

Université de Paris VIII -Vincennes-Saint-Denis
École Doctorale Pratiques et Théories du Sens

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS VIII

En Études Hispaniques

Présentée et soutenue publiquement par

MARTÍNEZ DÍAZ María

Le 31 octobre, 2017

FOLIE ET LITTÉRATURE DANS TROIS ROMANS LATINO-AMÉRICAINS

LOCURA Y LITERATURA EN TRES NOVELAS LATINOAMERICANAS

Directrice de Thèse: Mme la professeure Annick ALLAIGRE

Codirectrice de Thèse: Mme la professeure Ana Luisa HOUNIE GONZÁLEZ

Membres du jury:

Mme la professeure Sylvie BOUFFARTIGUE

Mme la professeure Nadia MEKOUAR-HERTZBERG

Mme la professeure Karen POE LANG

A Felipe y a Camila

On saura seulement que nous autres, Occidentaux vieux de cinq siècles, nous avons été sur la surface de la Terre ces gens qui, parmi bien d'autres traits fondamentaux, ont eu celui-ci, étrange entre tous : nous avons maintenu avec la folie mentale un rapport profond, pathétique, difficile peut être à formuler pour nous mêmes, mais impénétrable à tout autre, et dans lequel nous avons éprouvé le plus vif de nos dangers, et notre vérité peut être la plus proche.

Foucault, *La folie, l'absence d'œuvre*

Certes, au niveau du lieu commun, la folie a en quelque sorte cessé de nous paraître étrange. Or, avoir perdu de la sorte l'étrangeté même de la folie (...), n'est-ce pas ce qu'il y a, justement, de plus étrange, de plus fou dans le discours contemporain ?

Felman, *La folie et la chose littéraire.*

Agradecimientos:

Esta tesis fue posible gracias al amor y paciencia de mi familia: a Luis, gracias por ser mi compañero y darme fuerza, tiempo y apoyo siempre que lo necesité. Felipe y Camila, gracias por existir, por darme el impulso día a día, para ser mejor persona para ustedes.

Quiero darle un agradecimiento especial a Annick Allaigre, cuya amabilidad y paciencia han sido constantes en estos cuatro años de trabajo juntas. Gracias por dirigirme en este proceso.

A Ana Hounie, las gracias por haberme acompañado de cerca, a pesar de la distancia. Su atención fue infalible, sus observaciones precisas y comentarios constructivos ayudaron a mejorar este trabajo.

Gracias especiales a Karen Poe por la lectura que hizo de este texto, su tiempo y observaciones tuvieron un valor enorme en el proceso de finalización de esta tesis. Gracias por motivarme a hacer este doctorado.

Gracias a tía Leda por su lectura y observaciones inteligentes.

Un agradecimiento especial a Celia Oviedo y a María José Arias por haberme dado una mano en la revisión del texto y en las traducciones que necesité.

Finalmente, un agradecimiento a la Universidad de Costa Rica, cuya beca me permitió hacer esta tesis.

Résumé

Mots clés: Folie, pouvoir, subjectivité, genre, fictions politiques, sexualité, queer, littérature.

Tout au long de son histoire, la culture occidentale a perçu la folie comme une énigme. C'est à partir du XIX^{ème} siècle que celle-ci commence à être perçue comme « maladie », du fait du pouvoir psychiatrique qui s'approprie sa vérité et la conduit à l'enfermement. À ce moment-là, la science dépouille la folie de sa force et de la possibilité qu'elle a de « se dire » elle-même.

Cependant, la culture occidentale a toujours su que le discours de la science n'épuisait pas la folie. Il s'agit d'une intuition qui est visible dans la littérature. Ainsi par exemple depuis *Don Quichotte de la Mancha* qui donne à la folie des significations complexes et polyphoniques, jusqu'au roman contemporain, où on la retrouve comme une énigme ou comme quelque chose dont le sens va au delà du discours de la science et sa volonté de vérité. Dans la littérature, la folie trouve un espace où, portée par des voix différentes, elle peut se manifester, même si elle est toujours en lutte avec le regard et la volonté de ceux qui veulent la définir ou la dominer.

Le problème de la folie dans les textes littéraires est aussi en rapport avec l'exclusion. Les personnages romanesques vivent leurs histoires en dehors de la « normalité ». Par là même, ils permettent une réflexion sur la subjectivité, et ainsi, ils posent des questions sur le sujet cohérent ou rationnel, capable d'atteindre dans la vie les buts qu'il s'est fixés

- un sujet posé par la rationalité comme un modèle à suivre. À l'inverse, ces personnages semblent tourner en rond, incapables de trouver leur chemin. S'intéresser au sujet fou dans la littérature permet de questionner rationalité et volonté de savoir et permet d'enrichir la connaissance des rapports qu'entretiennent littérature et subjectivité.

Les romans contemporains latino-américains écrits par des femmes se sont avérés être un champ pertinent pour l'étude du thème de la folie. En effet, comme le propose Medeiros-Lichen (2006), les écrivaines latino-américaines sont des « observatrices éloquents et des agents de changement dans les transformations sociales qui surgissent en réponse à la crise de la modernité ». Essentiels dans la « construction sociale de la femme », les romans choisis font de la folie un élément fondamental pour aborder la problématique de la « sexualité de la femme », de « l'oppression patriarcale », ou de la « recherche de l'identité » (Martínez, 1998).

Ainsi, cette étude s'intéresse-t-elle à trois romans latino-américains contemporains dont les protagonistes sont des femmes folles. Même si l'objet de mes analyses n'est pas celui de « la voix féminine » face à la folie, il est pourtant important de signaler qu'il s'agit de romans écrits par des femmes, et dont les personnages principaux sont aussi des femmes, avec toutes les conséquences que cela entraîne d'un point de vue social et culturel.

Le premier roman de Cristina Rivera Garza, *Nadie me verá llorar* (1999), est l'histoire de Matilda. Une histoire mêlée au devenir historique du Mexique de la fin du XIXème

siècle et du début du XXème. Pourtant, si le *porfiriato* et la Révolution Mexicaine constituent le décor dans lequel l'histoire des personnages se déroule, le roman ne traite pas de ces évènements historiques majeurs, mais des vies anonymes et marginales des personnages. Le récit aborde la folie soit dans l'espace de l'hôpital psychiatrique - La Castañeda - soit à travers le personnage de Matilda. Celle-ci rompt avec l'ordre établi et connaît de nombreuses vies et vicissitudes. Elle devient successivement révolutionnaire, employée d'une usine, prostituée, et finalement, malade mentale.

Le petit roman de Patricia Laurent Kullick, *El Camino de Santiago* (2003), raconte l'histoire, depuis sa subjectivité, d'une femme sans nom qui semble habitée et définie par deux êtres : Mina et Santiago. La folie du personnage pourrait être qualifiée de schizophrénie, mais l'important se situe ailleurs, dans la lutte pour la vie et la subjectivité que ce personnage semble incarner.

Le roman de Laura Restrepo, *Delirio* (2004), est centré sur la vie de Agustina, personnage qui a perdu la raison sans que l'on sache pourquoi. Aguilar, son compagnon, a décidé de reconstruire les évènements précédant la folie de sa femme, afin de comprendre cette situation. L'histoire se déroule en Colombie, à la fin des années 80, au milieu de la guerre contre le narcotrafic. La folie de Agustina a pris la forme d'un délire qui la conduit vers une réalité inaccessible et inconnue.

L'étude de la folie, centrale dans les trois romans, dont la présence interroge et attire tout en provoquant le refus et la peur, permet d'aborder la subjectivité, du pouvoir, de la raison, de la liberté, de la sexualité et de la mort.

Je me suis donc proposée de faire une analyse thématique des trois romans, en suivant la structure de chacun d'eux, mais également en cherchant les thèmes qui les traversent, pour construire une réflexion qui puisse les englober. Pour cela, je m'appuie sur les études de Michel Foucault, notamment sur sa proposition de la folie comme construction sociale, historique et culturelle. En même temps je travaille d'autres propositions théoriques, - comme celles de Robert Castel, Shoshana Felman, Roland Barthes, entre autres - qui complètent la thèse foucauldienne. L'analyse des romans s'appuie sur des réflexions théoriques qui seront discutées et éclaircies dans chaque chapitre.

Tout d'abord, j'analyse les différentes constructions de la folie dans les romans. La lecture que je développe cherche à voir la folie comme figure, comme métaphore, comme image. Pour cela je m'appuie sur la réflexion de Michel Foucault sur l'expérience tragique de la folie, dans laquelle on peut voir une image d'une folie puissante, dont la force peut détruire. Cela me conduit à m'interroger sur l'image de la nef des fous et de la mort. En même temps, j'analyse la folie par rapport au pouvoir - du médecin, de la science ou de ses représentations. J'étudie alors la lutte qui s'établit entre ces différents éléments. Finalement, j'interroge le rapport de la folie et de la sexualité, la sexualité se présentant comme force chaotique qui entraîne vers la folie.

Je propose ensuite une lecture qui interroge les textes à propos de la « subjectivité ». En suivant la proposition de Paul B. Preciado, Judith Butler et d'autres, je réfléchis à la subjectivité des personnages à partir de leur construction comme « fictions politiques

vivantes », et également à partir de la perspective *queer*, essentielle dans la mesure où il s'agit de femmes protagonistes, et que les romans mettent en scène les mécanismes de contrôle et de pouvoir qui s'exercent sur elles.

Enfin, j'interroge le rapport de la folie à la construction d'un sujet fracturé ou en crise. Pour cela, je m'appuie notamment sur les théories de Léo Bersani, de Guy Le Gaufey, Georges Didi-Hubermann, Roland Barthes ou Soshana Felman, entre autres. Ce qui me conduit à traiter de la folie dans le discours, et plus précisément dans le discours littéraire.

Cadre épistémologique

La folie est un sujet aussi vaste et universel que l'amour ou la mort. Pourtant, il est nécessaire de construire un tissu théorique, à partir des études culturelles et des sciences sociales, qui puisse permettre de travailler les textes littéraires proposés.

Dans ce travail, je propose donc une réflexion épistémologique sur le thème de la folie qui permette de réfléchir sur les questions qui se posent sur les personnages qu'on appelle « fous ».

Dans *Histoire de la folie*, Foucault montre l'importance d'une analyse archéologique de la folie, pour comprendre celle-ci comme une construction historique, culturelle et sociale qui se transforme constamment. C'est justement ce caractère inconstant de la folie qui la rend impossible à fixer et à définir. Comme l'a proposé Frédéric Gros (2000), elle est à

penser comme quelque chose qui se trouve dans la fragmentation et dans le déchirement.

En effet, si à la fin du Moyen Âge, la folie est perçue comme une « expérience tragique » qui prend la forme d'une « figure cosmique » souveraine et terrifiante, avec la Renaissance, ce pouvoir commence à disparaître. Selon Foucault, les consciences de la folie vont se manifester précisément dans la mesure où la conscience tragique de la folie disparaît (ou dans la mesure où elle est cachée). Néanmoins, même si la souveraineté de la conscience tragique de la folie est masquée, elle continue à se manifester, en même temps que les autres consciences de la folie (Gros, 2000 :39).

Pour Foucault, la folie fait son apparition dans la conscience de l'homme occidental d'une façon multidirectionnelle, car elle coïncide avec beaucoup de procès qui vont transformer son sens :

(...) la conscience de la folie, au moins dans la culture européenne, n'a jamais été un fait massif, formant bloc et se métamorphosant comme un ensemble homogène. Pour la conscience occidentale, la folie surgit simultanément en des points multiples, formant une constellation qui peu à peu se déplace, transforme son dessin et dont la figure réserve peut-être l'énigme d'une vérité. Sens toujours fracassé. (1972:2015)

En ce sens, si, comme le propose Esther Díaz (2005), le fou est toujours « l'autre par rapport aux autres », l'idée d'altérité se manifeste d'une façon différente par rapport au moment historique et culturel.

Dans cette transformation, ce qui est constant, c'est la folie elle-même, qui ne cesse d'exister, et que « chaque époque a objectivé d'une façon ou d'autre » (Díaz, 2005 :25). En effet, Frederic Gros (2000) indique que coexistent quatre formes de conscience de la folie qui sont en fait des stratégies de la raison pour « appréhender la folie concrètement, en même temps qu'elle se méfie d'elle » (trad. :35). Ainsi, les quatre consciences de la folie, sont une évidence de la complexité du débat qui se manifeste devant l'expérience de la folie.

La **conscience critique** jaillit dans la Renaissance. C'est une conscience qui désigne la folie, mais ne la définit pas ni ne la dénonce. Dans ce sens, il est possible de trouver en elle un dialogue entre la folie et la non-folie, même si elle prend acte de sa différence avec la folie, son opposition (Foucault, 1972 :216). D'après Gros, dans cette conscience de la folie, il y a une dialectique : la raison signale la folie comme son opposé, mais il s'agit d'une opposition qui est réversible (2000:36).

D'autre part, la **conscience pratique** est très proche de la conscience critique. Celle-ci sépare la folie concrètement, à partir des normes du groupe. Elle l'exclut en se laissant conduire par ce que le groupe définit comme « raisonnable ». De cette façon, ceux qui sont dans le groupe décident de ceux qui sont en dehors (Foucault, 1972:217). De même, la conscience pratique exprime une certaine peur devant « les troubles pouvoirs de la

folie» (Foucault, 1972 :18). La folie provoque une peur qui vient de sa capacité à apporter le chaos, les fantômes du passé, les horreurs, les cauchemars - toutes choses que cette conscience hérite des léproseries, associées inévitablement aux asiles de fous, après le Moyen Âge. Notamment, si les règles du groupe séparent la folie, ce n'est pas parce qu'elle représente un danger réel, mais parce que cette conscience « provoque la réactivation d'un rite incantatoire immémorial » (trad. Gros, 2000 :36). Il s'agit d'une réaction immédiate de défense qui active les vieilles obsessions de l'horreur (Foucault, 1972 :218).

La **conscience énonciative** de la folie voit cette dernière comme quelque chose de facile à reconnaître, quelque chose de visible. Pour elle, il ne s'agit pas de la mépriser ou de la juger, puisqu'elle ne s'appuie pas sur le savoir ni cherche à faire son diagnostic. Cette conscience se caractérise par « une certaine manière d'avoir maîtrisé déjà la folie » (Foucault, 1972:219), et en même temps par une clairvoyance sur qui est fou et qui ne l'est pas. Cette conscience s'exprime dans le néoclassicisme. Elle peut identifier le fou à partir de la supposition de sa propre santé mentale (Díaz, 2005:63). Il s'agit de la conscience la plus « sereine » car elle n'est qu'une « simple appréhension perceptive ». C'est le « miroir », ou le « souvenir » : une réflexion de soi-même au moment où l'on croit déterminer l'autre :

(...) ce qu'elle met à distance, dans son énonciation immédiate, dans cette découverte toute perceptive, c'était son plus proche secret; et sous cette existence simple et non de la folie, qui est là comme une chose offerte et désarmée, elle reconnaît sans le savoir, la familiarité de sa douleur." (Foucault, 1972:221)

Enfin, au XIX^e siècle, apparaît la dernière conscience de la folie : la conscience analytique. Elle suppose un regard qui est conçu par la science, car elle « fonde la possibilité d'un savoir objectif de la folie » (Foucault, 1972 :220). Avec la conscience analytique, le dialogue avec la folie s'interrompt définitivement. Ce qui faisait peur va être apaisé, et dominé à travers des « techniques de la suppression » (Foucault, 1972:221). Cette conscience est toujours d'actualité, elle passe par le savoir de la science et l'objectivité de l'homme scientifique (Díaz, 2005:63).

Chacune de ses consciences est suffisante en elle-même et en même temps, solidaire avec les autres. Foucault explique qu'après la Renaissance, chaque moment historique construit à son tour une figure historique de la folie, et dans chacune, les quatre consciences de la folie, coexistent simultanément. Cependant, l'une d'entre elles peut être privilégiée au point d'éclipser les autres. Dans ce cas - là, il y a des conflits et des tensions qui peuvent s'entendre comme des luttes de pouvoir dont les affrontements « règnent au-dessous du niveau du langage » (Foucault, 1972:222).

En même temps, avec le positivisme au XIX^e siècle - au moment de l'apparition de la conscience analytique - la folie est objectivée, et c'est de ce fait que l'on croit avoir trouvé sa vérité, mais, en fait, aucune forme de conscience ne peut la définir, puisque, comme on l'a déjà dit, la folie se trouve dans la déchirure (Gros, 2000 :36-37).

L'expérience tragique de la folie

Au début de la Renaissance la folie atteint une importance sans précédent. L'idée de la folie du monde, de la déraison des hommes et des choses, remplace l'idée de la mort, qui a été si importante pendant la période gothique. La mort n'était plus désormais une menace. La nouvelle menace est le délire.

À la Renaissance, une nouvelle figure symbolique apparaît : la nef des fous (Foucault, 1972 :21). Le « Narreschiff » ou « Stultifera Navis » est une composition littéraire de l'allemand Sébastien Brant, en 1494, qui fait une critique morale des vices de l'époque :

Le *Narrenschiiff*, évidemment, est une composition littéraire, empruntée sans doute au vieux cycle des Argonautes, qui a repris récemment vie et jeunesse parmi les grands thèmes mythiques (...) La mode est à la composition de ces Nefs dont l'équipage de héros imaginaires, de modèles éthiques, ou de types sociaux, s'embarque pour un grand voyage symbolique qui leur apporte sinon la fortune, du moins, la figure de leur destin ou de leur vérité. (Foucault, 1972: 22)

La « Stultiferas Navis » a vraiment existé dans la première moitié du XV siècle. Les bateaux chargés de fous étaient envoyés d'une ville à l'autre, car les fous étaient expulsés de leurs villages, ce qui leur donnait une « existence errante ». Pour Foucault, ces bateaux devenaient « hautement symboliques ». D'un côté, le départ du fou répondait à une quête en recherche de la raison. De l'autre, le fou devenait prisonnier de son propre départ. L'enfermement n'était pas physique, comme il le sera plus tard, mais

symbolique. Son exclusion l'enferme, la prison étant en lui même, dans le « lieu de passage » (Foucault, 1972:26).

Et plusieurs fois au cours des temps, le même thème réapparaît: chez les mystiques du XVe siècle, il est devenu le motif de l'âme nacelle, abandonnée sur la mer infinie des désirs, dans le champ stérile des soucis et de l'ignorance, parmi les faux reflets du savoir, au beau milieu de la déraison du monde – nacelle en proie à la grande folie de la mer, si elle ne sait jeter l'ancre solide, la foi, ou tendre ses voiles spirituelles pour que le souffle de Dieu la conduise au port. (Foucault, 1972: 27)

Parallèlement, à la fin du Moyen Âge, le motif de la nef des fous représente aussi un souci du monde européen devant le pouvoir que la folie atteint par sa capacité de menace. Ce n'est plus la question morale qui concerne les gens par rapport à la folie, mais la folie elle même, qui devient une force qui peut entraîner tout le monde.

Mais à la fin du Moyen Âge, elle prend une surface considérable: longue série de "folies" qui, stigmatisant comme par le passé vices et défauts, les rattachent tous, non plus à l'oubli des vertus chrétiennes, mais à une sorte de grande déraison qui entraîne chacun par une complaisance secrète. (Foucault, 1972: 28)

Le nouveau protagoniste des farces et du théâtre, c'est le fou qui se montre comme un personnage qui a la « vérité » entre ses mains. Ainsi, à la fin du XV siècle, la folie « a

hanté l'imagination de l'homme occidental » (Foucault, 1972: 30), et en conséquence, elle remplace le thème de la mort.

C'est toujours du néant de l'existence qu'il est question, mais ce néant n'est plus reconnu comme terme extérieur et final, à la fois menace et conclusion; il est éprouvé de l'intérieur, comme la forme continue et constante de l'existence (...) maintenant la sagesse consistera à dénoncer partout la folie, à apprendre aux hommes qu'ils ne sont déjà rien de plus que des morts, et que si le terme est proche, c'est dans la mesure où la folie devenue universelle ne fera plus qu'une seule et même chose avec la mort elle-même. (Foucault, 1972 31-32)

De cette façon, la folie entraîne une mort qui est plutôt interne et pourtant, interminable. Elle est associée à la peur que représente la fin du monde, annoncée justement par elle. Elle est une « sourde invasion » qui « indique que le monde est proche de sa dernière catastrophe ; c'est la démence des hommes qui l'appelle et la rend nécessaire » (Foucault, 1972: 32).

Devant cette réflexion, il est possible de saisir le caractère dramatique de l'expérience tragique de la folie, que Gros comprend comme une "figure cosmique", car c'est avant tout, une menace à la raison, et donc, elle est souveraine et puissante. Pour Gros, après le Moyen Âge et la Renaissance, les consciences de la folie n'existeront que du fait de la disparition de cette conscience tragique de la folie. C'est à dire, après la Renaissance,

l'idée d'une folie souveraine disparaîtra, ou sera, plutôt, cachée (Gros, 2000:39).

La folie comme erreur, déraison et force

S'il y a quelque chose qui a défini la folie au XVII et XVIII siècle, c'est l'idée que la folie était une forme d'erreur ou d'illusion (Foucault, 1977:142). Dans *Le pouvoir Psychiatrique*, Foucault répète constamment que la folie se caractérisait par un système de croyances qui reposait sur la conviction de l'erreur du fou.

Il y a sans doute une corrélation historique entre deux faits: avant le XVIIIe siècle, la folie n'aboutissait pas systématiquement à l'internement; et elle était essentiellement considérée comme une forme de l'erreur ou de l'illusion. Encore au début de l'âge classique, la folie était perçue comme appartenant aux chimères du monde; elle pouvait vivre au milieu d'elles et elle n'avait à en être séparée que lorsqu'elle prenait des formes extrêmes ou dangereuses. On comprend dans ces conditions que le lieu privilégié où la folie pouvait et devait éclater dans sa vérité ne pouvait pas être l'espace artificiel de l'hôpital. (Foucault, 2003:343)

À cause de cela, la folie ne pouvait être traitée à l'hôpital. Sa vérité ne pouvait pas encore être contenue par le pouvoir de la science. Il s'agit d'une nouvelle expérience de la folie, liée à l'enfermement, mais pas encore écrasée par la volonté de vérité de la science. C'est ce que Foucault appelle « l'expérience classique de la déraison ». En effet,

à partir du XVII^e siècle, il y a une rupture entre raison et déraison, qui s'exprime institutionnellement, dans l'internement. (Foucault, 1972: 136):

Étrange surface portante des mesures d'internement, vénériens, débauchés, dissipateurs, homosexuels, blasphémateurs, alchimistes, libertins: toute une population bariolée se trouve tout d'un coup, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, rejetée au-delà d'une ligne de partage, et recluse dans des asiles, qui devaient devenir, après un siècle ou deux, les champs clos de la folie. Brusquement un espace social est ouvert et délimité: ce n'est ni tout à fait celui de la misère (...) ni exactement celui de la maladie et pourtant un jour il sera confisqué par elle. Il renvoie plutôt à une singulière sensibilité propre à l'âge classique. Il ne s'agit pas d'un geste négatif de mise à l'écart, mais de tout un ensemble d'opérations qui élaborent en sourdine pendant un siècle et demi le domaine d'expérience où la folie va se reconnaître, avant d'en prendre possession. (Foucault, 1972: 139)

Avec le geste de l'internement, la folie se voit localisée, contenue dans un endroit concret. Elle ne se retrouve plus désormais, perdue, libre, dans l'imagination des personnes. La folie n'est ni misère ni maladie. C'est un espace encore indéfini par la science et la politique, elle est la « déraison », et se retrouve avec tous les parias sociaux : les prostituées, les alcooliques, les assassins, les voleurs, etc. La folie faisant partie de la déraison, elle se reconnaît parce qu'elle s'éloigne de la « norme sociale » (Foucault, 1972 :141).

À partir du XVII^e siècle, au contraire, l'homme de déraison est un personnage concret prélevé sur un monde social réel, jugé et condamné par la société dont il fait partie. Voilà donc le point essentiel: que la folie ait été brusquement investie dans un monde social, où elle trouve maintenant son lieu privilégié et quasi exclusif d'apparition; qu'on lui ait attribué (...) un domaine limité où chacun peut la reconnaître et la dénoncer. (Foucault, 1972:141).

Dans ce sens, Robert Castel (2009), associe le fou à la figure de l'« associable », à la fin du XVIII^e siècle. Il s'agit d'un individu qui ne viole pas une loi spécifique, mais qui peut « toutes les violer à la fois ». Le fou est donc une menace pour l'organisation sociale (:35). C'est un « no man's land », un « nomade », et ces caractéristiques là le rapprochent des « animaux féroces » (Castel, 2009: 35).

Au XIX^e siècle, avec le « savoir objectif » de la science, la folie se transforme encore. Un nouveau « critère de reconnaissance » de la folie apparaît, et elle devient ainsi une « insurrection » qui doit être arrêtée. Ce qui commence à définir le fou est une force qui ne peut pas être contrôlée, et qui prend quatre grandes formes selon Foucault (2003) :

- La force pure de l'individu qui est appelé « furieux »
- La force des instincts ou des passions sans limites. C'est ce qu'on appelle manie ou délire.
- La force qui rend les idées incohérentes, qui les secoue. C'est ce qu'on appelle manie.

- La force appliquée à une idée particulière qui s'inscrit dans le comportement, le discours, l'esprit du fou. C'est ce qu'on appelle mélancolie ou monomanie.

En même temps, la force de la folie s'exprime d'une autre façon au XIX siècle : le fou se croit supérieur des autres, sa volonté est illimitée, il impose une conviction, comme s'il était un roi. Pour Foucault, le véritable secret de la folie pour la pratique protopsychiatrique du XIX siècle, c'est « se croire un roi ». Il s'agit de la capacité du fou d'imposer une conviction, un délire, une hallucination, et de l'opposer à toutes les preuves et raisonnements du médecin. Les psychiatres du XIX siècles auraient pu dire qu'être fou c'est prendre le pouvoir dans la tête (Foucault, 2003:29).

Parallèlement, au XIX siècle, la pratique de la réclusion se met en place car la folie a un rapport avec le comportement dit « normal », et non plus avec l'erreur, comme au XVII et XVIII siècles. En rapport avec la normalité, la folie apparaît comme un trouble (Foucault, 1977:143).

La folie comme fantôme

Même si la folie a été apaisée au XIX siècle, elle continue à garder des caractéristiques propres des autres consciences de la folie. Dans ce sens, Foucault propose que même si l'on invente un remède contre la folie, comme l'on invente un remède contre la lèpre et la tuberculose, ce qui restera c'est la relation que les hommes ont avec leurs « fantômes », avec leur « impossible », de sorte qu'il pense la folie en rapport avec quelque images poétiques, telles qu'une « douleur sans corps », ou « une carcasse de

nuit », impossibles d'effacer et d'oublier, même si la partie pathologique de la folie disparaît :

(...) la sombre appartenance de l'homme à la folie sera la mémoire sans âge d'un mal effacé dans sa forme de maladie, mais s'obstinant comme malheur. À dire vrai, cette idée suppose inaltérable ce qui sans doute, est le plus précaire, beaucoup plus précaire que les constances du pathologique : le rapport d'une culture à cela même qu'elle exclut, et plus précisément le rapport de la nôtre à cette vérité de soi même, lointaine et inverse, qu'elle découvre et recouvre dans la folie. (Foucault, 2001:441)

Ce qui reste de la folie, c'est son « mal ». La folie cache quelque chose de la culture, qui se découvre et se cèle en même temps. Il s'agit d'une vérité « lointaine et inverse » : le rapport que les occidentaux ont eu avec la folie a été « profond, pathétique, difficile peut-être à formuler pour nous-mêmes, mais impénétrable à tout autre ». Ce qui a été éclairci dans ce rapport c'est « le plus vif de nos dangers, et notre vérité peut-être la plus proche » (Foucault, 2001:442).

La folie, en revanche, est le rare danger, une chance qui pèse peu au regard des hantises qu'elle fait naître et des questions qu'on lui pose. Comment dans une culture une si mince éventualité peut-elle détenir un pareil pouvoir d'effroi révélateur ? (Foucault, 2001:442)

Dans *Histoire de la folie*, Foucault avait déjà signalé le caractère énigmatique de la folie.

Dans sa réflexion, la folie apparaît dans la conscience de l'homme occidental comme une espèce de constellation qui se déplace petit à petit, c'est à dire, sa figure se transforme, car elle cache, peut-être, l'énigme d'une vérité (1972 :215). Ce qui est derrière l'énigme c'est une « présence déchirée » de la folie car, « rien n'a pu effacer les valeurs dramatiques qui étaient donnés dès l'origine à son débat » (Foucault, 1972: 216).

La folie : maladie de la liberté

Dans l'article de Jean Allouch, "Folie, première et seconde mort", écrit en 2016, le rapport entre folie et liberté est problématisé, à partir d'une idée d'Henri Ey qui appelait la maladie mentale, « maladie de la liberté ». À cela, Lacan répond en objectant à la notion de maladie proposée par Ey que le fou est plutôt l'« homme libre » par excellence. La relation entre folie et liberté est privilégiée, davantage même que le rapport entre folie et vie¹.

Selon Allouch, « le bon sens » peut penser qu'il faut être vivant pour pouvoir « exercer sa liberté », mais la folie réfute l'idée qui donne à la vie une valeur suprême. Cela veut dire qu'il y a quelque chose de plus important que la vie et que la folie sait mettre en valeur :

Nombre de ceux que l'on qualifie de fous ont fait leur, (...) la formule de Hegel selon laquelle une vie qui n'est pas risquée ne vaut pas la peine d'être vécue, et

¹ Allouch rappelle que l'on a tendance à croire que la maladie menace la vie ; or, pour Ey, la folie n'est pas une maladie de la vie, mais de la liberté, ce que Lacan interprète est que la maladie du fou a pour cause sa liberté.

l'on sait aussi que, selon cet auteur, c'est la mort qui différencie le maître (il l'a risquée) de l'esclave (qui n'a pas franchi ce pas) (Allouch, 2016:2)

Les fous vont donc dans le sens de la proposition de Hegel qui considère que la vie qui vaut la peine d'être vécue, c'est celle qui a été risquée. À cet effet, Allouch reprend l'idée et le mot de « soulèvement » prononcé par Michel Foucault dans "Entretien avec Farès Sassine" (2013) :

Le soulèvement est un dire que non, un dire que non en paroles, mais aussi en acte. Il prend son envol de la liberté de celui qui désormais va y consacrer sa vie, quitte à la perdre. Ce que Foucault énonce en des termes qui pourraient aussi bien permettre d'envisager la raison d'un certain nombre de suicides: "Je préfère mourir plutôt que mourir", ce second "mourir" désignant une vie jugée sans vie, sans rien de vif, une vie de mort vivant. (Allouch, 2016:4)

La deuxième occurrence du verbe « mourir » veut signaler la mort en vie : ou la vie d'un « mort vivant », celle qui ne vaut pas la peine d'être vécue, celle qui n'a pas été risquée, la vie de l'esclave (Hegel). En revanche, la mort, ou le premier verbe « mourir », est conçue comme un acte de résistance, comme une idée biopolitique de survie : le suicide. En conséquence, Allouch propose que la liberté du fou soit précisément le soulèvement, « animé par une volonté qui fait de lui un insoumis » (Allouch, 2016: 4).

Le sentiment que l'on éprouve souvent du caractère radicalement indéracinable de ce que le fou s'emploie à faire savoir ne tient-il pas à ce que ce savoir vaut, à

ses yeux, tout à la fois comme une vérité (pas seulement la sienne) et comme le véhicule de sa liberté? Aliénation et liberté se renvoient l'une à l'autre, comme, de même, la liberté et la mort. (Allouch, 2016: 5)

Comme on le voit dans la citation, le savoir du fou se problématise, car même s'il n'est pas compris, il cache peut être une vérité, qui n'est pas seulement la sienne, et en même temps, elle peut se penser comme un véhicule de sa liberté (Allouch, 2016).

La folie et le pli

Dans son texte *La subjectivation*², Gilles Deleuze commence son cours avec la problématisation et définition du troisième axe dans la pensée de Foucault. En effet, après l'axe du savoir et du pouvoir, il y a un troisième axe qui a un rapport avec « le dehors ». Cet espace, c'est l'endroit où les forces se retrouvent. Quand on arrive à la ligne du dehors, on découvre un « dehors absolu ». Maurice Blanchot la décrit comme une « impossibilité » et cependant, Deleuze affirme qu'il n'y a d'autre possibilité que d'arriver là, « jusqu'à cette même impossibilité » (2015: 12).

C'est ainsi que Deleuze donne une explication au sujet de la résistance au pouvoir, qui était un peu confuse chez Foucault - qui la décrivait comme une « contre-figure des relations de force » - pour dire que la résistance au pouvoir vient du dehors :

² Deleuze, Gilles. 2015. *La subjetivación. Curso sobre Foucault. Tomo III*. Buenos aires: Cactus. Cette édition est faite à partir des enregistrements en langue originelle, des cours donnés par Deleuze, à l'Université de Paris 8, Vincennes, Saint-Denis, entre le 22 avril et le 27 mai de 1986, qui sont disponibles sur Internet.

