder:

Tengo el Poder y tengo el Conocimiento, pero aún me falta la Palabra. Creen que no entiendo pero sí entiendo; le conozco la cara a eso que es horrible y que espera en lo oscuro, al otro lado de la puerta, quieto bajo la lluvia porque se escapó de dónde lo tenían encerrado, y que espía con el interior de sus ojos vacíos hacia el interior de nuestra casa iluminada. (Restrepo 133)

La verdad que Agustina intuye está en el centro de su delirio. Según Barrientos “el delirante nos desafía a descubrir su verdad, aquella que le impide caminar y aquella que nos salvará de una tiranía [...] [de] poderes (59). En la misma línea, Freud señala que el delirio tiene una verdad de poder terapéutico, que, de ser revelada, será el inicio de la curación (*cf.* Fedida 64; Barrientos 45). Así, los secretos de su Vicente Londoño reforzados por la

²¹ Esta sugerencia la dio Víctor Viviescas en la sección de preguntas de su conferencia sobre la novela (*cf.* 2014).

complicidad de Eugenia y de Joaco (madre y hermano menor de Agustina) son el corazón del delirio de Agustina. Le dice el Midas McAlister a Agustina:

tu madre se aproxima al tema y se aleja de él dando rodeos y endulzando las frases con ese asombroso don de encubrir que siempre la ha caracterizado y al que Joaco le hace el juego [...] y las verdades llanas van quedando atrapadas en ese almíbar de ambigüedad que todo lo adecúa y lo civiliza hasta despojarlo de sustancia, o hasta producir convenientes revisiones históricas y mentiras grandes como como montañas que el consenso entre ellos dos va transformando en auténticas. (Restrepo 264)

Esto explica por qué para rescatar a Agustina, Aguilar, con la ayuda de la tía Sofi, tiene que desentrañar e ir reconociendo estas verdades que Agustina intuye y descubre, pero que no sabe cómo comunicar. Como dice Víctor Viviescas, “la función de Aguilar es la de conocer [y por eso] la novela se resuelve como una indagatoria dedicada a conocer” (sin paginación). Para resolver el delirio de Agustina, es necesario desencubrir la verdad y recuperar la memoria (de la familia de Agustina, del país). Con este fin, Aguilar y Agustina llevan a las otras voces (Midas, la tía Sofi) a ser sinceras y así van reuniendo los “pedazos de pastel”, como llama Midas al trozo de verdad revelada por el testimonio personal de cada voz, para contribuir a formar una totalidad de la narración que ninguno tiene por separado, pero que se hace posible construir a partir de la suma de los testimonios. Esta suma de testimonios revela la relación de cada voz (complicidad y cubrimiento, desconocimiento, o sometimiento) con los secretos de la familia Londoño y del país, que es como una gran familia Londoño.

Los secretos fuera de la casa

A las preguntas que señalamos al principio de este trabajo (¿de qué daño se está hablando? ¿Quién evade la responsabilidad?) sumamos las siguientes: ¿qué es lo que pasa afuera de la casa de los Londoño? ¿Por qué hay tantos secretos y necesidad de control? ¿Si guardar secretos es una práctica de poder ¿qué pasa cuando los secretos se revelan? ¿Qué verdades debe desencubrir el país para curarse?

Varios críticos²² han leído la novela como una cartografía del poder en Bogotá. En la época en la que se desarrolla la novela, 1984 (*cf.* Barraza 273), la violencia se ha expandido del campo a la ciudad. Bogotá es una ciudad caótica y sin ley en la que las capas de la sociedad fragmentada intentan autoinvertirse de autoridad y dominar a las otras. Esta lucha de poder se hace patente en los secretos. Pablo Escobar guarda (y paga) el secreto de que las élites bogotanas lavan su dinero, las élites bogotanas creen que están usando al Pablo Escobar al ocultar que mantienen sus fortunas con dineros del narcotráfico. Y personas como Midas que no tienen ni poder ni dinero para comprar el poder, pescan en río revuelto haciéndose el eslabón entre Pablo Escobar y las élites, guardando ambos secretos y enriqueciéndose del negocio. Cada uno quiere someter a los otros con el secreto que guarda, pero nadie gana completamente la contienda ni consigue constituirse como autoridad.

Quien es más consciente de esta cartografía del poder es Midas, que participa en la disputa en busca de reconocimiento, pues es muy doloroso para él no tener dinero y por eso “es tan persistente al anhelo de Midas por complacer a sus amigos y encajar en esta élite que es capaz de contribuir a la destrucción de quien se cruce en su camino” (Montes Garcés 256). Cuando Midas fracasa en su propósito se da cuenta del sinsentido de la pugna de poder, pues no hay condiciones para que ninguno gane. Incluso los personajes que más se benefician del secreto (como Carlos Vicente o Pablo Escobar) son sometidos. Todos los privilegios, de las condiciones de poder en la que se desarrolla la novela, traen un sometimiento e incurrir en una falta moral.

Como señala Víctor Viviescas, la novela le plantea al lector la necesidad de que la sociedad colombiana revele la verdad y recupere la memoria como pasos de un duelo que repare o reinvente los lazos de las comunidades familiar y política que se han roto (*cf.* 2014, sin paginación). Este proceso de curación es asimétrico en relación con el de Agustina (que se curó una vez descubrió la verdad). En la esfera pública, no basta con descubrir las verdades para que haya curación, pues como lo muestran los personajes Joaco y Eugenia, hay voces (visiones de mundo) que prefieren la complicidad y se aprovechan de los beneficios de los secretos.

²²Véase Blanco Puentes (2007), Gricel Ávila (2007), Sánchez Blake (2007).

La exactitud con la que Restrepo representa la crisis bogotana y la representación de los problemas políticos nacionales son un riesgo para la calidad literaria de la obra, pues como señala Daniel Ferreira, estas representaciones “son un hecho riesgoso para la ficción por el peso que impone el expediente y el enorme registro documental. El archivo aplasta la invención y la condiciona. Hay obras de ficción sobre hechos históricos que son una estafa” (sin paginación).²³ Tal vez por esta razón Restrepo incluye, en el cuarto nivel narrativo, los diarios del abuelo Portolinus como un tercer²⁴ origen del delirio de Agustina, uno más metafórico, que sugiere que el delirio es causado por el dolor. Esta forma de ver el delirio sugiere que es un contagio del dolor de los otros, que genera aislamiento del mundo (como dijimos arriba con Schopenhauer).

El abuelo de Agustina, Nicolás Portolinus, sufre un delirio a causa del dolor del encierro de su hermana Ilse (a quienes sus padres encerraron de por vida porque sufría de una enfermedad vergonzosa) y se ahoga en el “río dulce” en Sasaima. Sus diarios guardan el registro de su delirio:

¿Qué estoy haciendo yo en medio de estas ruinas ominosas, desde cuándo se desdibujan los colores, por qué me pierdo en borrones de sangre, de quién es toda esta sangre que resbala por la fría lisura del mármol y por qué está herido aquel muchacho, qué hace entre las ruinas y por qué sangra, si es intocable y etéreo, si se llama Fárax y sólo en mis noches existe, dulce y herido, habita desde siempre en el registro de mi memoria? (Restrepo 105)

Palabras finales

A partir de las disputas de poder entre las distintas voces de *Deliro*, hemos visto como los personajes se someten unos a otros a través de los secretos. Los secretos son un problema de la verdad, pues consisten en que un discurso oculto esconde una verdad que se contradice con un discurso que no está oculto, que otros toman por verdadero y usan como

²³Considero que la novela de Restrepo es demasiado literal y testimonial a la hora de representar los problemas políticos colombianos, y esta es una de las razones por las que se amolda con tanta facilidad a mis esquemas conceptuales. Esta exactitud y falta de ambigüedad de la novela hace peligrar, en varios momentos de la novela, la calidad literaria de la obra.

²⁴El primero es el dolor causado por los secretos en su familia y el segundo es el dolor de los secretos causados por la violencia del país.

referente para guiar sus vidas. Lo que se hace con los secretos, la acción en las palabras que comporta guardar secretos, es ocultar una verdad. Esto es, algo importante para la vida de los otros, para su relación con el mundo, que los otros necesitan para conseguir autenticidad, “y hacer que la vida merezca la pena de ser vivida”, como nos lo decía Sócrates. La pérdida de esta verdad, el sometimiento que comporta su ocultamiento, es el que lleva al delirio, a la quimera, a salir del surco de la vida de los otros. Para el poderoso, la libertad que genera una identidad distinta a la propia es una afrenta. Pareciera que la violencia que se ejerce en la novela a partir de los secretos obedece a que ellos ocultan las debilidades del poderoso.

Bibliografía

Auerbach, E. *Mímesis*. Trads. Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Austin, J.L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Edición electrónica de www.philosophia.cl/ Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Web 25 mayo 2017.

[http://revistaliterariakatharsis.org/Como_hacer_cosas_con_palabras.pdf]

Ávila, G. “La mimesis trágica. Acercamiento a la fragmentación social.” *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá: Taurus, 2007. 261-272.

Bakhtin, M. M.. *Speech genres and other late essays*) Trans. Michael Holquist. V. W. McGee. Austin: University of Texas Press, 1986.

Bajtín, M. “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria.” *Teoría y estética de la novela*. Trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid: Taurus, 1989.13-75.

Barraza, V. “La reestructuración y el desplazamiento social en el espacio urbano de Bogotá.” *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá: Taurus, 2007. 273-292.

Barrientos Rastrojo, J. “Bases metafísicas del delirio en el pensamiento de María Zambrano.” *Límite* 7.25 (2012): 41-60.

Blanco, P. "La ordandad -herencia-social." *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá: Taurus, 2007. 293-310.

Caponni, M. R. *Psicopatología y semiología psiquiátrica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2011.

Chemama, R. *Diccionario de psicoanálisis: Diccionario actual de los significantes, conceptos y matemas del psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.

Fedida, P. *Diccionario de Psicoanálisis*. Madrid: Alianza, 1988.

Ferreira, D. "Posverdad: Once días de noviembre." *El Espectador*. Blog En conta. (2017) Web 17 abril 2017.

[<http://blogs.elespectador.com/cultura/en-contra/posverdad-once-dias-noviembre>]

Fricker. M. *Epistemic Injustice. Power and the Ethics of Knowing*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Foucault, M. *Historia de la sexualidad I*. Trad. Ulises Guñazú. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1991.

García Serrano, M. V. "Los escenarios de la violencia: el hogar y la nación." *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá: Taurus, 2007. 311-324.

Jobe, Th. and Harrow, M. "Delusions." *Encyclopedia of Psychology*. Ed. A.E. Kazdin. New York: Oxford University Press, 2000.468.

Langton, R. *Sexual Solipsism: Philosophical Essays on Pornography and Objectivation*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Langton, R., et al. "Language and Race." *Routledge Companion to the Philosophy of Language*. Eds. Gillian Russell and Delia Graff Fara. New York: Routledge, 2012. 753-767

Medina, J. "How to Undo Things with Words: Infelicitous Practices and Infelicitous Agents" *Philosophy of Language* 8.1 (2007): article 13.

Montes Garcés, E. “Deseo social e individual.” *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá: Taurus, 2007. 253-260.

Nystrøm, L. M. “Literatura y sociedad en Colombia. Discurso, poder y lenguaje en Delirio de Laura Restrepo.” Tesis Unversitetet i Oslo, 2009.

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

Sánchez-Blake, E. “La frontera invisible: razón y sin razón.” *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá: Taurus, 2007. 325-337.

Schopenhauer, A. *El mundo como voluntad y representación I*. Trad. Pilar López de Santamaría. Madrid:Editorial Trotta, 2016.

Viviescas, V. “Delirio.” *Narrativa colombiana contemporánea*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. 8 de abril 2014. Conferencia

Amador, L. R. “Neurociencias y educación.” *Comunicación, Cognición y Aprendizaje*, Área de Profundización en Comunicación y Educación. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. 3 de mayo 2007. Conferencia.

Wellek, R. and Warren, A. *Theory of Literature*. London: Penguin Books, 1963.

Wertsch, J. *Voices of the Mind. A Sociocultural Approach to Mediated Action*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.

Zambrano, M. *Delirio y destino (los veinte años de una española)*. Madrid: Mondadori, 1989.

Zambrano, M., Lezama, J. y Bautista, M. L. *Correspondencia*. Madrid: Espuela de Plata, 2006,

Zambrano, M. *La respuesta de la filosofía*. Manuscrito inédito 130. Vélez-Málaga: Fundación María Zambrano. s.f.

Zima, P. *Para una sociología del texto literario*. Trad. Camilo Sarmiento Jaramillo. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2010.

Imaginación, recuerdo y duelo. Una lectura de *¿Recuerdas Juana?* de Helena Iriarte

¿Recuerdas Juana? De Helena Iriarte es una novela corta que reflexiona sobre la pérdida desde el punto de vista de una niña. La novela relata un día, dividido en mañana y tarde, en la vida de Juana que ya no recuerda quién es; ha perdido la memoria, y con ella, los hilos elementales que la atan a la vida. La novela tiene la forma de un angustioso diálogo en el que una voz le habla a Juana y ella no responde. La voz le cuenta a la Juana adulta la historia de la Juana niña con la esperanza de que ella se reconozca y regrese de su silencio. Por medio de esta voz nos enteramos de que Juana se encuentra en un convento al cuidado de unas monjas y que su desconexión con el mundo tiene que ver con la muerte de su padre y el abandono por parte de su madre.

Juana se ha quedado sin palabras, sin relato sobre sí misma y sobre el mundo y esto se debe a unas experiencias dolorosas que no ha podido sobrellevar ni resolver. La voz narradora, que no se identifica de manera explícita, nos advierte sobre las condiciones precarias de la existencia de Juana que han contribuido a que pierda el hilo de la realidad:

Era que la realidad no te servía y, ¿qué culpa tenías de esto? ¿Acaso habías dispuesto la complicada maraña de tu existencia, la pesada sucesión de soledades y penas que te agobiaban sin que tú pudieras comprender qué era lo que te agobiaba el alma y la garganta hasta convertirse en llanto? Por eso cada día ibas más lejos a buscar un mundo hecho de barro de tu propia tierra, modelado con tus manos en la materia luminosa de tu imaginación y de tus sueños. Y ese sí era hermoso y verdadero ya que en él sabías el color de los ojos de la paloma que pintarías mañana, aunque olvidaras cada día dónde dejabas las llaves y cómo hacer el nudo para atarte los zapatos (53).

Quisiera enfatizar dos elementos que serán centrales para mi propuesta de lectura de *¿Recuerdas Juana?* En primer lugar, hay algo adverso en el entorno de Juana, que, como señala la narradora, dibuja su memoria como haciendo marcas en la cera desde que era pequeña (cf. Iriarte 10, 11). Juana intuye que está rodeada de algo peligroso y no se equivoca. El mundo que la rodea tiene una condición dolorosa que afecta su existencia. Este elemento será central para mi lectura, pues si bien en esta novela no se habla de violencia de manera explícita, su presencia está ahí como una sombra, en la familia, en especial en la manera como la madre se relaciona con Juana. Respecto al daño, la novela se

distancia de concepciones generales para concentrarse en la perspectiva concreta de Juana, en cómo ella ve y siente ese daño.

En segundo lugar, la cita sugiere que Juana tiene una capacidad, que le es dada por la infancia, para habitar el mundo de otra manera: la imaginación. A causa de la muerte de su padre y del dolor que le causa el mundo que la rodea, Juana ha perdido su identidad, se ha perdido a sí misma. Pero algo dentro de sí misma le ofrece una salida y la anima a recordar; se trata de una facultad moral que tiene la capacidad de traerla de vuelta. El *leitmotiv* de la novela se anuncia desde el título: *¿Recuerdas Juana?* y le da al lector la expectativa de que Juana se puede recuperar, si recuerda. La narradora advierte sobre esta posibilidad de salvación: “Yo también estoy triste y fatigada, pero es quizá por el esfuerzo de mirar la lejanía para salvarte, por la pena y la añoranza que va dejando el camino que se quedó atrás” (Iriarte 62).

El problema que la novela me plantea es: ¿cuál es la distinción entre pérdida y duelo? ¿cómo operan estos dos fenómenos en el lenguaje? La hipótesis que defiendo es que Juana se ha extraviado en la pérdida de su padre y esta pérdida amenaza la narración de sentido que la ata al mundo. Juana se ha quedado sin palabras, sin relato sobre su vida y esto se debe a las experiencias dolorosas que no ha podido sobrellevar ni resolver. En la novela, la narradora hace un esfuerzo por sacar a Juana de este estado, intenta que Juana haga un duelo, esto es, construya una nueva narración con sentido que reinvente sus lazos con el mundo. En esta lectura, el mecanismo del lenguaje que puede salvar a Juana es el duelo. Para desarrollar esta intuición haré el siguiente recorrido: en primer lugar, defenderé una hipótesis sobre quién narra la novela y cuál es su relación con la situación de Juana. En segundo lugar, me ocuparé de qué es lo que la narradora quiere hacer recordar a Juana. En tercer lugar, ahondaré en la pérdida a través del análisis de los silencios y de los secretos que apartan a Juana del mundo. En cuarto lugar, reflexionaré sobre el duelo, el arte y la imaginación como fuerzas de reconciliación.

La línea de análisis que une los tres momentos de este trabajo es el lenguaje. Primero, porque el lenguaje literario tiene la capacidad de abrir nuevos significados vitales, de crear nuevas maneras de ver el mundo. Justo esto es lo que hace la novela cuando la voz narrativa le dice Juana que puede salvarse a través de la imaginación. En el lenguaje, la

imaginación crea imágenes del mundo, maneras de percibirlo y de habitarlo. Segundo, el lenguaje no sólo crea imágenes de mundo a partir de contenidos semánticos, sino que las palabras hacen cosas en el mundo, como dice J.L. Austin. Con las palabras la madre ha silenciado a Juana, los secretos de la madre hacen que Juana quede excluida del mundo. Con estos dos últimos mecanismos del lenguaje quienes la rodean “deshacen” a Juana, para usar el término de Judith Butler. Deshacen los vínculos con el mundo que ella necesita para vivir bien y para tener una identidad. Pero las palabras ofrecen también una posibilidad para “rehacer” a Juana, ofrecen la posibilidad de construir una nueva narración de sentido que le permita tener una identidad tras la pérdida y volver a sentirse en casa en el mundo.

¿Quién le habla a Juana?

El mayor enigma que le plantea la novela al lector es dar cuenta de quién o qué es la voz narradora. La instancia narradora, que no se identifica de manera explícita en el relato, es una voz angustiada que por momentos le habla a Juana desde la segunda persona del singular, y por momentos habla en primera persona. Esta voz nos cuenta de sí misma y de su condición de testigo del hundimiento de Juana en el silencio. La única certeza que tenemos sobre ella es que está empeñada en que Juana recuerde y, por eso, mientras le cuenta a Juana su propia historia, le pregunta una y otra vez ¿recuerdas, Juana? Nos ocuparemos entonces de quién hace esta pregunta y qué es lo que quiere que Juana recuerde.