Alors on a vu la dernière fois, (...) il se trouvait vraiment, à l'issue de sa réflexion sur le pouvoir, il se trouve là dans une impasse qui n'est pas la sienne, qui est celle du pouvoir lui-même, à savoir: comment franchir la ligne du pouvoir? Ou ce qui revient au même, comment atteindre ce que j'appelle maintenant (...) un dehors qui soit vraiment un Dehors? (...) un au-delà du pouvoir qui serait le rapport avec le dehors. Car le pouvoir ne nous donnait encore une fois qu'un rapport indirect ou médiatisé. (Deleuze, 2015:14, traduction en langue originelle disponible en ligne : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=486)

Comme on le voit dans la citation, au delà du pouvoir il y a une dimension qui est la ligne du dehors, et qui est plus loin que « toute forme d'extériorité » (2015 :14). Dans le but d'offrir une idée de la ligne du dehors, Deleuze se tourne vers Blanchot³, qui donne une image de cette ligne par des ressources métaphoriques, et le syntagme verbal « on meurt » :

L'idée la plus concrète qu'il nous donnait (...) c'est : on meurt. On meurt. La ligne du Dehors, c'est on meurt. C'est important la formule « on meurt ». Il dit pas : c'est la ligne de la mort. C'est : on meurt qui forme la ligne du Dehors. Et les textes les plus émouvants, et les plus (...) poussés de Blanchot à cet égard, c'est dans L'espace littéraire. Le « on meurt », c'est le rapport avec le Dehors. Pourquoi ? Blanchot, là... s'efforce de nous faire comprendre que, selon lui, la mort est fondamentalement double. Il y a une mort qui s'énonce sous la forme : je meurs,

³ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* (1955)

et une mort qui s'énonce sous la forme : on meurt. (...) Je dirais : la mort du « je meurs », c'est la mort comme instant insécable. C'est la mort qui peut m'arriver, qui m'arrivera. C'est en quelque sorte la mort personnelle. La mort du « on meurt », c'est la mort coextensive à la vie. Une mort qui a toujours déjà commencé et qui n'en finit pas. (...) C'est le non-rapport avec la mort (...), la mort interminable. (Deleuze, 2015:15, traduction en langue originelle disponible en ligne : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=486)

La ligne du dehors a un rapport avec une mort qui est « coextensive à la vie », et sans fin, face à la mort du « je meurs » qui est une mort terminée. La ligne du dehors est cette longue mort : ainsi, même s'il y a quelque chose au-delà du pouvoir, un dégagement du pouvoir, ce qu'on trouve c'est une mort coextensive à la vie. En conséquence, pour pouvoir échapper au pouvoir, il faut passer par la mort. Comme si celle-ci était le dernier pas pour échapper au pouvoir :

Evidemment nous serions très très contents si quelque chose venait nous sortir de l'a, mais qu'est-ce qui peut arriver à cette ligne du Dehors sinon d'être mortelle ? C'est à dire : nous apporter la mort comme si on ne pouvait esquiver le pouvoir que par la mort. Bien. (...) je veux dire, tout s'arrangerait évidemment si nous avions des raisons de penser que la mort coextensive à la vie n'épuise pas la vie. Bien plus, il faudrait pour que tout soit (...) relance (...) que la ligne du Dehors soit capable de certains mouvements qui l'arrachent de la mort. (Deleuze, 2015:21 traduction en langue originelle disponible en ligne : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=486)

Dans le raisonnement de Deleuze, il faut trouver une alternative face à cette mort, et la solution a rapport avec les « mouvements » de la ligne du dehors qui l'éloignent de la mort éternelle. Comme s'il se rendait nécessaire de sauter ce « profond ruisseau », afin d'échapper de la mort, ce qui n'est possible qu'avec un mouvement de la ligne du dehors. De cette façon, le dehors doit produire un mouvement qui formera un dedans, et c'est cela qu'on appelle le pli :

Je dis : il faut que la ligne du dehors soit parcourue par un mouvement qui est le pli. Il faut qu'elle se plie. C'est l'invagination. Il faut qu'elle se plie, le pli étant constitutif d'un dedans plus intime que tout milieu d'intériorité, plus proche que tout milieu d'intériorité. (...) Il faut qu'il y ait un pli de la ligne. Et c'est ce pli qui arrache la ligne de la mort. (Deleuze, 2015:23 traduction en langue originelle disponible en ligne : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=486)

Devant ce dedans, Deleuze insiste sur le fait qu'il s'agit d'un dedans du dehors, ce n'est pas un dedans qui parle d'une intériorité su sujet :

Il n'y a aucune restauration d'une intériorité chez Foucault au sens de mon intériorité. Simplement, il y a un mouvement du Dehors par lequel se constitue un dedans du dehors, seul le dehors a un dedans et c'est ce que Blanchot avit compris tr'es bien (...) à propos de L'histoire de la folie, lorsqu'il disait : ce qui est enfermé c'est le Dehors. A savoir : seul le dehors a un dedans. (...)En d'autres

termes, le dedans, c'est le dedans du dehors. C'est pas le contraire du dehors, c'est le dedans du dehors. C'est le pli du dehors. (Deleuze, 2015: 24 traduction en langue originelle disponible en ligne : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=486)

Ce qui est particulièrement intéressant, c'est que, pour donner une image du pli, Deleuze emploie l'extrait d'*Histoire de la folie* de Foucault, sur la nef des fous. Foucault y oppose la terre et la mer, pour parler du savoir, représenté par la terre ferme, et de la ligne du dehors, qui est aquatique, océanique. La ligne du dehors, c'est la mer, l'espace qui est au-delà du pouvoir, du « on meurt », de la mort éternelle. Et le dedans de la ligne du dehors, c'est la nef des fous, où émerge le pli de la mer.

Et Foucault a un texte splendide et à propos du fou lancé sur sa nef, àges 21-22 plutôt de L'Histoire de la folie, il dit ceci que je lis lentement : « il est mis à l'intérieur de l'extérieur (...) et inversement » (...) « le fou est mis à l'intérieur de l'extérieur.. », l'a, quand il est lancé su sa nef. (...) «... Prisonnier au milieu de la plus libre, de la plus ouvertes des routes, solidement enchaîné à l'infini carrefour, il est le passager par excellence, c'est à dire le prisonnier du passage. » (...) En d'autres termes : il est mis à l'intérieur de l'extérieur (...) On dirait aussi bien : il est mis au dedans su dehors. Le dedans c'est le dedans du dehors. (Deleuze, 2015:24-25 traduction en langue originelle disponible en ligne : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=486)

Dans le texte cité, le fou est précisément dans le pli, dans le dedans du dehors, à l'abri du « on meurt » et en dehors du pouvoir, dans l'espace de la résistance, du pli de la ligne du dehors. Ce dedans du dehors qui est constitué par le pli, est, en plus, une « intériorité d'attente ou d'exception », comme le propose Blanchot, ce qui veut impliquer un échappement de la mort. Alors, si la ligne du dehors ne se plie pas, se serait insupportable, « invivable » :

La ligne du Dehors ne peut bifurquer d'avec la mort que si elle fait un pli. Et c'est dans ce pli que nous pouvons vivre, respirer et nous mouvoir. Car, sinon, aux endroits où la ligne de dehors ne fait pas de pli (...) la ligne du Dehors nous livre à l'irrespirable, au vide, à la mort. Qu'est-ce qu'il y a, à ce moment là, au-delà des rapports de pouvoir ? Il y a bien quelque chose, c'est cette ligne du « on meurt », là où on ne respire plus, on ne vit plus et ne bouge plus. (Deleuze, 2015:28 traduction en langue originelle disponible en ligne : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=486)

Il est très significatif que se soit le fou qui arrive à échapper au pouvoir, grâce à son embarcation, en faisant face à tout le danger que cela implique. Il franchit la ligne du pouvoir, et trouve un abri dans le pli. Dans le dedans du dehors, c'est là qu'il échappe aussi à la mort, et réussit à « vivre, respirer ». Ce pli est comme « l'œil du cyclone », un espace où il fuit la mort, calme, à l'abri de la force du cyclone, comme image du caractère meurtrier de la ligne du dehors.

En même temps, la ligne du dehors est aussi décrite par Deleuze comme « un bouchon sur la mer enragée » car pour Foucault, « constituer l'intérieur de l'extérieur » est « devenir le passager par excellence » (Deleuze, 2015 :125) Et en même temps, plier la ligne du dehors, c'est ce que Foucault appelle la subjectivation :

C'est à dire constituer un intérieur de l'extérieur. Vous voyez qu'il s'agit pas du tout d'une intériorité qui serait propre, se mettre à l'intérieur d l'extérieur. (Deleuze, 2015:125 traduction en langue originelle disponible en ligne : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=498)

Parallèlement, pour Blanchot, dans la vie des plis ce qu'on trouve c'est une « intériorité d'attente », ce qui peut aussi se comprendre comme ce qu'on attend comme sujet, qui peut bien être l' « immortalité » ou bien, devenir « mémorable », ou bien, le « salut », la « beauté » ou la « liberté » (Deleuze, 2015 :126). À partir de cette idée, Deleuze tourne son regard vers l'intérêt de Foucault pour les Grecs, car pour lui, ils sont les premiers à plier la ligne du dehors, puis qu'ils pensent « la relation des forces comme une rivalité entre des agents libres » (Deleuze, 2015 :127 traduction en langue originelle disponible en ligne : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=498):

Alors, si on prend toutes les institutions... au niveau politique, au niveau judiciaire, au niveau guerrier, au niveaux amoureux..., ils ont inventé cette forme extraordinaire de rapport de forces ou de pouvoir, rivalités entre agents libres. Et c'est parce qu'ils ont inventé ce nouveau rapport de forces, qu'ils sont capables de plier la force sur soi. (Deleuze, 2015: 127 traduction en langue originelle

disponible en ligne : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=498)

Pour les Grecs, la condition de l'homme libre, c'est le gouvernement de soi, de sorte que « se gouverner soi-même est le pli de la force sur elle-même, qui dérive de la relation de forces spécifiquement grecques : rivalité des hommes libres » (Deleuze, 2015: 127). Alors, le mouvement de la ligne du dehors permet une antériorité d'attente, qui est justement, « la subjectivité de l'homme libre sous la condition du pli » (Deleuze, 2015: 128). Voilà ce qu'il appelle « subjectivation » qui permet la résistance au pouvoir et au savoir.

Le pli de la ligne du dehors, c'est ce qu'on appellera « zone de subjectivation » (...). Le pli de la ligne du dehors c'est ça qui va définir la subjectivation, c'est-à-dire l'intérieur de l'extérieur. Le soi n'a jamais été le soi d'un moi. Il est l'intérieur de l'extérieur, c'est à dire l'embarcation elle-même. La nef des fous, disait Foucault, à l'intérieur d l'extérieur, le passager par excellence. Le passager par excellence, c'est celui qui est sur la ligne du dehors, mais qui se constitue (...)comme l'être lent en fonction de cette zone de subjectivation, de pli. (Deleuze, 2015:194 traduction en langue originelle disponible en ligne : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=505)

Pour Deleuze, chaque sujet a sa propre ligne du dehors, pourtant, il ne s'agit pas d'une ligne qui puisse se définir d'une seule façon. En ayant sa propre ligne du dehors, chaque sujet a une possibilité d'échapper au pouvoir. La possibilité d'échapper à la ligne du

dehors, de franchir le pouvoir, est la subjectivation. Plier la ligne du dehors est un travail sur soi-même.

Synthèse

Pour résumer, les aspects principaux pour l'établissement d'un cadre épistémologique de la folie, à partir duquel on analysera les romans, sont les suivants :

- 1- La folie a été conçue historiquement comme l'autre, toujours différente et considérée une forme d'erreur, d'illusion. Elle a été enfermée en tant que déraison, et ensuite, murée par le pouvoir de la science. Après l'enfermement, la folie restera localisée et contenue.
- 2- La raison a historiquement eu l'intention de dominer la folie.
- 3- Du point de vue historique, l'expérience de la folie a toujours fait débat, ce qui témoigne de sa complexité.
- 4- L'expérience tragique de la folie est la preuve d'une folie souveraine, forte et asservissante.
- 5- Même si la science a abattu la folie, celle-ci conserve des caractéristiques des consciences de la folie médiévale et de la Renaissance (expérience tragique) comme fantôme, comme l'impossible de l'homme, comme une « douleur sans corps ». Cela signifie que son « mal » reste, ainsi que sa qualité énigmatique. La présence de la folie continue à se montrer déchirée, et rien ne peut effacer ces « valeurs dramatiques ». (Foucault, 1972: 216).
- 6- On peut penser que la folie reconnaît que la liberté est plus précieuse que la vie. La notion de « soulèvement » de Foucault est utile pour expliquer la liberté du

fou, qui « préfère mourir, plutôt que mourir » (Allouch, 2016 :4). La première action du verbe mourir, signale un acte de rébellion, tandis que la deuxième action du même verbe, fait allusion à une vie qui n'a pas de sens, la vie de l'esclave.

- 7- La nef des fous évoque l'image du pli de la ligne du dehors, pourtant, le fou est dans le pli, réfugié du « on meurt », loin du pouvoir, dans la possibilité de résistance au pouvoir, où il est possible de vivre, de respirer, de bouger.

Conclusions

I

L'analyse thématique des textes littéraires a été enrichie par des approches théoriques diverses. Cependant, toutes les réflexions ont porté sur le sujet de la folie dans le texte littéraire. De ce point de vue, l'analyse des thèmes et des personnages des textes du corpus a été exhaustive.

Il est apparu que dans ces trois romans contemporains, est à l'œuvre une folie polyphonique, complexe, dont la classification est difficile, car sa vérité est toujours scindée, construite à partir de différentes consciences, comme le propose Michel Foucault.

Dans les trois romans, la folie se met en place comme une expérience tragique, car elle a une force cosmique et une présence menaçante, même nuisible. La folie des protagonistes a une solidité capable de détruire les référents de la logique y provoquer des événements. L'image de la folie de l'héroïne de *El camino de Santiago*, est une menace à l'ordre, à la loi et évoque de ce fait l'horreur des léproseries médiévales. On trouve une

réflexion très similaire dans *Delirio*, car la folie de Agustina, aux yeux de Aguilar, est perçue comme dangereuse, pleine de menaces contre l'ordre de sa vie.

Dans le roman de Rivera Garza, on retrouve même le parcours historique de la transformation de la conscience de la folie, qui va de la liberté à l'enfermement, en suivant le passage du XIX au XX siècle au Mexique. L'arrivée de Porfirio Díaz au pouvoir s'accompagne des idées scientificistes et positivistes de l'Europe Occidentale, selon lesquelles il convient d'étudier la folie, qui doit être dressée, et d'éloigner les fous des autres, « saints d'esprit » et « en bonne santé ». Les « malades » restent ainsi condamnés au « dedans » de l'hôpital psychiatrique La Castañeda, transformé en bannière de la modernité et du progrès du porfiriat. Face à ses transformations sociales, les fous ne sont plus désormais des êtres bizarres, en liberté, mais des êtres terrifiants à enfermer. D'un côté, ils constituent une menace, et de l'autre, ils assurent la différence et la supériorité des « saints d'esprit » par rapport à eux.

D'autre part, dans les trois romans, la folie se met en place à partir de la figure tragique de la nef des fous. Le voyage des trois protagonistes a un caractère océanique. Le principe aquatique a un rapport très important avec la folie, d'après Michel Foucault (2001). Les trois protagonistes voyagent dans une folie aquatique, qui les éloigne de la terre ferme (symbole du monde de la raison). L'héroïne de *El camino de Santiago*, fait son excursion en se « débranchant » de la « réalité », comme si elle s'évanouissait. Pour sa part, Matilda (*Nadie me verá llorar*) exprime son existence à partir de la limite, toujours au marges de l'histoire et du langage. Dans le silence, elle se déplace vers un endroit

inaccessible, qui est précisément ce que le délire de Agustina exprime : être « ailleurs », dans un endroit où personne ne peut l'atteindre.

Le voyage de l'héroïne de *El camino de Santiago* est l'image de la nef qui marque le dedans du dehors de la ligne du dehors, à l'abri du « on meurt », l'espace où elle peut résister au pouvoir et se trouver elle-même, ainsi que Mina. Le voyage a donc la capacité de transformer : c'est un parcours initiatique. Il permet de créer des nouveaux mondes, et de nouvelles subjectivités. Ceci est valable aussi pour le roman de Rivera. En dehors de La Castañeda, Matilda construit un dedans du dehors : un espace dans lequel elle trouve refuge et où elle conçoit son propre univers avec Joaquín. Le voyage de la folie lui permet de se libérer de la volonté des autres qui veulent la saisir. D'autre part, pour Agustina (*Delirio*), son voyage - également initiatique et transformateur - permet de dévoiler les mensonges de sa famille, et faire connaître enfin, son histoire.

L'eau, la folie et la mort se rejoignent dans les trois romans. Dans le roman de Laurent, l'héroïne doit traverser l'eau - qui prend la forme de la mort dans ces cauchemars - pour atteindre Mina. A la fin de l'histoire, dans sa nef, elle s'abandonne à l'eau, en défiant la mort, et même, en la choisissant comme une option qui lui permet de se réunir avec Mina. De la même façon, l'eau des ablutions de Agustina (*Delirio*) a un rapport avec sa capacité de transformation. Ce délire aquatique s'envisage comme une espèce de « mort », qui lui permet de « renaître » à une nouvelle vie : détruire le monde des mensonges et reconstruire un autre chemin.

En même temps, dans les romans de Restrepo et Rivera Garza, la folie évoque une fascination à cause du savoir qu'elle cache. Dans ce sens, il est possible de voir la folie tragique de Foucault, où l'énigme d'un savoir interdit se met en place, savoir que seul le fou semble connaître. Il s'agit du mystère de la mort, de la fin du monde. Dans *La Castañeda*, les fous qui sont enfermés ne cessent de dire ce savoir, ce qui produit de l'angoisse et de la peur. Leur vision est, en fait, sage, dans la mesure où ils ont la capacité d'énoncer la catastrophe des idées de progrès et de modernité. Dans *Delirio*, la clairvoyance de Agustina, invoque le savoir propre de la folie. Agustina s'accroche à lui et le cherche sans cesse, ce qui est un pas vers la destruction du monde connu constitué de mensonges et de silences. La rupture de la famille Londoño est la fin d'un ordre et le principe d'un autre. En ce sens, la folie de Agustina est puissante.

D'un autre côté, dans les trois romans, la folie évoque des relations de force qui la confrontent avec le pouvoir, manifesté de différentes façons, l'une d'elles étant, notamment, la relation de l'aliéné et de l'aliéniste. En effet, dans les trois romans il est possible de percevoir les implications symboliques et métaphoriques de la pratique psychiatrique, ainsi que le rapport qu'elle établit avec la folie, comme le signalent Michel Foucault (2003) et Robert Castel (2009).

Il y a un conflit qui s'établit entre le psychiatre et le fou, ce qui s'exprime chez les personnages. En effet, on voit dans les textes une lutte entre le pouvoir du médecin et l'aliéné qui est poussé à se soumettre à la volonté du premier, qui se croit le maître de la vérité. Dans *El camino de Santiago*, le corps même de l'héroïne devient une métaphore de l'asile, dans lequel Santiago l'enferme et règne. De la même façon, dans *Nadie me verá*

llorar, on perçoit l'idée foucaldienne du corps du médecin (Oligochea), en fusion absolue avec La Castañeda.

Les psychiatres des deux romans dominant l'espace asilaire y en conséquence, ces corps se fondent avec lui. Parallèlement, les fissures des corps de Oligochea et du personnage principal de *El camino de Santiago*, vont montrer les failles de cet ordre: le corps de Oligochea se brise car il comporte aussi l'insalubrité, l'entassement, la douleur et la détresse de l'hôpital. De même, dans le roman de Laurent, le corps de l'héroïne laisse voir la lâcheté et le manque de contrôle de Santiago, quand elle s'expose à l'alcool, à la maladie et au sexe.

En même temps, les rapports de pouvoir se problématisent à travers l'image de l'hôpital psychiatrique comme espace où un ordre asilaire - qui suit toutes les impositions qui figurent dans le Traité de Pinel (Castel, 2009) - s'impose. En effet, les deux personnages sont isolés, soumis ensuite à un plan disciplinaire qui a pour objectif la correction du chaos qui caractérise leur comportement. Elles doivent toutes les deux affronter une autorité, car tout traitement est une lutte. Santiago est une autorité pour l'héroïne de *El camino de Santiago* ; et l'oncle Marcos, dont le corps comporte même une morphologie de la discipline et de l'ordre, soumet sa nièce avec succès.

Semblablement, dans les trois romans, les héroïnes sont soumises à une sorte de traitement qui fonctionne sur la relation d'autorité : le patient est « guéri » dans la mesure où il se soumet à la volonté de l'autre. Santiago, qui porte les marques du psychiatre, dirige l'aliénée vers sa réalité, en mettant en place une fonction psy, une

« orthopédie morale », pour changer ses idées, et subjuguier la force de sa folie. D'une façon similaire, Oligochea cherche à diminuer et soumettre Matilda à sa vérité, ce qu'il réussit à faire grâce à la photographie du corps sans vie de Diamantina. C'est comme cela qu'il donne du pouvoir à la réalité qui réduit en miettes la volonté de Matilda. Pour sa part, dans *Delirio*, Aguilar établit cette relation de pouvoir : il veut vaincre et soumettre la folie de Agustina, pour la ramener dans le monde de la « raison », à sa « vérité », tandis qu'elle essaye de se défendre de cette fonction psy.

Dans le roman de Rivera, le pouvoir du médecin, spécifiquement celui de Oligochea, est mis en évidence à travers le langage, d'une façon comparable au pouvoir de Santiago, dans la narration de Laurent. Avec son langage, Oligochea veut réduire la force de la folie, en s'appuyant également sur le pouvoir de la science. En même temps, Santiago base son pouvoir sur le langage logique qui veut montrer à la protagoniste qu'il a la raison et même plus : qu'il est sa raison.

En outre, l'expérience de la sexualité dans les romans met en place la dichotomie répression/excès. La sexualité a un lien important avec la folie, elle se montre comme un excès. En effet, à partir de la masturbation de Ilse (*Delirio*), l'image de la sexualité se construit comme un élément surpuissant et extrêmement dangereux, vu qu'elle entraîne la possibilité de toutes les maladies (Foucault, 1999). Cette sexualité est un élément essentiel de l'anomalie, en conséquence, la folie semble s'éveiller à cause de la sexualité. Ilse semble être soumise à ses parties génitales, qui l'ont transformée en monstre, et qui l'ont dépouillée même de son humanité.

L'héroïne de *El camino de Santiago* trouve dans la sexualité un espace libéré de Santiago (qui symbolise la raison qui réprime ses pulsions). C'est à dire, dans les romans, la sexualité entraîne la folie. D'une part, la raison essaye de réprimer la sexualité, en assurant ainsi une survie du corps, qui en revanche, n'est pas vraiment une vie. D'autre part, l'excès de la sexualité, même s'il comporte le danger de la mort, offre la possibilité de protester. Si la mort arrive, il s'agit d'une mort choisie (Allouch, 2016). C'est le cas de Ilse et du grand-père Portulinus (*Delirio*), qui choisissent la mort, car l'alternative est une vie de répression qui n'a pas de sens. Ils se laissent entraîner par l'excès de la sexualité, et de la sorte, ils se sentent libres.

La dichotomie s'exprime aussi chez les sœurs Eugenia et Sofía, qui semblent être des doubles parodiques. Eugenia a trouvé dans le silence, les mensonges et la négation de la sexualité, une possibilité d'échapper de la folie de la famille, héritée comme tare. Ironiquement, cela la conduit directement au jeu de la folie, et cependant, elle est aveugle car elle croit contrôler ce qui ne peut pas l'être : la sexualité.

En revanche, Agustina, d'une façon similaire à l'héroïne de *El camino de Santiago*, devient puissante grâce au sexe, qui lui permet d'accéder à la folie et au savoir.

II

Le thème de la photographie s'est révélé déterminant et est abordé à partir de différentes approches. Dans le quatrième chapitre, cette question est traitée à partir des réflexions de Paul B. Preciado, pour qui la photographie fonctionne comme une

technologie de l'être. En effet, le corpus littéraire est analysé par rapport à une réflexion sur la construction de la femme et de l'homme comme fictions politiques.

Dans les trois romans, ceux qui ont le pouvoir de l'appareil photographique sont des hommes : Santiago, Joaquín Buitrago et Carlos Vicente Londoño. Ces personnages construisent des « vérités » visuelles, à travers l'appareil photographique, qui cherchent à produire des corps techniquement (Preciado, 2008). Santiago contrôle l'édition des photos, avec lesquelles il donne des leçons sur son corps à l'héroïne. En effet, il présente son corps toujours faible, et sa sexualité, réprimée et soumise. De cette façon il naturalise l'exploitation masculine sur le corps des femmes comme fictions politiques, destinées à l'humiliation et à être des objets. En même tem, il fabrique la « normalité » de l' « empire sexuel », dans lequel, la sexualité semble toujours être violente.

Parallèlement, Buitrago photographie des femmes, en leur donnant des significations, ce qui lui permet de se sentir leur maître. Les photos des femmes du bordel mettent en évidence les techniques de représentation du corps pour produire des sujets sexuels (Preciado, 2008). De cette façon, Buitrago construit des fictions politiques, au service de la rationalité politico-sexuelle. Matilda est la seule qui met en évidence la farce de la performance que la photographie impose, ce qui met en échec la notion de « vérité » construite par la technologie du sexe. De même en ce qui concerne Agustina dont le regard et la posture contrastent avec l'harmonie de l'heureuse famille que son père construit dans l'image photographiée. En effet, elle met en évidence la fausseté que la performance cache, car elle n'a pas d'essence propre, elle est vide. En revanche, avec son appareil, le père de Agustina fait preuve de son pouvoir sur les corps de sa famille. La

photographie comme technologie impose une performance particulière à chaque membre du clan et construit des fictions politiques féminines et masculines.

De la même façon, dans le roman de Restrepo et de Rivera, les modèles féminines de la société pharmaco-pornographique sont problématisés. : les corps des femmes des revues ou des actrices de cinéma, que les personnages féminins tentent d'imiter, mettent en évidence la naturalisation du sexe à partir de la photographie, qui produit ainsi des subjectivités.

D'autre part, les personnages féminins se confrontent à des dispositifs biopolitiques qui les transforment en fictions politiques : des femmes soumises, idéales, comme les souhaite la culture patriarcale. C'est ainsi que le genre est construit : à travers les performances et l'image du miroir qui déforme leur image, pour montrer ce que la rationalité politico-sexuelle veut des femmes.

L'héroïne de *El Camino de Santiago*, « devient une femme » en suivant les ordres de Santiago qui l'oblige à suivre un « plan » dont le but est de la transformer en « poupée » séductrice. Elle apprend ainsi à se voir à travers les lunettes de Santiago, de sorte qu'elle se perçoit toujours comme insuffisante. En même temps, elle apprend à exercer un autocontrôle sur son corps, en intégrant les dispositifs sexo-politiques disciplinaires, de la même façon qu'elle a intégré Santiago. Matilda va également « devenir une femme », en intégrant les mêmes dispositifs imposés par son oncle Marcos, à travers une série de mesures disciplinaires. Attrapée dans le miroir modelé par son oncle, elle aussi se voit

condamnée à incarner la fiction politique d'une femme « gentille », qui trouve dans le sacrifice sa plus grande valeur.

Pareillement, pour Agustina, se sont les dispositions masculines qui la déterminent comme « femme ». En suivant le modèle de sa mère, elle apprend à avoir peur et à taire, pour gagner l'amour du père. La performance de Agustina est celle de la fragilité pour s'assurer la protection masculine à tout prix. Son apprentissage sur la menstruation est vécu comme une technologie du sexe, de la rationalité politico-sexuelle. En conséquence, elle comprend que le sang et la sexualité ont partie liée avec la honte et l'interdit.

Dans tous les romans on observe la construction de masculinités thanato-politiques. Les personnages masculins se construisent à partir d'un ordre dans lequel la violence est fondamentale, et où ce qui les soutient c'est le pouvoir de donner la vie ou la mort. Comme l'indique Connell (2005), dans les romans, la violence des hommes sert à « désarmer » physiquement et culturellement l'héroïne du roman de Laurent, car cela assure sa domination. De même, dans *Nadie me verá llorar*, ce que les personnages masculins ont en commun c'est l'utilisation de la violence pour contrôler Matilda, et c'est justement ce qui arrive à Agustina dans *Delirio*. Dans les trois narrations on voit des masculinités qui s'accrochent à un pouvoir lié au savoir, ou des masculinités qui cherchent à contrôler ou dominer les héroïnes, pour remédier à leur propre crise de masculinité. Mais aussi, des masculinités violentes, qui se construisent à partir d'un principe corporel et qui représentent plus clairement la masculinité thanato-politique. Par conséquent, la folie est perçue comme un défi dans les romans de Laurent et de

Rivera. La folie des héroïnes est liée à une force de soulèvement que les conduit à la recherche de leur liberté, et à valoriser cette lutte davantage que la vie elle-même.

L'héroïne de *El Camino de Santiago* prend conscience des effets de Santiago qui l'a aliénée, ce qui la pousse à critiquer la performance vide et dépourvue de sens dans laquelle elle a dû construire sa subjectivité. C'est pourquoi la folie se montre comme un espace de repos et de liberté dans lequel Santiago est absent. La folie lui permet de se soulever et défier la rationalité politico-sexuelle représentée par Santiago et Vicente. En même temps, une vie soumise à cette rationalité se montre comme une vie dépourvue de sens, une mort en vie, qui est la vie de l'esclave, évoquée par Allouch (2016). Vers la fin de la narration, quand elle abandonne le voyage de la folie, on peut dire qu'elle choisit cette espèce de mort, car elle lui permet de se récupérer elle-même et en même temps, de se libérer de la rationalité de Santiago. Là, elle semble trouver « ses propres appareils de vérification » (ma traduction. Preciado, 2014), qui lui offrent la possibilité de découvrir sa propre « vérité ». En ce sens, la folie est une « pratique de transformation de la subjectivité » et une « force de déplacement » (ma traduction. de Lauretis, 1989).

De la même façon, dans le roman de Rivera, l'exercice de résistance de Matilda est profondément lié à la folie, qui s'exprime sous forme de rébellion contre les techniques biopolitiques de son oncle Marcos, et contre la rationalité politico-sexuelle. Dans la mesure où Matilda se sent prisonnière de la logique de son oncle, elle perd sa capacité de sentir - d'être humaine -, et dans la mesure où elle commence à s'éloigner de tout cela, ses émotions se libèrent, ce qui lui permet de casser la fiction politique qu'on lui

avait imposée, avec cette vie dépourvue de sens. C'est ainsi que Matilda trouve dans la folie une possibilité de se soulever et de se libérer d'une vie d'esclave. En même temps, la vie qu'elle choisie est *queer*, car elle se construit comme résistance aux règles normatives « qui régulent la production des subjectivités » (ma traduction. Cabrera, 2012).

Matilda devient donc une « insoumise » en refusant de se soumettre aux dispositifs de gestion de la souveraineté masculine (Preiado, 2014b). Son expérience de la prostitution se fait aussi comme résistance à la rationalité politico-sexuelle. En même temps, quand elle choisit l'enfermement dans La Castañeda, elle le fait comme si elle choisissait une sorte de mort, comme l'héroïne de *El camino de Santiago*. Ainsi elle s'éloigne d'une vie dépourvue de sens, au service de la rationalité politico-sexuelle.

Delirio présente des différences par rapport aux deux autres romans. S'il y a bien une certaine rage et un défi certain dans la folie de Agustina, ce qui fait que son délire soit aussi une mort choisie, on ne peut pas dire qu'elle représente un défi à l'ordre thanatopolitique ou à la rationalité politico-sexuelle. Car dans son délire on aperçoit ce que Felman (1978) propose dans son analyse de *Adieu* de Balzac. La folie est une manifestation de son « impuissance culturelle », tout comme un « point mort » est son unique possibilité de fuir. Cette folie est comme un appel au secours, cohérent avec sa fragilité de « femme » comme fiction politique. Cela explique pourquoi elle ne peut pas voir au delà du pouvoir de son père, même après sa mort. En plus, quand elle « récupère la raison », ce n'est que pour donner à Aguilar la reconnaissance qu'il

demandait, et puis, retourner à la vie domestique, sans questionner le « subtil mécanisme de l'oppression » (Felman, 1978).

III

Quant au problème de la subjectivité, on peut dire que dans les trois romans les héroïnes sont scindées, car ses subjectivités se débattent avec des forces qui veulent les contrôler et les soumettre et des forces qui cherchent à les libérer. Les personnages masculins adoptent toujours la forme métaphorique du « texte principal » de Freud, c'est à dire, qu'ils représentent les formes de rationalité qui veulent s'imposer aux héroïnes.

Santiago incarne les forces apolliniennes. Il croit dominer la vérité et veut s'imposer aussi sur l'héroïne en lui indiquant le chemin à suivre. Il se lie intimement avec le pouvoir qui atteint le corps de l'héroïne et « s'insère dans ses gestes » (Foucault, 1980). Parallèlement, l'oncle Marcos (dans *Nadie me verá llorar*) adopte cette même figure de pouvoir et de rationalité, en cherchant les mécanismes biopolitiques capables de « normaliser » le corps de Matilda. Aguilar (Dans *Delirio*) incarne à son tour, la métaphore du texte principal, par la relation qu'il établit avec la folie de Agustina, occupant toujours l'espace de la raison, ce qui le rassure.

Face à ces figures qui représentent le « texte principal », rationnel et logique, l'image de « notes en bas de page » est aussi présente dans les trois romans. Mina incarne cette métaphore dans *El camino de Santiago*, tout comme Agustina dans *Delirio*, et Matilda dans *Nadie me verá llorar*. Les héroïnes du roman de Laurent et de Rivera trouvent la

possibilité d'échapper au « texte principal », tout d'oppressio et d'exigence, à travers la folie. L'expérience de la sexualité les fait « exploser » l'une et l'autre, et exprimer la difficulté de dominer la « vérité ». En même temps, cela leur permet de retrouver à nouveau le *pathos* et donc, de faire le pli. En effet, le *pathos* – manifesté à travers l'amour ou les émotions liées à la compassion et la tendresse – leur permet de franchir la ligne du pouvoir, la ligne du dehors, et atteindre le « dedans du dehors » qui leur permet de se sentir vivantes et supporter le caractère invivable du pouvoir. Dans le pli, qui s'exprime dans la folie, et le défi, elles arrivent à se trouver elle-mêmes : faire la subjectivation, échapper à une vie d'esclavage, à une vie dépouillée de sens.