Desde las primeras líneas de la novela, la narradora nos hace saber que sus palabras buscan una reacción de Juana. “No importa que no hables, quizá si yo lo hago, ocurra hoy el milagro” (Iriarte 9). Esta voz invita a salir a Juana de la casa (el convento en el que ha sido recluida), a salir al mundo a buscar el sol y el jardín, y tiene la esperanza de que, mientras acompaña a Juana en este recorrido y le cuenta la historia de su propia infancia, ella se reconozca. Esta voz, que es el puente entre el lector y Juana, nos permite acceder a la manera como Juana se representa el mundo en la infancia, a la narración de sí misma de la realidad que Juana construye desde que tiene conciencia.

La narradora tiene un punto de vista privilegiado. Por un lado, tiene conocimiento de las palabras con las que Juana se describe el mundo a sí misma, conoce lo que pasa en ese diálogo infinito consigo misma que mantiene Juana en su conciencia. Por ejemplo, nos

cuenta cómo Juana, frente al espejo de un armario viejo, se disfraza con retazos y juega a construir historias con los náufragos, las princesas y los aventureros de los cuentos que su padre le lee (*cf.* Iriarte 12, 13). O cómo en la nueva casa en la que ya no hay espejo para inventar historias, Juana empieza a construir su mundo fantástico, esta vez, pegando en un cuaderno recortes de revistas y objetos extraños y llamativos (*cf.* Iriarte 77, 78). Le dice la narradora a Juana:

Tú, a quien negaban cada día ese poquito de mundo que pedías, te paseabas alegre por los amplios caminos que te conducían a una región donde eras la reina que dispensaba la sonrisa y el saludo, la música y los tambores que anunciaban cada noche el comienzo de la representación. (Iriarte 53)

Pero, por otro lado, la narradora tiene cierto estado de conciencia del mundo exterior, cierto conocimiento intuitivo que identifica qué es lo que pasa en el entorno adverso de Juana. Además de la capacidad de rememorar fantasías, recuerda también los desencuentros de Juana: cuando la muerte de su padre la aisló del mundo, los engaños de su madre para irse de viaje y dejarla sola, la violencia del abandono constante de la madre. Esta voz recuerda y se duele de cómo la realidad arrincona y amenaza a Juana cada vez más, pues a medida que Juana crece, su existencia se hace más precaria. Cada vez que la narración se acerca al momento de contar la crisis de Juana, las dos perspectivas (la capacidad de habitar el mundo con la fantasía infantil, y la percepción de las dificultades del mundo) de las que da cuenta la voz que narra se enfrentan cada vez más.

Algunos intérpretes²⁵ piensan que esta voz es la conciencia de Juana y otros sostienen que es su memoria. Coincido con las anteriores interpretaciones en que la voz puede ser una facultad de Juana, pues esta voz, que afirma que siempre ha acompañado a Juana, habla de los estados mentales de Juana en primera persona, lo cual sugiere que los conoce de primera mano, e incluso a veces los percibe antes que la propia Juana. La narradora es la primera que, al ver las representaciones que Juana se hace del mundo, advierte los peligros a los que está expuesta. Esta voz experimenta los estados mentales de Juana y permanece en ella cuando los demás han perdido la esperanza de saber qué es lo que ocurre en su cabeza extraviada. “Entonces lloré, Juana; comenzaban a abandonarte; yo lo había

²⁵Véase ELC 2015 y Urueta 2010.

presentido, lo sabía; comenzaba la soledad final, la que en este atardecer de domingo me está doliendo tanto, mi Juana, como si fuera la primera vez” (Iriarte 96).

La narradora puede oír lo que ocurre en la cabeza de Juana, desde niña, y por eso es quien primero percibe que a medida que la adversidad crece, Juana se va quedando cada vez más callada. Es la única que aún le habla. Por momentos, esta voz cambia el yo por el tú al hablarle a Juana, y este dividirse en dos, de la voz, parece evocar la relación entre conciencia y autoconciencia, que como señala Hannah Arendt, son dos instancias que están en diálogo, son dos en uno (*cf.* Arendt 207-210). Sin embargo, si bien esta voz tiene cierta reflexividad, no pienso que se trate de la conciencia de Juana, pues esta voz nos anuncia que Juana ha perdido la consciencia de sí misma y del mundo, y ya nadie entiende sus palabras, entonces suena extraño que si ha perdido la conciencia, la consciencia siga presente he intente recuperarse a sí misma.

Por la misma razón me parece errada la hipótesis de que la voz que le habla a Juana es su memoria. Pues si Juana ha perdido la memoria, no me parece plausible que la memoria tenga la intención de rescatarse a sí misma. Además, la voz narrativa señala que ha estado con Juana desde antes de que su memoria abriera los ojos, desde que su memoria era vacía y oscuro recinto (*cf.* Iriarte 10). A pesar de que, como lo veo, la voz que le habla a Juana no es ni su memoria ni su conciencia, tiene una estrecha relación con estas. La voz no se puede separar por completo ni de la memoria ni de la conciencia porque comparte con ellas la naturaleza moral; contribuye al diálogo que Juana establece consigo misma. Y, al preguntar ¿recuerdas, Juana? esta voz está acudiendo a la relación moral de Juana con el mundo, en la medida en que la memoria, como señala San Agustín, es una facultad moral (*cf.* Libro X, *Confesiones*).

¿Quién es entonces la voz que le habla a Juana? Para responder esta pregunta quiero llamar la atención sobre los términos en los que la narradora le habla a Juana y la naturaleza de su lenguaje. Esta voz, por un lado, se detiene, con gran detalle, en la fantasía. Juana más que los demás niños, vive en el espacio de la representación (*cf.* Iriarte 53). Por otra parte, a pesar de que en la mañana y tarde que acompañamos a Juana en su silencioso paseo por el jardín, Juana es adulta (ha crecido como el trigo, nos dice la narradora), la voz le habla

como si aún fuera una niña. Otra forma de verlo es que, a la manera de los niños, la voz anima el mundo que va apareciendo ante los ojos de Juana:

Está amaneciendo Juana, amaneciendo el día alto y azul. ¿No sientes que el calor alza la mano para que salgamos? Anda, apresúrate, que este caserón frío y el coro mañanero de las monjas dice un lamento solitario y viejo que hace siglos busca en vano una respuesta de Dios y me entristece. Mira el sol, ahora se alza sobre el mundo, se tiende manso sobre el césped del jardín y nos espera. (Iriarte 9)

En *¿Recuerdas Juana?* “las imágenes no están ahí para embellecer el relato, sino para cumplir funciones narrativas.” (Urueta, sin paginación). Esta forma de narrar no responde únicamente a una pretensión de Iriarte de adornar sus palabras; ella, más bien, da cuenta de una facultad que tiene Juana para habitar el mundo: la *imaginación*. Teniendo en cuenta que la voz le habla a Juana produciendo imágenes o le representa el mundo en imágenes; y que esa voz tiene la capacidad de animar, o de hacer personificaciones con el mundo, considero que la voz que le habla a Juana es su propia imaginación.

La imaginación es una facultad creadora y receptora que funciona como mediadora entre la experiencia y la conciencia del mundo. Como se ve en la novela, la voz articula lo que pasa en la conciencia de Juana con lo que pasa en el mundo que la rodea (la pensión, el colegio, la calle, el jardín). Esta facultad tiene una capacidad de síntesis. En primer lugar, porque articula las representaciones de los sentidos y de la conciencia de Juana. En segundo lugar, porque puede archivar representaciones pasadas y revivirlas en la memoria, y, en tercer lugar, tiene la capacidad de crear imágenes del mundo. La imaginación sitúa a Juana significativamente en el mundo y con respecto a las cosas. Por las anteriores capacidades de síntesis de la imaginación, se explica, por una parte, que la voz narradora de la novela contribuya a la formación de los estados mentales de Juana. La imaginación hace parte del engranaje de varias capacidades mentales como la conciencia y la memoria, por su papel activo en las representaciones de Juana. Esta facultad, por otra parte, le permite a Juana representarse qué es lo que está pasando afuera, en el mundo de los otros. Así, Juana puede percibir la desaprobación de su madre, y de los demás niños, la soledad en la que ha quedado tras la muerte de su padre, y las amistades de Jesús Paredes y la profesora Inés.

La muerte del padre y el abandono de la madre son dos componentes dramáticos importantes de la novela, que pese a las adversidades, es un inventario de las imágenes y

sueños de la infancia de Juana. Juana tocando la guitarra para sentirse acompañada de su padre, Juana bailando canciones inventadas por ella misma, poniéndole nombres a las campanas, corriendo por una calle de la Candelaria con su cometa azul. Revirtiendo el dolor del mundo con invenciones. A través de esta capacidad de crear imágenes Juana alcanza a ver otra perspectiva de la realidad, además de la dolorosa.

Otro ejemplo del poder que las representaciones imaginarias tienen sobre la vida de Juana es el efecto que le produce el cuadro de La Señora. En la pensión en la que vive Juana con su madre vive también un pintor que deja entrar a Juana a su taller y le regala el cuadro de La Señora. Juana se pasa horas viendo el cuadro y siente sosiego. Esta imagen hace que Juana se sienta bien, reconciliada con el mundo. La novela puede leerse como una defensa de la imaginación de la infancia y del arte para habitar el mundo de otra manera. Que la novela haga un recuento de la infancia de Juana es una insinuación de que ahí mismo, en la infancia, está la fuerza que necesita para recuperarse.

Tras el silencio de Juana su imaginación se limita a recordar imágenes del pasado y animar las cosas a su alrededor para que ella recupere su capacidad de representación como una manera de habitar el mundo. Dice la imaginación: “¿Puedes oírme, Juana? Deja que haga con mis manos una trompeta porque mi voz se pierde, se adelgaza como el viento en las rendijas, aletea apenas un murmullo; ¿no sientes que me ahogo en tu silencio y ni siquiera en tu oído se reconoce mi voz?” (Iriarte 99).

¿Qué es lo que esta voz quiere que Juana recuerde?

Al final de la novela, la imaginación finalmente consigue que Juana pronuncie unas palabras:

-Papá está muerto.