Pour l'héroïne de *Delirio*, la folie se met aussi en place comme une fissure du pouvoir car elle démonte les formes de rationalité dont la logique est celle du silence, de la répression et des mensonges. Cela lui permet d'échapper à la vie d'esclave, en reconnaissant plus de valeur dans la liberté. À partir de cette lecture, elle a la capacité de défier, à travers le savoir, qu'elle cherche constamment, et à travers ce savoir, trouver un chemin dégagé du pouvoir qui veut l'attraper dans sa volonté de vérité. Cependant, il faut se demander si elle arrive à la subjectivation, comme le propose Deleuze. Si l'on pense qu'à la fin du roman, elle ne parvient pas à échapper à la dynamique du monde domestique et patriarcal, la réponse serait négative, mais elle serait positive si l'on considère que son délire lui permet de dévoiler les vérités de sa famille, ce qui offre la possibilité de construire un nouveau « monde », exempt de mensonges et de silences.

D'un autre côté, on a pu observer, dans les narrations, des différences catégoriques entre le langage de la raison et celui de la folie. Le premier concorde avec les formes de

rationalité des personnages masculins. En ce sens, le langage du logos caractérise Santiago, Joaquín, Oligochea et Aguilar. La folie ne peut pas être dite par le langage rationnel, ce qui est palpable dans le roman de Rivera, où il se soutient par le pouvoir de la science ou de la raison, et se caractérise par sa méthode, son ordre et surtout, par sa violence, car son but est de calmer la folie et de devenir son Maître.

Le langage de la folie se met en place comme une stratégie pour éloigner ses oppresseurs : la raison et le pouvoir. Il s'agit d'un langage qui a une force dionysiaque, qui se lie à la sexualité, comme on l'a vu surtout dans *Delirio*. En conséquence, il subsiste dans le silence ou bien dans le chaos, ce qui montre que la folie est dans « l'intérieur du champ du langage » (Vásquez, 2011:37), et s'exprime par un langage inventé, face à l'impossibilité de nommer ou de dire. En même temps, le langage de la folie s'exprime dans le pathos, et donc dans le langage littéraire, qui bouleverse ceux qui veulent saisir sa « vérité », en les conduisant au monde des émotions, où leurs prétentions sont défaites. De la même façon, le pathos permet aux héroïnes de se sentir vivantes, et trouver ainsi, un sens à leur existence.

D'autre part, ceux qui s'accrochent au langage de la raison sont aussi des lecteurs/juges qui se croient sophistiqués et immunes aux pièges du texte/sujet/fou. Ceci est particulièrement clair dans le roman de Rivera, où Joaquín et Oligochea deviennent des lecteurs qui se croient Maîtres du texte/sujet qu'est Matilda ou bien, la folie. Joaquín veut ordonner Matilda, conçue par lui comme un texte chaotique et incompréhensible, et ainsi, la dominer. Oligochea, face à la folie/texte, se positionne comme supérieur, car il croit tout savoir d'elle. Mais ils tombent tous les deux dans les pièges du texte/sujet,

car ils ignorent que ce texte n'a pas de fond, qu'il est indéchiffrable, et en même temps, « révolutionnaire » comme Barthes (1984) le propose. Ce texte est caractérisé par le pathos où la folie trouve un refuge, et qui démonte les prétentions des lecteurs, et les attrape, en les mêlant à la folie.

Le problème autour de la subjectivité s'exprime aussi grâce aux photographies des trois narrations. La violence normative des personnages masculins des romans se met en place à travers l'appareil photographique ou la photographie. Donc celle-ci est questionnée à partir de sa supposée capacité à tout montrer, et à être absolument indéniable, « garant de la vérité » (Barthes, 1980). De cette façon, les personnages qui ont les photographies en leur pouvoir, montrent leurs prétentions de grandeur et de domination des sujets photographiés. Santiago utilise les photos pour montrer la « vérité » à l'héroïne, en s'appuyant sur l'idée que la photo est une preuve avérée et qu'elle montre y compris ce qu'elle ignore de soi-même. Dans *Nadie me verá llorar*, on peut même voir la puissante alliance entre la photographie et le pouvoir psychiatrique, dans un contexte qui marque la naissance des deux, à la Castañeda. Et dans *Delirio*, le père de Agustina est toujours absent des photos, précisément parce qu'il a toujours le pouvoir de signaler une fonction pour chaque corps, en les dominant par conséquence.

Le problème de la pose qui mortifie les corps est palpable dans les trois romans. Les héroïnes entrent dans un drame car elles se débattent entre leur propre subjectivité et l'image qu'on leur a volée d'elles. Ceci provoque un malaise qui va s'exprimer dans les sujets photographiés, et qui met en évidence le caractère fictif de la photographie, dont sa capacité à mettre en scène les corps, les fait rentrer dans l'imaginaire. En conséquence,

ils se « mortifient », et deviennent « spectres » (Barthes, 1984). Cette image est cohérente avec l'idée d'une vie de non-sens que la soumission au pouvoir provoque. Ce même pouvoir cherche à imposer sa « vérité », et déforme les sujets en les faisant entrer dans une sorte de cauchemar.

Dans *El camino de Santiago* et *Nadie me verá llorar*, on a pu observer un rapport entre photographie et folie, en constatant que le punctum de certaines photos sont l'expression du « point fou » (Barthes, 1984), où s'expriment les émotions : les photos qui font *sentir* permettent de trouver l'*être*. Cette union entre folie et photographie permet à nouveau de lier la folie avec le pathos : c'est dans la manifestation des émotions que la folie s'exprime ce qui permet au sujet de se trouver lui-même.

IV

L'un des aspects fondamentaux que cette thèse soutient est le caractère insaisissable de la folie qui se trouve plutôt dans la faille, dans le déchirement. Cela permet de lier la réflexion sur la folie à la question sur la subjectivité, et au texte littéraire, étant donné que les trois partagent ce caractère divisé, inconstant et indéchiffrable. Dans les romans on a pu voir que la folie est perçue depuis sa force et sa capacité de transformation. En ce sens, elle fait peur, car elle menace l'ordre et le pouvoir. La folie est donc puissante et dévastatrice, il est difficile de la faire taire et de la contenir.

La perception de la folie es toujours changeante, et dans le roman latino-américain contemporain - à partir du corpus travaillé - elle s'offre comme chemin vers la

subjectivation : pour trouver la possibilité de construire une subjectivité plus libre et donc plus rebelle aux mécanismes biopolitiques de la rationalité, du pouvoir. En conséquence, elle offre un chemin pour échapper à une vie dépourvue de sens, qui est celle du pouvoir. La vie où le pouvoir traverse les corps, et les rend dociles, est aussi celle des sujets esclaves. Même si c'est une vie qui offre la possibilité « d'appartenir », elle transforme les sujet en objets, soumis, dociles et même, insensibles.

Quand les sujets se soulèvent et se permettent de construire des nouveaux langages, ils « tombent » dans la folie, et cela leur permet d'accéder à des émotions qui leur étaient interdites. En effet, ils prennent à nouveau le contrôle de leurs subjectivités et commencent ainsi à construire leurs propres vérités. Le chemin est difficile, car il est lié à l'exclusion et au risque de devenir des objets de la violence, et par conséquent, prendre cette route s'assimile à un suicide, qui est ironiquement, une option biopolitique de survie.

Les prétentions de la raison se trouvent confrontées à sa propre absurdité, lorsqu'elle croit tout savoir et avoir la vérité sur les sujets. Depuis cette perspective, ses prétentions sont défaites, car elles ne peuvent pas échapper aux pièges de la folie et de son texte, qui est puissant et incontrôlable. La raison tombe dans le piège quand elle se croit maître de la vérité de la folie et de la subjectivité de l'autre, qui demeure toujours insaisissable.

Title: Madness and literature in three Latin American novels.

Key words: Madness, power, subjectivity, gender, political fictions, sexuality, queer, literatura.

Abstract :

This study is interested in three contemporary Latin American novels, whose main characters are "crazy women". *Nadie me verá llorar* (1999) by Cristina Rivera Garza, *El Camino de Santiago* (2003) by Patricia Laurent Kullick and *Delirio* (2004) by Laura Restrepo.

First, I analyze the different constructions of madness in the novels. The reading that I develop reflects on madness as a figure, as a metaphor or as an image using Michel's Foucault analysis on the tragic experience of madness as a starting point. Also, I examine madness in relation to power. And finally, I question the relationship between madness and sexuality.

Afterwards, I interrogate the texts in relation to the topic of subjectivity. I focus on the subjectivity of the characters from their construction as living political fictions, following the theoretical proposal of Paul B. Preciado, Judith Butler and others, which will allow thinking from the Queer Perspective. The Queer Perspective plays a central role in this analysis, since the novels delve into the mechanisms of control and power that are exerted on women as political fiction in Western culture.

In the final chapter, I intend to interrogate madness in relation to the construction of a individual that is fractured or in crisis, based on the theory of Léo Bersani, Guy Le Gaufey, Roland Barthes and Shoshana Felman, in order to also think about madness in the context of the Literary discourse.

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN	57
CAPÍTULO 1: UNA UBICACIÓN DEL CORPUS LITERARIO.....	62
1.1 <i>NADIE ME VERÁ LLORAR</i>	63
1.1.1 <i>Autora y su obra</i>	63
1.1.2 <i>Modernidad Mexicana</i>	66
1.1.3 <i>Novela posmoderna</i>	68
1.1.4 <i>Sobre la locura</i>	69
1.2 <i>EL CAMINO DE SANTIAGO</i>	74
1.2.1 <i>La autora y su novela</i>	74
1.2.2 <i>Crítica al racionalismo y modernidad</i>	76
1.2.3 <i>Sobre la locura</i>	77
1.3 <i>DELIRIO</i>	86
1.3.1 <i>La autora y su obra</i>	86
1.3.2 <i>Novela que problematiza a Colombia como sociedad</i>	90
1.3.3 <i>Lecturas de género</i>	95
1.3.4 <i>Sobre la locura</i>	96
1.4 <i>UN BALANCE</i>	105
1.4.1 <i>Escritoras contemporáneas</i>	105
1.4.2 <i>Modernidad, racionalismo y sociedad</i>	107
1.4.3 <i>La locura</i>	108
CAPÍTULO 2: UNA MIRADA SOBRE LA LOCURA.....	113
2.1 <i>LA LOCURA ESTÁ EN LA FRAGMENTACIÓN, EN EL DESGARRE</i>	114
2.2 <i>LA EXPERIENCIA TRÁGICA DE LA LOCURA</i>	118
2.3 <i>LA LOCURA COMO ERROR, SINRAZÓN Y FUERZA</i>	120
2.4 <i>LA LOCURA COMO FANTASMA</i>	124
2.5 <i>LA PERSECUCIÓN DE LA LOCURA</i>	125
2.6 <i>LA LOCURA: ENFERMEDAD DE LA LIBERTAD</i>	126
2.7 <i>LA LOCURA Y EL PLIEGUE</i>	128
2.8 <i>SÍNTESIS</i>	133
CAPÍTULO 3: CONSTRUCCIONES DE LA LOCURA.....	135
3.1 <i>LA EXPERIENCIA TRÁGICA DE LA LOCURA</i>	136
3.1.1 <i>AMENAZA AL ORDEN: PRESENCIA DESTRUCTIVA</i>	137
3.1.2 <i>LA LOCURA: DE LA LIBERTAD AL ENCIERRO</i>	140
3.1.3 <i>LA LOCURA VIAJA</i>	146
3.1.4 <i>LOCURA Y MUERTE</i>	161
3.2 <i>EL MANICOMIO Y SU PSIQUIATRA: LAS LUCHAS DEL SUJETO</i>	176
3.2.1 <i>El cuerpo como espacio asilar</i>	179
3.2.2 <i>La ortopedia moral</i>	186
3.2.3 <i>La lucha</i>	199
3.3 <i>LOCURA Y SEXUALIDAD</i>	202
3.3.1 <i>Locura y masturbación: La sexualidad como caudal que atraviesa la anomalía</i>	202
3.4 <i>El sexo loco</i>	232
CAPÍTULO 4: LOCURA Y FICCIONES POLÍTICAS.....	238
4.1 <i>UNA REFLEXIÓN SOBRE GÉNERO</i>	239
4.2 <i>EL QUEER Y EL LOCO</i>	249

	56
4.3 LA LOCURA Y LA MUJER, COMO FICCIÓN POLÍTICA.....	251
4.4 DE LAS TECNOLOGÍAS DEL CUERPO.....	255
4.4.1 <i>La foto como tecnología</i>	255
4.4.2 <i>El espejo, el performance: la construcción de una ficción política</i>	269
4.4.3 <i>Violencia y masculinidad</i>	289
4.5 ¿LA LOCURA COMO DESAFÍO O DESTINO INEVITABLE ?.....	318
4.5.1 <i>Soy la única dueña del cuerpo</i>	318
4.5.2 <i>¿La buena o la fuerte?</i>	332
4.5.3 <i>Agustina y la imposibilidad de protestar</i>	343
CAPÍTULO 5: LOCURA Y SUBJETIVIDAD	348
5.1 UNA REFLEXIÓN SOBRE LA SUBJETIVIDAD.....	349
5.1.1 <i>Una epistemología del sujeto</i>	349
5.1.2 <i>Literatura y locura</i>	353
5.2 LA CÁMARA PERTURBADA	363
5.2.1 <i>Fotografía garante de la verdad</i>	365
5.2.2 <i>La fotografía y la distorsión del sujeto</i>	367
5.2.3 <i>El amor, la nostalgia y la locura</i>	370
5.3 SUJETOS BIFURCADOS.....	373
5.3.1 <i>La búsqueda de Mina: una lucha contra Santiago</i>	373
5.3.2 <i>Inoperancia del pensamiento: sangre, dolor y sexo</i>	379
5.3.3 <i>La razón y la sinrazón del delirio</i>	384
5.4 LITERATURA, SUJETO Y LOCURA	387
5.4.1 <i>Texto enloquecido: recuperación del ser</i>	387
5.4.2 <i>Locura: ausencia o abundancia de lenguaje</i>	394
5.4.3 <i>Como si Agustina hablara una lengua extranjera</i>	406
5.5 FOTOGRAFÍA Y LOCURA.....	411
5.5.1 <i>Santiago enfermo de su propia certeza</i>	411
5.5.2 <i>¿Cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos?</i>	415
5.5.3 <i>Una farsa orquestada</i>	420
CONCLUSIONES	422
BIBLIOGRAFÍA.....	437

Introducción

Introducción

Históricamente la locura ha significado un enigma fascinante en la cultura occidental. A partir del siglo XIX, adquiere un nuevo estatus de “enfermedad”, gracias al poder psiquiátrico, que se adueña de su verdad y la confina al encierro. Desde entonces, la ciencia despoja a la locura de su fuerza y su posibilidad de “decirse” a sí misma.

Sin embargo, la cultura occidental siempre ha intuido que hay algo más que lo que el discurso de la ciencia ha mostrado de la locura. Este presentimiento es muy visible en la literatura, desde el Quijote -personaje cervantino del siglo XVII- que enuncia la locura dándole sentidos muy complejos y polifónicos, hasta la novela contemporánea, en donde se le sigue tratando desde el enigma, como algo que supera la ciencia y su voluntad de verdad. En la literatura, la locura encuentra un lugar donde puede manifestarse desde otras voces, aunque siempre se la ve enfrentada a la mirada y voluntad de los que la quieren definir o dominar.

El problema de la locura en los textos literarios se relaciona también con el tema de la exclusión: los personajes locos construyen su historia en la subalteridad, en los límites y en el “afuera” de lo considerado “normal”. Al mismo tiempo, permiten reflexiones en torno a la subjetividad y cuestionar la idea de un sujeto coherente o racional, capaz de alcanzar algún tipo de propósito en la vida, que es el que la racionalidad quiere construir como hegemónico. La historia de sus vidas parece girar en círculos concéntricos, incapaces de encontrar una salida. La reflexión sobre el sujeto loco en la literatura es, por lo tanto, vital en la medida en que posibilita cuestionar nuestra propia racionalidad y pretensión de saber, lo cual puede acercarnos a una reflexión más justa, tal vez, sobre el sujeto, y al mismo tiempo, sobre la literatura.

Mi objetivo por lo tanto es analizar el tema de la locura en tres novelas latinoamericanas: *Nadie me verá llorar* (1999), *El camino de Santiago* (2003) y *Delirio* (2004). Esta investigación es el resultado de un trabajo que inició en mi maestría en la Universidad de Costa Rica, en la que analicé la novela de Machado de Assis, *El Alienista*, y en donde me interesé por

primera vez en el tema de la locura. Luego decidí profundizar en la investigación de la temática a través de un programa doctoral, cuyas conclusiones presento aquí. Mi lectura de las novelas más contemporáneas me condujeron a notar la vigencia del tema, sobre todo, en la escritura de mujeres latinoamericanas.

Desde este punto de vista, las escritoras latinoamericanas, como lo propone Medeiros-Lichen (2006), son “observadoras elocuentes y agentes de cambio en las transformaciones sociales que surgieron en respuesta a la crisis de la modernidad”, por lo tanto, sus propuestas novelísticas son esenciales en la “construcción social de la mujer”. A partir de lo observado en estas novelas, se siguen problematizando temas como la “sexualidad de la mujer”, o la “opresión patriarcal”, o bien la “búsqueda de la identidad”, como lo plantea Martínez (1998), y ante estas preocupaciones, entre otras, la locura constituye un elemento fundamental para encauzar la reflexión que pueden suscitar. Por lo tanto, en este trabajo me centro en tres novelas latinoamericanas contemporáneas, cuyas protagonistas aparecen como mujeres “locas”. A pesar de que mi objetivo no es realizar un análisis de la voz “femenina” frente a la locura, me parece importante precisar que se trata de escritoras, cuyas protagonistas son también “mujeres” y por ello, no se puede negar las problemáticas que ello implica, desde el punto de vista social y cultural.

Nadie me verá llorar (1999) es la primera novela de Cristina Rivera Garza. A través de su protagonista, Matilda, presenta el devenir histórico mexicano de finales del siglo XIX y principios del XX. Por lo tanto, el escenario de fondo es el porfiriato y la Revolución Mexicana. Sin embargo, la diégesis del relato no se centra en los acontecimientos históricos importantes, sino en las vidas anónimas y marginales de los personajes. En el relato, la locura se problematiza constantemente desde lo que se ve a simple vista: el espacio del manicomio de La Castañeda y sus internos, todos locos y enfermos, bajo el poder del psiquiatra. Pero también se problematiza desde otros aspectos que resultan importantes, pues la supuesta locura de Matilda la lleva a romper con el orden y desde ahí, a vivir muchas vidas y pesares. Matilda se vuelve revolucionaria, luego empleada de una fábrica, luego prostituta y por último, enferma mental en la Castañeda.

El Camino de Santiago (2003) es un pequeño relato de Patricia Laurent Kullick, que narra de forma intimista la historia de una protagonista sin nombre propio, pero construida a través de dos seres que la habitan: Mina y Santiago. La locura de este personaje parece ser la de la esquizofrenia, pero lo más importante es que está en el centro de una lucha por la vida y por la subjetividad.

Delirio (2004), novela de Laura Restrepo, tiene como escenario de fondo la guerra contra el narcotráfico colombiano de finales de los años ochenta. Su protagonista, Agustina, ha enloquecido por razones desconocidas, y su compañero, Aguilar, se dedica a reconstruir los hechos previos al delirio de su mujer, para encontrar las razones y el contexto del mismo. La locura se manifiesta en forma de delirio, es decir, en la enajenación ya absoluta del personaje que se maneja en una realidad distinta y distante.

La locura es protagonista en los tres relatos, y va tomando formas, en los textos, que interrogan, atraen; y también, repelen y atemorizan al lector. Su estudio resulta esencial para reflexionar acerca de temas relativos a la subjetividad, al poder, la razón, la libertad, la muerte y la sexualidad. Algunas preguntas importantes en el proceso de lectura son las siguientes: ¿Qué es lo que la locura permite en la experiencia de los personajes? ¿Posibilita transformaciones en los personajes? ¿Hay una crítica del binomio locura-normalidad?

Ante todo esto, propongo hacer un análisis temático de las tres novelas mencionadas, siguiendo la estructura que construye cada novela de manera individual, y buscando los temas que tengan en común para reunirlos en una reflexión más transversal del corpus literario. Para ello, me apoyo en ciertas propuestas teóricas que resultan útiles para analizar lo que voy intuyendo en mi lectura. En ese sentido, el estudio teórico de Michel Foucault es central en la investigación, pues parto de su propuesta acerca de la locura como construcción social, cultural e histórica. Al mismo tiempo, me apoyo en otras propuestas teóricas, que comulguen con esa tesis foucaultiana, para construir el análisis. La teoría escogida es pertinente en la medida en que me permite reflexionar sobre el

texto y sobre la locura, pues mi trabajo privilegia ante todo, el texto literario. El análisis de las novelas se apoya entonces en la construcción teórica que será discutida y aclarada en cada capítulo.

En un primer momento analizo las diferentes construcciones de la locura en las novelas. Partiendo de la propuesta foucaultiana de que la locura es efectivamente una construcción, pretendo ir construyendo también, mi propia lectura desde la idea de la locura como figura, como metáfora, como imagen. Para ello parto de la reflexión de Michel Foucault acerca de la experiencia trágica de la locura, en la que es posible ver la imagen de una locura poderosa, cuya fuerza puede destruir. Ello me lleva a reflexionar en la imagen de la nave de los locos y de la muerte. Asimismo, hago un análisis de la locura en su relación con el poder -ya sea el poder del médico, el de la ciencia, o el poder en general- y estudio la relación de lucha que conlleva. Y por último, interrogo la relación entre locura y sexualidad, pues desde ahí, el texto y los personajes *enloquecen* indefectiblemente.

Posteriormente propongo una lectura que busque interrogar los textos en relación con el tema de la subjetividad. Para ello, en un capítulo me concentro en la subjetividad de los personajes a partir de su construcción como ficciones políticas vivas, siguiendo la propuesta teórica de Paul B. Preciado, de Judith Butler y otros, que permitirán pensar desde la perspectiva queer, muy importante en el análisis, ya que se trata de protagonistas mujeres y que las novelas problematizan, de una u otra forma, los mecanismos de control y de poder que se ejercen sobre la mujer como ficción política, en la cultura occidental.

Y en el capítulo final, pretendo interrogar la locura en relación con la construcción de un sujeto fracturado o en crisis, a partir de teoría de Léo Bersani, Guy Le Gaufey, Roland Barthes y Shoshana Felman, para así poder también pensar la locura en el discurso y más específicamente, en el discurso literario.

CAPÍTULO 1: UNA UBICACIÓN DEL CORPUS LITERARIO

Un análisis del discurso de la crítica y de la recepción de las novelas resulta significativo en esta tesis para poder determinar lo que los relatos han suscitado como reflexiones teóricas e interpretativas. De esta forma se logrará una ubicación del corpus y al mismo tiempo, definir lo que la crítica literaria ha analizado en torno a la locura.

Se organiza el texto siguiendo el orden cronológico de las novelas, por lo tanto, la primera novela que presento es *Nadie me verá llorar* (1999), seguida de *El camino de Santiago* (2003) y finalmente, *Delirio* (2004).

1.1 *Nadie me verá llorar*

1.1.2 *Autora y su obra*

La escritora mexicana Cristina Rivera Garza (1964), se doctoró en el Departamento de Historia de la Universidad de Houston en 1995. Su tesis titulada *The Masters of the Streets. Bodies, Power and Modernity in Mexico, 1867-1930*, es el punto de partida de su primera novela publicada en 1999: *Nadie me verá llorar*. En efecto, en su tesis doctoral, Rivera Garza estudia “el discurso de la modernidad del Porfiriato sobre el cuerpo y la salud. Hace una exposición de las estrategias de poder con que el estado mexicano trató de imponer una modernidad para la cual todavía el país no estaba preparado” (Cavazos, 2011:71). La autora estudia “las formas de control del cuerpo, los métodos usados para aislar a ciudadanos marginales como los dementes, las prostitutas, y los drogadictos” (Cavazos, 2011: 71).

De su estudio sobre los archivos reales de la Castañeda del periodo 1910-1930, Rivera Garza se inspira para escribir posteriormente la novela *Nadie me verá llorar* (1999). Como escritora de ficción, ella empieza a conocerse como parte de la llamada “Generación de Ruptura”, según Cavazos (2011). Se trata de una generación en donde figuran escritores como Daniel Sada, Luis Humberto Crosthwaite, Regina Swain, Rosina Conde, y la misma Cristina Rivera Garza. A su producción la han ubicado en la literatura

bajacaliforniana⁴, pues cuando publica sus textos, ella vive en la zona de San Diego y Tijuana, por lo tanto, estos “reflejan el fenómeno cultural y social de la frontera.”(Cavazos, 2011:3). Su obra tiene siempre un trasfondo de investigación histórica y sociológica sólida y rigurosa, sin embargo, ella escribe “desde la periferia olvidada, el margen donde existe la prostitución, la locura, la estética de la ausencia, etc.” (Cavazos, 2011:4).

Nadie me verá llorar es su primera novela. Admirada por Carlos Fuentes quien afirmó que es “una de las obras de ficción más notables de la literatura no sólo mexicana, sino en castellano de esta vuelta de siglo.” (Palaversich, 2005b:101). La escritora gana el premio Sor Juana por la novela y luego, en 2005, recibe el premio Anna Seghers en Postdam, por la misma novela. Cavazos (2011), sintetiza los intereses de la autora así:

Rivera Garza se interesa por el punto donde convergen el discurso científico y el literario, el momento en que ambos discursos dialogan. Específicamente en la novela *Nadie me verá llorar* en donde usa momentos de la Historia Mexicana como referencias temporales, no intenta reproducir el momento histórico real sino que recrea una apariencia de la “realidad”. La autora (re)crea historias para dar voz a los que se mantienen al margen de la Historia oficial, Rivera Garza dice, “La nueva novela histórica está emparentada con discusiones /exploraciones de la nueva historia social/cultural: énfasis en las voces olvidadas, producción de significado, negociaciones/diálogos/argumentos de/sobre poder (Hind, 2003: 193 citado en Cavazos, 2011)

Por su parte, Macías (2006) agrega que cuando aparece publicada la novela en 1999, había ya otros escritores mexicanos contemporáneos, “igualmente preocupados por una reflexión sobre el simbólico cambio del ‘tiempo’, el problema de todos los tiempos,

⁴ De acuerdo con Hernando (2004), el surgimiento de la literatura de frontera está vinculado con el fenómeno de la globalización que ha incrementado una “tendencia a la hibridación”. Se caracteriza por “una mutación en las mentalidades de los sectores sociales y étnicos” en los que se manifiesta, y por los “profundos cambios en las estructuras sociales, culturales y lingüísticas” que ponen en jaque la noción de “homogeneidad” o “esencialidad” de la “identidad cultural”. Para ver más sobre el tema ver Hernando, Ana María. 2004. “El tercer espacio: cruce de culturas en la literatura de frontera”. En *Revista de Literaturas Modernas. Los espacios de la literatura*. Número 34. Págs. 109-120.

especialmente que ahora coincidía con el final del milenio". Entre ellos, Jorge Volpi con su novela *En busca de Klingsor* (1999), e Ignacio Padilla con *Amphytrion* (2000), ambas "ubicadas en el marco de las terribles herencias del siglo XX, el nazismo, y con el común denominador de la incertidumbre ante la verdad y la identidad del hombre." (Macías, 2006)

Nadie me verá llorar, por su parte, se refiere al cambio de siglo XIX al XX. Para Macías, la "novela se concentra en los marginados (...). El histórico manicomio de La Castañeda, inaugurado por Díaz dentro de las celebraciones de la Independencia, es el escenario principal. Allí, dementes, alcohólicos, drogadictos, anarquistas e indigentes eran recluidos por igual." (2006). El relato tiene elementos históricos recreados con mucho cuidado, como los datos de la práctica psiquiátrica de la época, los detalles de la "reglamentación de la prostitución", "los datos históricos sobre el mundo de las calles, el manicomio y otras instituciones de control social en el México porfiriano y en los albores de la post-revolución"; detalles que dejan ver su investigación y manejo de fuentes historiográficas que aparecen al final de la novela (Macías, 2006).

De acuerdo con Park (2013) muchos críticos han coincidido en ubicarla en la línea de la nueva novela histórica, que es común en la generación del crack. "En este sentido, la presencia invisible de la revolución en esta novela apunta a una nueva interpretación de sus valores y de su papel constitutivo en el futuro camino social y político del país" (Park, 2013).

Por otro lado, la misma escritora reflexiona acerca de su novela de esta forma:

Confesión tristísima: en el archivo como en la biblioteca uno se pone a platicar con sus muertos. Así encontré a Matilda Burgos la loca, la mujer que hablaba mucho , la que caminaba por los pasillos del manicomio con una corona de luz sobre la cabeza. Estaba dentro de un expediente. Dentro de una fotografía en blanco y negro. Dentro de una mirada. Dentro de ese sarcófago. (...) La vi , lo reitero, con la naturalidad con la que se observa a alguien muy querido, así como

uno ve, cuando puede o cuando quiere, a sus propios muertos. (...) Su expediente contenía, además, una especie de diario de apenas 21 páginas manuscritas en las que la interna volvía una y otra vez, de manera obsesiva, sobre un puñado de temas: el encierro, la locura, la política, la guerra, el hospital, los anarquistas, la locura, el encierro, la política. (Rivera Garza, 2005:218)

1.1.2 Modernidad Mexicana

Es indudable que la novela de Rivera Garza cuestiona la modernidad mexicana naciente. Como ya se mencionó, el estudio sobre La Castañeda en el periodo 1910-1930, la hacen percatarse de que el manicomio es un espacio en donde se manifiesta el costo humano de esta modernidad correspondiente con “la época turbulenta que va desde el porfiriato hasta la Revolución y sus repercusiones” (Palaversich, 2005b:102).

De tal forma, la vida de Matilda corresponde con el cambio de siglo y las primeras décadas del siglo XX, periodo que “refleja la confusión de la modernidad mexicana que no parece distinguirse de la confusión postmoderna, época en la cual se escribe el texto.” (Palaversich, 2005b:102).

Por un lado, se muestra el esfuerzo de Porfirio Díaz por traer la modernidad al país. Precisamente, para Palaversich, el tío Marcos es la “encarnación del ciudadano moderno y afrancesado del porfiriato”. De hecho, para Cavazos (2011), el tío de Matilda funciona para sintetizar “los principios que caracterizaron al periodo del Porfiriato iniciado en 1876 con el postulado positivista “Orden y Progreso”(72). En él, es posible leer acerca de los debates de la comunidad científica y política sobre la enfermedad mental y paralelamente, “las causas que frenan el pleno ingreso de México a la modernidad”. En las discusiones y opiniones del tío Marcos se encuentran las ideas darwinistas que veían en los pobres, un “atavismo cultural” que frenaba el progreso, y al mismo tiempo, la creencia de que a través del trabajo y la higiene es posible cambiar esta condición de inferioridad y primitivismo (Palaversich, 2005b:103).

El tío Marcos se propone “salvar” a Matilda de este “atavismo”. Ella viene a encarnar al “enemigo fantasmal del progreso: el atavismo primitivo”. El relato de Rivera Garza cuenta el proceso de subyugación de la “joven salvaje” y su “rebeldía callada con la cual se resiste (...)” (Palaversich, 2005b:103).

Los resultados de la modernización se pueden ver también en Matilda y sus “estados catatónicos” y posterior esquizofrenia. La locura se convierte en su único resguardo, frente al colapso de su mundo y la forzada modernización. Al mismo tiempo, La Castañeda se convierte en la metáfora de la época “tumultuosa y esquizofrénica del porfiriato, Revolución y modernidad mexicanas” (Palaversich, 2005b:104).

Por su parte, Park (2013) propone que el contexto de la novela es el de la problemática de la construcción del “sujeto moderno”. Esto se evidencia en su enfoque hacia el hospital psiquiátrico en el cual se lee una resonancia del pensamiento de Foucault “para quien el manicomio es una invención moderna” (Park, 2013). Así como en la forma en que la novela construye la vida de la protagonista, “como una experiencia alegórica de la política positivista encabezada por el porfiriato y sus científicos.” (Park, 2013).

En este contexto, La Castañeda no es el proyecto científico y médico que busca curar, sino, “un mecanismo de control y disciplina en el que pesa la función política y en el que se degrada la falta de higiene a la categoría de una enfermedad que, además, causa desorden social y caos.” (Park, 2013). En este sentido, Park parafrasea a Ute Seydel: “*Nadie me verá llorar* no sólo traza un dibujo de la construcción del sujeto nacional. En paralelo, alumbra el proceso de negociaciones múltiples en el que se cuestiona y se desestabiliza la constitución misma del porfirismo” (Park, 2013).

Al mismo tiempo, en este análisis de Park, Matilda es una parodia de la protagonista de *Santa*⁵, que es una novela emblemática del “proyecto porfiriano desde el campo literario”. El nombre del burdel donde trabaja Matilda “La Modernidad”, es precisamente “el eslogan celebratorio entre los científicos porfirianos” y “representa

⁵ La novela de Federico Gamboa, *Santa*, publicada en 1903, cuenta la historia de una joven que se convierte en prostituta luego de ser expulsada de su hogar a causa del engaño y abandono de un alférez.

mejor una hipócrita realidad tenuemente ocultada detrás de la ilusión de progreso y limpieza.” (Park, 2013). Es así como en el texto literario se desmitifica el proyecto positivista. Por su parte, Cástulo Rodríguez es el que representa los valores del pueblo, al ser un joven obrero, sindicalista y oprimido por la dictadura de Porfirio. La relación que se desarrolla entre Matilda y Cástulo “simboliza una solidaridad potencial que podría consolidar una alianza entre diferentes estratos de grupos sociales marginados.” (Park, 2013).

Sin embargo, el proyecto utópico es también cuestionado en la novela, pues arroja el potencial de ser igual de excluyente que el anterior. Por eso Matilda es marginada tanto por el Porfiriato como por la revolución: “para ella la ideología progresista del grupo anarquista no es más que otro tipo de plan modernizador (...) que reproduciría la lógica de exclusión y marginación.” (Park, 2013).

En síntesis, para Park (2013) la escritora “pone en relieve el largo proceso institucionalizador que constituye la idea del México moderno y revela el sistema de domesticación inherente al desarrollo tanto destructivo como reconstructivo de la revolución.”

1.1.3 Novela posmoderna

En el estudio de Palaversich (2005a), en donde analiza las novelas de Diamela Eltit, Patricia Laurent Kullick, Rivera Garza y Mario Bellatí, la autora propone que la escritura de estos autores es “esencialmente posmoderna” en vista de que se interesa por “sujetos “nómadas” y des-centrados, por su autorreferencialidad, sentido y estructura fragmentada.”. De tal forma, para Palaversich, Rivera Garza, junto con los otros escritores mencionados, maneja una “política radical del cuerpo, de la identidad y sexualidad fluidas que contrastan con el conservadurismo y la estabilidad (hetero)sexual de Allende, Fadanelli y Villareal.” (Palaversich, 2005a:87).

En efecto, Palaversich destaca en esos autores, el uso de personajes que encarnan sujetos marginales, y relatos en donde la locura se privilegia. Al igual que en la novela de

Patricia Laurent, el personaje de la loca de Rivera Garza adquiere “matices posmodernos”. En vista de que los personajes tienen personalidades “fragmentadas” y “descentradas”, se convierten en ejemplos de “la figura del esquizo, descrita por Deleuze y Guattari (*Mille Plateaux*) como un ejemplar sujeto posmoderno, un ser que constantemente emprende líneas de fuga de los terrenos codificados por la norma social, que desterritorializa y desmantela significados habituales para iluminarlos desde una perspectiva nueva y subversiva.” (Palaversich, 2005a:87).

Para referirse a la novela de Rivera Garza, Cavazos se apoya en el libro de Foucault *Vigilar y Castigar* para plantear que en los personajes se ven “cuerpos manipulados, dóciles, sometidos y catalogados por el estado, ya sea por su condición social o de salud (...). Sin embargo, su docilidad no deja de ser contestada por una constante tendencia a la abolición de esa disciplina que los sujeta.” (2011:73). Para Park (2013) la protagonista lo que hace es rebelarse en un intento por “subvertir el sistema de significados sociales previamente estructurado”. Al mismo tiempo, Matilda busca fugarse, encontrar su libertad y para ello, escoge el manicomio. En este sentido, “la trama se inscribe en el conflicto de la redefinición de las nociones de locura, enfermedad y normalidad como conceptos de gran envergadura impregnados por el ideal positivista.” (Park, 2013).

Asimismo, en el estudio de Palaversich se menciona esta crítica al “proyecto modernizador” en México, cuya vasta mayoría de población está excluida de la gran narrativa del progreso a causa de su raza, sexo o clase social.” (Palaversich, 2005b:102), por lo que resultan muy claras las contradicciones del sistema configuradas desde los márgenes: sujetos marginales, espacios marginales.

1.1.4 Sobre la locura

1.1.4.1 Locura y marginalidad

En la propuesta de Sánchez-Blake (2009), la locura de la protagonista nunca queda clara en la novela de Cristina Rivera Garza. Ella cuestiona si en vez de locura se trate de un error al catalogarla debido a su “negativa a ajustarse a las normas sociales

convencionales” (Sánchez-Blake, 2009:20). Lo cierto para Sánchez Blake (2009) es que la novela tiene como uno de los temas centrales, la historia del hospital psiquiátrico, La Castañeda, y éste “acentúa la percepción de la época de utilizar como estrategia de segregación para proteger a la sociedad de la influencia o contagio de los vicios y las perturbaciones mentales” (Sánchez-Blake, 2009:20). Lo cual pone en evidencia los mecanismos de control de la sociedad mexicana de la época.

En efecto, para la autora, en la novela se evidencia la percepción de la locura desde la moral de la época, y por lo tanto, se encierra en el psiquiátrico a las personas que transgreden la moral sexual, así como a los que luchan por la justicia social y política, como Cástulo y Diamantina (Sánchez-Blake, 2009:21)

1.1.4.2 *Locura y escritura*

Palaversich (2005b) señala la fascinación de Rivera Garza por el discurso del loco, pues la escritora “reproduce *verbatim* las cartas diplomáticas que en vida real Modesta B., y en la ficción Matilda, escribía obsesivamente en un estado ya avanzado de esquizofrenia” (Palaversich, 2005b:105), pues estas cartas dan fe del estado mental de la protagonista.

Para Kanost (2008) el tema de la narración se vislumbra desde la imagen de “laberintos y silencios” que llenan toda la novela. Ante los “pasillos sin luz” de la narración, los lectores tienen una mirada “abierta, multifacética del asilo”. Por un lado, se puede percibir como un refugio, así como un “instrumento socioeconómico de disciplina, desde una mirada Foucaultiana. Y al mismo tiempo, el asilo tiene muchas formas de verse, es un espacio dinámico que “es interpretado de diversas formas por sus ocupantes” (Kanost, 2008).

Para este autor, Matilda es como un texto, “leído” por Joaquín y Oligochea. Ambos fracasan al querer hacerlo y al querer representarlo, pues son incapaces de aceptar los “pasillos sin luz” de ese “texto”. Es decir, “tratan de hacer de un espacio dinámico y complejo”, que sería la representación de Matilda como texto; “un lugar de estructuras

fijas". La trama se desenvuelve a través de la narración de estos esfuerzos frustrados (Kanost, 2008).

Matilda desafía todos los intentos de Joaquín de ajustarla a una estructura fija, pues como lector de Matilda, Joaquín no tolera los "gaps" y "detours" en la narrativa, y eso lo lleva al fracaso (Kanost, 2008). Sin embargo, sí crece como lector, pues Matilda reta su "más básica comprensión de su rol como lector y escritor cultural". En efecto, antes de Matilda, Joaquín pensaba que con su cámara podía capturar la "identidad más oculta" de alguien, hasta que ella le pregunta cómo se convirtió en fotógrafo de locos, lo cual perturba a Joaquín.

La forma caótica de narrar de Matilda, no satisface las expectativas de Joaquín de una narrativa coherente. Por eso busca otras fuentes en la biblioteca para construir una narración ordenada y contextualizada de la vida de Matilda (Kanost, 2008). Así construye una narración que alterna entre lo que investiga Joaquín de la vida de Matilda y la narración de la propia Matilda. La reconstrucción que hace Joaquín de la narración está ligada también a sus propias emociones y lo que siente por ella. Por lo tanto, las expectativas y sentimientos de Joaquín se vuelven parte de la biografía que está armando de ella (Kanost, 2008).

De tal forma, aunque las intenciones de Joaquín sean buenas, él intenta controlar la narrativa de Matilda, y así, muestra su incapacidad de concebirla como un sujeto hablante. Por eso, la protagonista se aleja eventualmente⁶, y afirma su propia autoridad a través de su silencio (Kanost, 2008).

Nadie me verá llorar juxtaposes these problematics outward narrations of Matilda's inner life with the novel's own tactical approach to representing the unconventional perspectives of both Joaquín and Matilda. Through its focalization, the novel confers upon the drug addict and the asylum inmate the ability to tell their own stories, and yet, the consistent use of third-person

⁶ Al final del relato, Matilda se aleja de Joaquín y elige el encierro en la Castañeda.

narration remains a constant reminder that Matilda and Joaquín are not truly speaking for themselves. For readers of the novel, this unresolved narrative tensión promotes a reading approach that acknowledges the necessary instability of the space of the text. (Kanost, 2008:310-311)

Kanost (2008) agrega que el uso de la tercera persona abre la posibilidad de pensar toda la narración en tercera persona de la novela, propia de Joaquín, pero esto nunca está claro y nunca se resuelve en la novela. Además señala que al final de la novela, el silencio de Matilda muestra que ella se refugia en la locura, no se empodera para hablar libremente. Sus pensamientos se ven al final en forma de cartas que escribe en el encierro, no obstante, se trata de una escritura errática y caótica. Una narración sin estructura y hermética que es precisamente lo que observaron Joaquín y Oligochea. Sin embargo, a estas cartas ya no les pueden imponer ninguna interpretación y en ese sentido, hablan por sí mismas. Así, Matilda pudo crear un espacio textual oscuro con el cual los lectores deben negociar (Kanost, 2008).

1.1.4.3 *Locura y poder*

Algunos estudios de la crítica ya mencionados hacen también una lectura que ve en la novela un cuestionamiento al poder. Para Sánchez-Blake (2009) el tema de la locura y el uso de un personaje diagnosticado como “enferma mental” es un recurso para “cuestionar los diagnósticos clínicos de la época y para denunciar los controles de poder ejercidos bajo las categorías de enfermedades mentales” (:22). Asimismo, para Kanost (2008), a través de la locura la novela pone en evidencia una forma de protestar y subvertir las opresivas normas socioculturales.

En el estudio de Park (2013) en vista de que la novela ofrece diferentes “ángulos para leer la Revolución Mexicana”:

La locura performativa, que apunta a la resistencia a la domesticación de los sujetos supuestamente patológicos se puede interpretar como una manifestación revolucionaria pero silenciada en la historia hegemónica de la revolución. Así, el

manicomio, más que simple sitio de encierro y de control se convierte en un campo de constante negociación de poder y de lenguaje. Rompiendo con las ideas convencionales de la historia, Rivera Garza evidencia que el desafío a la disciplina de la vida ciudadana constituye otra forma de revolución dentro de la Revolución Mexicana (Park, 2013).

En efecto, la negativa de Matilda de someterse y ser una “buena ciudadana”, le permite afirmar su subjetividad. Al mismo tiempo, el espacio del manicomio desestabiliza el “sistema de vigilancia y de disciplina a través de su lenguaje incongruente, inseguro y por eso incontrolable”. Lo cual explica que nadie pueda entender ni el lenguaje ni los síntomas de Matilda, así como la cámara de Joaquín que no la logra fijar tampoco (Park, 2013).

En síntesis, el manicomio se convierte en una especie de “campo de batalla”, “en el que se negocia su propia reconstrucción como espacio moderno de exclusión social.” (Park, 2013). En consecuencia, el relato muestra “el conflicto de la redefinición de las nociones de locura, enfermedad y normalidad como conceptos de gran envergadura impregnados por el ideal positivista” (Park, 2013).

1.1.4.4 *Locura femenina*

El trabajo de Palaversich (2005b) problematiza el proyecto literario de Rivera Garza, así como el de Eltit y el de Laurent, que ponen en el centro de su narración a mujeres locas que “desbaratan y minan esta visión domesticada de la mujer convertida en el gendarme de los valores patriarcales.” (Palaversich, 2005b:104).

En efecto, Park (2013) también señala la búsqueda de la libertad que irónicamente lleva a la protagonista a preferir el encierro en el psiquiátrico antes que la “domesticación de su libertad” que implicaba la relación con Joaquín. El ingreso en el manicomio “es una manifestación simbólica a través de la cual ella intenta subvertir el sistema de significados sociales previamente estructurado.” (Park, 2013). De esta forma, ella rechaza ser normal, y con ello, a que Joaquín la despose y la “proteja”:

Matilda está consciente de que el matrimonio como relación institucional significa el reingreso a los mecanismos disciplinarios del sistema oficial. La decisión de permanecer en el manicomio en lugar de establecerse con Joaquín representa (...), un auto-abandono de derechos ciudadanos potenciales que, en caso de que ella los aceptara, le exigirían comportamientos dóciles (...) con lo cual se pondría en práctica una internalización de la prohibición y subordinación. (Park, 2013)

En este sentido, para Palaversich (2005b), la negativa de Matilda a casarse y preferir el encierro al matrimonio es “un acto ambiguo que puede interpretarse tanto como un acto de rebeldía máxima como la resignación y capitulación final del personaje.” (Palaversich, 2005b:107). Al mismo tiempo señala que hay una variedad de voces femeninas en la novela que cuestionan los diagnósticos médicos, así como las expectativas patriarcales que hay de ellas. Ellas “descubren que en muchos casos han sido definidas como locas y encerradas en algún manicomio por su resistencia a conformar la imagen de la abnegada y callada mujer buena. Esta rebeldía, como se puede ver en varios expedientes, se expresa en torno a dos ejes centrales: la libertad sexual y la libertad de expresarse” (Palaversich, 2005b:105).

Park (2013) señala que es precisamente por negarse a someterse a la sociedad patriarcal que Matilda es encerrada la primera vez en *La Castañeda*: ella se niega a hacerles favores sexuales a unos soldados. Esto la posiciona como un “ser peligroso y amenazante y por lo tanto se la encierra (...)”. El autor se apoya en otro estudio de Vinod Venkatesh quien “afirma que el camino que toma Matilda es el de adoptar una masculinidad femenina” a causa de sus transgresiones. (Park, 2013).

1.2 El camino de Santiago

1.2.1 La autora y su novela

Patricia Laurent Kullick nace en Tampico, Tamaulipas, México en el año de 1962. *El camino de Santiago* es su primera novela publicada en el 2003. Antes de esta publicación, había publicado cuentos en los que predominaba el género fantástico y maravilloso

(Villarreal, 2008). En efecto, entre sus publicaciones están *Ésta y otras ciudades*, *Están por todas partes*, *El topógrafo y la tarántula* e *Infancia y otros horrores*. De acuerdo con Villarreal (2008), sus relatos tienen un “registro intimista-lúdico”, y muestran una preferencia por “explorar los aspectos vivenciales de sus personajes a ficcionar la historia o la región desde la cual escriben” (Villarreal, 2008:2).

De hecho, *El camino de Santiago* ha sido considerada por la crítica como una novela intimista. Parra promovió la novela en la editorial Era en donde fue finalmente publicada en el 2003, a pesar de haber sido rechazada varias veces. Luego se tradujo al inglés para publicarse en el 2004 en la editorial inglesa Peter Owen (Villarreal, 2008).

Para Eduardo Antonio Parra (2004) su línea de narración, junto con escritores tales como David Toscana⁷, explora una temática personal. Sus relatos y su novela presentan “estupendas disecciones del alma femenina” y “revelan a una narradora con gran capacidad de introspección y un humorismo único en las letras nacionales.” (:76)

A Laurent Kullick se le ha incluido en la llamada “Narrativa del Norte” igual que a Rivera Garza, Luis Humberto Crosthwaite, Élmer Mendoza, Hugo Valdés, Juan José Rodríguez, César López Cuadras, entre otros. Estos escritores tienen en común ser narradores oriundos del Norte de México. De acuerdo con Méndez (2006):

Se les incluye en dicho grupo gracias a diversos factores, como la edad (la mayoría de ellos anda entre los 40 y 50 años); el vivir y trabajar (casi todos) en sus lugares de origen; el tener ya buen número de obras publicadas y reconocidas dentro y fuera de nuestras fronteras; el situar (por lo general) sus narraciones en los rumbos norteños y sacar a la luz, mediante ellas, las miserias y grandezas que en estos acontecen.

⁷ David Toscana (1961) Escritor mexicano, autor de relatos cortos y novelas.

1.2.2 Crítica al racionalismo y modernidad

El artículo de Lilia García (2011) reflexiona acerca del “personaje pensante de la narrativa mexicana contemporánea”, pues en la visión de la autora estos personajes “encarnan la herencia de la racionalidad burguesa moderna y, al mismo tiempo, expresan sus límites y su insuficiencia” (36). Y es que la autora afirma que la narrativa mexicana contemporánea representa “la crisis de los valores y de las certezas de la modernidad”, de ahí que es posible ver en ella, una crítica ante los “criterios del racionalismo” (García, 2011: 37).

La autora se refiere a *El camino de Santiago* e indica que el discurso de la protagonista “es un fluir alucinante de pensamientos que cruzan las tres instancias que confluyen en su voz narrativa: la propia anónima, la de Santiago y la de Mina” (García, 2011:49). En vista de que hay un fluir de pensamientos y una aparente ausencia de identidad en la protagonista, o más bien una “identidad múltiple y contradictoria”, se trata de un personaje escindido que deja ver la crisis ante la modernidad.

El racionalismo y su hermano gemelo el individualismo burgués parecen los mejores inventos de la modernidad. Desde la perspectiva de ésta, se afirma la convicción de que la edificación del destino de los seres humanos es una tarea personal basada en el trabajo, el esfuerzo y, por supuesto, la astucia y la razón. (García, 2011: 39-40)

Asimismo, para la autora, el final de la novela muestra a la protagonista “adentrándose en un pasadizo: ¿un túnel de locura y sinrazón? Una galería de pensamientos, recuerdos y deseos, más cerca de sí misma, pero sin poder salir de él” (García, 2011:50). Esta escena la interpreta desde el hecho de que la protagonista es como un “personaje máquina” dirigido por Santiago, quien cede ante los sedantes y entonces, la protagonista “desciende hacia sí misma, ya sin las ataduras racionales; se hunde en la libertad, en el sentimiento, en el sueño y también en la pesadilla; se adentra en las redes mismas de su propio cerebro y percibe sensaciones contenidas por la razón: intuiciones,

imaginaciones". Esto es señal de una "crisis del orden racional" del personaje que se manifiesta a través de ese "descenso en sí misma" (García, 2011:50-52).

1.2.3 Sobre la locura

1.2.3.1 Locura femenina

Otro estudio de Palaversich del 2004 hace énfasis en el tema de la locura femenina y problematiza el papel de la mujer en la cultura patriarcal. Para ella, las escritoras mexicanas, tales como Cristina Rivera Garza o Diamela Eltit, tienen protagonistas locas porque "fallan" en su performance de una feminidad "normal" cuyo guión escribe la sociedad patriarcal.", por lo tanto la locura de estas protagonistas es un "evento político".

Justamente, *El camino de Santiago* se ubica en las intersecciones entre "la esquizofrenia clínica y la metafórica", así como "entre el descentrado sujeto posmoderno y el obstinadamente inmutable sistema patriarcal mexicano que no tolera identidades fluidas y múltiples" (Palaversich, 2004). De tal forma, el sistema patriarcal está detrás o en el fondo de la locura de la protagonista. Por lo tanto, la "anonimidad" de la protagonista puede representar "el predicamento de todo el género femenino", o es prueba de una "falta de identidad estable ya que se trata de un ser poseído por varias voces e identidades." (Palaversich, 2005a:108).

El conflicto de la protagonista se explica a través de la propuesta de Deleuze y Guattari (*Mille Plateaux*) y lo que ellos llaman la máquina social y la deseante, cuyo conflicto se manifiesta en el relato de Patricia Laurent, en la "pugna entre la voz de la norma y la (auto)censura de Santiago -producto de la internalización de reglas sociales que aseguran que cada mujer se convierta en la mejor policía de sí misma- y la voz de la libertad y del deseo individual que se resiste a ser domada de Mina." (Palaversich, 2005a:108).

Para Palaversich, las fotos tienen una relación con el psicoanálisis en forma de intertexto. Se ve de forma irónica el “trauma” que la interpretación psicológica vería en la foto. Para mostrarlo da como ejemplo la foto que muestra al mendigo que abusa de ella en la versión de Santiago, o que la masturba en la versión de Mina. Para la autora no se trata ni de un abuso ni de un “deseo pedofílico en la voz de Mina”:

desde la postura postfeminista de Laurent y contado desde el deseo revolucionario de la voz femenina de Mina, deviene una escena que describe la primera experiencia sexual y el primer orgasmo de una muchacha de unos ocho años (...) Es la voz de Mina, la de la absoluta libertad previa a la imposición de la ley paterna, la que le asegura que todo está bien (...) (Palaversich, 2005a:110)

Frente a esto, Santiago se adueña de la historia, y para ello la resignifica “dentro de las pautas socialmente aceptables”:

las actitudes de la protagonista (...) desmienten de antemano estos clichés a favor de un deseo “esquizo”, no normativizado y libre de restricciones sociales. Este deseo se demuestra como curiosidad y atracción sexual hacia lo abyecto y grotesco -la imagen invertida de lo “normal” y humano- tratándose de un erotismo que se sale de los moldes convencionales. (Palaversich, 2005a:111)

Para Palaversich, Santiago la somete a una “performance forzosa de lo femenino tradicional”, y demuestra que las propuestas de Judith Butler sobre la “performatividad del género” se manifiestan de forma muy similar en el relato. En suma, se problematiza al sujeto femenino y su relación con el patriarcado:

Butler rechaza la noción esencialista de género -que abogan las feministas tradicionales y que cultivan las escritoras del “feminismo mágico latinoamericano” y subraya que el género (...) no es expresión (...) de una esencia biológica o una verdad interior del ser humano, sino una performance (...).(Palaversich, 2005a:114)

Dentro de esta lectura, la protagonista se convierte en una especie de zombi cuando no logra escapar de la presencia asfixiante de su marido, y así sigue el modelo de la madre de Lucio: “El zombismo de doña Rosa se le presenta a la protagonista como una propuesta atractiva puesto que se trata de una estrategia que no difiere mucho de su propio estado catatónico y de la disociación esquizofrénica a la cual periódicamente sucumbe” (Palaversich, 2005a:118).

De tal forma, para la autora, en el final de la novela la protagonista escoge la “pasividad femenina” como modo de escapar de la “máquina social”. Tal propuesta no es extraña en la literatura femenina latinoamericana (y como ejemplo menciona a Clara en *La casa de los espíritus*), en donde la “resistencia pasiva es una postura ambigua” (Palaversich, 2005a).

Cabe mencionar que tanto los estudios de Ohmer como el de Palaversich problematizan el relato de Patricia Laurent desde el lugar de las mujeres escritoras. En la lectura de Ohmer (2007), el problema del machismo y la sociedad patriarcal que sofoca a la protagonista de *El camino de Santiago*, se plantea en parte desde la búsqueda de la protagonista por Mina, que se puede entender como la búsqueda de una forma distinta de vivir, “creando flujos de deseo para (...) las mujeres escritoras” (Ohmer, 2007:36).

Por su parte, para Palaversich (2005a), no se trata de un texto feminista en el sentido tradicional, pues no propone una “rebelión femenina contra el patriarcado cuyo resultado final es la liberación de la mujer y su realización plena como un ser unido y estable” (Palaversich, 2005a:119). Sin embargo, la última escena del relato se puede entender como una especie de resistencia pasiva y no como una derrota. La escritora rechaza “toda noción de una identidad esencial y estable de la mujer”, y así se sitúa en una posición epistemológica, en donde se ubican Butler y otros posmodernistas, que plantea que “todas las identidades son performativas y en buena medida farsantes.” (Palaversich, 2005a:119).

1.2.3.2 *Locura y familia*

Al igual que en *Delirio*, la crítica ha visto una relación entre la locura de la protagonista y su familia. Tal es la propuesta que da el estudio de Palaversich (2005a) cuando plantea que son la familia y la sociedad los que empujan a la protagonista a la locura “real o simbólica”, pues son “entes anormales que destruyen la libertad e imaginación del individuo”. Asimismo, siguiendo lo que plantea R.D. Laing sobre la antipsiquiatría, la protagonista se rebela a través de la psicosis, ya que esta es una respuesta sana a la vida en una sociedad restrictiva.” (113), lo cual tiene sus paralelos también con los planteamientos de Deleuze y Guattari sobre el conflicto entre la máquina social y la deseante.

A diferencia de las críticas feministas que acusan a la familia y la sociedad exclusivamente por el malestar femenino, Laing lo aplica a ambos sexos y señala que las reglas y códigos se reproducen y perpetúan en el seno de la familia nuclear burguesa –el engranaje más íntimo y destructivo de la sociedad-, repercutiendo en forma negativa en la vida del individuo de cualquier sexo. Este autor ataca la institución de la familia desde el punto de vista político y social, percibiéndola como un microcosmos que refleja las actitudes patriarcales y en último término fascistas que prevalecen en la sociedad en general. (Palaversich, 2005a:113)

Sin embargo, para Palaversich (2005a), el relato no acusa directamente a la familia como provocadora de la locura de la protagonista, pero sí alude a la dinámica familiar como responsable.

1.2.3.3 *Locura y subjetividad*

En el artículo de Lilia García del 2010, titulado “La representación de la identidad individual en la narrativa mexicana de los albores del siglo XXI”, la autora desarrolla la idea acerca de un sujeto en crisis a causa de las “condiciones sociales que prevalecen , y ante el fracaso sentido en el encuentro de una esencia íntima o racional de la

identidad" (:133). Además, plantea que en la novela de Patricia Laurent el "yo" aparece simbolizado en la imagen del collage, o del pastiche, así como "a través de la locura o la esquizofrenia." (García, 2010:133).

Esta idea del sujeto escindido ya aparecía en Ohmer (2007), quien se refiere a la idea que prevalece en el relato de que la mente está separada del cuerpo, "como si ambos fueran máquinas separadas". Para la autora, Santiago tiene como función "encarnar las separaciones entre diferentes partes del cuerpo y sugerir la idea de que no hay un organismo sino una multitud de máquinas y de flujos." (Ohmer, 2007:31).

Como el Watt de Beckett analizado por Duchesne Winter, las funciones corporales y emocionales que definirían a la protagonista como ser humano natural no existen en su cuerpo autómatas, no por carecer de órganos o emociones, sino por no percibir su cuerpo como un organismo. La protagonista nunca se refiere a su cuerpo como un ente entero. De esta manera ella tiene un cuerpo sin órganos y es un gólem que siempre opta por el deseo (Ohmer, 2007:31).

De tal forma, en su propuesta, la subjetividad va de la mano con el problema del cuerpo de la protagonista, que es como una máquina sin emociones, sin órganos. En esta propuesta, Santiago juega el papel del "super -yo" o del "Logos" opuesto al "Eros", y principio masculino, frente al "principio femenino asociado a la tierra, la imaginación, la fecundidad, Mina." (Ohmer, 2007:34)

El personaje de Laurent Kullick encarna el sujeto cultural de la sociedad del espectáculo, el individuo con la identidad enfocada en el flujo de imágenes mercantiles, la persona que se pierde en la historia de amor de otro, usando palabras originadas de películas, alienando a su psiquis. (Ohmer, 2007:35)

En síntesis, Ohmer se refiere a la enajenación de la protagonista que es el resultado de la "sociedad del espectáculo" que ella menciona. Ella representa al sujeto vacío, cuyo único

sentido está en el consumo y la imitación. De hecho, para Palaversich (2004), la presentación de la vida de la protagonista como un fotomontaje alude a su condición esquizo: ella se percibe como un títere de Santiago y ve su vida como si fuera una película.

En esta misma línea, el estudio de Palaversich, que analiza también las novelas de Rivera Garza y de Eltit, ve en la locura o la esquizofrenia de las protagonistas:

signos polivalentes que operan en por lo menos tres niveles: uno, como una condición clínica inherente a la personalidad de una mujer extraordinaria; dos, (...), como resultado lógico y respuesta sana a la socialización dentro de un sistema patriarcal punitivo y restrictivo; y tres, de acuerdo con Deleuze y Guattari, como epítome de la época postmoderna. (Palaversich, 2005a:120).

Para ella, en su artículo del 2004, la escritora mexicana muestra a un personaje que tiene todas las características de un esquizofrénico: “se siente desapegada emotivamente tanto de sí misma como del mundo, no tiene interés en relacionarse con otras personas, es propensa a la fantasía y a la corporalidad troceada”, y sin embargo, el hecho de que padezca de esquizofrenia no se maneja nunca como una preocupación, “sino como un signo de subversión y no conformidad del personaje principal.” (Palaversich, 2004).

Asimismo, Palaversich se refiere a los “episodios psicóticos” de la protagonista cuya imagen en el texto es la de caer en un “hueco negro”: “Este hueco negro es el espacio de la esquizofrenia –aunque Laurent no le dé este nombre- caracterizado por la interrupción de la relación entre el significante y el significado, la fragmentación o desaparición completa del yo y la creación de códigos propios que no coinciden con los sociales.” (Palaversich, 2005a:108). Cabe aclarar que tanto en Laurent como en Deleuze y Guattari, se trata de una esquizofrenia simbólica, no clínica, es una “metáfora” del deseo del sujeto esquizo que viola reglas y “descodifica el terreno social”(Palaversich, 2005a:109).

Ahora bien, en el estudio de Villarreal (2008), Santiago es un manipulador de las ideas de la protagonista. En ese sentido, el “Plan Santiago” es una estrategia para modelar su futuro a su antojo. De tal forma, lo que hace Santiago es basarse en “una disciplina de represión y negación” para que ella se comporte de forma ideal en su relación con los hombres: pasiva, exitosa, “misteriosa”. Por eso, Santiago es la razón “regida por las apariencias, por los roles de comportamiento socialmente aceptados y, en general, por la arbitrariedad implicada en buscar el éxito y la aceptación social.” (Villarreal, 2008:8-9). En su relación con Santiago, la protagonista pierde las ganas de vivir, pues Santiago la convence de que no tiene razones para hacerlo (Villarreal, 2008:9).

Asimismo, en la propuesta de Palaversich, el texto de Laurent es pesimista o cínico: “la novela está predicada sobre la postulación radical y cruelmente honesta de la relación de pareja humana como un nexo que no se forma por amor, sino por miedo a la soledad y porque el guión social así lo exige.” (2005:114). En el relato se niega el amor o se le reduce a un “ritual aprendido que en todo momento titubea entre la tragedia, la comedia y la farsa.” (2005:115). Esto es así hasta con Lucio que parece el hombre “perfecto”:

Su incapacidad de aceptar las reglas del juego de la normalidad y su constante conflicto con varias subjetividades y voluntades que la habitan no la dejan ver esta relación de una manera positiva sino que la llevan constantemente al desmantelamiento cínico de su matrimonio. (Palaversich, 2005a:116)

1.2.3.4 *Locura como refugio*

Ahora bien, en las propuestas de Ohmer y Palaversich, la locura se aprecia como un escape, un refugio que busca la protagonista ante los conflictos que la rodean o que experimenta. Para Ohmer (2007), es la “máquina deseante” de la protagonista la que se refugia en el vacío, a causa del patriarcado que la ha destruido. Ese vacío es como “el grado cero de la negación que Santiago no soporta, una potencia para decir lo que no se nombra, lo que está fuera del lenguaje.” (Ohmer, 2007:32).

En la propuesta de Palaversich (2005a), ya desde pequeña, la protagonista se refugiaba en un “vacío interior” ante la crueldad del padre, de adulta “este vacío deviene el de la locura, la esquizofrenia, un no-lugar en el cual se exilia para huir de conflictos con el mundo que la rodea como también de las voces que la habitan”. El refugio lo encuentra en la medida en que en este “no-lugar”, Santiago no puede entrar, “porque no puede descifrar sus signos caóticos” (Palaversich, 2005a:113).

1.2.3.5 *Locura y narración*

Hay una serie de reflexiones hechas por Ohmer (2007) que se relacionan con la construcción de la locura y la narración. En este sentido, el recurso de las fotografías en la narración resulta importante pues “abre las limitaciones espaciales y temporales de la narrativa”, de acuerdo con la propuesta de Deleuze y Guattari acerca de los espacios (Ohmer, 2007). Este recurso de la “foto-escritura” funciona como potenciador para “lanzar la narración del realismo al delirio”, crea un “nuevo código delirante” que remite a lo caótico, a un “tiempo indefinido”. Pues, si bien las fotografías del principio del relato están atadas a una “realidad”, luego rompen con la cronología y se vuelven caóticas, lo cual provoca que el lector se pierda sin cesar, incapaz de darle a la trama una “lógica”. (Ohmer, 2007:29)

Asimismo, en la lectura de Ohmer (2007), Mina se asocia con ciertos colores en la narración, así como con cierta poesía del texto:

Los colores y Mina nos llevan al espacio liso, cualitativo, acentrado rizomático (Deleuze y Guattari 480-484). Los tintes de azules más pálidos (“un vuelo azul”) y más oscuros (“un azul negruzco, índigo”), pero también purpúreos (...) La pluma se ha transformado en pincel para orientar la narrativa a un espacio abierto, liberador y al mismo tiempo inalcanzable. (Ohmer, 2007:29)

El “discurso poético” que rodea a Mina transmite un “entorno de paz para la narradora”:

De hecho podemos ver en Mina la maternidad que falta en su vida, una maternidad que se ausenta también en la literatura contemporánea. Las anáforas crean un ritmo de oración (45); la musicalidad, el ritmo, acumulaciones y gradaciones hacen que este pasaje resulte más poético que prosaico. Contra ataca el espacio estriado de la civilización literaria (Ohmer, 2007:30)

La musicalidad de la narración viene algunas veces a tomar el lugar de la prosa, específicamente cuando la narradora “bucea hacia el fondo de su mente”. (Ohmer, 2007:30). Para Sarah Homer, la protagonista entra en “el espacio liso (Deleuze, 485), vagabunda fuera del espacio estriado de la sociedad”.

Al mismo tiempo, esta estrategia narrativa permite que ocurra una disociación entre la narradora y su propio cuerpo. Al igual que su mente está separada del cuerpo “como si ambos fueran máquinas separadas”:

Las fotografías asociadas al presente narrativo aluden a una concepción de la mente humana fragmentada en unidades conectadas por túneles y Santiagos. Los Santiagos de la humanidad siguen flujos e intercambian información entre seres como medios de comunicación, memorias, mitos y noticias. La fotografía, en este sentido, enseña la existencia de flujos entre máquinas dentro de la mente humana. (Ohmer, 2007: 31).

En este sentido, hay una relación importante entre las fotos, la narración, la locura y la memoria. En efecto, hay una diferencia entre la memoria de la protagonista que es “leve” y “libre” que es la de Mina, y otra que es “pesada, fija, “putrefacta” manejada por Santiago”. Esta segunda memoria enfrenta al lector con un “delirio colectivo asociado al machismo y el patriarcalismo.” (Ohmer, 2007: 31).

Por un lado, las fotos que muestra la narradora ofrecen momentos del pasado sin ningún orden cronológico, pero bastan para mostrar argumentos que defienden que “el

delirio de una hija representa un delirio colectivo (por lo menos dentro de su familia)”, y esta es una de las tesis de la novela según el artículo de Ohmer (2007).

Por otro lado, las fotos que muestra Santiago provocan en la protagonista “fobias y sueños paranoicos”, cultivan en ella “culpa y vergüenza, impidiéndole encontrar una salida, en vez de abrirle un camino de análisis productivo.” (Ohmer, 2007:33). En síntesis, la disfuncionalidad de la protagonista de *El camino de Santiago* se debe a la disfuncionalidad de su familia que se manifiesta a través de las fotografías como memorias. Por eso, la autora del artículo propone que tienen una relación intertextual con el discurso psicoanalítico freudiano, como ya se mencionó anteriormente.