Juana, no me dejes porque ahora me quedé sola ya que de todo el tejido de tu vida, tan sólo llenó tu memoria lo único que nunca habrías debido recordar.

-Murió. (Iriarte 99)

La voz, como vemos en estas palabras, se duele y queda insatisfecha frente lo que Juana recuerda. Si de la historia de la infancia que la voz le cuenta a Juana no es la muerte del padre lo que quiere que recuerde, ¿entonces qué es lo que la voz quiere que recuerde?

Como señala Urueta, “la vida de Juana había girado al ritmo de la imaginación y de la presencia de su padre” (sin paginación). Si el relato se debate entre estas dos posibilidades, lo que le sugiere la imaginación a Juana es que recuerde a su padre, que recupere la memoria de su padre.

La memoria le da unidad a toda la obra literaria de Helena Iriarte. *¿Recuerdas Juana?* como todas sus novelas tiene el epígrafe “A su memoria”. En otra de sus novelas, *El llamado del silencio*, dice un personaje: “recordar es la única forma de escapar a la muerte” (I). Iriarte señala que su proyecto literario nació de la preocupación por aceptar la muerte de un ser querido y al mismo tiempo, salvar su imagen a partir de su memoria.²⁶ La escritura es para ella una forma de rememoración, de salvación de la imagen del amado ausente (cf. ELC). La memoria es entonces un jardín privado donde podemos seguir en la compañía de quien se ha ido. Dice Iriarte en una entrevista:

La muerte no existe mientras exista la memoria. La muerte es un irse, pero a la vez quedarse, quedarse mientras haya corazones que lo recuerden. Que recuerden profundamente cómo eran los pasos, cómo eran las palabras, cómo cogían la cuchara esos seres que vivían con nosotros. Si esto es así, la muerte no nos aleja. Es otra forma de acercarnos diferente a cuando estamos juntos. (ELC)²⁷

En *¿Recuerdas Juana?* Juana se debate entre la no aceptación de la muerte del padre y los intentos de su imaginación por mantenerlo vivo en la memoria. En la novela se hace patente que la memoria es una forma de hacer presente y de seguir compartiendo con el ausente. En

²⁶ Como Helena Iriarte dice en una entrevista del programa *Lecturas compartidas* (que en adelante citaré como ELC) *¿Recuerdas Juana?*, que fue su primera novela, nació de su proceso de duelo y aceptación de la muerte de su padre.

²⁷ La preocupación de Helena Iriarte por la memoria va más allá de la memoria personal en el ámbito familiar e íntimo. En una entrevista dice “América Latina no tiene memoria, ¿hay algo más grave? Ocurren las cosas y las olvidamos. Y se repiten y se repiten. Es la memoria.” (ELC) Sus reflexiones sobre la memoria, igual que sus reflexiones sobre el daño o la violencia van más allá del ámbito familiar. Por una parte, porque como la autora afirma, “la familia es la célula de la sociedad” y por otra parte porque nos hablan de cualquier experiencia de daño. En *¿Recuerdas Juana?* Iriarte reflexiona sobre la experiencia del daño, sobre qué significa la pérdida, por una parte, de manera general, y por otra con un énfasis en las violencias sutiles.

“la tarde” cuando el recuerdo del padre se hace cada vez más difuso, por el abandono de la madre y su fuerza destructora del mundo de Juana, Juana se esfuerza por recordar las canciones del padre, por contarle lo nuevo en su vida y por conservar su compañía.

La memoria, para Juana, no es solo una forma de mantener el vínculo con su padre, que es un vínculo con el mundo; es también lo que la constituye a ella como sujeto. El hilo que une el yo de ayer con el de hoy y el de mañana es la memoria. Por eso lo que Juana recuerda es lo que ella es, lo que le da identidad (Juana es la que canta, la que busca al padre, la que crea imágenes). La memoria es lo que permite responder a la pregunta ¿quién es Juana?

En la novela, señala Iriarte, se hace manifestó que “lo que nos sostiene como seres humanos es la memoria” (cf. ELC). Esta frase, como lo veo, tiene resonancias de San Agustín, para quien la memoria es un palacio que almacena imágenes (cf. 267). Allí se concentran las imágenes del mundo que se reciben por los sentidos, pero también es un lugar de encuentro del sujeto consigo mismo, donde recuerda quién es y lo que ha hecho. Las acciones propias y de los otros se llevan en la memoria. Allí, el alma las recoge y las junta para pensarlas (cf. 269, 273, 278). Dice San Agustín: “Yo, por mi parte, [...] trabajo duro en este campo, y este campo soy yo mismo. He llegado a ser un problema para mí mismo” (277). Por la naturaleza de las cosas que almacena y piensa (las acciones propias y ajenas, la propia conciencia) la memoria es una facultad moral. Para San Agustín, como para Iriarte, en el archivo de la memoria todo puede mantenerse presente.

La naturaleza de la memoria de que se habla aquí no es la misma de la memoria contenida en los libros de historia y álbumes de fotografía, no se trata de una memoria objetiva. Es una memoria subjetiva que no se ocupa de *cómo es el mundo* sino *cómo sentimos que es el mundo*. Esta memoria es cercana a la memoria involuntaria de los personajes de Proust (pero no se activa con los sentidos sino con las imágenes —producidas por la imaginación—). La memoria involuntaria, dice Samuel Beckett en un ensayo sobre Proust, lleva a Swann de vuelta la infancia cuando prueba una magdalena remojada en té. La memoria involuntaria es una fuerza espontánea que “evoca [la infancia] en todo el relieve y el color de su significado esencial (cf. 63). Con este gesto, continua Beckett, Swann no solo

recuerda a su abuela, “ha recobrado la realidad perdida de sí mismo, la realidad de su ser perdido” (67).

La memoria es una forma de mantener un vínculo con el mundo, ya no a través de otro que se ha ido, sino recordando a ese otro. Esa memoria de lo amado guardado entre nosotros es lo que nos ayuda a vivir. Por eso la imaginación quiere que Juana recuerde a su padre y que no recuerde sólo la pérdida, sino lo que no ha desaparecido de él y le permite a ella vivir mejor en el mundo, el amor del padre.

Estoy en desacuerdo con Urueta cuando afirma que en la novela hay una relación contradictoria entre memoria e imaginación y que Juana enloquece por estar: “tejiendo con empeño un mundo imaginario y destejiendo el tapiz de la memoria” (sin paginación). En los términos en los que he definido la imaginación, esta es una condición de posibilidad de la memoria. Así, según mi lectura de la novela, Juana teje el mundo imaginario para soportar el real, y pierde la memoria cuando deja de tener fuerza para abonar el mundo imaginario. Otra razón para que la memoria y la imaginación van de la mano en la vida de Juana es que la imaginación ayuda a Juana a salvar la memoria del muerto. Precisamente la peor crisis de Juana, que desencadena en su locura, ocurre cuando Juana niega la muerte de su padre y esto hace que la imagen que guarda de él en su memoria empiece a difuminarse. Este olvido del amado y la no aceptación de la pérdida hacen que Juana se sumerja en la locura. Como nos lo cuenta su imaginación:

Todo terminó por confundirse en un torrente, en el espanto porque te abandonaban las presencias y te dejaban susurros imprecisos y nada pude hacer para calmarte; te acaricié los párpados pero abrías los ojos tercios entre mis dedos, traté de hablarte pero sólo oías el bullir informe de tu miedo. Entonces me quedé dormida, no lo sé; o me perdí hipnotizada por los fantasmas que habías ido despertando. Muchas veces te he pedido perdón porque esa noche me venció el cansancio y te dejé sola, perdida en la inconsciencia, a merced de fuerzas encontradas como vientos, como manos caprichosas que retuercen y enredan y confunden los hilos elementales que nos atan a la vida. (Iriarte 65, 66)

La novela sugiere que la imaginación es la fuerza que le permite a Juana integrar la pérdida del padre en un nuevo relato de su vida que le permita volver a sentirse en casa en el mundo. Es decir, hacer un duelo. Más adelante volveremos sobre este punto. Por ahora,

miraremos con más detalle por qué Juana ha perdido la memoria y es presa de silencios y secretos dolorosos.

El silencio de Juana

Juana es silenciada por su madre, que destruye su mundo imaginario. Como señala Iriarte, en la novela, “los diálogos son de aquellos que no viven en este mismo mundo [imaginario] de Juana” (ELC). Los diálogos son una especie de fuerza de lo prosaico que se opone a la sensibilidad de Juana. Quien más habla en la novela es la madre, que solo habla para regañar a Juana y para burlarse de sus invenciones. Las palabras de la madre son una constante negación del mundo de Juana, por eso la silencian. Este silenciamiento lleva a Juana a la inconciencia, “espacio imposible donde ya nadie puede responder[le]” (91). Continúa Iriarte:

Cuando las imágenes de la creación de Juana no tienen eco, no pueden ser compartidas por nadie, son degradadas totalmente por la madre, la niña empieza a perder la razón, se sumerge en un mundo que no es el mundo de la imaginación, es el mundo de la locura (ELC).

Antes del caer en el silencio, Juana, cuando aún es niña, en el capítulo “La tarde”, tiene una violenta batalla con el dolor, en la que intenta expresar su pena y fracasa. Juana intenta nombrar su dolor, y con ello, lanzar un puente que le permita permanecer en el mundo, habitarlo con sus palabras, pero su imaginación no encuentra las imágenes y palabras para que permanecer en el mundo, no encuentra a su padre, y, entonces, Juana se hunde en la inconciencia. Nos cuenta su imaginación:

Habías vuelto y te encerrabas en un habla de significados erráticos, cambiantes, caprichosos, como tu mente enajenada. De pronto atrapabas el nombre del dolor, se lo ponías a lo que te torturaba y sin embargo, lo dejabas perderse y te quedabas con el dolor sin nombre para poder decirle que se fuera. Tus palabras eran vagas y confusas, Juana: a través de ellas pude saber que deseabas la muerte y adivinar lo que para ti significaba: Un estar sin ti, un espacio por donde circularía el aire sin tropiezos, un no sentir el peso de vivir ni la impotencia; porque en el callejón cerrado que te miraba desde sus ventanas solas, corrías desesperada tratando de trepar para caer de nuevo y no entender quién lo había edificado ni por qué estabas en él. (92)

La memoria de Juana, a raíz de su relación dolorosa con el mundo, ha sido silenciada. En la segunda parte de la novela, “La tarde”, la ausencia del padre, la no aceptación de su pérdida, y la destrucción del mundo de Juana y del recuerdo del padre por parte de la madre, han vencido a Juana. La imagen de su padre se difumina y ella cae en un “olvido inmenso y sin orillas”. Este olvido es una forma de silencio. El silencio es la reacción a un duelo que Juana no ha podido hacer tras la muerte de su padre. En este silencio encontramos a Juana al inicio de la narración; Juana ya no es una niña y vive en un convento, donde pasa los días extraviada sin recordar quién es. Al no asumir el dolor, Juana lo mantiene “en la región de lo innombrado, de lo inofensivo y lejano porque tal vez no existe” (Iriarte 31). De este silencio su imaginación intenta rescatarla, intenta recuperar su memoria que es como una ciudad sepultada en el mar del olvido:

¿Pudiste tú olvidar? ¿Te estaba entonces permitido el olvido inmenso y sin orillas? Tal vez, aunque de pronto, cuando el mar está en calma emergen las cúpulas de una ciudad que quedó sumergida en lo profundo por los siglos, la leyenda o el castigo de los dioses. Extrañas como boyas perdidas brotan las cúpulas negras, tercamente indestructibles bajo el sol. (Iriarte 90)

Los secretos de Juana

Que Juana no pueda expresar las palabras para liberarse de su dolor se debe no sólo a que las condiciones para que ella se libere de él son adversas, sino a que algunas causas de su dolor son verdades ocultas en secretos, que la imaginación infantil de Juana parece ignorar, pero la imaginación adulta identifica y saca a la luz:

¿En qué rincón del alma y bajo qué aspecto de extraña criatura se la podría encontrar? Y, ¿quién, si tu verdad era cambiante como las formas caprichosas de un caleidoscopio? ¿Si tras de cada metamorfosis, disfraz o pantomima había una dolorosa verdad que por eso se tapaba la cara o jugaba al escondite, se oscurecía con la sombra y se hacía brillante y transparente bajo el sol? (Iriarte 79)

Esta verdad oculta es que Juana ha sido abandonada. Primero, por su padre que ha muerto. El padre de Juana era cómplice de sus invenciones y cuando muere, Juana pierde su principal vínculo con el mundo. Segundo, ella ha sido abandonada por su madre que solo le dirige amenazas y regaños y la mayoría del tiempo la ignora, a pesar de que la vida de la niña depende de ella. Durante toda la novela, la madre teje mentiras e intenta tapar a toda

costa el desdén y la indiferencia que siente hacia su hija. Tercero, ha sido abandonada por los otros niños que la llaman es tonta y alelada y se burlan de ella. Esto mina su vínculo con el mundo, Juana no puede agarrarse de nadie, es “como una piedra que cae y rueda y se pule y va a seguir golpeándose contra las aristas de las rocas hasta volverse añicos” (Iriarte 67). A medida que se acerca sus crisis, Juana empieza a descubrir el secreto de su precaria situación en el mundo:

algo te quedó en suspenso oscilando en una cavidad sin nombre. ¿Y si no regresaban tu madre y La Señora? ¿Si poco a poco todos se fueran yendo hasta que una mañana te despertaras y en la pensión solo estuvieran tu gato y el viento queriendo entrar por las ventanas para llevarse los restos de los objetos dejados por quienes esperaron a ser los últimos en abandonarte? Aterrada apretaste los ojos para no ver la nada que quedaría después del abandono, para no comprobar que el mundo se deshacía sin que pudieras hacer nada para impedirlo. (Iriarte 64)

Como lo veo, hay dos razones para que Juana caiga en el silencio del olvido y la inconciencia. Por un lado, no tiene de quien aferrarse. Tiene algunos amigos en la pensión (Madame, Jesús Paredes, su profesora Inés y Barbarita), pero no consigue afianzarse en estos vínculos, se queda atada a la pérdida de su padre y al abandono de su madre. Por otro lado, el miedo debilita su fuerza creadora, su imaginación, que es su otro refugio. Por estas dos razones Juana se queda sin amarras con el mundo.

Pérdida, duelo, imaginación

Confundida por la muerte de su padre, Juana intenta hacer su duelo, pero fracasa en superar la pérdida y en construir nuevos lazos con el mundo. Al perder a su padre, Juana empieza a perder un rasgo de su identidad: su capacidad imaginativa. Estos dos vínculos se diluyen y dejan a Juana en el abandono de sí misma y de los demás. Dice la narradora:

[...] porque la muerte era el insoportable abandono, la inútil búsqueda de tu propia imagen en el rincón de la pared donde sólo se veía la mancha amarillenta de un marco imaginario y antes estuvo la clara brillantez de un espejo. Te preparabas porque no podías perder el puñado diario de alegría, apenas por una palabra cuyo alcance no sabías medir, cuyo cuerpo era la negación de todo cuerpo, porque no se dejaba tocar y tú solo conocías las formas y texturas de objetos que se entregaban a tus ojos y a tus manos para que les dieras un nombre, una historia y un lugar en el ancho mundo de tus sueños. (Iriarte 27)

A pesar de que, luego de todos los esfuerzos de la voz narrativa por hacer que Juana recuerde, ella sólo recuerda la pérdida (la muerte de su padre), la novela plantea que hay otra posibilidad: la imaginación puede ayudar a Juana a crear una nueva relación con el mundo. De la mano de Judith Butler distinguiré entre pérdida y duelo, para destacar el papel activo de la imaginación en este último. Según Butler, en la pérdida y en el duelo posterior a la pérdida salen a la luz los vínculos que tenemos con los otros y con el mundo, y esto nos da la posibilidad de reconstruirlos.

Las pérdidas (de su padre, de su madre, de los lugares donde se siente bien) que sufre Juana la dejan a la deriva, como la encontramos al principio de la novela. Sin vínculos con los demás ni consigo misma. La pérdida, como señala Butler, se caracteriza por:

uno es golpeado por el oleaje y [...] uno inicia el día con un objetivo, un proyecto, un plan, y se encuentra a sí mismo frustrado. Uno se encuentra caído, uno está exhausto pero no sabe por qué. Algo es más grande que el propio plan trazado, que su propio proyecto, que lo que uno sabe y su propia elección. (21)

La pena de la pérdida lleva al desconocimiento. Cuando perdemos a alguien, continua Butler, no siempre sabemos qué es lo que se ha perdido en esa persona (*cf.* 21, 22). Cuando perdemos a alguien nos enfrentamos a algo enigmático porque no sólo nos enfrentamos a la ausencia de una persona sino a la pérdida de nuestra relación de *reconocimiento* con el mundo y con nosotros mismos a través de esa persona. Lo que perdemos es un vínculo, que, por lo demás, rara vez hemos hecho explícito o consciente. El problema de perder a otra persona es que no es claro qué se pierde (un vínculo con el mundo, algo sobre uno mismo).

Compartimos la condición de estar expuestos a la pérdida. Que hayamos perdido a alguien o algo importante para nosotros, o que tengamos la posibilidad de perderlo, dice Butler, presupone que hemos tenido algo y que hemos luchado por mantener nuestra relación de amor o de deseo con lo que hemos perdido (*cf.* 20). La posibilidad de perder se enmarca en la vida con los otros, en la comunidad: “La pérdida y la vulnerabilidad parecen seguirse del hecho de ser cuerpos socialmente constituidos, de estar en riesgo de perder los vínculos, expuestos a los otros, en riesgo de violencia a causa de tal exposición” (*ibid.*). Para Butler,

la pérdida es uno de los lazos que forman un “nosotros” que es la base de una comunidad política.

Pero la voz narrativa no quiere abandonar a Juana en la pérdida y busca traerla de vuelta con sus preguntas e historias. Para recuperarse, Juana deberá integrar esta pérdida en una nueva narración que le dé sentido a su vida, deberá hacer un duelo. Y en este duelo, además de su propia identidad, saldrán a la luz sus vínculos con los otros. La debilidad de estos vínculos es lo que hace que Juana naufrague. No tiene dónde caer. Juana necesita construir nuevos vínculos. Lo que ocurre en un proceso de duelo es, según Butler, una transformación:

Quizás, más bien, uno hace un duelo cuando acepta que la pérdida que sufre lo cambiará, acaso para siempre. Quizás hacer un duelo tiene que ver con haber aceptado sufrir una transformación (quizá debería decirse someter a una transformación) cuyo resultado no se puede saber de antemano. (21)

En esta transformación cuyo resultado no es posible anticipar, se nos muestra cómo el vínculo que teníamos con la persona, el lugar o la comunidad que perdimos es constitutivo de quiénes somos. Por eso cuando estos vínculos salen a la luz, se nos revela algo sobre nuestra identidad. Según Butler, lo que se pierde es una relación, un lazo. Por eso una pena, además de una dimensión privada tiene una dimensión colectiva:

No se trata de si un “yo” existe de manera independiente de aquí y allá y luego simplemente pierde un “tú” allá, en especial si los lazos a “tú” son parte de lo que compone lo que “yo” soy. Y si te pierdo, en estas condiciones, entonces no solamente lamento la pérdida, sino que me hago inescrutable para mí mismo. ¿Qué “soy” yo sin ti? Cuando perdemos algunos de estos vínculos que nos constituyen, no sabemos quiénes somos ni qué hacer. (Butler 22)

La pérdida y el duelo nos hacen descubrir los vínculos que muestran que nuestra vida (nuestra suerte) está unida, en una relación de dependencia, con la de otros. Las relaciones con los otros no solo tienen la capacidad de construirnos sino de deconstruirnos o desposeernos (*cf.* Butler 24). Y esto es justamente lo que le pasa a Juana. Para ella las

relaciones con los otros son tan difíciles que la alejan del mundo, que le reducen cada vez más el espacio vital.