1.3 Delirio

1.3.1 La autora y su obra

Laura Restrepo (1950) pertenece a una generación de escritores jóvenes de los sesentas y setentas que Orlando Mejía ha denominado la « generación mutante », por lo tanto, según Navia (2005) pertenece a la generación de “medio siglo en Colombia”. La misma Carmiña Navia amplía sobre esto en el libro titulado *El universo literario de Laura Restrepo*, publicado en el 2007 :

Pertenece a esa generación de medio siglo en Colombia... los jóvenes y las jóvenes de los 60-70. Generación de múltiples intereses, compromisos rupturas y aportes. Generación de sueños y utopías que heredó de las vanguardias una conciencia estética de renovación. Laura Restrepo ha sido precoz, por ello generacionalmente se ubica al lado de intelectuales como Alfredo Molano o Antonio Caballero, aunque por edad podría estar más del lado de escritores como Jorge Franco, Consuelo Triviño y Ana María Rojas. (19)

Asimismo indica la autora que Restrepo inicia su obra de ficción con la novela titulada *La isla de pasión*, publicada en 1989. Relato que surge a partir de una investigación acerca de una leyenda histórica mexicana. Considerado por la crítica una « pequeña obra

maestra » a pesar de ser su « ópera prima » (Navia, 2007 :19), Restrepo se posiciona así como escritora de ficción ante la crítica.

Luego de *La isla de la pasión*, Restrepo publica *El leopardo al sol* en 1993 :

Después de *La isla de la pasión*, la autora traslada definitivamente sus intereses y sus escenarios a la geografía política, espiritual y simbólica colombiana, y continúa la construcción de un universo narrativo cada vez más complejo, más profundo y más femenino. Laura Restrepo guía a sus lectores con su pluma encantada por diversos mundos, problemáticas y relaciones colombianas, haciéndoles descubrir tradiciones, momentos, sueños, encantos, retos y utopías de esta cultura nuestra olvidada en otros corredores distintos a los literarios o artísticos. (Navia, 2007 :21)

Esta segunda novela es también muy bien recibida por la crítica, sobre todo la crítica extranjera, según Navia (2007), quien indica además que en suelo colombiano, la obra de Restrepo « no ha recibido aún la atención que merece » (21).

Dos años después, en 1995, publica su tercera novela titulada *Dulce Compañía* que recibe los premios Sor Juana Inés de la Cruz y Prix France Culture. En este relato se interesa por contar « la vida desorganizada y solitaria de una reportera de una revista light ; las angustias, dolores y privaciones de los habitantes de un barrio popular y marginado en Bogotá y el mundo maravilloso y fantástico de los ángeles protectores y las adivinaciones del futuro, propio tanto de la pre como de la postmodernidad » (Navia, 2007 : 23).

Posteriormente, Restrepo publica *La novia oscura* en 1999, considerada por la crítica una « auténtica obra de arte », en donde explora el tema del amor. En 2001 y 2002 publica otras dos novelas : *La multitud errante* y *El olor a rosas invisibles*. Y en 2004 publica *Delirio* que recibe el Premio Alfaguara del mismo año.

De acuerdo con Navia (2007) es con *Delirio* que la escritora da un « salto cualitativo » :

Con una narración extraordinaria, en la que por medio de la confrontación y la complementación de un conjunto de voces y de puntos de vista se teje y desteje la historia central, la autora construye esta vez un universo ficcional en el que colombianos y colombianas nos podemos mirar, descubrir y entender. En la obra se entrecruzan la historia de la familia Londoño Portulinus, especialmente la de sus mujeres, con la historia de un país que se destruye y se enloquece a sí mismo. La locura, un tema que en ocasiones anteriores se había asomado a la narrativa de esta autora, se instala plenamente en el centro de la narración.” (29)

Navia indica que el relato parte de la historia de amor de Aguilar y Agustina quienes permiten a los lectores acceder a dinámicas del país así como a espacios sociales diversos.

El eje central de la novela presenta, mediante los corredores de la locura, la vida de una familia colombiana de clase media alta y, por medio de esta familia, la vida misma del país que se nos enloqueció entre las manos, sin que logremos encontrar o superar los hechos que condujeron a esa realidad. (Navia, 2007 :30)

En efecto, muchas interpretaciones han observado esta relación entre la locura de Agustina y su paralelismo o semejanza con la locura de Colombia, cuya realidad social y política convulsionaban al país en medio del «terrorismo» del narcotráfico. Sin embargo, la crítica la ha considerado como una “obra abierta, cuya lectura puede transitar por distintos caminos” (Navia, 2007: 29).

Esta es pues la historia de una mujer, Agustina, que proviene de una familia que en el pasado hizo su riqueza de las tierras que poseía, y que luego, por las transformaciones económicas, políticas y sociales del país, se vio en la necesidad de seguir lucrando, ya no de las tierras, sino del narcotráfico. Ella se empareja con un hombre de clase media, considerado por su familia “inferior” a Agustina por su clase social.

En efecto, Aguilar es un intelectual, profesor de literatura, que por necesidad termina abandonando la academia para dedicarse a vender comida para perros. Cuando Aguilar encuentra que su mujer ha enloquecido dedica todo su tiempo y esfuerzo en tratar de entender la razón de la locura de su mujer y así reconstruir los acontecimientos de su infancia y su pasado inmediato que la conducen a esa locura:

A partir de este episodio de desajuste más fuerte que los anteriores, el relato rastrea los caminos que conducen hasta ese pequeño apartamento en el que esta mujer padece su calvario. Encontramos que Agustina está atravesada por varios legados, como ella misma dice. Su tía abuela y su abuelo materno terminan suicidándose para aplacar su infierno interior. (Navia, 2007: 31)

Precisamente una de las voces narrativas de la novela se centra en la historia del abuelo Portulinus, quien cuenta cómo en su infancia, él y su familia sufren la “locura” de su hermana Ilse y su suicidio. Esta locura estará presente también en el abuelo y finalmente en Agustina. Por otro lado, el Bichi, el hermano menor de Agustina, víctima de la violencia del padre por su homosexualidad, es el cómplice de la protagonista y su único amigo en medio del silencio y represión de la madre, la severidad y el afecto negado del padre y la violencia y dureza del hermano mayor, Joaco.

El hermano mayor (el primogénito) es el encargado de continuar el orden, el elegido para perpetuar el apellido y las conquistas de la raza del padre. Los herederos de la locura que llegó a Alemania, los que han roto con las normas de conducta establecida: el homosexual y la loca, igual que la tía transgresora, deben permanecer al margen y en silencio, o de lo contrario deben ser expulsados. (Navia, 2007:33)

De tal forma, Agustina intentará proteger al hermano de la violencia del padre, y se mueve en la tremenda contradicción de odiar al padre por su violencia hacia el hermano, y al mismo tiempo, amarlo de forma obsesiva, a pesar de que el afecto no es correspondido. En medio de todo esto, está la voz narrativa del Midas McAlister, viejo

amigo de Joaco, que hace su riqueza gracias al narcotráfico y se convierte en el intermediario entre la familia de Agustina y los negocios de Pablo Escobar. McAlister es el único que parece conocer el misterio de la locura de Agustina y el que explica lo que sucede antes de su delirio.

Con respecto al final del relato, Navia (2007) reflexiona lo siguiente:

Cuando la protagonista regresa de su delirio, aparentemente olvida todo lo que ha ocurrido durante él. Entonces la pregunta de los lectores es: ¿nos ha acompañado Agustina en ese recorrido por su vida e infancia, por los diarios de los abuelos? ¿Su conversación con Midas McAlister es un indicio de que ella ha realizado el recorrido completo? En este sentido la propuesta novelística permanece abierta: ¿podemos percibir la corbata roja como una señal de esperanza?, ¿o su dolencia cíclica terminará por sumirla en una locura definitiva? (:34)

1.3.2 Novela que problematiza a Colombia como sociedad

El relato tiene como contexto la Bogotá de finales de los ochenta. Muchas lecturas se dedican a analizar las relaciones entre el texto literario y los problemas de la sociedad colombiana. Carmiña Navia lo plantea en el texto introductorio al libro *El universo literario de Laura Restrepo*, en donde indica que en la familia Londoño Portulinas, es posible entender a Colombia como sociedad y país (2007: 33). De la misma forma, Ávila (2007) señala que lo que se plantea en *Delirio* es la “realidad colombiana a través de la mirada de múltiples personajes”, pues cada uno de ellos es un “modelo de comportamiento de la sociedad de Colombia”.

En ese sentido, la familia Londoño representa la transformación y decadencia de la oligarquía, “pues describe cómo esta clase social ha otorgado el poder a las etnias, al localismo, lo cual hace posible que figuras como la de Pablo Escobar (...) pueda adquirir poder gracias al conjunto de redes grupales y dominar económicamente a la clase oligárquica” (Ávila, 2007: 263)

Ávila facilita una breve explicación del contexto histórico colombiano que es escenario en la novela, en esta extensa cita :

(...) observamos que el siglo XX fue un periodo de descentralización para Colombia, debido al maridaje del privilegio de la sangre o la riqueza con el poder del Estado, lo que le ocasionó dos décadas de crisis, 1970, 1980. La primera fue de crisis política y la segunda, económica. Colombia sufrió el fracaso de los modelos económicos, pero paralelamente la oligarquía política se enriqueció, y la clase más beneficiada fue la burguesía. Para 1980 fue explicativa la fragmentación de la clase burguesa, lo que le dio el poder a las etnias y al localismo, que reunidos, pero diversificados en diferentes grupos, dieron paso a movimientos sociales que remplazaron a sindicatos y partidos políticos. Existió caos a nivel económico y político en los setenta y ochenta. Este caos se originó en el fracaso de los movimientos de liberación de los cincuenta y sesenta, como la Revolución Cubana, las guerrillas urbanas y la reinstauración de políticas militares. Ante este panorama de descontento, se inicia la fragmentación de la visión humana, de los ideales políticos y económicos. Comienza la etapa de la anarquía, de grupos y organizaciones que por su propia cuenta buscan un nuevo orden de nación. Pero las diferentes visiones de “nuevos órdenes” provocan el inicio de los crímenes en Colombia -desde la década de 1960-; es el período de asociaciones militares y paramilitares en el poder. De modo que la descentralización colombiana se hizo patente con la formación de grupos localistas que mantenían conflictos culturales con otros grupos de la región, lo que dio pie a los movimientos sociales armados como la FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) y el ELN (Ejército de Liberación Nacional). En efecto, la división clasista, el fracaso del poder político, del control de la burguesía, la división local, el resquebrajamiento de los ideales de visión utópica como el socialismo, fraccionaron a la sociedad colombiana. (Ávila, 2007:262-263)

Frente a este contexto histórico, los personajes de *Delirio* esbozan cada uno una faceta de esta realidad colombiana, según el autor del artículo. Para él, se trata de una serie de “fuerzas centrífugas”, y en medio de ellas, la figura de Pablo Escobar como titiritero que maneja los hilos de este entramado social. De tal forma, Agustina representa un aspecto de la sociedad colombiana que por un lado sabe de la violencia que reina en el Estado, sabe de su relación con el narcotráfico, aunque sea en contra de su voluntad. Sin embargo, aunque parece repudiar esta realidad, cuando la conoce se tapa los ojos, opta por “cegarse” de una realidad enajenante y “violenta”. La sociedad se torna en un Edipo que se ciega a sí misma ante un escenario que sobrepasa sus condiciones humanas” (Ávila, 2007:266).

Por otro lado, el Midas representa también el mundo oligárquico al que pertenece -a pesar de ella- Agustina. Él “compagina la estructura oligárquica y periférica” (266). En vista de que desde siempre quiso pertenecer a la clase oligarca, pero su origen humilde se lo impedía, y de que posteriormente logra “codearse” con esta clase gracias al dinero del narcotráfico, el Midas se mueve en ambos mundos y se convierte en una especie de “mensajero que da cuenta de la “verdad” de los problemas sociales y políticos de la novela” (266).

La visión de ascenso social del personaje Midas McAlister es una focalización que la obra construye y reconstruye para asociarla con la visión social reinante en Colombia. Midas es la imagen de la sociedad periférica que representa la fragmentación ante un “universo” ajeno, al que no logra entrar, ni siquiera con su riqueza, que igualmente proviene del narcotráfico. (Ávila, 2007: 267)

Al mismo tiempo, El Midas ofrece por sus características una visión de la experiencia urbana, se trata de un “sujeto hiperconsciente del espacio urbano y, al mismo tiempo, su astucia y percepción de la ciudad le permitieron adaptarse y sobrevivir en los espacios de las clases más acomodadas de Bogotá.” (Barraza, 2007:282)

Por su parte, para Sánchez-Blake (2007), el Midas McAlister permite ver en detalle la corrupción y la violencia de la sociedad:

Es quizá en este nivel donde se aprecia con mayor nitidez el mensaje de la novela y la destreza de Restrepo para caracterizar al escalador social, Midas McAlister. Este personaje es el producto del resentimiento social derivado de siglos de desprecio y absoluta inmovilidad de la sociedad colombiana (Sánchez-Blake, 2007:329).

Ahora bien, son múltiples las lecturas de la crítica que observan una relación entre la locura de Agustina y la “locura” del país que sufre los estragos del narcotráfico. La propuesta de Barraza (2007) es que la enfermedad de Agustina no es más que la enfermedad de Colombia, como sociedad. Por lo tanto, los síntomas son “la violencia, los conflictos de clase, los urbanos y los de supervivencia” (289). En esta interpretación, Midas es el único que conserva su cordura en la medida en que conoce su entorno más que los demás.

En esta línea de interpretación, Blanco (2007) plantea que la locura de Agustina simboliza “una sociedad que pretende, a toda costa, mantener su estatus quo” (:298). Para García (2007) la novela construye un retrato de la “locura del siglo XXI” (:311). Igualmente, Sánchez-Blake señala que “la novelista sugiere que la base del desquicio radica en la imposibilidad de la misma sociedad de ver y de aceptar su realidad, porque prefiere continuar el ensueño de sus pequeños mundos artificiales” (2007: 325), en este sentido, para esta autora, los elementos que muestra a la “nación real son la “videncia, la ceguera y la locura” (Sánchez-Blake, 2007: 325).

Otros estudios como el de Cáceres (2010) hacen énfasis en la violencia simbólica masculina en la sociedad colombiana. El universo patriarcal que atrapa a los hombres y los hace “replicadores de una violencia simbólica y fáctica construida por este orden falocrático e inscrita en sus mismas estructuras mentales y físicas” (Cáceres, 2010: 45). En esta lógica, para el autor, el relato subvierte el estereotipo masculino.

El estudio de Albornoz (2011) conecta también la locura de la protagonista con la locura nacional colombiana y la violencia doméstica del relato, con la violencia social del país. Asimismo, la novela se suma a otras que “reflexionan sobre el fenómeno de la violencia conectado a factores como el narcotráfico, el sicariato, el paramilitarismo o la guerrilla.” (Albornoz, 2011:15).

Su propuesta explora la relación entre cuerpo y ciudad, pues para ella, el cuerpo reproduce a pequeña escala a la ciudad y sus males. En este sentido los leprosos del relato representan “todo lo que percibe como amenazante y negativo del mundo exterior: la suciedad, la pobreza, la inseguridad, la violencia, factores a los que viene a sumársele un elemento adicional: el contagio.” (Albornoz, 2011:17). Y aquí aclara el contexto al que la novela se refiere pues en Colombia hubo una política de exclusión de leprosos hasta el siglo XX. Para Albornoz, los leprosos encarnan la suciedad de la “realidad exterior”, que es prohibida. Tal prohibición es internalizada por Agustina en forma de miedo al contagio, “solo se siente protegida gracias a los rituales nocturnos del padre -guardián y verdugo de la casa- (...) Sólo él protege a la familia del caos amenazante de la calle (...)” (2011:17)

Esta suciedad externa hace que limpiar se convierta en una obsesión para Agustina cuando enloquece, “pero su obsesión por la limpieza es también corporal.” (Albornoz, 2011: 18). De tal forma, la suciedad trasciende lo físico y se asocia con “lo moral”, “lo degradante” y con “la inestabilidad social”.

Asimismo, cuando el Bichi revela la infidelidad del padre con las fotos de la tía Sofi, no ocurre lo que él espera que es la expulsión del padre. Por el contrario, el padre desborda toda su violencia sobre él, y al final, él es el expulsado, junto con la tía Sofi. Sin embargo, esta partida es un “desafío a la figura dominante y la disolución del núcleo familiar” (Albornoz, 2011:20). En esta medida, el padre pierde autoridad y este hecho es “reflejo de la pérdida de autoridad del Gobierno, que se muestra incapaz de controlar la ola de violencia que aqueja al país y de proteger a sus ciudadanos.” (Albornoz, 2011:20)

1.3.3 Lecturas de género

En el discurso de la crítica hay cierto debate acerca de la posición de *Delirio* con respecto al feminismo. Romero (2010:30) reconoce que la novela sí logra romper con la “concepción clásica masculina de la locura en la mujer” pues hay otro loco en el relato que es el abuelo Portulinus, y esto logra hacer más complejo el problema de la locura. La autora cita a Beauvoir⁸ para hacer la siguiente reflexión: “En el caso de Laura Restrepo, su escritura sí remite al discurso feminista aunque no milita completamente en él, es decir, en este caso se utiliza la ironía y la parodia para generar una crítica respecto al rol de la mujer en la literatura”. Y agrega que Agustina, como mujer, “no posee el logos suficiente para entrar en el orden de la escritura y por eso acude al profesor de literatura” (Romero 2010:31).

De tal forma, Romero hace una crítica que cuestiona la posición de Restrepo con respecto al feminismo. Si bien reconoce que la escritora está enterada de lo que ella llama “el cambio en la teoría literaria feminista” (2010:31), indica que su texto literario no logra romper las jerarquías de las “estructuras planteadas en el texto”. Es decir, *Delirio* no logra una ruptura “en cuanto a otorgarle autonomía a sus personajes femeninos”(Romero 2010:33). Asimismo, la novela no escapa de una “visión masculinizante”, aunque esta se desarma a través de la ironía y la “apropiación del discurso femenino” (Romero, 2010). En síntesis, para Romero hay un juego en el texto:

una estrategia discursiva que no logra otorgarle autonomía total a la figura de la mujer, pero que sí logra captar bien la problemática que la envuelve en la sociedad moderna, el lugar que ocupa en lo privado, en los espacios patriarcales, logocéntricos, incluyendo el cómo son leídas desde la teoría feminista (Romero 2010:33).

⁸ *El segundo sexo* (1949)

1.3.4 Sobre la locura

El tema de la locura ha sido abordado en la crítica literaria desde diversos enfoques. Carmiña Navia ha asociado a la locura con lo marginal, el silencio, la expulsión, en donde juegan un rol importante el Bichi que es homosexual, y la tía Sofi que transgrede con su infidelidad hacia su hermana Eugenia. La locura les llega a ellos desde Alemania, es decir, desde la tía Ilse, y los herederos son los que desafían las normas establecidas: “el homosexual y la loca, igual que la tía transgresora, deben permanecer al margen y en silencio, o de lo contrario deben ser expulsados.” (Navia, 2007:33)

1.3.4.1 Locura y conocimiento

Ahora bien, numerosos estudios ven una relación entre locura y sabiduría en *Delirio*. En esta lectura, Agustina se asemeja al personaje trágico de Edipo rey: no soporta la realidad de su pasado y por eso, enloquece (se arranca los ojos), lo cual sugiere que la locura es un ocultamiento de una verdad. Tal es lo que plantea Ávila (2007):

(...) el personaje Agustina no desea que la infidelidad se revele para que no se erija como verdad, para que la confrontación con esa realidad no se dé. El deseo de este personaje es producto de debatirse entre dos determinaciones: conocer la realidad prohibida y ocultarla. El ocultamiento puede leerse como una “pequeña” ceguera. (...) Sin embargo, la locura de Agustina se configura completamente cuando Midas McAlister le revela que la riqueza de su familia proviene del narcotráfico, pues la fortuna terrateniente que tenía se agotó. Y ahora su familia depende económicamente del emporio de narcotráfico de Pablo Escobar (Ávila, 2007:265).

Desde esta propuesta, el Midas se asemeja al anciano que le revela a Edipo rey su origen, ya que las confesiones que le hace a Agustina le revelan la verdad acerca de su familia y esto la lleva a la locura, por eso, Ávila plantea que el “Midas provoca la ruptura del individuo con su universo” (Ávila, 2007:266).

Al mismo tiempo, cuando Midas abandona su vida de apariencias, pierde la vista también de una forma simbólica, pues de acuerdo con Ávila esto representa “cegarse a la realidad como delincuente” y por eso se refugia donde su madre en donde recupera su identidad de la que siempre se avergonzó, pero que ahora es su “única posibilidad de salvación” (Ávila, 2007: 268). Su ceguera por lo tanto, es voluntaria.

Esta yuxtaposición entre verdad y apariencia que problematiza Ávila, se plantea también en el estudio de Barraza (2007), que propone que esta unión es la que enferma a Agustina, y agrega: “este mal no sólo refleja los conflictos internos de una sola persona, sino más bien son el reflejo de la decadencia de toda una sociedad oligárquica enferma”(Barraza, 2007: 277).

En esta misma línea, el artículo de García (2007) ve en el poder adivinatorio de Agustina, las razones de su delirio. Como prueba, el autor se refiere a las partes narrativas que cuentan cuando Agustina llega al gimnasio del Midas, el Aerobic's Center, y entra en un trance adivinatorio cuando ve a la mujer que fue asesinada. Este acontecimiento, junto con la amenaza que momentos antes su hermano mayor hace de agredir a su hermano menor, la precipitan al “delirio”(García, 2007: 321).

Por otro lado, el análisis de Sánchez-Blake (2007) también ve en la capacidad de ver y no ver, una relación con la razón y la sinrazón. Asimismo, compara a Agustina con Blimunda, personaje de la novela de Saramago en *Memorial de convento*, para hablar de su “poder de clarividencia”, que posee desde niña y que “aprende a utilizar(...) para presagiar el futuro y ver lo que le está vedado a los demás.”(Sánchez-Blake, 2007: 327). Asimismo, este poder se entiende como su capacidad de “ser la receptora a nivel sensible de todos los procesos de encubrimiento y de falsedad que ocurren a su alrededor”(Sánchez-Blake, 2007:327). Es decir, le permite ver y al mismo tiempo, ser sensible a todo lo que se le oculta, a todo lo falso.

Lo único que limita su soberanía es la sangre cuyo poder se manifiesta cuando ve morir a un celador en la puerta de su casa y cuando le viene la menstruación. Pero el agua,

“puede controlar la voluntad de la sangre”. Se establecen así tres elementos: “poder de los ojos, sangre y agua” y que son los que “van a ser determinantes para resolver el enigma sobre la locura de Agustina.” (Sánchez-Blake, 2007:328).

En efecto, para Sánchez-Blake, el poder de clarividencia es la causa de su locura: “En un sentido metonímico, el delirio de Agustina refleja el castigo por ser testigo de algo que le estaba vedado por ser imponderable (...) Agustina es el recipiente de todo el meollo de falsedades y mentiras en que se construye, destruye y se reconstruye la realidad a su alrededor” (2007:331)

Desde esta lectura, Aguilar llega a comprender que debe “ver el mundo desde la perspectiva de ella” para que ella recupere su cordura, y este entendimiento lo descubre cuando logra razonar la causa de la locura de su mujer: “Aguilar logra penetrar su mundo interior y asimila su nivel de percepción de la realidad” (Sánchez-Blake, 2007:332).

En el momento en que Aguilar accede a ponerse la corbata roja que ella le pide usar para la llegada del Bichi, se revela su disposición a “mirar el alma desnuda” de Agustina. Este detalle demuestra su capacidad de ubicarse a su nivel, y no al contrario, para ver el mundo desde su misma óptica e iniciar así el rescate de la cordura de su amada. (Sánchez-Blake, 2007:332)

La autora del artículo reflexiona así a partir de Foucault para plantear que la locura es el saber y que la novela es eco de la propuesta del filósofo de una forma paródica (Sánchez-Blake, 2007:334).

1.3.4.2 *Locura y familia*

Otra línea de análisis ve más bien en la familia de Agustina la razón de su locura. Tal es la propuesta de Carmiña Navia (2007) quien se refiere a la “rígida ley del padre” de la familia de la protagonista:

doble moral, engaños y autoengaños, ausencia de diálogo (que los abuelos suplen con sus diarios secretos), roles genéricos bien delimitados, sexualidad reprimida y oculta. Esa ley del padre va a cobrar sus arbitrariedades y atropellos en casi todos los implicados y las implicadas en la vida familiar (Navia, 2007:32).

En efecto, la autora plantea que esta ley del padre provoca la expulsión de la tía Sofi y del Bichi, y en medio de esto, Agustina se queda en la ambigüedad, sin saber qué hacer, “ya sin refugio, en un universo que rechaza desde lo más profundo de su ser (...) y que por tanto la precipita hacia la locura”. Ella sucumbe al delirio cuando se acepta la mentira y se destruye así la posibilidad de cambiar las cosas: “construir un universo simbólico y relacional en otros términos” (Navia, 2007: 33).

Es la misma ley del padre la que impone el silencio, la censura y la sumisión, y los que heredan la locura de Alemania: la tía Sofi, el Bichi y Agustina, deben ser castigados por romper con ese orden y no resignarse “al margen” y al silencio (Navia, 2007:33).

No es ni siquiera problema de actuaciones, es problema de palabra, es la ley del silencio la que se impone. Y con el silencio, el sinsentido. Por ello –como para los colombianos y las colombianas- la expresión de Agustina es delirante, y el delirio, uno de los personajes de la novela lo dice claramente, no tiene memoria. A Agustina y al Bichi les han robado la palabra y, para recobrarla, él se va del país y ella se refugia en una palabra pronunciada desde la locura, una palabra delirante(Navia, 2007:33).

En el estudio de García (2007), la relación entre locura y familia aparece problematizada también. Ella plantea que a través de la tía Sofi, Aguilar comprende lo traumática que fue para Agustina la golpiza de su hermano a manos de su padre. A pesar de que él ya conocía estas historias por boca de Agustina, nunca la había escuchado realmente. Por eso, la protagonista le cobra a Aguilar mediante su locura, por haberse “hecho el sordo”, y lo obliga así a escuchar y entender su “historia personal/familiar y a escribirla con su ayuda” (García, 2007:312).

Por su parte, el Midas McAlister tiene la clave de la locura de Agustina que está de nuevo en el comportamiento de su familia: cuando un fin de semana (precisamente el fin de semana en que Aguilar se ausenta para pasear con sus hijos) acompaña a Agustina en la finca de su familia. Ahí oyen que el Bichi va a regresar de México y la amenaza de Joaco quien anuncia que lo va a tratar igual que el padre ya fallecido. “Así pues, es el temor a que dañen a su hermano menor lo que precipita el comportamiento inaudito e irracional de Agustina.” (García, 2007:313).

Además de las diferentes modalidades y ubicaciones de la violencia, la novela de Restrepo nos muestra sus efectos en el personaje de Agustina. Y aunque ella solo desempeña el papel de testigo de los sucesos violentos, no obstante hay que considerarla una víctima también. Tanto el maltrato del hermano como los demás actos violentos que ella ha presenciado han contribuido a su inestabilidad mental desde la infancia. (García, 2007:322)

1.3.4.3 *Locura femenina*

Ahora bien, el tema de la locura como rasgo femenino en la tradición literaria no está ausente en las diferentes lecturas de la crítica. El estudio de Romero Quintana (2010) se enfoca en esta interpretación para plantear que si la figura del loco ha estado al margen y cuya “voz premonidora ha carecido siempre de relevancia, relegándose a “un orden otro”; el discurso de Agustina, al venir de una mujer, queda doblemente relegado, marginado y olvidado, pero este cumple el “rol central” en el relato (Romero, 2010:35).

Para Laura Romero, Agustina cumple el papel de la “mística” al referirse al éxtasis, la religión y el erotismo que hay en Agustina. En este sentido, se refiere al “llamado” que propone Luce Irigaray en su libro *Espéculo de la otra mujer* (1974), que aparece de forma similar en *Delirio*: “Y cuando comienza a acontecer tiene lugar en un escondite tan profundo, un secreto tan inaccesible, que ninguna inteligencia, ni sentido común, pueden tener del mismo un conocimiento preciso”:

La “Llamada” de Agustina consta de varias partes que se experimentan todas en el plano corporal: temblores, picazón vaginal, una fuerte sensación de que le jalan el cabello hacia atrás (imagen de exorcista) y otros rasgos que le abren los ojos (le otorgan el poder de la “Visión”) ante el mensaje superior que le informa que aquel día el Bichi será golpeado por su padre.(Romero 2010: 37)

De acuerdo con la autora, la novela “actualiza mediante numerosos episodios las oposiciones binarias más antiguas del pensamiento occidental tradicional. La mujer y lo femenino se sitúan en el espacio de lo ilógico, de la locura, de lo no dicho, de la pasividad, de la maternidad, como entes otros y como objetos del deseo.” Y el hombre, por su parte, está en el extremo opuesto: al lado de la razón, del “logos, el poder, la violencia, el orden, lo activo, la palabra inteligible y el que posee”(Romero, 2010:40).

Si bien Agustina rompe con su padre (es decir, el patriarca que es ahora un fantasma) pues recibirá a Bichi en su casa, “su madre, su tía y su abuela siguen funcionando en las mismas dinámicas genéricas subordinadas e inclusive ella misma se integrará en este juego con un cierre poco conflictivo en torno a la cuestión de su locura y su relación con Aguilar”(Romero 2010:41). Aguilar se incorpora en el espacio del hogar con Agustina cuando se ha reinstaurado el orden, y así vuelve la normalidad sin mayores conflictos:

Aquel orden que a Aguilar le parece tan frágil, pero que le acomoda tanto puesto que implica no tener que lidiar con una mujer incomprensible, que llega a parecer monstruosa en su delirio de autista, se vuelve a integrar en el final de la novela, haciendo que el delirio de la protagonista aparezca más como justificación para mostrar otras cosas además de las historias de amor e infidelidades que cruzan la obra (...) (Romero 2010:42).

1.3.4.4 *Locura y memoria*

Por otro lado, estudios como el de Barraza (2007), el de García (2007) y el de Navia (2007) señalan el problema de la memoria en relación con la locura. En vista de que la novela es detectivesca la memoria adquiere una importancia vital en el relato. En ese

sentido Barraza (2007) indica que la novela “en primera instancia apunta a la reconstrucción de la memoria de Agustina, de su historia (...)” (274). Para la autora esto no es ninguna novedad en Laura Restrepo, es de hecho, algo usual en su producción narrativa, orientada siempre en buscar, “recuperar la memoria y el pasado”(Barraza, 2007:274).

En la estructura detectivesca de la novela, Aguilar es como un detective que investiga un “misterio”:

pero se trata de un investigador que, por sus limitaciones para comprender el mundo que lo rodea, no logra dar con toda la verdad. En efecto, el sujeto cree que el ataque de su esposa se originó en el lujoso hotel Wellington (un nombre extranjero que lo asocia con capitales foráneos) y, al sentirse discriminado de este espacio, teme acercarse al lugar de los hechos.” (Barraza, 2007:275)

El Midas es el que conoce todos los hechos y la causa de la locura de Agustina, mientras que Aguilar anda perdido, siguiendo “pistas falsas” (Barraza, 2007:276). Por su parte, el análisis de García (2007) detalla todo ese recorrido por el pasado familiar de Agustina para dar con las razones de su locura. De hecho, los enunciados de Agustina se refieren a su infancia y adolescencia. Luego, entrelazado con otras voces, está narrado también el pasado de los abuelos: “Nicolás Portulinus, un músico alemán que se mudó a vivir a Sasaima (Colombia), y Blanca Mendoza. Ya casado Nicolás empieza a enloquecer y termina suicidándose. Su hermana Ilse había tenido el mismo sino en Alemania” (García, 2007:314). Hay un interés en el relato por recuperar la memoria, de hecho, Agustina le pide a Aguilar que le ayude a escribir una autobiografía, y solo cuando ella enloquece, Aguilar accede. Por eso, al final del relato, Agustina y Aguilar, junto con la tía Sofi, van a Sasaima para recuperar los diarios de los vuelos, para terminar de reconstruir los hechos (García, 2007:317).

En esta línea de interpretación, el delirio es la ausencia de memoria y la cordura se recupera en la medida en que ésta se vuelve a construir. Por eso Navia (2007) repite algo que uno de los personajes dice en la novela: “el delirio no tiene memoria” (33).

1.3.4.5 Locura y subjetividad

Ahora bien, el estudio de Elizabeth Montes (2007) hace un análisis de *Delirio*, desde la propuesta teórica de Deleuze y Guattari en *L'anti -Oedipe: capitalisme et schizophrénie*, para plantear que el delirio es un movimiento de “flujos”, el cual opera en dos polos: “el que (...) parte de los centros de poder capitalista (...)” y el que se aleja de ello, construyendo “sus propias líneas de fuga”(Montes, 2007:253).

Para Montes, los Londoño tienen una conducta que corresponde con lo que Deleuze y Guattari llaman paranoia: “que no se entiende como una enfermedad mental sino como una de las tendencias hacia las que fluctúa el delirio”(255). Sus códigos son excluyentes de todo aquel que quiera entrar en su círculo, sobre todo con el Midas, que aunque haga negocios con ellos, nunca se considera como perteneciente a su clase social.