Para Butler, el duelo saca a la luz los vínculos que tenemos con los otros. Como hemos señalado, la pérdida, el abandono y la falta de imaginación de los otros son impedimentos para que Juana haga su duelo. Pero el reconocimiento de los otros no es la única alternativa que tiene Juana. *¿Recuerdas Juana?* sugiere que si hemos tenido un vínculo con el otro, podemos seguir manteniendo el vínculo con la imaginación y con la memoria una vez hayamos aceptado la ausencia del otro.

Considero que la novela presenta la imaginación como una facultad moral que puede revertir el proceso de abandono y desposesión en el que se encuentra Juana. La novela muestra que frente al daño y a la pérdida quedamos como un niño indefenso, huérfanos, desprovistos de todo, y nos toca volver a empezar. Sin embargo, como un niño, contamos también con la imaginación. *¿Recuerdas Juana?* nos sugiere así que la infancia tiene un recurso que nos puede ayudar a reconciliarnos con el mundo. La imaginación es una fuente de experiencia y de conocimiento que nos permite ver las cosas de manera distinta, crear nuevas formas de habitar el mundo. A través de esta capacidad de crear imágenes Juana alcanza a ver otra perspectiva de la realidad, además de la dolorosa.

A pesar de que su padre no esté Juana puede recordar cómo el amor del padre le permitía vivir mejor en el mundo (a través de la memoria) y puede mantener, a futuro, la relación con el mundo que tenía a través del padre (a través de la imaginación). Después de la transformación de la pérdida, la memoria y la imaginación son fuerzas redentoras que le permiten seguir enraizada en el mundo, seguir viviendo con el mundo que se ha construido con el vínculo con el otro.

¿Recuerdas Juana? es una defensa de la capacidad reconciliadora del arte, de su poder de reinventar la vida. La imaginación que le permite a Juana de recordar y crear imágenes para vivir mejor es la misma capacidad de crear sentido que tiene el arte. A través del lenguaje de la imaginación Juana, como el artista, produce nuevas imágenes del mundo, maneras de percibirlo y habitarlo. La imaginación no es una fantasía irreal ni ajena al mundo, sino que es una potencia que a partir de lo existente señala nuevos caminos para la vida, crea nuevos

valores o nuevas imágenes que hacen el mundo más bello, que hacen la vida más valiosa. Crea nuevas identidades o formas de vivir en el mundo. En este sentido el lenguaje artístico no describe, sino que crea mundo.

Palabras finales

El espacio en el que se desenvuelve la novela es la subjetividad de Juana, su vida mental y su sensibilidad. En esta obra, la batalla con las palabras se da al interior de la conciencia de Juana y no entre varios personajes. Esta diferencia pone en tela de juicio la pertinencia de las categorías de Austin para leer la novela, puesto que, como no se trata de un intercambio discursivo en un contexto intersubjetivo, no se pueden evaluar las condiciones de posibilidad de un acto de habla de la misma manera que en las otras dos novelas. Aquí las palabras no son emitidas en un “espacio social” ni en una conversación. Nadie que no participe de la vida mental de Juana puede escucharlas.

Sin embargo, la posibilidad de pronunciar las palabras que Juana necesita para recuperarse si está atada a las prácticas discursivas de la comunidad y las relaciones de poder y de autoridad son factores determinantes para que Juana pueda hacer un duelo. Este mecanismo del lenguaje es un puente entre el contexto político o social de Juana (esto es, su comunidad) y su subjetividad. Por esta razón, este capítulo, a diferencia de los otros dos, no se articula alrededor de un solo concepto interpretado según la teoría de los actos del habla de Austin, sino a partir de cuatro conceptos diferentes: memoria, imaginación y la distinción entre pérdida y duelo.

El duelo es un acto ilocucionario, al que la voz narradora de la novela quiere incitar a Juana. La memoria y la imaginación son dos potencias ilocucionarias que son condiciones de posibilidad para que se lleve a cabo el duelo. Así, el libro de Iriarte nos ofrece los conceptos necesarios para que un acto del habla ocurra en la subjetividad de un agente. Lo que pasa entre la voz narradora y la voz narrataria de la novela, me obliga a ver más allá de mis categorías iniciales de análisis. La ficción me provee un nuevo escenario en el que ocurren actos del habla entre dos voces y las condiciones necesarias para que estos actos fracasen o prosperen. Esta novela trabaja un fenómeno distinto del que Austin se ocupa, o más precisamente, un aspecto del fenómeno en el que Austin no se detiene, que consiste en mirar cómo opera la fuerza de las palabras en la subjetividad de un agente y cuál es la

relación de estas palabras con los intercambios discursivos que se dan fuera de este espacio. Se trata de qué pasa en el nivel más profundo de la subjetividad cuando los mecanismos de represión con el lenguaje han arrinconado a un agente, hasta provocar el silencio y olvido de sí mismo. Juana ha sufrido todo el peso de la fuerza de las palabras y está intentando formular sus propios actos del habla para defenderse y volver a participar en el mundo de los otros.

A partir de la pregunta por qué hacer frente a la pérdida, he hecho un mapa de dónde se sitúa el dolor de Juana en la novela de Iriarte. He propuesto que la voz que le habla en imágenes a Juana y anima el mundo que la rodea es su propia imaginación. Esta imaginación, que es una potencia de sentido, es quien intenta rescatar a Juana haciendo que recuerde a su padre y acepte su muerte, pero lo mantenga presente en su vida a través de la memoria. Según esta lectura la imaginación y la memoria son un jardín privado que ayuda a Juana a situarse en el mundo, a sentirse en casa. *¿Recuerdas Juana?* muestra el doble filo de las palabras: pueden deshacernos o pueden reinventarnos (esto es lo que sale a la luz en la incapacidad de Juana de hacer un duelo). La novela es también una defensa de la imaginación y el arte como potencias para crear identidad y reinventar la vida luego de una pérdida o un daño. En este sentido, recordar e imaginar son acciones, que se hacen con palabras, que le dan sentido a la vida.

Bibliografía

Arendt, H. *La vida del espíritu*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

Beckett, S. *Samuel Beckett. Proust y otros ensayos*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2008.

Butler, J. *Prekarious Live. The powers of mourning and violence*. London; New York: Verso, 2003.

Iriarte, H. *¿Recuerdas Juana?* Bogotá: Babel Libros, 2007.

Iriarte, H. *El llamado del silencio* Bogotá: Babel Libros, 2011.

“Novela colombiana: ¿Recuerdas Juana?” *Lecturas compartidas*. [ELC] UNRadio, 98,5. Bogotá, Abril 2015. Radio.

[<http://unradio.unal.edu.co/nc/detalle/cat/lecturas-compartidas/article/novela-colombiana-recuerdas-juana-ii.html>]

San Agustín. *Confesiones*. Trad. Pedro Rodríguez Santidrián. Madrid: Alianza, 1990.

Urueta, F. “¿Recuerdas Juana?” *Razón pública* (2010). Web 24 mayo 2010.

[<http://razonpublica.com/index.php/cultura/artes-y-libros-temas-33/1058-irecuerdas-juana.html>]

Apostillas

1. La presencia y el funcionamiento de los mecanismos de silenciamiento y secreto y la ausencia del mecanismo del duelo hacen que en las tres novelas triunfe el empeño de someter, sabotear y controlar al otro con las palabras. La fuerza de las palabras se convierte en una forma de poder que priva a los personajes y a las voces narrativas de la posibilidad de construir lazos significativos con el mundo, mantiene el estado de pérdida y vulnerabilidad en el que han quedado los personajes luego del daño y la violencia. La fuerza de las palabras se apoya en las estructuras políticas desiguales que originaron la violencia y se las arregla para seguir sometiendo a los personajes. Los somete no escuchándolos, no permitiéndoles hablar, negándoles credibilidad, ocultando información importante sobre el mundo, y engañándolos. En esto consisten las injusticias sutiles que se propuso rastrear este trabajo. El análisis consistió en un seguimiento, un mapa, de estos caminos subterráneos de la injusticia a los que son sometidas ciertas voces ficticias que son arquetipos de la historia política colombiana. En este sentido, el trabajo es una cartografía del dolor: hace un mapa de las voces que intervienen en la pugna de poder y del sometimiento que sufren a nivel íntimo. Este mapa a la vez señala la articulación de las esferas pública y privada, de la familia y la sociedad, en términos de poder.

2. La filosofía y la literatura son disciplinas que se complementan en este trabajo. Crítica e imaginación no son dos caminos opuestos. La capacidad crítica necesita de la imaginación para encontrar diferentes formas de solucionar los problemas conceptuales, para evaluar los presupuestos invisibles y las contradicciones futuras de los enunciados teóricos. Los filósofos necesitan de la imaginación para encontrar nuevas justificaciones y así poder seguir discutiendo y teorizando sobre los problemas que fueron formulados por Platón y Aristóteles. Gracias a la síntesis entre imaginación y capacidad crítica, los filósofos tienen la capacidad de leer lo que no está en el texto, pero lo sostiene: las presuposiciones y las contradicciones futuras. La imaginación es también fundamental para la literatura, tanto para los escritores como para los críticos, puesto que les permite pensar metafóricamente, entender una cosa en términos de otra. A pesar de que, como lo advirtieron Jakob y Johnson, el sistema de pensamiento humano es metafórico, la literatura es la casa de la metáfora (*cf.* 39). La comprensión del mundo a partir de sistemas conceptuales depende de

este camino sinuoso en el que se explica un referente en términos del sentido de otro; todo puede ser visto como otra cosa: yo soy otro, diría Rimbaud. Construir una metáfora implica hacer una valoración, implica juzgar una cosa en términos de otra, y aquí vuelven hermanarse, por otro camino, la imaginación y la crítica. Bajo la idea de que tanto la literatura como la filosofía hacen uso de la crítica y la imaginación, este trabajo se vale de herramientas metodológicas de ambas disciplinas.