Quando los miembros de esta élite caen en la cuenta de que están perdiendo el prestigio social porque sus arcas están bastante disminuidas en comparación con las de narcotraficantes como Pablo Escobar, deciden aliarse secretamente con él para no perder sus privilegios. Midas se convierte no sólo en el defensor de las prácticas exclusivistas de dicha élite, sino también en el intermediario entre éstos y Escobar para garantizarles las ganancias del lavado de dólares.” (Montes, 2007:255-256)

Por otro lado, Agustina, desafía las reglas del capitalismo al vestirse con otro código de vestimenta, y sus actividades tampoco armonizan con los códigos de la clase pudiente bogotana. Contrasta con su familia: “no comparte sus ideas con respecto a los parámetros de género y de clase que ellos fomentan. Los deseos y preferencias de Agustina no corresponden con los que auspician el poder hegemónico al que pertenece su familia” (Montes, 2007: 258). En esta medida, Agustina acepta a su hermano

homosexual, quiere proteger a los más frágiles y repudia la violencia de su padre (258). Asimismo, Aguilar contrasta con el patrón de “hombre tradicional latinoamericano”. Ambos tienen conductas esquizo-revolucionaria (Montes, 2007:259):

En suma, el modelo del esquizoanálisis de Deleuze y Guattari permite demostrar cómo en la novela de Laura Restrepo los personajes fluctúan entre los dos extremos del delirio. Por un lado, Midas y la Araña Salazar, aliados con los centros de poder emblemáticos por Pablo Escobar, perpetúan las fórmulas capitalistas al encauzar los deseos de la sociedad colombiana hacia la acumulación de bienes superfluos al tiempo que se crean para sí mismos un círculo cerrado que los miembros de otras clases no pueden franquear. (...) Por otro lado, personajes como Agustina y Aguilar se sitúan del lado esquizofrénico del delirio para desestabilizar las estructuras paternalistas y fosilizadas del poder y promover un orden más justo que no excluya a los individuos por su clase o por su género y garantice una vida más gratificante y más humana.” (Montes, 2007:260)

Por su parte, para Sánchez-Blake, estas contradicciones de Agustina van “tejiendo las claves que desencadenarán la crisis de su edad adulta”. Ella experimenta una ruptura entre el afuera y el adentro, de esta forma, el mundo exterior es hostil, repulsivo y amenazante, mientras que el mundo interior es la protección del padre “centro de poder y de autoridad (a quien no hay que encolerizar con las debilidades humanas).” (2007:327).

Asimismo, se refiere a las mentiras que construyen otra verdad y para ello compara *Delirio* y *Ensayo sobre la ceguera* de Saramago: “En esta obra, publicada en 1995, Saramago advierte a la humanidad sobre la nube blanca que le impide ver lo que sucede a su alrededor porque los sistemas de poder están diseñados para controlar lo que el individuo percibe de su entorno” Para ella, en la propuesta del escritor portugués y de *Delirio*: “La locura se convierte en una forma de razón, de alguna manera adquiere un

sentido dentro del campo de la razón, por eso no se reconoce.” (Sánchez-Blake, 2007: 334).

Por último, la reflexión de Navia (2005) es pertinente en la propuesta de analizar la locura en relación con la subjetividad. Para ella, la locura de Agustina evoca a otra loca de la literatura colombiana: *María entre los muertos* de Magdalena Fetty de Holguín. En este sentido, la locura de los personajes aparece cuando las dificultades que surgen por las contradicciones en las que les toca vivir, los superan. Estas contradicciones, “no reconocidas como tales”, “les imponen límites y restricciones y desde luego un sinfín de impedimentos para cumplir con aquellos deberes estipulados social e ideológicamente en los estereotipos de identidad” (Navia, 2005).

Como la forma de entender el mundo coloca sobre el individuo el peso de la responsabilidad de “cumplir con los ideales”, en una sociedad que le ofrece dos caminos hipotéticamente, y esto produce contradicciones invisibles o “no enunciadas”: Los sujetos enfrentan crisis desestructuradoras también, cuando por su voluntad o sin ella, indagan opciones diferentes a la norma. O cuando sobresale en su particular modo de vida el lado negativo de su existencia.” (Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres*, obra citada, p. 700. en Navia, 2005).

1.4 Un balance

1.4.1 Escritoras contemporáneas

Luego de hacer este recorrido por el discurso de la crítica en torno a la obra de estas tres escritoras, se hace necesario elaborar un balance para responder a la recepción de la crítica sobre de las novelas que constituyen el corpus de mi tesis.

La producción de estas escritoras es contemporánea, por lo tanto, se puede ver la cercanía de Rivera Garza y de Patricia Laurent desde el discurso de la crítica. Sus fechas de nacimiento distan de dos años: 1964 para Cristina Rivera Garza y 1962 para Patricia Laurent Kullick. Ambas son mexicanas, del Norte de México y su producción se enmarca dentro de la misma generación: incluidas en la llamada “Narrativa del Norte”.

En cambio, Laura Restrepo es casi diez años mayor que Patricia Laurent, pues nace en 1950, y es colombiana. Eso la separa de la producción de las otras dos escritoras en el discurso de la crítica. De tal forma, a Restrepo se la ubica en una generación de mitad de siglo colombiana, de escritores de los sesentas y setentas. “Generación mutante” según Mejía (2002), o generación de “medio siglo en Colombia” como lo afirma Navia (2005).

Asimismo, la producción de Restrepo resulta ser más vasta que la de las otras dos, probablemente también por su edad, sin embargo, eso la distingue también y la separa de las otras dos escritoras estudiadas. En cuanto a los premios, Restrepo recibe premios por su novela *Dulce Compañía* (1995), el Sor Juana Inés de la Cruz y el Prix France Culture, y por *Delirio* (2004), recibe el Premio Alfaguara del mismo año. Cristina Rivera Garza, ha sido también reconocida con premios en el extranjero, y su novela *Nadie me verá llorar*, -elogiada por Carlos Fuentes-, recibe el Premio Internacional IMPAC Conarte- ITESM en 1999, el premio Nacional de Novela José Rubén Romero en 1997, y el premio Sor Juana Inés de la Cruz en 2001. Por su parte, Patricia Laurent recibe el Premio Nuevo León de Literatura en 1999.

Al mismo tiempo, la producción novelística de las tres escritoras acerca nuevamente a Rivera Garza y Patricia Laurent. *El camino de Santiago* es la primera novela de Patricia Laurent, y *Nadie me verá llorar* es la segunda novela de Cristina Rivera Garza. Antes de la escritura de estas novelas, ambas habían incursionado en el cuento. En cambio, Laura Restrepo tiene a su haber seis novelas publicadas y elogiadas por la crítica antes de la publicación de *Delirio* en 2004. De manera que el discurso de la crítica resulta más desarrollado en el caso de la obra de Restrepo que en el de las otras dos escritoras.

Sobre los temas que trabajan las escritoras encontré ciertas coincidencias que pueden resultar notables. Tanto Rivera Garza como Restrepo se han interesado por temas de tipo histórico. Claro que Rivera Garza por su formación académica es la que más se ha apoyado en la historia para construir sus relatos, que tienen, efectivamente un trasfondo histórico, y su interés principal está en la periferia olvidada, en lo que está al margen de los acontecimientos, lo cual se puede ver claramente en *Nadie me verá llorar*. Por su parte,

Restrepo se ha interesado por la leyenda histórica y por la geografía política y simbólica colombiana. Las tres comparten el hecho de interesarse por universos narrativos femeninos, Rivera Garza desde el universo de una loca, marginada y prostituta; Patricia Laurent desde los aspectos vivenciales de su protagonista lo que ha llevado a la crítica a decir que su novela es intimista; y Restrepo que explora en *Delirio* el tema del amor y de la locura femenina.

Ahora bien, en cuanto a la posición ideológica de los relatos frente al feminismo, sobre *Delirio*, en el estudio de Romero (2010) se vislumbra la contradicción de la escritora quien por un lado hace un discurso que remite al feminismo, pero por otro, no lo suscribe completamente. Es decir, para ella, la novela no logra romper con una visión patriarcal en la medida en que no consigue darle autonomía a los personajes femeninos, por lo tanto, no escapa de una “visión masculinizante”.

En cuanto a *El camino de Santiago*, Palaversich (2004) no afirma que se trate de un texto feminista en la medida en que la protagonista no encuentra salida frente al patriarcado, si bien el texto tiene cierta propuesta feminista.

1.4.2 Modernidad, racionalismo y sociedad

Tanto en *Nadie me verá llorar* como en *Delirio* se problematiza a la sociedad mexicana y colombiana respectivamente. Solo que en la primera novela se trata de la sociedad mexicana naciente y en *Delirio* se trata de la sociedad colombiana de los años ochentas y noventas. El discurso de la crítica se acerca nuevamente cuando se trata de *Nadie me verá llorar* y *El camino de Santiago*, pues indica que en ambas hay un cuestionamiento a la modernidad.

En efecto, en la novela de Rivera Garza el manicomio es reflejo del costo humano de la modernidad. Se exponen debates sobre la enfermedad mental desde el criterio positivista de la época que es desmitificado en el relato. A través de la Castañeda es

posible ver una crítica a la práctica psiquiátrica y al proyecto positivista propio de la modernidad.

De la misma forma, acerca de *El Camino de Santiago*, el trabajo de García (2011) expone que la novela se ubica dentro de una narrativa mexicana que quiere mostrar la crisis de la modernidad, y que en la novela eso se expresa a través del personaje escindido.

Por su parte, en *Delirio* la sociedad colombiana se estudia desde varios aspectos: el cuestionamiento de la oligarquía cuya decadencia se representa en la familia Londoño; y se expone igualmente el problema del narcotráfico que está ligado a la violencia y a la corrupción del país. Asimismo, la crítica alude al contexto histórico colombiano para entender el drama social que construye la novela y que está esbozado en sus personajes e historias.

Frente al interés por el contexto de los relatos, la crítica se interesa por analizar las novelas de Rivera Garza y de Laurent Kullick como novelas postmodernas. Tal es la propuesta de Palaversich (2005) quien plantea que ambas novelas son postmodernas por sus personajes descentrados y fragmentados que presentan sujetos marginales. De la misma forma, propone que las locas de ambos textos tienen matices posmodernos y son ejemplos de la figura del esquizo de Deleuze y Guattari.

1.4.3 La locura

1.4.3.1 Locura y subjetividad

En cuanto a los análisis en torno al tema de la locura que son los que más interesan para esta tesis, se encontraron similitudes destacables. El discurso de la crítica se ha interesado mucho en las relaciones entre locura y subjetividad en las tres novelas. En *Nadie me verá llorar* Palaversich (2005b) y Kanost (2008) se interesan por el discurso del loco que suscita una reflexión sobre la subjetividad. Para Kanost (2008), la imagen de laberintos y silencios es pertinente para representar la narración. En este sentido, Matilda es leída como un texto caótico e indescifrable que no se deja ordenar o

normalizar pese a los intentos de Joaquín u Oligochea. De esta forma ella se reafirma como sujeto hablante.

Igualmente, para Ohmer (2007) hay una relación entre locura, subjetividad y narración en *El camino de Santiago*. Aquí se propone que hay una estrategia narrativa que establece esta relación. El recurso de la fotografía en la novela resulta importante pues rompe con los límites del espacio y el tiempo de la narración y la lanza al delirio creando otro código “delirante”.

Al mismo tiempo, en *El camino de Santiago*, la crítica percibe a este sujeto caótico no solo en la estrategia narrativa, sino también en la construcción del personaje que se puede representar en la imagen del collage: un rejuntado de cosas fragmentadas y caóticas que remiten a un sujeto en crisis frente al racionalismo. Esta es la propuesta de García (2010).

Por su parte, en *Delirio* el estudio de Montes (2007) retoma el marco teórico ya usado en el análisis de *Nadie me verá llorar* y de *El camino de Santiago* para estudiar la crisis del sujeto posmoderno en los textos: Deleuze y Guattari (2005). En efecto, ella parte de los autores y sus modelos de esquizoanálisis para analizar la locura de Agustina, quien desafía las reglas de su clase social, del capitalismo y las de su padre. Por eso, al igual que Aguilar, se ubica del lado “esquizofrénico del delirio” para desestabilizar las estructuras de poder. Esto se relaciona claramente con una reflexión que en el fondo es sobre la construcción de la subjetividad de los personajes, y se relaciona con la propuesta de Navia (2005) para quien la locura aparece en el relato en la medida en que los personajes ya no pueden con las dificultades que enfrentan y que surgen a causa de las contradicciones que definen su existencia.

1.4.3.2 *Locura y poder*

Si bien en algunos análisis de *Delirio* se sugiere esta lucha contra el sistema a través de la locura de Agustina, es sobre todo en los análisis de las novelas de Patricia Laurent y de Cristina Rivera que hay un desarrollo de este tema. En efecto, el análisis de Park (2013) de *Nadie me verá llorar* resulta significativo en este sentido. La propuesta es que a través

de la locura se protesta contra a la agresividad de las normas socioculturales. De esta forma, el sujeto logra afirmarse como tal, al resistirse a las fuerzas que lo quieren domesticar.

De una forma similar, Ohmer (2007) propone en *El camino de Santiago*, que la locura es un refugio y una escapatoria frente al poder del patriarcado que ha destrozado a la protagonista. Asimismo, Palaversich (2005 a) lo ve más bien como un “vacío interior” en el cual la protagonista escapa o se esconde frente al poder del padre o el poder constringente de las normas sociales patriarcales. La locura es un “no-lugar” en donde ella escapa de los conflictos de su realidad.

1.4.3.3 *Locura femenina*

Con respecto a la relación entre locura y mujer, el discurso de la crítica propone análisis muy similares en las novelas de Patricia Laurent y de Cristina Rivera. En efecto, la propuesta de Palaversich (2005b) acerca mucho a las novelas pues para ella, las mujeres locas de los relatos provocan una ruptura con la mujer domesticada del patriarcado. Por eso Matilda en *Nadie me verá llorar*, prefiere el encierro antes que someterse a las normas patriarcales o a la “normalidad” plasmada en la imagen de “esposa”, que es también el planteamiento de Park (2013).

En cuanto a *El camino de Santiago*, Palaversich (2004) propone que la protagonista enloquece porque fracasa en su “performance” de una feminidad “normal” según el patriarcado. De tal forma, el sistema patriarcal está en el trasfondo de la locura de la protagonista. Igualmente, en su estudio de 2005b, la voz de Mina es la libertad y el deseo que lucha contra la dominación de Santiago sobre ella. Por lo tanto, para la autora, hay una voz posfeminista que muestra un “deseo revolucionario” y que se muestra en la voz de Mina.

Asimismo, la autora ve problematizada en el texto la propuesta de Butler acerca de la “performatividad de género” lo cual significa que se analiza el sujeto femenino así como su relación con el patriarcado. Sin embargo, no afirma que se trate de un texto feminista

en la medida en que la protagonista no encuentra salida frente al patriarcado, como ya lo mencioné.

Por su parte, el estudio de Ohmer (2007) también reflexiona acerca del lugar de Patricia Laurent como mujer escritora y coincide con Palaversich al proponer que Mina representa una forma distinta de vivir, pues crea “flujos de deseo para (...) las mujeres escritoras”.

En cuanto a *Delirio*, hay una reflexión sobre la locura como rasgo femenino en el texto de Romero (2010), quien plantea que el discurso de Agustina como loca es doblemente marginado por tratarse de una mujer. Al mismo tiempo, nota que la novela actualiza las posiciones binarias patriarcales y que por lo tanto, no hay ruptura con el patriarcado en el texto.

1.4.3.4 *Locura y familia*

Hay un punto de encuentro en las novelas de Patricia Laurent y Laura Restrepo en relación con el tema locura y familia. En cambio, el discurso de la crítica no toca este tema en el caso de *Nadie me verá llorar*. El estudio de Palaversich (2005 a) es el que observa en *El camino de Santiago* la relación de la locura de la protagonista, con la familia. Para ella es la familia la que suscita su locura, junto con la sociedad pues ambos son “entes” que la limitan y que aprisionan su imaginación.

El tema se desarrolla más en el caso de *Delirio*. Hay una línea de análisis que ve en la familia de Agustina, la causa de su locura. Tal es la propuesta de Navia (2007) quien indica que en la familia Londoño Portulinus reinan la doble moral, el silencio, la censura, las mentiras, la represión. Todos mandatos de la “rígida ley del padre” de Agustina. Ella enloquece al quedarse sin recursos y en la incertidumbre, frente a esa dinámica familiar que aborrece.

Asimismo, para García (2007), a través de la locura, Agustina obliga a Aguilar a escuchar y entender la historia de su familia, por lo tanto, la locura se relaciona no solo

con la historia familiar, sino también con la necesidad de recuperar la memoria, lo cual está ligado a la relación entre locura y conocimiento que señalan Ávila (2007), Barraza (2007), García (2007) y Sánchez-Blake (2007).

En efecto, estas propuestas de la crítica señalan por un lado que la locura es el ocultamiento de la verdad o el querer cegarse ante la verdad, por otro lado, que es más bien el poder de clarividencia, es decir, de conocer algo que está vedado, lo que enloquece a Agustina.

Capítulo 2: UNA MIRADA SOBRE LA LOCURA

Cuando se piensa la locura, se está ante un tema tan universal como el del amor y el de la muerte, cuya riqueza conceptual es amplísima. Por lo tanto, es necesario construir una red teórica que posibilite el estudio de los textos literarios aquí propuestos, a partir de los estudios culturales y las ciencias sociales.

En este sentido, elaboraré un acercamiento al tema de la locura que me permita reflexionar sobre las preguntas que se ciernen sobre el personaje que llamamos “loco”, y al mismo tiempo, cuestionar también la relación entre la locura y los personajes femeninos, que protagonizan cada novela.

Las propuestas epistemológicas que retomo aquí, tienen la capacidad de dialogar unas con otras, pues el objetivo es construir una red que me sostenga a lo largo de las interrogantes que el texto literario suscite. Su objetivo es el de provocar y no resolver, para poder construir una lectura de *El Camino de Santiago*, *Nadie me verá llorar* y *Delirio*.

2.1 La locura está en la fragmentación, en el desgarre

Desde *Histoire de la folie*, Michel Foucault ha dejado claro que se hace necesario el análisis arqueológico de la locura para entenderla como una construcción histórica, cultural y social y que por lo tanto, está en constante transformación. Ese carácter voluble de la locura es el que la hace imposible de asir o de fijar. Desde este punto de vista, es importante pensar en la noción de locura como algo que está en la misma fragmentación, en el desgarramiento, tal como lo propone Gros (2000), y que quedará demostrado a través de esta reflexión teórica. Pues si bien, a finales de la Edad Media se puede ver la locura como una “experiencia trágica”, que toma la forma de “figura cósmica” y que por lo tanto, es soberana y temida; en el Renacimiento, este poder va desapareciendo. Entonces, las conciencias de la locura se manifiestan en la medida en que la conciencia trágica de la locura desaparece o la ocultan. Lo importante es que a pesar de que se enmascara la soberanía de la conciencia trágica de la locura, ésta se sigue manifestando, al mismo tiempo que las otras conciencias de la locura (Gros, 2000:39).

Para Foucault, la locura aparece en la conciencia del occidental (Europa occidental) de forma multidireccional, pues coincide con muchos procesos que van transformando su sentido. De tal forma, como mencioné, la locura tiene una presencia desmembrada :

(...) la conscience de la folie, au moins dans la culture européenne, n'a jamais été un fait massif, formant bloc et se métamorphosant comme un ensemble homogène. Pour la conscience occidentale, la folie surgit simultanément en des points multiples, formant une constellation qui peu à peu se déplace, transforme son dessin et dont la figure réserve peut-être l'énigme d'une vérité. Sens toujours fracassé. (1972:2015)

En ese sentido, si el loco es siempre “el otro en relación con los demás”, como lo interpreta Esther Díaz (2005), esta idea de otredad se manifestará de forma distinta en relación con el momento histórico y cultural.

En la *Historia de la locura*, aunque se utiliza abundante literatura médica, no se desarrolla una historia de la verdad científica sino una historia del silencio respecto de la locura, de lo que no se decía sobre ella, pero se hacía; de lo que se decía y se hacía en un plano distinto del discurso médico (...) y también de lo que se decía que se hacía pero, en realidad, no se llevaba a cabo. La Historia de la locura es una historia de lo diferente. El loco es el otro en relación con los demás: el otro -en el sentido de la excepción- entre los otros. Entre el loco y el sujeto que pronuncia “aquél es un loco” se ha abierto una distancia. El loco representa lo diferente. Es lo que escapa a la regla. (Díaz, 2005:21)

En esta transformación, lo que es constante es la locura misma, que nunca deja de existir, y que “cada época objetivó de determinada manera” (Díaz, 2005:25). En efecto, Frédéric Gros (2000), explicando el pensamiento de Foucault, indica que en cada época existen cuatro formas de conciencia de la locura y estas son estrategias de la razón para “aprehender concretamente la locura, al mismo tiempo que se precave de ella” (:35).

Asimismo, las cuatro conciencias de la locura son evidencia del debate y de la complejidad que se experimenta ante la experiencia de la locura.

La primera conciencia es la **conciencia crítica**, y se ubica en el Renacimiento. Se refiere a una conciencia que designa la locura, pero no la define ni la denuncia. En ella es posible encontrar un diálogo entre la locura y la no-locura, aunque note su diferencia con la locura, su oposición y la señala como culpable (Foucault, 1972:216).

En la interpretación de Gros, en esta conciencia de la locura hay una dialéctica “cuya puesta en acción lúcida supone que sea asumida por la razón”. Es decir, si bien la razón señala la locura como su opuesto, no se sabe “cuál de ellas mide a la otra”, por eso, esta oposición es “inmediatamente reversible” (2000:36).

Le sigue muy de cerca la **conciencia práctica** de la locura que la separa concretamente a partir de las normas del grupo. Esta conciencia excluye, rigiéndose por lo que el grupo defina como “razonable”. De esta forma, los que están dentro del grupo, deciden quiénes están fuera de él (Foucault, 1972:217). Asimismo, la conciencia práctica manifiesta cierto temor ante la locura y sus “sombrios poderes” (traducción mía de Foucault, 1972:218). El temor que despierta la locura tiene que ver con su capacidad para traer el caos, los fantasmas del pasado, los horrores y las pesadillas. Esto se debe a que la conciencia práctica hereda lo que significaban los leprosarios, asociados inevitablemente con los asilos de locos, luego de la Edad Media. De tal forma, si las normas del grupo separan la locura, no lo hacen porque signifique un peligro, sino porque esta conciencia “produce la reactivación de un rito inmemorial de conjuro” (Gros, 2000:36). En este sentido, entre razón y locura no hay un enfrentamiento real, solo los rituales inmemoriales de conjuración: se trata de una reacción inmediata de defensa. Una defensa que solo reactiva las viejas obsesiones del horror (Foucault, 1972: 218).

La **conciencia enunciativa** de la locura se caracteriza por señalarla, pues la locura se concibe como algo fácil de reconocer, visible a simple vista. Ahora bien, esta conciencia no descalifica ni enjuicia a la locura, por lo tanto, no pasa por el saber, ni se preocupa

por diagnosticar. Lo que sí implica es el haber amaestrado a la locura (Foucault, 1972:219), y al mismo tiempo, tener una idea clara de lo que es no estar loco. Esta es la conciencia que se puede ubicar en el neoclasicismo, y puede identificar al loco a partir de la suposición de la propia cordura (Díaz, 2005:63). Se trata de la “más serena” de las conciencias, pues es una aprehensión perceptiva que evita las inquietudes del diagnóstico. Es el “espejo”, o el “recuerdo”: una reflexión de sí mismo en el instante en que se cree determinar al otro, al extraño o lo extraño de sí mismo:

(...) ce qu'elle met à distance , dans son enonciation immédiate, dans cette découverte toute perceptive, c'était son plus proche secret; et sous cette existence simple et non de la folie, qui est là comme une chose offerte et désarmée, elle reconnaît sans le savoir, la familiarité de sa douleur.” (Foucault, 1972:221)

Finalmente, en el siglo XIX aparece la última conciencia de la locura: **la analítica**. Esta supone una mirada que se fundamenta en el saber de la ciencia (Foucault, 1972:220). Con la llegada de la conciencia analítica se cierra definitivamente el diálogo con la locura: lo que provocaba temor en la locura va a ser aplacado, dominado a través de “técnicas de la supresión” (Foucault, 1972:221). Esta conciencia de la locura es la que aún existe hoy en día y pasa por el saber de la ciencia y la objetividad del científico (Díaz, 2005:63).

Cada una de estas conciencias es suficiente en sí misma y al mismo tiempo, solidaria con las demás. Foucault explica que luego del Renacimiento, cada momento histórico se ha encargado de construir una figura histórica de la locura y en cada una de ellas, coexisten simultáneamente las cuatro conciencias de la locura. Sin embargo, algunas veces, una de ellas puede privilegiarse al punto de opacar a las otras. Ocurren entonces conflictos y tensiones, que se pueden entender incluso como luchas de poder. Y tales enfrentamientos “reinan debajo del nivel del lenguaje” y “dibujan los trazos de un devenir histórico” (traducción mía de Foucault, 1972:222).

Al mismo tiempo, con el surgimiento del positivismo en el siglo XIX –aparición de la

conciencia analítica de la locura-, la locura no despierta a su verdad, sino que es objetivada y es precisamente esta objetivación la que cree irónicamente, poseer la verdad sobre la locura, cuando en realidad, a ninguna forma de conciencia le corresponde darla, pues como se planteó, la locura está en la falla, en la fractura, en el desgarre (Gros, 2000:36-37).

2.2 La experiencia trágica de la locura

Ahora bien, la imagen poderosa de la locura que surge a finales de la Edad Media y continúa en el Renacimiento, que Foucault llama “experiencia trágica de la locura”, será analizada en el capítulo 3 de esta tesis. Por lo tanto, quisiera detenerme solo brevemente en este tema.

De acuerdo con Foucault, al principio del Renacimiento la locura adquiere una importancia sin precedentes. La idea de la locura del mundo, de la sinrazón de los hombres y de las cosas reemplaza la idea de la muerte que fue tan importante en el periodo gótico. Ya no era la amenaza de muerte, sino la amenaza del delirio.

En el Renacimiento aparece una nueva figura simbólica que ocupa un lugar privilegiado: la Nave de los locos (Foucault, 1972: 21). El “Narrenschiff” o “Stultifera Navis” es una composición literaria del alemán Sebastian Brant, de 1494, en donde se hace una crítica moral de los vicios de la época:

Le Narrenschiff, évidemment, est une composition littéraire, empruntée sans doute au vieux cycle des Argonautes, qui a repris récemment vie et jeunesse parmi les grands thèmes mythiques (...) La mode est à la composition de ces Nefs dont l'équipage de héros imaginaires, de modèles éthiques, ou de types sociaux, s'embarque pour un grand voyage symbolique qui leur apporte sinon la fortune, du moins, la figure de leur destin ou de leur vérité. (Foucault, 1972: 22)

Lo interesante es que la “Stultifera Navis” realmente existió en la primera mitad del siglo XV. Los barcos cargados de locos eran enviados de una ciudad a otra, pues los

locos eran expulsados de sus pueblos, de sus ciudades, y adquirirían en consecuencia, una “existencia errante”. Para Foucault, esas naves adquieren significados “altamente simbólicos”. Por un lado, la idea de que la partida del loco respondía a un viaje en búsqueda de la razón. Por otro lado, el hecho de confiar el loco a los marineros, era también convertir al loco en prisionero de su propia partida. El encierro no era físico, como sí lo será posteriormente, pero sí era simbólico. Su exclusión lo encierra, la prisión está pues en él mismo, o más bien, en el lugar de pasaje (Foucault, 1972:26).

Et plusieurs fois au cours des temps, le même thème réapparaît: chez les mystiques du XVe siècle, il est devenu le motif de l’âme nacelle, abandonnée sur la mer infinie des désirs, dans le champ stérile des soucis et de l’ignorance, parmi les faux reflets du savoir, au beau milieu de la déraison du monde -nacelle en proie à la grande folie de la mer, si elle ne sait jeter l’ancre solide, la foi, ou tendre ses voiles spirituelles pour que le souffle de Dieu la conduise au port. (Foucault, 1972: 27)

Ahora bien, para Foucault, el motivo de la nave de los locos representa toda una preocupación que va surgiendo en el mundo europeo occidental, al final de la Edad Media, relativo a un poder que adquiere la locura por su capacidad de amenazar. Ya no es la cuestión moral la que preocupa a la gente en relación con la locura, sino la locura que se convierte en una especie de fuerza que arrastra a cualquiera:

Mais à la fin du Moyen Âge, elle prend une surface considérable: longue série de “folies” qui stigmatisant comme par le passé vices et défauts, les rattachent tous, non plus à l’oubli des vertus chrétiennes, mais à une sorte de grande déraison qui entraîne chacun par une complaisance secrète. (Foucault, 1972: 28)

El loco se vuelve protagonista en las farsas y en el teatro, y se muestra como el personaje que tiene en sus manos la “verdad”. Por eso, desde principios del siglo XV, la locura

sustituye el tema de la muerte, y a finales de siglo, “invade la imaginación del hombre occidental” (Foucault, 1972: 30):

C'est toujours du néant de l'existence qu'il est question, mais ce néant n'est plus reconnu comme terme extérieur et final, à la fois menace et conclusion; il est éprouvé de l'intérieur, comme la forme continue et constante de l'existence (...) maintenant la sagesse consistera à dénoncer partout la folie, à apprendre aux hommes qu'ils ne sont déjà rien de plus que des morts, et que si le terme est proche, c'est dans la mesure où la folie devenue universelle ne fera plus qu'une seule et même chose avec la mort elle même. (Foucault, 1972 31-32)

Como se ve en la cita, la locura conlleva una muerte que es más bien interna y por lo tanto, interminable. Se asocia con el miedo ante el fin del mundo que es anunciado precisamente por ella. La locura es una “sorda invasión” que “indica que el mundo está cerca de su última catástrofe; es la demencia de los hombres lo que la llama y la hace necesaria” (Trad. Mía de Foucault, 1972: 32).

Ante esta reflexión es posible entender el carácter de la experiencia trágica de la locura que Gros concibe como una “figura cósmica”, pues ante todo, es amenaza a la razón, y por ello, es soberana y poderosa. Para el filósofo especialista en Michel Foucault, luego de la Edad Media y el Renacimiento, las conciencias de la locura existirán gracias a la desaparición de esta conciencia trágica de la locura. Es decir, luego del Renacimiento esta idea de la locura soberana desaparece, o más bien, tratarán de ocultarla (Gros, 2000:39).

2.3 La locura como error, sinrazón y fuerza

Por otro lado, si algo claro caracterizó la locura en los siglos XVII y XVIII es la idea de que la locura era una forma de error, una equivocación o ilusión, “concebida como perteneciente a las quimeras del mundo” (Foucault, 1977:142). En *Le Pouvoir*

psychiatrique, Foucault repite incansablement que la locura era caracterizada por un sistema de creencias que reposa en la idea de que el loco se equivoca.

Il y a sans doute une corrélation historique entre deux faits: avant le XVIII^e siècle, la folie n'était pas systématiquement internée; et elle était essentiellement considérée comme une forme de l'erreur ou de l'illusion. Encore au début de l'âge classique, la folie était perçue comme appartenant aux chimères du monde; elle pouvait vivre au milieu d'elles et elle n'avait à en être séparée que lorsqu'elle prenait des formes extrêmes ou dangereuses. On comprend dans ces conditions que le lieu privilégié où la folie pouvait et devait éclater dans sa vérité ne pouvait pas être l'espace artificiel de l'hôpital. (Foucault, 2003:343)

Por esta cualidad de la locura, no se le podía encerrar ni curar en un hospital. Su verdad no podía aún ser contenida por el poder de la ciencia. Foucault llama precisamente "la experiencia clásica de la sinrazón" a esta experiencia de la locura que inicia su vida en el encierro, aunque aún no totalmente aplastada por la voluntad de verdad de la ciencia, quien va a construir su poder sobre la verdad que cree tener de la locura. En efecto, es a partir del siglo XVII que se rompe lo que antes estaba unido: la razón de la sinrazón. Hay una separación que se expresa institucionalmente en el internamiento (Foucault, 1972: 136):

Étrange surface portante des mesures d'internement, vénériens, débauchés, dissipateurs, homosexuels, blasphémateurs, alchimistes, libertins: toute une population bariolée se trouve tout d'un coup, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, rejetée au-delà d'une ligne de partage, et recluse dans des asiles, qui devaient devenir, après un siècle ou deux, les champs clos de la folie. Brusquement un espace social est ouvert et délimité: ce n'est ni tout à fait celui de la misère (...) ni exactement celui de la maladie et pourtant un jour il sera confisqué par elle. Il renvoie plutôt à une singulière sensibilité propre à l'âge classique. Il ne s'agit pas d'un geste négatif de mise à l'écart, mais de tout un

ensemble d'opérations qui élaborent en sourdine pendant un siècle et demi le domaine d'expérience où la folie va se reconnaître, avant d'en prendre possession.(Foucault, 1972: 139)

Con el gesto del internamiento, la locura se encuentra desde entonces localizada, contenida en un lugar concreto y ya no vagando manifestándose en la imaginación de las personas. La locura no es ni miseria ni enfermedad. En un espacio aún indefinido por la ciencia y por la política, ocupa el lugar de la "sinrazón", junto con todos los parias sociales: prostitutas, alcohólicos, asesinos, ladrones, etc. La locura como parte de la sinrazón, se reconoce porque se aparta de la "norma social" (Foucault, 1972: 141):

À partir du XVII siècle, au contraire, l'homme de déraison est un personnage concret prélevé sur un monde social réel, jugé et condamné par la société dont il fait partie. Voilà donc le point essentiel: que la folie ait été brusquement investie dans un monde social, où elle trouve maintenant son lieu privilégié et quasi exclusif d'apparition; qu'on lui ait attribué (...) un domaine limité où chacun peut la reconnaître et la dénoncer. (Foucault, 1972:141).

En este sentido, Robert Castel (2009) caracteriza al loco con la figura de la "asociabilidad" a finales de siglo XVIII, que aunque no quebranta una ley específica, "puede violarlas todas". El loco es así, amenaza para la organización de la sociedad (:35). Es un "no man's land", un "nómada" y este divagar lo acerca a los "animales feroces" incluso por una asamblea tan progresista como la Constituyente que, por ley del 16-24 de agosto de 1790, "confía a la vigilancia de los cuerpos municipales los actos enojosos que pudieran ser ocasionados por los perturbados o furiosos en libertad y por los animales dañinos y feroces."(Castel, 2009: 35)

Por otro lado, en el siglo XIX, con la llegada del "saber objetivo" de la ciencia, la locura se transforma. Aparece muy bruscamente un "criterio de reconocimiento" de la locura muy diferente: se convierte en "insurrección" que debe ser detenida. Lo que empieza a

caracterizar al loco es una fuerza que no es susceptible de ser controlada y que toma cuatro grandes formas para Foucault (2003:9):

- 1- La fuerza pura del individuo llamado “furioso”.
- 2- La fuerza de los instintos o pasiones desencadenados y sin límites. Es lo que llaman manía o delirio.
- 3- La fuerza que vuelve las ideas incoherentes, las desestabiliza. Es lo que llaman manía.
- 4- La fuerza aplicada a una idea particular que se inscribe obstinadamente en el comportamiento, el discurso, el espíritu del loco. A esto le llaman melancolía o monomanía.

Asimismo, esta fuerza de la locura se manifiesta en otra característica del loco en el siglo XIX: el loco se cree por encima de los demás, su voluntad es ilimitada e impone una creencia como si fuera un rey. De ahí que Foucault plantee que “creerse rey” es el verdadero secreto de la locura para la práctica protopsiquiátrica del siglo XIX. El hecho de que el loco sea capaz de imponer una creencia, un delirio, una alucinación, y de oponerla a todas las pruebas y razonamientos del médico, es lo que se llama una forma de creerse rey. Imponer una certeza como una tiranía: de ahí que toda locura es una especie de creencia enraizada en el hecho de que uno se crea rey del mundo. Los psiquiatras del siglo XIX abrían podido decir que ser loco es tomar el poder en su cabeza (Foucault, 2003:29).

Al mismo tiempo, en el siglo XIX, la práctica de la reclusión ocurre porque la locura se relaciona con el comportamiento llamado normal y no ya con el error, como ocurría en los siglos XVII y XVIII. Cuando se relaciona con la normalidad, la locura aparece como trastorno, “en suma, cuando se inscribe no ya en el eje verdad-error-conciencia, sino sobre el eje pasión-voluntad-libertad” (Foucault, 1977:143).

2.4 La locura como fantasma

Ahora bien, a pesar de su aplacamiento en el siglo XIX, la locura sigue conservando características propias de otras conciencias de la locura, de la locura medieval y renacentista, y también de las del siglo XVII y XVIII.

En este sentido Foucault reflexiona que aunque se invente la cura de la locura, así como se inventa la cura de la lepra y la tuberculosis, algo permanecerá que es la relación que tiene el ser humano con sus “fantasmas”, con “su imposible”. Concibe incluso la locura con imágenes poéticas como un “dolor sin cuerpo”, como “une carcasse de nuit”, imposibles de borrar, imposibles de olvidar, aunque la parte patológica de la locura desaparezca⁹:

(...) la sombre appartenance de l’homme à la folie sera la mémoire sans âge d’un mal effacé dans sa forme de maladie, mais s’obstinant comme malheur. À dire vrai, cette idée suppose inaltérable ce qui sans doute, est le plus précaire, beaucoup plus précaire que les constances du pathologique : le rapport d’une culture à cela même qu’elle exclut, et plus précisément le rapport de la nôtre à cette vérité de soi même, lointaine et inverse, qu’elle découvre et recouvre dans la folie. (Foucault, 2001:441)

Lo que permanece de la locura es entonces su “mal”: se supone inalterable algo tan precario como la relación de una cultura con aquello que excluye. La locura esconde pues una verdad de la cultura misma, que es descubierta y escondida al mismo tiempo. Se trata de una verdad “lejana e inversa”: la relación que los occidentales tuvieron con la locura fue “profunda, patética, difícil tal vez de formular para nosotros mismos, pero impenetrable para cualquier otro”, y en esa relación lo que se sintió, lo que se advirtió fue “el más intenso de nuestros peligros, nuestra verdad, tal vez la más cercana” (Traducción mía de Foucault, 2001:442).

⁹ Esta reflexión remite a la conciencia enunciativa de la locura que Foucault analiza en *Histoire de la folie* (1972).

La folie, en revanche, est le rare danger, une chance qui pèse peu au regard des hantises qu'elle fait naître et des questions qu'on lui pose. Comment dans une culture une si mince éventualité peut-elle détenir un pareil pouvoir d'effroi révélateur ? (Foucault, 2001:442)

Ya en *Histoire de la folie*, Foucault se había referido a este carácter enigmático de la locura. En su reflexión, la locura surge en la conciencia occidental como una especie de constelación que se desplaza poco a poco, es decir, su figura se transforma pues esconde tal vez, el enigma de la verdad (1972:215). Lo cierto es que ese enigma se esconde detrás de un debate incansable, pues su sentido yace en una presencia desmembrada¹⁰. Lo cierto es que "nada ha podido borrar los valores dramáticos que fueron dados desde el origen a su debate". (traducción mía de Foucault, 1972: 216).

2.5 La persecución de la locura

Esta reflexión remite a otra que hace Foucault (1963) acerca de lo que se establece entre razón y locura y que tiene que ver con la persecución. El filósofo se interroga acerca de la forma en que se hace y cómo une los unos a los otros: los locos a los no locos. La persecución primero hace un vacío alrededor del perseguido, del loco. Este espacio vale como una cárcel. Es un vacío que encierra en un círculo, pero vacío que está cargado de presencia.

Al mismo tiempo, la persecución contiene dos figuras: por un lado, la figura del laberinto: en ella siempre volvemos al punto de partida, nunca dejamos lo que creímos escapar. Por otro lado, la figura de la metamorfosis: algo cuya identidad parecía inmóvil, se transforma. Y así, la persecución une estas dos imágenes en la fábula del laberinto y el minotauro. Tal fábula habla de algo que está en el centro del laberinto: un secreto que yace precisamente en una metamorfosis devorante: construcción monstruosa del hombre y la bestia, dos figuras que nacen para abrir el espacio y el tiempo de una persecución que solo Ariadna pudo terminar (Foucault, 1963).

¹⁰ Esta presencia es fragmentada, a pesar de que ha ocurrido que la experiencia de la locura se quiera equilibrar, "proyectándose sobre un plano de objetividad" (Foucault, 1972: 215).

Precisamente, el espacio que oculta la diferencia y la identificación del hombre con la bestia, es también el espacio donde se juntan la locura y la razón. En ese espacio sienten sus diferencias y sin embargo, su unión es monstruosa, la persecución es irreversible (Foucault, 1963).

Luego Foucault se pregunta por el lugar en donde está este laberinto. ¿Está en nuestro cerebro o en un castillo?, ¿es el hospital? Dice el filósofo que ese laberinto es para nosotros el pensamiento loco que se ha perdido y que nos pierde. Es tal vez el laberinto de la razón que encierra la metamorfosis monstruosa de la locura y que hace de nuestra razón un laberinto, donde nosotros mismos estamos encerrados y metamorfoseados (Foucault, 1963).

2.6 La locura: enfermedad de la libertad

En el artículo de Jean Allouch titulado “Folie, première et seconde mort”, del año 2016, se problematiza la relación entre la locura y la libertad, a partir de una idea de Ey que nombraba la enfermedad mental, “enfermedad de la libertad”. A lo que Lacan responde objetando ante la noción de enfermedad que propone Ey, para decir que el loco es más bien el “hombre libre” por excelencia. La relación entre locura y libertad, se privilegia, antes que la relación entre la locura y la vida¹¹.

A pesar de que, de acuerdo con Allouch, “el buen sentido” pensaría que hay que estar vivo para “ejercer su libertad”, lo cierto es que la locura refuta la idea de que la vida tiene un “valor supremo”. Por lo tanto, hay algo más importante que la vida y que la locura sabe valorar:

Nombre de ceux que l'on qualifie de fous ont fait leur, (...) la formule de Hegel selon laquelle une vie qui n'est pas risquée ne vaut pas la peine d'être vécue, et l'on sait aussi que, selon cet auteur, c'est la mort qui différencie le maître (il l'a risquée) de l'esclave (qui n'a pas franchi ce pas) (Allouch, 2016:2)

¹¹ Pues para Allouch, se cree que la enfermedad amenaza la vida, y sin embargo, Ey no habla de la locura como una enfermedad de la vida, sino de la libertad, ante lo cual, Lacan interpreta que la enfermedad del loco se debe a su libertad.

Los llamados así locos se han entonces apropiado de la propuesta de Hegel, en la que la vida que vale la pena, es la que se ha arriesgado. De ahí que Allouch retoma una palabra de Foucault, “soulèvement”, que el filósofo pronuncia en “Entretien avec Farès Sassine” (2013).

Le soulèvement est un dire que non, un dire que non en paroles, mais aussi en acte. Il prend son envol de la liberté de celui qui désormais va y consacrer sa vie, quitte à la perdre. Ce que Foucault énonce en des termes qui pourraient aussi bien permettre d’envisager la raison d’un certain nombre de suicides: “Je préfère mourir plutôt que mourir”, ce second “mourir” désignant une vie jugée sans vie, sans rien de vif, une vie de mort vivant. (Allouch, 2016:4)

La segunda ocurrencia del verbo “morir”, se refiere a la muerte en vida: o la vida de un “muerto viviente”, la vida que no vale la pena vivir, la que no se ha arriesgado, la del esclavo en términos hegelianos. En cambio, la muerte, o el primero verbo “morir”, se concibe como un acto de resistencia, como una idea biopolítica de sobrevivencia: el suicidio. De ahí, Allouch propone que la libertad del loco está precisamente en la sublevación, “animado por una voluntad que hace de él un rebelde” (trad. mía de Allouch, 2016: 4).

Le sentiment que l’on éprouve souvent du caractère radicalement indéracinable de ce que le fou s’emploie à faire savoir ne tient-il pas à ce que ce savoir vaut, à ses yeux, tout à la fois comme une vérité (pas seulement la sienne) et comme le véhicule de sa liberté? Alienation et liberté se renvoient l’une à l’autre, comme, de même, la liberté et la mort. (Allouch, 2016: 5)

Como se ve en la cita, se problematiza el saber del loco, que a pesar de no ser comprendido, esconde tal vez una verdad, que no es solo la propia, y al mismo tiempo, se puede pensar como el vehículo de su libertad (Allouch, 2016). Asimismo, si hay una

relación entre alienación y libertad y entre libertad y muerte, hay también una relación entre alienación y muerte.

2.7 La locura y el pliegue

En *La subjetivación. Curso sobre Foucault Tomo III*, dictado el 22 de abril de 1986, Deleuze inicia intentando definir y problematizar acerca del tercer eje en el pensamiento de Foucault. Luego del eje del saber y del eje del poder, hay un tercer eje que se relaciona con “el afuera”. El afuera se entiende como un espacio donde las fuerzas se relacionan. Cuando se “alcanza” la línea del afuera, se descubre un “afuera absoluto”. Blanchot se refiere a esta línea como una “imposibilidad”, y sin embargo, Deleuze dice que no hay más posibilidad que llegar ahí, “hasta esa imposibilidad misma” (2015: 12).

Deleuze plantea así una explicación que al principio es algo confusa en Foucault- quien primero propone que la resistencia al poder era la “contracara de las relaciones de fuerza- y sin embargo, como lo analiza Deleuze, la resistencia al poder viene del afuera:

Lo que vimos la última vez (...) es que al final de su período de reflexión sobre el poder, Foucault se encuentra en un impasse, que no es su impasse, sino el del poder mismo. A saber: ¿cómo franquear la línea del poder? O bien, es lo mismo: ¿cómo alcanzar un afuera que sea verdaderamente un afuera? (...) Un más allá del poder que sería la relación con el afuera, pues el poder solo nos daba una relación indirecta o mediatizada. (Deleuze, 2015:14)

Como se ve en la cita, se apunta a ir más allá del poder, a una dimensión que esté *afuera* del poder, y esta dimensión es la línea del afuera, que está más lejos que “toda forma de exterioridad” (2015:14). Ahora bien, en el intento de ofrecer una idea de esa línea del afuera, Deleuze recurre a Blanchot, quien a partir de imágenes metafóricas, da una imagen de la línea del afuera a través de la construcción verbal “se muere”:

La idea más completa que nos daba es “se muere”. La línea del afuera es “se muere”. Es importante la fórmula “se muere”. Blanchot no dice que es la línea de

la muerte, sino que lo que forma la línea del afuera es “se muere”. Y los textos más conmovedores y los más avanzados de Blanchot al respecto están en *El espacio literario*. El “se muere” es la relación con el afuera (...) Blanchot se esfuerza en hacernos comprender que la muerte es fundamentalmente doble: hay una muerte que se enuncia bajo la forma “yo muero”, y una muerte que se enuncia bajo la forma “se muere”. (...) Yo diría que la muerte del “yo muero” es la muerte como instante indivisible, es la muerte que puede llegarme, que me llegará. Es en cierto modo la muerte personal. La muerte del “se muere” es la muerte coextensiva a la vida, una muerte que siempre ya ha comenzado y no termina. Es coextensiva a la vida. (...). Es la no-relación con la muerte. (...) La muerte interminable(..) (Deleuze, 2015:15)

De tal forma la línea del afuera se relaciona con una muerte que es “coextensiva a la vida”, que no tiene final, frente a la muerte del “yo muero” que es una muerte terminada. La línea del afuera es esa muerte perpetua, de tal forma, aunque haya algo más allá del poder, un “franqueamiento del poder” que es la línea del afuera, lo que se encuentra es una muerte coextensiva a la vida. Se plantea aquí la idea de que para poder escapar del poder, hay que pasar por la muerte. Como si la muerte fuera la última salida al poder.

Evidentemente estaríamos muy, muy contentos, si algo viniese a sacarnos de aquí. ¿Pero qué puede lograr esta línea del afuera, sino ser mortal, es decir, aportarnos la muerte, como si solo a través de ella se pudiera esquivar el poder? Todo se arreglaría, evidentemente, si tuviéramos motivos para pensar que la muerte coextensiva a la vida no agota la vida. Más aún, para que todo sea relanzado sería preciso (...) que la línea sea capaz de ciertos movimientos que la arranquen de la muerte. (Deleuze, 2015:21)

En el razonamiento de Deleuze, se hace entonces necesario buscar alguna salida a esa muerte, y la solución tiene que ver con esos “movimientos” de la línea del afuera que la alejen de la muerte interminable. Como si para poder escapar de la muerte, del “carácter

mortífero” de la línea de afuera, se hiciera necesario saltar el “poco profundo arroyo de la muerte” (21). Y para lograrlo es preciso un movimiento de la línea del afuera. De tal forma, el afuera debe producir un movimiento que formará un adentro, y este movimiento es el pliegue:

Digo que es preciso que la línea del afuera sea recorrida por un movimiento que es el pliegue. Es preciso que se pliegue. Es la invaginación. Es preciso que se pliegue, siendo el pliegue constitutivo de un adentro más íntimo que todo medio de interioridad, más cercano que todo medio de interioridad. (...) Es preciso que haya un pliegue de la línea, y ese pliegue es lo que arranca de la muerte a la línea. (Deleuze, 2015:23)

En vista de que se señala un “adentro”, Deleuze insiste en que ese adentro es un adentro del fuera, y de ninguna manera un adentro que se refiere a una interioridad del sujeto:

No hay ninguna restauración de una interioridad en Foucault en el sentido de *mi* interioridad. Hay simplemente un movimiento del afuera por el cual se constituye un adentro del afuera. Solo el afuera tiene un adentro. Y es esto lo que Blanchot había comprendido muy bien a propósito de *Historia de la locura*, cuando decía que lo que está encerrado es el afuera. A saber: solo el afuera tiene un adentro. (...) En otros términos, el adentro es el adentro del afuera. No es lo contrario del afuera, es el adentro del afuera. Es el pliegue del afuera. (Deleuze, 2015:24)

Algo que resulta particularmente interesante para esta investigación es que Deleuze recurre a Foucault, en *La Historia de la locura*, para dar una imagen del pliegue, cuando opone la tierra y el mar, para hablar del saber que es de la tierra firme, y de la línea del afuera que es acuática, oceánica. Es decir, la línea del afuera es el mar, el espacio que está más allá del poder, el del “se muere”, el de la muerte eterna. Y el adentro de la línea del afuera es el barco: la nave de los locos. Ese es el pliegue del mar. “Cada vez que hay un barco, el océano ha hecho un pliegue”.

Y Foucault tiene un texto espléndido, página 22 de la *Historia de la locura*. A propósito del loco arrojado a su nave, dice esto que leo lentamente: *Es puesto en el interior del exterior, e inversamente. (...) El loco es puesto en el interior del exterior cuando es arrojado a su nave. Prisionero de la más libre, de la más abierta de las rutas, sólidamente encadenado a la encrucijada infinita. Es el Pasajero por excelencia, es decir, el prisionero del pasaje. En otros términos, es puesto en el interior del exterior (...) Los términos son equivalentes, se podría decir también que es puesto en el adentro del afuera. El adentro es el adentro del afuera, y no hay otro adentro que el del afuera. (Deleuze, 2015:24-25)*

Como se ve en la cita, el loco está precisamente en el pliegue, en el adentro del afuera, a salvo del “se muere” y afuera del poder, en el espacio de la resistencia, del pliegue de la línea del afuera. Este adentro del afuera que se constituye en el pliegue, es además una “interioridad de espera o de excepción” como lo dice Blanchot, lo cual implica el escape de la muerte. De tal forma, propone Deleuze que si la línea del afuera no se pliega, sería insoportable, “invivable”:

La línea del afuera solo puede arrancarse a la muerte, solo puede bifurcarse de la muerte, si hace un pliegue. Y es en ese pliegue que podemos vivir, respirar y movernos. En los sitios en que la línea del afuera no hace pliegue (...) nos deja librados a lo irrespirable, al vacío, a la muerte. ¿Qué hay en ese momento más allá de las relaciones de poder? Efectivamente algo: aquella línea del “se muere”, donde ya no se respira, ya no se vive, ya no hay movimiento. (Deleuze, 2015:28)

Resulta muy significativo que sea el loco el que logre precisamente escapar del poder, a través de su embarcación, asumiendo todo el peligro que ello implica, franquea la línea del poder y encuentra refugio en el pliegue. En el adentro del afuera es donde escapa también de la muerte y logra “vivir, respirar”. Ese pliegue es como el “ojo del

huracán"¹², un espacio en donde se está a salvo de la muerte, en donde reina la calma, a salvo de la fuerza del ciclón, que representa el carácter mortífero de la línea del afuera.

Asimismo, y siguiendo esta imagen de la nave de los locos, Deleuze se refiere al pliegue de la línea del afuera como "un corcho sobre el mar embravecido", pues para Foucault, "constituir el interior del exterior" es "ser el pasajero por excelencia. El pasajero es aquel que se sitúa en el interior del exterior." (Deleuze, 2015: 125). Y al mismo tiempo, plegar la línea del afuera es la subjetivación para Foucault:

Es decir, constituir un interior del exterior, constituirse como el pasajero por excelencia, meterse en el interior de lo exterior. Ven que no se trata en absoluto de una interioridad que nos sería propia." (Deleuze, 2015:125)

Al mismo tiempo, siguiendo a Blanchot, lo que hay en la vida en los pliegues es una "interioridad de espera", que se puede entender como lo que se espera como sujeto, que puede ser la "inmortalidad" o volverse "memorable", o sino, la "salvación", la "belleza" o la "libertad" (Deleuze, 2015: 126). De ahí que Deleuze vuelve al interés por los griegos que tiene Foucault, pues para el filósofo, los griegos son los primeros en plegar la línea del afuera. Esto se debe a que ellos conciben "la relación de fuerzas como rivalidad entre agentes libres" (Deleuze, 2015:127)

En todas las instituciones, al nivel político, judicial, al nivel militar, al nivel amoroso, inventaron esta forma extraordinaria de relación de fuerzas o de poder: rivalidad entre agentes libres. Y porque inventaron esta nueva relación de fuerzas, es que son capaces de plegar la fuerza sobre sí misma. (Deleuze, 2015: 127)

¹² Esta es una metáfora del poeta francés, Michaux, que usa Deleuze para referirse al pliegue de la línea del afuera: "Michaux escribe una colección de poemas, *La vida en los pliegues* (Bs. As., Fausto, 1976). Explica que es en el pliegue donde podemos vivir y respirar. No hay necesidad entonces, pero no respirarás si la línea del afuera no hace un pliegue, si no pliegas la línea del afuera. Y no es fácil plegarla. Es todo un arte de la prudencia, no sucede forzosamente." (Deleuze, 2015: 28)

Para los griegos la condición del hombre libre es el gobierno de sí mismo, por lo tanto, “governarse a sí mismo es entonces el pliegue de la fuerza sobre sí misma, que deriva de la relación de fuerzas específicamente griega: rivalidad de los hombres libres.” (Deleuze, 2015: 127). Entonces, el movimiento de la línea del afuera posibilita una interioridad de espera, que es precisamente, “la subjetividad del hombre libre bajo la condición del pliegue” (Deleuze, 2015: 128), y esto es lo que llama “subjetivación”, que es la que permite la resistencia al poder y al saber.

El pliegue de la línea del afuera es lo que se llamará subjetivación o el sí mismo: (...). El pliegue de la línea del afuera es lo que va a definir la subjetivación, es decir el interior del exterior. El sí mismo jamás ha sido el sí mismo de un yo, es el interior del exterior, es decir la embarcación misma. La nave de los locos, decía Foucault, en el interior del exterior. El pasajero por excelencia. El pasajero por excelencia es aquel que está sobre la línea del afuera, que se constituye como el ser lento atravesado por las velocidades moleculares. Se constituye como el ser lento en función de esta zona de subjetivación, el pliegue. (Deleuze, 2015:194)

En síntesis, según Deleuze, cada sujeto tiene su propia línea del afuera, por lo tanto, no es una línea que se pueda definir de una sola forma. Cada sujeto tiene entonces, una posibilidad de escapar del poder, como la droga, o la línea ballenera—que busca en *Moby Dick*¹³, romper con el poder: con la ley, por ejemplo-. La forma de escapar de la línea del afuera, de franquear el poder, es la subjetivación: plegar la línea del afuera: es un trabajo sobre sí mismo.

2.8 Síntesis

Esta mirada sobre la locura permite establecer el encuadre epistemológico desde el cual se analiza la locura en las tres novelas. Para retomar los elementos principales se pueden puntualizar varios puntos:

¹³ La novela de Herman Melville, *Moby Dick* (1851), es citada por Deleuze en el curso sobre la subjetivación. Con la imagen de la línea ballenera, Deleuze ilustra la línea del afuera. El capitán Ahab conduce a sus hombres a la línea ballenera por el extraño vínculo que tiene con esta ballena particular: Moby Dick. Haciendo esto, desafía la ley del pescador de ballenas que es: “No elegirás tu ballena” (Deleuze, 2015: 191).

- 1- La locura se ha concebido históricamente como otredad, como lo diferente: ha sido considerada forma de error, de ilusión, ha sido encerrada como la sinrazón, luego encerrada por el poder de la ciencia. Después del encierro, la locura queda localizada, contenida, ya no vagando.
- 2- La razón ha tenido históricamente intenciones de dominar la locura.
- 3- Ante la experiencia de la locura, desde el punto de vista histórico, ha habido un fuerte debate: señal de la complejidad que encierra.
- 4- La experiencia trágica de la locura da cuenta de una locura soberana, fuerte, avasalladora, amenazante.
- 5- En el siglo XIX, a pesar de ser aplacada por el poder de la ciencia, la locura conserva características de otras conciencias de la locura medieval y renacentista (experiencia trágica): como fantasma, como lo imposible del hombre, como un “dolor sin cuerpo”. Es decir, su “mal” permanece, así como su carácter enigmático. La presencia de la locura sigue presentándose como desmembrada, y nada borra sus “valores dramáticos” (traducción mía de Foucault, 1972: 216).
- 6- Hay una relación de persecución entre locura y razón
- 7- Se puede pensar que la locura rechaza la idea de que la vida vale más que nada. Reconoce algo más valioso que la vida, y es la libertad. La palabra de Foucault “soulèvement” sirve para explicar la libertad del loco, quien “prefiere morir, en vez de morir” (Allouch, 2016:4). La primera acción del verbo morir remite a un acto de rebeldía, ante la segunda acción del verbo morir, que es la imagen de una vida sin sentido, en la “esclavitud”.
- 8- La nave de los locos evoca la imagen del pliegue de la línea del afuera, por lo tanto, el loco está en el pliegue, a salvo del “se muere”, lejos del poder, en la posibilidad de resistencia al poder, en donde es posible vivir, respirar, moverse.

CAPÍTULO 3: CONSTRUCCIONES DE LA LOCURA

3.1 La experiencia trágica de la locura

En el libro de Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique* (1972), el filósofo hace un análisis de la locura como un tema imaginario o como una construcción histórica y cultural. Su propuesta es hacer un estudio arqueológico de la locura, que se percibe desde ahí, como algo susceptible de transformación. Por ello, a través de momentos históricos, indaga en torno a las experiencias y conciencias de la locura. Inicia en la Edad Media, luego sigue en el Renacimiento, el periodo llamado neoclasicismo y finalmente en el siglo XIX.

A finales de la Edad Media aparece lo que Foucault llama, “la experiencia trágica de la locura”, que se extiende hasta mediados del Renacimiento.

Esta experiencia trágica adopta una figura cósmica: la gran razón del mundo (el orden de las cosas, su naturaleza) se ve debilitada por las “amenazas” destructivas de una locura soberana que volvería a arrojar el universo en un inmenso furor. Y toda la historia posterior de las conciencias de la locura sólo se vuelve posible contra el fondo de la desaparición, el necesario olvido, el ocultamiento de esta conciencia trágica primitiva (Gros, 2000:39).

Desde el punto de vista simbólico, interesa esta imagen de la experiencia trágica de la locura para el análisis de las novelas que se examinan en esta tesis. Se trata de una locura soberana, con poder para crear el caos en el universo. Y además, es una locura que tiene “furor”. Para el filósofo especialista en Foucault, Frédéric Gros (2000), luego de la Edad Media y el Renacimiento, la experiencia trágica de la locura desaparece, o más bien, tratarán de “ocultarla”, pues constituye ante todo, peligro, amenaza de “quebrar los límites establecidos de un orden razonable” (Gros, 2000:42). Este “ocultamiento” o “olvido” es lo que permitirá la construcción de una nueva conciencia de la locura: la crítica, en donde pierde su poder, para señalar solamente “los extravíos del logos” (Gros, 2000: 42) .

3.1.1 Amenaza al orden: presencia destructiva.

La protagonista de *El camino de Santiago* representa un ser que parece sentirse fuera de lugar. No tiene nombre propio, y esta ausencia junto con su incapacidad de adaptarse a las reglas sociales y “actuar” como una persona “normal”, la hacen parecer como ausente o insignificante para los demás. Sin embargo, la locura que gobierna su vida, y que toma la forma del delirio algunas veces, tiene que ver con la presencia de una fuerza que la gobierna y que tiene el potencial de destruir los referentes de la lógica, y crear caos en el universo, tal como lo plantea Foucault. Hay algo de esta locura ancestral en la protagonista que es importante en este análisis.

Ella sabe que su posición es la del excluido, no se siente parte de nada, pues intuye que es incapaz de adaptarse al comportamiento social que le es requerido. Sin embargo, desde niña se esfuerza por calzar y por pertenecer, de ahí que se dedica a estudiar comportamientos aceptados socialmente, para poder imitarlos. Un sentimiento que identifica en su familia, de forma clara, es el odio. Ella entiende de niña que su familia “odia” a la familia González y su “clan de cinco hermanos” (10):

Esta fotografía del vecindario donde crecí retrata a la familia González, clan de cinco hermanos. Uno menos que nosotros. Nunca entendí por qué, pero nos odiábamos. Era simple. No saludar a ninguno de ellos. No dirigirles la palabra. Y mucho menos, que quede bien claro, regalarles canicas. (Laurent, 2003: 10-11)

Los comportamientos asociados al odio quedan claros en su cabeza y además, le resultan sencillos. De ahí que la protagonista sintiéndose a gusto, busca unirse a su familia para enfrentarse en batalla contra el clan de los González:

El odio. Así se hace, sin razón alguna. Es como la hierba. Solo se cuida. Solo se alimenta. Solo resurge.

Por fin entendía algo. Me gustó la idea de verme unida a mi familia en una batalla. (Laurent, 2003:11)

Durante el enfrentamiento, ella nota que no tiene “contrincante”, y decide ser proactiva cuando surge una oportunidad. Por eso resuelve agredir a un cachorro que estaba con los González:

Surtí de patadas a mi canino enemigo. Lo cogí de la cola y lo giré para luego estrellarlo contra una malla ciclónica. Atónitos, los dos bandos pararon la pelea. Todavía sudando por el odio, ambas familias me dieron de golpes. Mis hermanos (...), la hueste familiar, me aplicó la ley del hielo. Hasta que entendiera que hay reglas, incluso en el odio, que no se pueden transgredir. Al pasar de unas cuantas horas fingí comprender y fui perdonada. (Laurent, 2003: 11)

Esta escena resulta significativa para ver cómo la locura de la protagonista -que la mantiene siempre al margen, siempre excluida- consiste a menudo en romper las reglas. La fuerza de su locura es precisamente la de no comprender nunca los límites de la razón, de las reglas sociales o del “buen comportamiento”. De ahí que ella sea siempre amenaza del orden, y se perciba como una presencia destructiva.

Al romper las reglas, es castigada, lo que evidencia la presencia de una “conciencia práctica” de la locura¹⁴, que la excluye a partir de las “normas del grupo”, de “esta forma, los que están dentro del grupo, deciden quiénes están fuera de él” (trad. Mía de Foucault, 1972:217). Al mismo tiempo, tal conciencia se muestra tranquila, pero hay en ella un temor de “reconocer los sombríos poderes de la locura” (traducción mía de Foucault, 1972:218). En ese sentido, la locura se asocia a los poderes que conllevan el caos, y los fantasmas del pasado, los horrores, las pesadillas. Esto se debe a que la conciencia práctica hereda lo que significaban los leprosarios, asociados inevitablemente con los asilos de locos, luego de la Edad Media. Por lo tanto, esta conciencia soporta “los grandes horrores ancestrales, retoma sin saberlo (...) los viejos rituales mudos que

¹⁴ Como ya se explicó en el capítulo 2, las conciencias de la locura se explican en *Histoire de la folie*. Foucault explica básicamente que la locura aparece en la conciencia del hombre occidental pero no es unívoca, sino que coincide con muchos procesos que van transformándola. De tal forma, no es posible captar el sentido de la locura de un momento histórico determinado, en una sola unidad: su presencia es desmembrada (Foucault, 1972:215-216). Las cuatro conciencias (crítica, práctica, enunciativa y analítica) son evidencia del debate y de la complejidad que se experimenta ante la experiencia de la locura.

purifican y revigorizan las conciencias oscuras de la comunidad” (traducción mía de Foucault, 1972:221).

En efecto, no sería descabellado imaginar que la locura de la protagonista tiene el poder de traer el caos (golpear un cachorro es considerado un acto inhumano. A pesar del odio entre las familias, existe un acuerdo tácito de respetar a la bestia que es inocente, por lo tanto, es un acto que parece de pura crueldad y que amenaza con volverse contra cualquiera si no es detenida). De tal forma, la castigan hasta que entienda que “hay reglas, incluso en el odio, que no se pueden transgredir.” (Laurent, 2003:11). Ella finge comprender y la perdonan. Pero la narradora-protagonista no entiende realmente. Precisamente, la fuerza de su locura es la de no comprender nunca lo racional, las reglas sociales. Desde ese punto de vista, constituye una amenaza.

De niña le pasa algo similar con Felicitas. Cuando miente para ganarse el respeto de las amigas de Felicitas y esta se entera de la mentira, la agarra “a golpes” también. Recibe un castigo por transgredir el orden (que en este caso es el que impone la propia Felicitas a través de la fuerza).

Luego de adulta, en Madrid, ataca a Adriana, una de sus compañeras de cuarto. Le salta encima, la tira del pelo hasta derrumbarla. Para la narradora, las ventanas significaban un “vértigo similar al de enfrentar dos espejos” (Laurent, 2003:40), pues los espejos “engañan”. Como en ese momento Santiago estaba en silencio, quedaba a merced de sus propias creencias y verdades, sin la voz de la “razón” de Santiago que la controlara. Por eso actúa como una “loca” y comete una transgresión que le merece un castigo. La narradora trata de disculparse con Adriana, quien cree que la va a atacar de nuevo. Entonces, todas las mujeres la atrapan y testifican en su contra. Finalmente, la dueña de la pensión la remite a un psiquiatra.

La conciencia práctica de la locura, se vuelve entonces una conciencia enunciativa. Es decir, señala a la locura como algo inmóvil que se reconoce con solo verlo. En este

sentido, con solo ver el comportamiento de la protagonista, las mujeres y la de la pensión deciden que está loca:

“-Esto es todo lo que puedo hacer por ti – me extendió una tarjeta en blanco con el número fresco de un psiquiatra-. Tienes más de un año por aquí. Poco sales. Nada hablas. Bebes demasiado. Ni siquiera sé a dónde llamar por si te pasa algo.”
(Laurent, 2003:47)

Ahora bien, esta conciencia no descalifica ni enjuicia a la locura, por lo tanto, no pasa por el saber, ni se preocupa por diagnosticar, sin embargo, siempre implica tener una idea clara de lo que es no estar loco (Foucault, 1972: 219).

3.1.2 La locura: de la libertad al encierro

En la propuesta de Michel Foucault (1972), la locura es una construcción simbólica y cultural. De acuerdo con el momento histórico surgirán formas de locura que son dialógicas y polifónicas y en ellas se manifestarán tensiones y conflictos como reflejo de un proceso complejo que construirá el sentido de la locura en una época particular.

En la construcción del sentido de la locura que ocurre en *Nadie me verá llorar*, y a través de la diégesis, es posible palpar su carácter polifónico. En este sentido, la noción de locura se va construyendo a través de una serie de imágenes y significados que se enraízan de manera profunda en el imaginario cultural.

En un contexto muy diferente al de *El camino de Santiago*, en medio del caos del principio de siglo XX en México, país que se reinventaba constantemente a causa de la Revolución, el fin del porfiriato y las ideas de modernidad y progreso de la época, *Nadie me verá llorar* problematiza también el tema de la locura como fuerza y como amenaza. Se pone en evidencia la experiencia trágica de la locura cuando se percibe como una especie de motor que provoca acontecimientos o tragedias.