3. La relación entre filosofía y literatura en este trabajo no fue, sin embargo, del todo armoniosa. Trabajar con dos disciplinas implica establecer el lugar de cada una en el trabajo y cada disciplina tiene un impulso distinto. Por momentos, se enfrentó la mirada particular y contingente propia de las relaciones de poder que representan la obras, con mi ansia de hacer taxonomías y construir un suelo conceptual lo suficientemente firme para hablar. Me pregunté si era posible descubrir la fragilidad de la unidad de los conceptos. Me pregunté, de la mano de *Poesía y Filosofía* de María Zambrano, si era posible amar las apariencias y lo que está detrás de ellas. Sentí miedo de romper la sistematicidad y la rigurosidad de la filosofía. Y al mismo tiempo tuve miedo de imponerle mis categorías de pensamiento a las obras y obligarlas a ajustarse a un problema que no es el único, o tal vez el principal que trabajan. Una manera de conciliar esta tensión fue tomar como referente la manera cómo la novela comprendía los conceptos que me interesaba analizar, y con esta base, buscar conceptualizaciones compatibles en la literatura filosófica: así llegaron al trabajo San Agustín, María Zambrano, Foucault. De otra manera usé a autores como Langton, Fricker, Austin y Arendt, quienes fueron una inspiración teórica para formular los problemas políticos del lenguaje como una manera de leer las novelas. Por estas razones, esta tesis es un paso en un proceso por descubrir, qué significa, en una investigación literaria “dejar que la obra hable”.

4. En el caso de *La casa grande*, la naturaleza fragmentaria de la obra y las múltiples maneras en las que se ocupa del problema del silencio fueron el asidero para construir mi análisis. La ambigüedad de la obra y el hecho de que deje al lector la tarea de pensar cuál es el hilo de los capítulos y de la historia fueron la base para plantear el problema del silenciamiento. La novela se vale de una cantidad importante de recursos técnicos para dar cuenta de estos fenómenos. El silenciamiento se construye con la ambigüedad y la

condición fragmentaria de la narración, a partir de diálogos de voces no identificadas, lo laberíntico de la historia, la simultaneidad de acciones, y el contraste entre lo dicho y lo no dicho, monólogos interiores con destinatario, juegos de metaficción, narradores en primera y tercera persona, acercamientos casi cinematográficos, coros parecidos a los de las tragedias griegas. Con el uso de estos recursos, Cepeda introduce tradiciones de vanguardia en el panorama literario nacional. Una de las innovaciones consiste en la decisión de narrar un conflicto político rural en una pequeña región de Colombia con una mirada moderna de corte universal. Otra innovación de Cepeda es que propone un proyecto estético que difumina los límites del género de la novela. No es claro si *La casa grande* es una novela, una colección de cuentos, o de fragmentos dispersos de un guion de cine.

5. A partir de la representación literaria del silenciamiento Cepeda logra dar cuenta de un mundo ficcional de naturaleza brumosa en el que existe una imposibilidad para que se den las condiciones adecuadas en las que las palabras cuenten como acciones. En el análisis se identificó que el silenciamiento es un acto ilocucionario que se apoya en las estructuras desiguales de poder y es un recurso del que hacen uso los personajes que tienen autoridad, con el propósito de bloquear y sabotear los vínculos (consigo mismos, con el mundo y con los otros) de los más débiles. Con el fin de quitarles las palabras que funcionan como raíces para afincarse en el mundo y la posibilidad de la construcción de una identidad. El análisis en las situaciones particulares de la novela mostró la flexibilidad del concepto: las condiciones sumamente inestables en las que se dan los intercambios discursivos dejan abierta la posibilidad de que el silenciamiento se revierta contra los poderosos, como es el caso del padre que es silenciado hasta la muerte. Con esto se llega a una especie de estado de naturaleza, al estilo de Hobbes. Una pugna de poder en la que nadie pierde ni gana de manera definitiva, sino que todos son vulnerables y están a merced de la violencia, gobernados por el miedo.

6. En el caso de *Delirio*, fue la obra misma la que me sugirió el concepto de secreto. La estructura policíaca de la novela, las voces que conocen apenas un pedazo de la verdad, como un trozo de pastel, y el espacio que ocupan los cuerpos en la ciudad de acuerdo a sus posiciones de poder responden a la oposición entre palabras ocultas y palabras visibles que se articula en el mecanismo del secreto. Los aspectos represivos de los secretos en la

familia y en la ciudad de Agustina la llevan a un delirio. El delirio es una metáfora central de la obra y sugiere que vivir presa del poder de los secretos saca a Agustina del suco de los otros. Este personaje sufre la fuerza ilocucionaria de las palabras que ocultan los engaños de su padre frente a su madre, la violencia contra el hermano y los pactos de su padre con los narcotraficantes. Agustina no conoce el contenido semántico de todos los secretos, pero siente su fuerza ilocucionaria: hay aspectos de la realidad que se le ocultan, hay cosas de las que no puede hablar y hay espacios del mundo a los que no puede acceder. Si bien Foucault señala que los secretos son formas de mantener el poder, apoyándome en el análisis de la novela, me parece legítimo ir un paso más allá y pensar el secreto como un mecanismo de poder con fuerza ilocucionaria a la manera de Austin. En mi análisis, el secreto es un dispositivo de carácter epistemológico (porque oculta verdades e información que es relevante para la vida de una comunidad) y político (porque excluye y controla con su fuerza ilocucionaria).

7. En *Delirio*, Los secretos de los poderosos, como el padre y el hermano mayor de Agustina, mantienen un *status quo* en la familia y en el poder político de la ciudad que se rompe una vez algunas de las falsedades que ocultan ciertos miembros de la familia salen a la luz. Los secretos mantienen los poderes tradicionales de la sociedad bogotana que retrata la novela y dividen a la sociedad entre “los que saben” y “los que no saben”. Los primeros aprovechan esta ventaja epistemológica para situarse por fuera de la ley y, a la vez, regirla. Así mantienen un poder soberano, a la manera Foucault, para vigilar y castigar y ser ellos inmunes a la vigilancia y al castigo, pues sus prácticas permanecen ocultas, entonces quedan exentos de responsabilidad moral y otros pagan sus faltas (los que están en una situación desventajosa de poder).

8. Desde el punto de vista del método de análisis, *¿Recuerdas Juana?* fue la novela más complicada para mí. En este caso, no me fue posible plantear un solo concepto alrededor del cual se articularan la forma y el contenido de la novela. En mis lecturas de la novela y en las lecturas de la crítica identifiqué varios momentos en los que operaba la fuerza de las palabras, y operaban mecanismos de silenciamiento y secreto, también identifiqué las reflexiones que la novela hace sobre el duelo. Sin embargo, la obra no se dejó subsumir bajo un solo fenómeno del lenguaje con fuerza ilocucionaria y tuve que encontrar una

nueva forma de pensarla en relación con mis categorías de análisis. En este caso, fue la obra la que me dio los conceptos para analizar el problema de la fuerza de las palabras y las injusticias sutiles: pérdida, memoria, imaginación, duelo y comunidad.

9. En *¿Recuerdas Juana?* la estructura de la novela, que tiene la forma de diálogo entre dos voces, es una tentativa de sacar a Juana de la pérdida de sí misma a causa de la pérdida del padre, y es un intento de la imaginación y de la memoria de dirigir a Juana a un duelo que le permita crear un nuevo relato para darle sentido a su vida. A pesar de que Juana no consigue hacer un duelo, por una parte, la voz narradora sugiere que el duelo es una manera de habitar el mundo con la fuerza de las palabras y de recuperarse de la violencia y del daño. Y, por otra parte, la novela sugiere una respuesta a la pregunta de porqué este propósito de la voz narradora fracasa. En el análisis de la novela se ha identificado que el mecanismo del duelo opera de la mano de tres conceptos: memoria, imaginación y comunidad. A causa del dolor de la pérdida y de la violencia ejercida sobre ella, Juana ha olvidado quién es. El *leimotiv* de la novela se anuncia desde el título: *¿Recuerdas Juana?* y le da al lector la expectativa de que Juana se puede recuperar, si recuerda a su padre y le da lugar en el nuevo relato de su vida y si recuerda su capacidad de habitar el mundo a partir de la representación, de la construcción de imágenes y relatos que le puedan dar sentido a su vida. En este sentido, la imaginación es una fuerza que permite reinventar los lazos con el mundo. Pero un duelo no depende solo de una imaginación individual sino de la capacidad de crear nuevos vínculos con los otros y con el mundo. Por esta razón la imaginación y la memoria son una especie de actitudes ilocucionarias, o de motivaciones que sientan las condiciones de posibilidad, en la subjetividad de un agente, para que opere el mecanismo ilocucionario del duelo. El mecanismo del duelo, que se construye a partir de estas dos actitudes ilocucionarias, requiere de la participación de otros, y sus condiciones de posibilidad vuelven a acercarse a las que plantearon Austin y Langton.

10. A pesar de que el análisis de *¿Recuerdas Juana?* versó sobre un aspecto relacionado con los actos del habla del que Austin no se ocupó, reflexionar sobre la imaginación, el duelo y la memoria me llevó a una derivación del problema de los actos del habla que ha preocupado intensamente a filósofas como Langton y Butler. En esta novela identifiqué un mecanismo del lenguaje, cuya fuerza ilocucionaria, a diferencia del silenciamiento y el

secreto, no es represiva sino liberadora. El mecanismo del duelo muestra que los mecanismos del lenguaje no son solo maneras de someter, sino que son herramientas con fuerza política que pueden revertir o bloquear el uso de las palabras como herramientas de sometimiento. En esto consiste el doble filo de las acciones que comportan las palabras.

11. La selección de novelas es una muestra representativa de voces narradoras en la literatura colombiana. El punto de vista desde el que se cuentan las historias ha sido fundamental para este análisis: hay soldados, terratenientes, mujeres poderosas, mujeres vencidas, jornaleros, niñas. Las tres novelas tienen en común que las voces que son silenciadas, sometidas a través del secreto y relegadas a la pérdida y a la incapacidad de hacer cosas con palabras pertenecen a los personajes que tienen menos poder político: los jornaleros de las plantaciones de banano, los hijos del administrador de las fincas, aquellos que tienen una identidad sexual distinta, un muchacho bogotano que quiere ascender socialmente, las mujeres, una niña. ¿Por qué son precisamente estas personas las que son sometidas por medio de palabras? Los intercambios discursivos que hemos presentado pueden interpretarse como un desacuerdo en los términos de Rancière.²⁸ Para Rancière, el desacuerdo es una situación del habla, que funda la política, en la que uno de los “interlocutores entiende y a la vez no entiende lo que dice el otro” (8). El desacuerdo no se refiere a los contenidos semánticos de las palabras, sino a la situación misma de quienes hablan (*cf.* 10). Para Rancière, en una comunidad hay una

distribución simbólica de los cuerpos que los divide en dos categorías: aquellos a quienes se ve y aquellos a quienes no se ve, aquellos de quienes hay un *logos* -una palabra conmemorativa, la cuenta en que se los tiene- y aquellos de quienes no hay un *logos*, quienes hablan verdaderamente y aquellos cuya voz, para expresar placer y pena, sólo imita la voz articulada. (37)

Aquellos personajes de las novelas cuya voz es silenciada o sometida por los secretos o desorientada por la pérdida parecen ser aquellos para quienes no hay un *logos* en la comunidad política. Hay unos miembros de esta comunidad que tienen una voz que porta la fuerza del *logos* que instaure leyes y organice la vida en común. Hay otras voces que

²⁸ Rancière, J. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Trad: Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1996.

cuentan como meros ruidos, que articulan palabras que no son comprendidas por quienes tienen el logos y en este sentido son un desacuerdo. La comunidad política está en continua construcción para Rancière, pues aquellos grupos o aquellas voces que están en una posición desventajosa de poder hacen uso del lenguaje, como una herramienta para participar en el logos que rige la vida común, para incluir sus formas de vida y concepciones del mundo en el espacio de las palabras que rigen lo sensible.

12. La identidad fue un concepto que apareció en el análisis de las tres novelas. Las voces narrativas y las voces de los personajes, como vimos en el segundo capítulo, son un medio de expresión de las subjetividades de los hablantes, y en este sentido, dan cuenta de la autenticidad personal (*cf.* Wretsch 12). Al limitar una voz a través de un mecanismo del lenguaje represivo, se limita una identidad, puesto que como señala Medina, “las normas de la agencia lingüística son de crucial importancia no solamente para aquello que hacemos con el lenguaje sino también para lo que *somos* en el lenguaje.” (8). La literatura se presta para pensar este problema porque es una forma de búsqueda de la autenticidad de la vida y tiene una posición crítica frente a los discursos de poder, en cuanto afectan la subjetividad e inciden en los valores que rigen la vida de los individuos. Varios personajes de estas novelas hablan y sus palabras no consiguen *hacer* nada en el mundo. Esto hace que se queden a medio camino como sujetos, pues, ya que las palabras son acciones, al no lograr hacer nada, quienes las dicen no logran constituirse como sujetos, no logran ser alguien. Recordemos, con Hannah Arendt, que la condición humana se realiza en las acciones, quien no puede actuar no consigue hacer parte del mundo.

13. El silenciamiento prefigura la poética de la soledad presente en toda la obra de Cepeda Samudio. Al ser silenciados, los personajes no pueden tener vidas auténticas, quedan enajenados en el mundo y se les abre una distancia insalvable con los otros. El silencio se hace soledad dañina, no *solitud* que permite la reflexión y el diálogo en el que aprendemos a ser amigos de nosotros mismos, como diría Arendt. A los personajes les es imposible encontrar a los otros. Se quedan en la soledad de la espera. Las personas que viven en el pueblo de *La casa grande* están derrotadas porque sus identidades han sido reducidas a posiciones ideológicas frente a las cuales no tienen escapatoria. Así renieguen de ellas,

estas posiciones son una especie de destino trágico que las condena a tratar a quien piensa distinto como un adversario y a reducir las relaciones humanas a un forcejeo para imponer la propia ideología y no dejarse imponer la del otro. Delirio es una colección de voces que encarnan visiones de mundo arquetípicas de la sociedad colombiana (el indiferente, el oportunista, el sometido, el ignorado). La identidad de las voces depende de su relación de encubrimiento, desacuerdo o desconocimiento de los secretos. En el caso de *Deliro*, a los personajes se les esconde algo importante para sus vidas y la vida de los otros, para su relación con el mundo, algo que necesitan para conseguir autenticidad, “y hacer que la vida merezca la pena de ser vivida”, como decía Sócrates. La pérdida de esta verdad, el sometimiento que comporta su ocultamiento, es el que lleva al delirio, a la quimera, a salir del surco de la vida de los otros. La pérdida de un relato compartido para sentirse bien en el mundo, o para comprender el mundo, en el caso de Juana, es lo que la hace olvidarse de quién es.

14. Dice Álvaro Cepeda Samudio que “la novela colombiana siempre ha sido una crónica familiar” (453). El secreto, el silenciamiento y el duelo nos muestran que en términos de justicia las esferas pública y privada están ligadas de manera entrañable (son esferas distintas, pero no opuestas), puesto que estos mecanismos son un eco de las prácticas sociales en la vida privada y, como hemos visto en las novelas analizadas, las formas de comunicación que rigen las prácticas sociales influyen en las prácticas comunicativas dentro de la familia. La familia se muestra en estas novelas como una institución básica de una sociedad política y a la vez como la principal comunidad ética y afectiva de los personajes. Las novelas desmienten las concepciones idealizantes de la familia en las que esta es un refugio o un “paraíso en un mundo desalmado” (cf. Fascioli 87).²⁹ Ocurre más bien que las familias participan de la violencia de la historia y la sociedad particulares que las rodea; el contexto violento hace que sus principales valores morales (el amor y el cuidado) se distorsionen, y esto muestra cómo estos valores y la justicia son complementarios. La articulación entre la esfera pública y la esfera privada sugiere que la

²⁹ Fascioli Álvarez, A. C. “¿Es la vida familiar relevante para la justicia social?” *Ideas y Valores* 66.163 (2017): 81-103.

justicia es una especie de coherencia entre las acciones de la vida privada y las acciones de la vida pública.

15. Un ejemplo, en las tres novelas, de la cercanía entre los valores afectivos de la familia y la justicia es el amor (no fundado en el egoísmo sino en la comprensión del otro). En los lazos afectivos de los personajes, el odio es el recuerdo de la propia debilidad, mientras que el amor es el descubrimiento de la propia fuerza. Quien encuentra en el otro lo que teme de sí mismo, o quien tiene ansia de dominar al otro, odia y busca las palabras para aislar al otro del mundo. Quien ama al otro descubre en el vínculo que tiene con él una raíz común en el mundo, una complicidad que hace el mundo habitable y ancho, y usa las palabras como puentes para llegar a los otros. En *La casa grande* el amor entre el hermano y la Hermana, cómplices en la niñez, es la posibilidad de salvación, pues el hermano se hace cargo de los hijos de la Hermana cuando muere derrotada, y se convierte en el único recuerdo bueno que los hijos tendrán de la infancia. El amor del hermano les permite a los tres hijos creer que es posible salir del odio que se les impone. En *Delirio* este amor es el que salva a Agustina. En *¿Recuerdas Juana?* la ausencia de este amor hace que Juana quede para siempre extranjera en el mundo.

16. Para lidiar con el daño, la familia tiene sus propios procesos morales en los que las palabras y la memoria tienen un papel fundamental. El personaje que encarna este orden subterráneo que resguarda el orden moral simbólico de la familia es Antígona. Cuando los familiares mueren (sin importar que su muerte sea celebrada o lamentada por el Estado), este personaje se encarga de impedir que la identidad de la persona se pierda en el olvido o que la familia no supere la pérdida. Antígona tiene el poder del duelo y para ejercerlo hace del pariente muerto un “universal”, su nombre (su identidad) ha entrado a la historia de la familia, y esta historia es una narración de sentido que mantiene al muerto presente a través de su memoria y hace que la familia pertenezca a una comunidad de lazos afectivos que reafirman el sentido de la vida de cada miembro. La memoria ayuda así a reconciliarse con la muerte, es una manera de seguir manteniendo un vínculo a pesar de la ausencia.

17. Más que una tesis sobre la violencia este trabajo es una gramática de la escucha de las relaciones de poder en distintos contextos, lo suficientemente representativos, de la

sociedad colombiana. Así, se desvía el foco de la idea de que en Colombia, lo nacional por antonomasia es la violencia. El hecho violento no es aquí lo principal, sino que el análisis de las novelas se concentra en lo que antecede y lo que precede el daño: las injusticias sutiles y las relaciones de poder.