Es el caso del padre de Matilda -Santiago- cuya locura es amenaza concreta al sistema capitalista:

Santiago ya estaba hablando de las cada vez más agresivas incursiones de la compañía Oil Fields en los alrededores de la villa. Después de medio caído en el suelo, Santiago informó a gritos del proceso por el cual se concentraron ciento treinta mil hectáreas de tierra en sólo siete haciendas. (Rivera, 2013: 79)

El padre alcoholizado, se atreve a desafiar al sistema, al poder de la compañía Oil Fields que explotaba el petróleo y se adueñaba de tierras y riquezas. Luego de que grita en contra de todas las injusticias, el profesor Márquez, un consejero y amigo de la familia, sugiere enviar a Matilda a vivir con su tío, el hermano de Santiago, a la capital. El nivel de alcoholización y de delirio de Santiago, así como la situación precaria de la familia, los llevan a tomar esta decisión.

De tal forma, la locura que se percibe como amenaza, provoca el “exilio” de Matilda, quien parte sola a la capital y nunca más regresa a su hogar. Tal percepción de la locura como amenaza en general será una constante en el relato de Rivera Garza, pero es importante notar también que hay distintas conciencias en torno a la locura en la diégesis del relato.

En este sentido, lo que destaca en esta novela y que es enriquecedor desde el punto de vista de la historia de la locura, es que hay una especie de recuento histórico acerca de cómo cambia la percepción y el tratamiento de la locura en México desde finales del siglo XIX.

El manicomio de La Castañeda se inaugura en el año 1910, cuando el Porfiriato estaba por abandonar el poder y en medio de ese principio de siglo, el manicomio era un emblema de la modernidad, un símbolo de progreso. Rangel lo reflexiona así:

La Castañeda, lugar físico de reclutamiento de enfermos mentales que fuera el proyecto más caro de la época porfiriana, acabó siendo “el bote de basura de los tiempos modernos” (:26), (...) El sitio resulta emblemático, pues su deterioro progresivo es un reflejo de la situación por la que pasaba el país en general. Las condiciones de insalubridad, de hacinamiento, de falta de personal, se contraponen ante los pretendidos avances de la psiquiatría, las determinaciones de género y particularmente el conocimiento de una nueva área de la medicina como era la sexualidad femenina.(2008: 60)

Asimismo, hay toda una reflexión que suscita la novela acerca de esa transición de la locura que vive en libertad, a la locura en el encierro, luego de la inauguración de La Castañeda.

Antes de ser transferidos a las nuevas instalaciones del Manicomio General en 1910, los dementes ocuparon un lugar privilegiado en el agitado centro de la ciudad. Las mujeres del Divino Salvador y los hombres del San Hipólito podían escaparse de su encierro y salir a la vía pública, donde la sombra de su inestabilidad mental se disimulaba fácilmente entre el ir y venir de los transeúntes apresurados. (Rivera, 2013:95)

La imagen de la locura se plasma en el cuerpo de los dementes que deambulaban por la ciudad, cuerpos “macerados”, “esqueléticos”, “tatuados de cicatrices infectadas”(Rivera, 2013:95). Cuerpos en los cuales, la locura hiere y consume. Los locos, siempre identificados además por su silencio: “lleno de palabras a punto de ser dichas y siempre mudas”, vivían como esperando la muerte fuera del manicomio:

(...) sólo lograban encontrar el reposo final sobre las asépticas planchas de la morgue, tan solitarios y anónimos en la muerte como lo habían sido en vida.
(Rivera, 2013: 95)

En efecto, Foucault plantea que antes del siglo XVIII, los locos andaban en libertad, pues la locura se consideraba solo una forma de error o ilusión, como “perteneciente a las

quimeras del mundo” (1977: 142). De tal forma, se mezclaba con esas otredades y así, se salvaba del encierro, siempre y cuando su estado no “alcanzara formas extremas o peligrosas” (1977:142). En los hospitales no era posible curar a los locos, de hecho, ante la locura, los médicos recomendaban la naturaleza “ya que ella constituía la forma visible de la verdad”. Por lo tanto, los galenos recomendaban viajes, reposo, paseos, cualquier actividad que alejara al “loco” del “mundo artificial” de la ciudad (Foucault, 1977).

La práctica de la reclusión ocurre en el siglo XIX, porque se deja de pensar la locura en relación con el error, y se le empieza a entender en relación con el comportamiento llamado normal. Ahí es cuando la locura se convierte en un trastorno (Foucault, 1977:143). Surge así lo que Foucault llama la “conciencia analítica” de la locura que aparece en ese siglo y que supone una mirada que se fundamenta en el saber de la ciencia (Foucault, 1972:220). Esta conciencia cierra definitivamente el diálogo con la locura, aplaca los horrores y los fantasmas del pasado pues lo que provocaba temor, va a ser dominado a través de la “técnica de la supresión” (Foucault, 1972:221). Se trata pues del conocimiento de la locura, que pasa por la ciencia y por la objetividad del científico. Esta conciencia es la que todavía tenemos hoy en día (Díaz, 2005: 63).

Desde el análisis que hace Foucault en *Histoire de la folie*, con el “gran encierro”, se aplaca la experiencia trágica de la locura, esto es, se silencia su furor, su fuerza, para que deje de ser amenaza a la razón, en las conciencias de la locura¹⁵.

En el relato de Rivera Garza es posible percibir las conciencias críticas y prácticas de la locura, que se convertirán en conciencia analítica con la mirada del saber médico y la reclusión de los dementes en el asilo, aunque se debe tener siempre presente que las conciencias de la locura pueden coexistir. En determinados momentos históricos una de ellas puede privilegiarse al punto de opacar a las otras. Esto puede provocar conflictos y tensiones que se expresan incluso como luchas de poder. Tales enfrentamientos

¹⁵ Ver sobre las conciencias de la locura en capítulo 2 de esta tesis.

“reinan debajo del nivel del lenguaje” y “dibujan trazos de un devenir histórico” (traducción mía de Foucault, 1972:222)¹⁶.

Precisamente, en la interpretación de Gros, el sentido de la locura está en el “desgarramiento”, es decir, está desde siempre fragmentada. Al mismo tiempo, con el surgimiento del positivismo en el siglo XIX –aparición de la conciencia analítica de la locura-, la locura no despierta a su verdad, sino que es objetivizada y es precisamente esta objetivación la que cree irónicamente, poseer la verdad sobre la locura, cuando en realidad, a ninguna forma de conciencia le corresponde darla, pues como lo planteamos, la locura está en la falla, en la fractura, en el desgarre (2000:36-37).

Con la creación de La Castañeda, viene el “Gran encierro”. Los locos quedan confinados en el “adentro”, espacio cerrado en donde toda libertad se termina. Se convierten ahí en “enfermos”, y pasan a vivir en la sumisión al poder psiquiátrico que goza de prestigio y recursos a finales del siglo XIX y principios del XX.

Mientras los generales ensayaban nuevas estrategias para acabar con el enemigo y los triunfadores nuevas alegorías para ejercer el poder, la locura pasó tan inadvertida como un mendigo en el centro de la ciudad en llamas. Luego, cuando hubo que volver a pensar en el futuro del país, en la formación de nuevos ciudadanos, los locos y los vagos regresaron sin dificultad alguna a los aposentos de las discusiones intelectuales, los salones de clase y la política. Las imágenes de sus rostros desencajados, el olor de su ropa sucia y el abismo de sus vidas se convirtieron en materia de amena conversación entre legos y especialistas. Bastaba una mención del futuro de la ciudad, del futuro del país, para dejar crecer a voluntad las sombras de los desharrapados en su imaginación en blanco. Su peligro les producía terror y placer a la par. El terror de verse amenazados y el placer de saberse distintos. (Rivera, 2013:109)

¹⁶ Para Foucault (1972), los movimientos de las conciencias de la locura conllevan conflictos que pueden incluso provocar cambios en la Historia. Por ejemplo, en el paso del Renacimiento hasta el presente, hubo muchos movimientos en las conciencias de la locura. La conciencia analítica fue , ganando terreno poco a poco, hasta ser la más interrogada en el siglo XIX y XX. Así la locura se va progresivamente aislando en la exclusión, hasta quedar definitivamente encerrada en los hospitales psiquiátricos en el siglo XIX.

En esta cita se pone en evidencia la construcción de la imagen de la locura que se manifiesta en las conciencias de la gente. En época de conflicto, la locura pasa desapercibida. Hay una especie de conciencia crítica que se refiere a ella, pero no la define ni la denuncia. Según Foucault, este tipo de conciencia se puede ubicar en el Renacimiento y es posible encontrar en ella un diálogo entre la locura y la no locura (Foucault, 1972:216). En efecto, la locura como “mendigo” mezclándose con otros excluidos de la sociedad es la que aún no se denuncia o se define. Es la que todavía puede dialogar pues está en libertad, como personaje de la ciudad, pertenece incluso al espacio en el que convive con los cuerdos.

Luego, en época de prosperidad, la conciencia de la locura se transforma. Se construye una nueva imagen que pasa por el saber de la ciencia, pues ya no son solo los legos los que determinan la locura, sino, los “especialistas”. La locura toma la forma de amenaza precisamente ante el afán de prosperidad y progreso. Casi parece que esta imagen del loco está hecha para contrastar a todas luces con la imagen de progreso y prosperidad.

Al mismo tiempo, en época de crisis la locura no se determina pues precisamente es un momento en el que la “demencia” del ambiente hace que los locos no se perciban como contrarios a la normalidad. En cambio, cuando pasa la tormenta, la locura contrasta con la normalidad, y por eso se convierte en trastorno y pasa a ser materia de conversación de médicos y científicos versados en el tema. De tal forma, conviven las conciencias enunciativa y analítica de la locura.

Gilman Sander propone que la forma en que vemos a los “locos” está determinada por nuestra necesidad psicológica de coherencia y consistencia:

But the images that we select and the forms in which we cast them also reflect the historical needs (and models) of a culture and an age. Through such images we differentiate between ourselves -the sane, in control of our world- and the mad. (1988:63)

De tal forma, las imágenes que construimos de la locura están determinadas también por un momento histórico. Al mismo tiempo, esa imagen es la que va a permitirnos vernos empoderados por el control y la razón, frente al loco descontrolado, perdido en el “abismo”. Por eso en el relato de Rivera Garza, para las conciencias de la locura esa imagen del loco produce temor y placer a la vez. El terror ante lo que amenaza su supuesta superioridad: el progreso, la modernidad, el positivismo científico; y el placer de saberse diferente, y superior.

3.1.3 La locura viaja

En esta reflexión de la locura como experiencia trágica hay figuras simbólicas muy relevantes en mi análisis. La nave de los locos es una de ellas.

Il se peut que ces nef des fous, qui ont hanté l’imagination de la toute première Renaissance, aient des navires hautement symboliques d’insensés en quête de leur raison (Foucault, 1972: 24)

Las “naves de locos” son barcos que existieron en el siglo XV, cuando los pueblos se deshacían de los locos enviándolos al mar en estas naves. Los locos adquirirían así una existencia errante. En efecto, a finales de la Edad Media, en el momento en que la lepra desaparece, los leprosarios quedan vacíos, aunque todavía habitados por el miedo y “propiciados por una práctica inmemorial: excluir para curar” (Gros, 2007:28). De tal forma, los locos son personajes que vagan en la calle, pero algunos eran exiliados en barcos cuyo rumbo era indefinido (Foucault, 1972:22).

C’est que cette circulation des fous, le geste qui les chasse, leur départ et l’embarquement n’ont pas tout leur sens au seul niveau de l’utilité sociale ou de la sécurité des citoyens. D’autres significations plus proches du rite s’y trouvaient certainement présentes; et on peut encore en déchiffrer quelques traces. (Foucault, 1972:25)

El carácter de la exclusión de los locos en los barcos era ritual: “su significación es la de una ceremonia, más que la de una mecánica social ciega.” (Gros, 2000: 40). De tal forma, aquella práctica tenía una utilidad social importante: deshacerse de ese personaje incómodo y afirmar la seguridad de los ciudadanos encerrándolo en su partida, asegurándose de que no fuera a estar rondando por los muros de la ciudad; sin embargo, el significado simbólico resulta más interesante. En efecto, los barcos que llevaban a los locos inundan la imaginación del hombre europeo, y adquieren significados simbólicos que son útiles para este análisis.

Por un lado, para Foucault el agua se convierte en un agente purificador: es la que se lleva a los locos, pero al mismo tiempo, los purifica, o purifica su locura. Luego, surge el tema de la incertidumbre de la navegación: el loco está abandonado a la suerte, a lo que el *destino* haga de él:

(...) là chacun est confié à son propre destin, tout embarquement est, en puissance, le dernier. C'est vers l'autre monde que part le fou sur sa folle nacelle; c'est de l'autre monde qu'il vient quand il débarque. (Foucault, 1972:26)

En la despedida, parte para otro mundo y en su llegada, viene de otro mundo. En este sentido, el viaje del loco acentúa su situación liminar: el loco es el límite mismo. Prisionero del lugar de pasaje está abierto a distintas “posibilidades de mundos”. Mundos para los cuales, su posible llegada es una revelación, pero sobre todo, una amenaza de invasión.

Il est prisonnier au milieu de la plus libre, de la plus ouvertes des routes: solidement enchaîné à l'infini carrefour. Il est le Passager par excellence, c'est à dire, le prisonnier du passage. (...) Il n'a sa vérité et sa patrie que dans cette étendue inféconde entre deux terres qui ne peuvent lui appartenir (...) Une chose au moins est certaine: l'eau et la folie sont liées pour longtemps dans le rêve de l'homme européen. (Foucault, 1972: 26)

Al mismo tiempo, su irrupción en otros mundos se imagina con horror:

(...) el loco hace volar brutalmente en pedazos los límites del espacio social concreto, en el que parece imposible de situar. Su presencia encarnada, amenaza o promesa de otra cosa, más que suscitar gestos de segregación, enturbia los límites reconocidos. La locura (...) hace estallar las fronteras establecidas y esboza, para la conciencia trágica, la geometría de un espacio fragmentado. (Gros, 2000: 41)

Esta imagen que obsesionaba al hombre europeo, sigue de alguna forma presente en la literatura latinoamericana cuando se trata de la locura o de personajes locos. El agua o el mar como agente purificador, que al mismo tiempo transporta y se convierte por lo tanto en un ente con una “inquietud incesante” con “caminos desconocidos” y que transporta hacia lo desconocido, hacia la incertidumbre absoluta, es útil para reflexionar acerca de las manifestaciones del delirio en las protagonistas de las tres novelas.

Si el loco es un viajante que conquista, la pregunta que me surge es ¿qué conquista? ¿La otredad? ¿Su propio ser?

Buscando en las cavernas interiores

En *El Camino de Santiago*, la protagonista y Santiago son ambos viajantes¹⁷. Si se piensa que él es el que controla su lenguaje, su movimiento; la conexión entre ambos es sináptica. En el caso de la protagonista su viaje tiene un carácter simbólico pues lo que ocurre es que ella tiene la capacidad de ausentarse del mundo, de la realidad, desconectándose, y emprendiendo así un “viaje”. En efecto, tal desconexión -que podría leerse como un desmayo- adquiere el sentido de un viaje en el nivel del texto literario, y parece incluso ocurrir en el agua.

¹⁷ El título enfoca bien el “camino” de Santiago, pero al mismo tiempo, evoca el “camino de la protagonista también.

De pronto, sin saber exactamente cómo, borro la memoria. Estoy con los ojos volcados hacia atrás, buceando en las cavernas interiores. Luego la nada. Ninguna memoria u objeto. Nada. He retrocedido hasta el azul del abismo y caigo. Floto sin cuerpo, sin ojos, sin lenguaje. (Laurent, 2003:32)

Este texto viene de la narración de un recuerdo-fotografía de su infancia. De niña, ella y sus hermanos recibían un castigo particular cuando se “portaban mal”: su padre los obligaba a pasar la noche en el patio de la casa. Para soportar el horror que le causaba a la protagonista quedarse sola, en la oscuridad del patio de su casa, aprende este “truco”.

Es decir, el maltrato del padre provoca el “viaje” de la narradora. De tal forma, ella “bucea”, aparentemente, en el interior de su cuerpo. Están pues presentes la idea del viaje en el agua (buceo) -elementos esenciales del motivo de la nave de los locos-. Es un viaje en el que ocurre un abandono de todos los referentes: los recuerdos, las cosas. Es la caída en la “nada”.

Luego de caer, flota, y el flotar remite nuevamente a la existencia errante del loco, a la incertidumbre de la navegación. Además, en ese momento ya no hay voluntad, simplemente se deja llevar, es transportada, no ve (“sin ojos”), no habla (“sin lenguaje”) y no siente (“sin cuerpo”).

Es un vuelo donde el silencio arremete a los tímpanos. Me integro perfectamente al vacío. Santiago no está invitado con su cámara fotográfica, de manera que resulta imposible narrarlo. (Laurent, 2003:32)

El viaje - expresado como navegación, buceo o vuelo- se caracteriza por ese vacío en donde reina el silencio, pero parece un silencio ensordecedor. Y aquí, en este espacio incierto del viaje, “Santiago no está invitado”. Si se piensa que Santiago simboliza la razón de la narradora¹⁸, es coherente pensar que en la nave de los locos, no hay lugar para ella, pues el silencio del mar puede “arremeter a los tímpanos” frente al ruido

¹⁸ Esta idea será ampliamente discutida en el capítulo 4 y 5

cotidiano de afuera. En la ausencia de la razón, de Santiago, tampoco está su cámara fotográfica, y por lo tanto, la protagonista está libre de los recuerdos dolorosos que evoca la razón/Santiago cuando quiere que la protagonista entre en “razón”.

Le sucede lo mismo con Vicente, luego de que la agrede violentamente, ella vuelve a “irse” pues es la única forma que ella encuentra para escapar del horror que vive con ese hombre que la secuestra y la viola:

Vicente está furioso. No puede acompañarme a donde los ojos se vuelcan al abismo. (...). Estoy recostada sobre un sofá. Levanto los hombros con la mirada puesta en el truco infantil. Llevamos días así. Él me hace el amor y yo remonto el vuelo lejos de todo sentimiento. (Laurent, 2003: 32)

Luego, hacia el final del relato, a la protagonista la hospitalizan. Ya internada, la narradora, ante el mundo amenazante, vuelve a “escapar”, y regresa a la “nave de los locos”:

Sin levantar la menor sospecha, me adentro en la oscuridad del cerebro. Inmóvil espero acostumbrarme a la engañosa claridad rojiza. Santiago está de espaldas, sentado frente al motor ocular desde donde dirige la vista al doctor como si jugara con unos binoculares gigantes. (Laurent, 2003:96)

Si bien el viaje parece ocurrir en el interior de su cuerpo, como ya se mencionó, se puede entender más bien desde la noción de pliegue de Deleuze (2015). Es decir, el viaje no ocurre ni por dentro ni por fuera, sino por una superficie que se extiende y que, cual botella de Klein¹⁹, no tiene interior ni exterior. En la “invaginación”, que hace un adentro del afuera, mas no para constituir el “adentro” del sujeto. La protagonista entra

¹⁹ “Para acercarnos a la idea de esta continuidad entre lo exterior e interior, Lacan toma prestada de la topología, la figura de la llamada “botella” de Klein. Ella permite figurar la ruptura con todas las dicotomías dadas por los falsos dualismos mundo interno-mundo externo, psicología individual - psicología social, adentro-afuera pues muestra una superficie cerrada cuyo interior comunica integralmente con su exterior, por lo que no tiene un “adentro” y un “afuera. Al igual que la “Banda de Moebius”, tiene una sola cara, pero a diferencia, no tiene bordes.” (Hounie, 2013: 246)

en la embarcación que es la que hace el pliegue, en una dimensión a salvo del poder, a salvo del “se muere”, de la “muerte interminable” (Deleuze, 2015:15).

Al mismo tiempo, se concibe como una experiencia que es a su vez infinita, caótica e impredecible como el mar. Tiene por lo tanto un carácter oceánico, igual que la sinrazón que, según Foucault (2001), ha sido siempre acuática en la imaginación de Occidente,

Dans l’imagination occidentale, la raison a longtemps appartenu à la terre ferme. Île ou continent, elle repousse l’eau avec un entêtement massif : elle ne lui concède que son sable. La déraison, elle, a été aquatique depuis le fond des temps et jusqu’à une date assez rapprochée. Et plus précisément océanique : espace infini, incertain (Foucault, 2001:296)

La razón que pertenece a la tierra firme, es el mundo de afuera: el mundo que quiere dominar Santiago. En el mar de la sinrazón, donde ella escapa, a menudo encuentra a Santiago, pero el encuentro nunca es de frente, sino que lo presiente o lo ve de lejos. Aquí dice que lo ve sentado “frente al motor ocular (...) como si jugara con unos binoculares gigantes”. Ella desde su “nave” observa a Santiago (¿o a su razón?). Y percibe cómo él maneja su cuerpo, cómo la maneja a ella. Y en esa percepción es como si Santiago jugara.

Esta dicotomía elaborada por Foucault, y que asocia a la sinrazón con lo acuático y a la razón con la tierra firme, es coherente también con el viaje de la protagonista cuando ella lo describe como bucear, pero también como “volar” o “flotar”, todas acciones que la alejan precisamente de la tierra. Otro detalle está en las borracheras de la protagonista. Ella bebe alcohol para silenciar a Santiago y justamente, según Foucault, el tema de la “ebriedad” se lo debemos a esta “liquidez esencial de la locura” (traducción mía de Foucault, 2001: 296). Cuando la protagonista toma, entra en un estado líquido que silencia a Santiago, o a la razón. Como si incorporara el mismo líquido como circunstancia vital, se queda sin “puertos”, sin lugares de llegada o de partida,

totalmente “a la deriva”. Según ella, Santiago prefiere por lo mismo, que ella no se “meta” nada en el cuerpo:

Cuando me emborracho renace el amor infantil parecido al que sentí por el Tortas. Sin miedo ni método, sin la penosa necesidad de prolongarlo hasta el límite del abismo donde la carne ya no puede viajar. Así, con el cuerpo desparramado, flácido, Santiago no puede remar por el tráfico alterado de las señales cerebrales. Con la topografía inflamada, la telegrafía confusa, amé muchas veces. Amados que perdí al amanecer. Santiago salía renovado de sus cavernas. Me envenenaba con la cantaleta de la promiscuidad, fluidos indeseables y riesgo de contagio. (Laurent, 2003:16)

Se podría pensar que en su viaje, ella está como en una especie de limbo o “tierra infecunda” como le llama Foucault (1972:26). Para los místicos del siglo XV, en efecto, el motivo de la nave, la muestra abandonada sobre el mar infinito de los deseos, en el campo estéril de las preocupaciones, y de la ignorancia (...) en el centro de la sinrazón del mundo” (trad mía de Foucault, 1972:27). Entre dos tierras que no le pertenecen: su cuerpo y su vida. Su situación es absolutamente liminar. Está dentro de su cuerpo, pero éste no le pertenece. Ve su vida, pero nada puede hacer por ella. Se mueve en los pliegues que intentan unir las dos dimensiones: el alma y el cuerpo, el adentro y el afuera.

Luego en su recorrido, escucha cómo Santiago va perdiendo el poder frente al médico que lo quiere sedar. Frente al galeno, hombre que ocupa un lugar de poder y de saber, Santiago se doblega por fin²⁰.

Todos han callado para dejarme oír la cólera de Santiago que grita, solloza, ruega.

Dirige bien el manoteo de mi cuerpo contra el doctor que termina de vencerlo

²⁰ Cuando Santiago es derrotado por el galeno, se puede pensar en la derrota de la locura por el poder psiquiátrico. En esa medida, Santiago que es la razón parece no serla en realidad, sino más bien su opuesto. Se confunden la razón y la sinrazón; locura y cordura intercambian sus lugares; se pierden los límites entre ambas y todo se confunde. Al estilo carnavalesco, el mundo parece al revés, aunque sea momentáneamente.

para inyectar una sustancia que cerrará los binoculares y paralizará el cuerpecillo de Santiago como una estatua sobre su montículo de miedo. (Laurent, 2003:97)

Cuando finalmente lo “derrota” el médico, ella aprovecha que Santiago está dormido y encuentra su cubil:

Catacumba de carnes finamente talladas. Obra maestra y límpida de un inquilino falaz, obsesivo, extranjero. Hay en su mesa de trabajo el diseño horrendo del próximo delirio. Graficado en números y alucinantes geometrías tiene el mapa de mi cerebro. (Laurent, 2003:97)

El cubil de Santiago, lugar donde duerme la “fiera”²¹, es una “catacumba”, es decir, un cementerio en donde “devora” a su víctima (la protagonista), y con su carne, hace una estructura “finamente tallada”. Es la descripción de un ser monstruoso y cruel y además, “falaz, obsesivo, extranjero”.

Luego, la narradora encuentra unas celdas que contienen fotos en blanco y negro. Una de ellas muestra a su madre adolescente a punto de ser violada, otra a su padre de niño, tocando el violín durante el entierro de su madre; y otra a su hermano, Luis, “derrotado por la impotencia, mirando la desnudez de su esposa dormida.” (Laurent, 2003:98). Estas fotos parecen contener secretos de la infancia de sus padres y de su hermano y parecen funcionar como explicación de sus actos, de sus frustraciones, y hasta de su crueldad.

La narradora sigue su viaje. En una de las celdas hay un túnel y en su interior, las memorias.

²¹ Según el DRAE cubil es el “sitio donde los animales, principalmente las fieras, se recogen para dormir” (<http://dle.rae.es/?id=BWH6UHD>)

Se desata una histeria de colores que luego se disipan para dejarme ver un túnel largo. Penetro. Adentro están las memorias. Les hablo; quiero tocar a mis hermanos, tocarme a mí misma que estoy con ellos, pero todos son como hologramas (Laurent, 2003: 98).

Esta es la despedida. Ella ha entrado en el túnel de la muerte quizá, lo cierto es que sabe que no volverá a salir. Abandonada en el viaje -en la locura- pues sabe que Santiago no volverá tampoco. La locura es también la muerte, el final de la razón, de Santiago y el final de la novela, de su historia, del lenguaje.

Recorro un largo camino. El rojo se vuelve púrpura. Suspiro aliviada al presentir a Mina: reconozco el aliento desfatigado y pleno. No hay rencores por el intento que perdimos. Tomo la mano de su cuerpo azul y me vuelvo unos segundos para verme en la cama del hospital. Lucio está sentado al lado de mi cuerpo dormido. Desde la boca del túnel le acaricio el pelo. Le pido que no regrese a ver lo que queda. Sé que jamás saldrá de Santiago una palabra inteligible. Lucio me despide con su mejilla recargada en mi pecho tranquilo. (Laurent, 2003: 98)

Sin embargo, hay un encuentro importante al final del viaje (¿o al principio?). Presiente a Mina y la toma de la mano. Si hay algo que la narradora sufre a lo largo de su relato, es la pérdida de Mina, así como resiente la victoria de Santiago en su vida, luego del intento de suicidio. En este túnel por fin la encuentra y la toma de la mano. Luego vuelve a ver por última vez su cuerpo en la cama del hospital y parece que se despide de Lucio.

Para la protagonista Mina es la ternura, el afecto, el amor, lo tibio, el regazo. Representa su felicidad, su placer y su deseo. Un deseo inalcanzable y siempre añorado, retenido o capturado por Santiago; apartado de ella, contra su voluntad. De tal forma, este encuentro con Mina significa que al final no todo está perdido. Pudo liberarse de la razón, de Santiago, y aunque así se termina de perder en el viaje, en la nave de los locos, se encuentra algo de sí misma. Recupera su deseo y con él, una parte perdida de su ser.

Esto explica la visión de los secretos familiares que le ayudan a amarrar cosas que revelan el dolor de la familia que es la que le ha causado tanto dolor. Y el encuentro con las memorias que parecen darle un sentido de pertenencia que nunca tuvo en su vida. Como si terminara de acomodar los cabos sueltos de su vida y de darle sentido a lo que antes era solo dolor. La viajante logra anclarse por fin en tierra firme, logra hacer el amarre que le devuelve el sentido de la vida, a pesar de que se encuentre en la muerte, aunque ésta sea simbólica.

Al final de la novela ella queda ahí, en el espacio liminar del viaje, el agua parece funcionar efectivamente -y como lo plantea Foucault- en un agente purificador que a modo de viaje iniciático, le permite ver de lejos el final de la razón que la ataba y torturada (la derrota de Santiago); entender el sufrimiento causado por su padre, madre y hermano; y encontrar un sentido de pertenencia. Para finalmente, encontrarse algo de sí en el encuentro con Mina. Expulsada por otros durante su vida, al final ella misma es la que prefiere la expulsión, o el viaje. Ella es la que parece escoger la locura, el espacio liminar, la ausencia de razón, frente a la “cordura” del mundo exterior, mundo cruel y incomprensible, y a la “razón” de Santiago que no le trajo más que sufrimiento. Se abandona a la locura y encuentra ahí “su verdad y su patria” en esta “ extensión infértil, entre dos tierras que no le pueden pertenecer” (traducción mía de Foucault: 1972: 26).

El manicomio como nave

Siguiendo lo propuesto en *El camino de Santiago*, acerca de la situación liminar del loco y el simbolismo de la nave de los locos, en *Nadie me verá llorar*, la locura de la protagonista también se manifiesta de forma clara, en lo liminar.

En el planteamiento de Foucault, el loco, prisionero del lugar de pasaje, es también el límite mismo. Y en esta condición estará más bien abierto a distintas “posibilidades de mundos”. Mundos para los cuales, su posible llegada es una revelación, pero sobre todo, una amenaza de invasión (Gros, 2000: 41). Su irrupción en otros mundos se imagina con terror: “hace volar brutalmente en pedazos los límites del espacio social concreto, en el

que parece imposible de situar. Su presencia encarnada (...) enturbia los límites reconocidos "(Gros, 2000:41).

El loco errante, reitero, es el de la nave de los locos del siglo XV, y representa una locura trágica y por lo tanto, soberana y hasta poética. La forma que adquiere es muy rica en simbolismo pues se mueve libremente fuera del encierro y la mirada del médico que la aplaca e inmoviliza.

Esta locura como amenaza, característica de la experiencia trágica de la locura, se manifiesta en el relato tanto fuera del encierro como dentro de él. Además, cuando Matilda está encerrada en La Castañeda, su existencia está siempre en los márgenes del lenguaje y de la vida. En el límite mismo:

Sus pocas charlas carecen de sentido. Matilda se escapa a mitad de la conversación y luego se confunde entre las otras internas. A veces le sonrío desde lejos. Extiende la mano y lo saluda como si se encontrara a la entrada de un cine. Da la impresión de no saber dónde se encuentra. (...) Los doctores hablan de ella y, al hacerlo, terminan irremediadamente sonriendo, a veces con sorna, otras con irritación. Matilda no tiene remedio. Habla demasiado. Cuenta historias desproporcionadas. Escribe. Escribe cartas. Escribe despachos diplomáticos (...) Escribe un diario. Todos sus papeles van a parar al expediente 6353 y ahí se quedan en los márgenes de los días y del lenguaje, como Joaquín, como el manicomio mismo. (Rivera, 2013: 27)

El relato hace del manicomio, espacio del encierro en donde se intenta fijar la locura, una imagen simbólica que remite a la nave de los locos. De esta forma, "adentro", Matilda parece estar en "otro lugar" o parece desconocer el lugar en donde está. Y es que el manicomio está en el margen, así como todos los que encierra.

En el texto, el narrador heterodiegético, en estilo indirecto libre, le da la voz a Joaquín quien describe a Matilda:

Nunca había visto a una mujer tan sola, tan hermética, tan apartada. Los ojos no muestran nostalgia alguna ni deseos de escapar cuando miran hacia la avenida. Sería fácil si quisiera. Matilda, a pesar de las quejas y los gritos, no ha hecho ningún esfuerzo por huir. Está ahí. Cuando él se acerca. El griterío incesante del manicomio se hace tan tenue como un murmullo y luego, cuando Matilda vuelve el rostro y lo recibe con la sonrisa franca, los sonidos desaparecen por completo. El silencio. Matilda siempre creará silencio a su alrededor. (Rivera, 2013:27-28)

Aquí se ve que Matilda, a pesar del encierro, tiene el poder de silenciar el mundo a su alrededor, eso parece darle la posibilidad de apartarse de ahí, de partir a lo desconocido: el espacio liminar. El lugar al que se dirige Matilda, no es accesible para nadie más y por lo tanto, todos se preguntan por él: “Tal vez Matilda está en otro lado de verdad. ¿Dónde?” (:27). La imagen de Matilda es la del loco como “límite fugitivo y absoluto” (Foucault, citado en Gros, 2000:40):

En el Renacimiento se ignora a dónde va y de dónde viene el loco: poseedor inquietante de un mensaje que él mismo no parece comprender. Asignarle el lugar de todos los pasos (puertas y ríos) es respetar su alteridad. Embarcarlo es condenarlo a una eterna circulación, a una posición irreductiblemente liminar (Gros, 2000: 40-41).

De la misma forma, Joaquín, quien se enamora de Matilda y se obsesiona por conocer su historia, es un personaje que vive en el margen. Rechazado por no haber cumplido con las expectativas que su adinerada familia tenía de él, se convierte en un fotógrafo fracasado que termina dedicándose a fotografiar “locos” en La Castañeda. Ahí conoce a Matilda. Entonces, mientras Joaquín se concentra en conocer el pasado de ella, el resto del mundo sigue en el presente:

Entre sus manos, de cara a Joaquín, el viejo sostiene la primera plana del periódico del día, en cuyos encabezados se anuncia una nueva sublevación en el

suroeste del país. Los dos sonríen como maniáticos. Éste es sin lugar a dudas uno de los mejores días en la vida de Joaquín Buitrago. (Rivera, 2013:66)

Ambos son personajes que viven al margen de la historia, de los acontecimientos del presente, y por lo tanto, al margen de la razón, en el espacio liminar de la locura. Y aunque Joaquín no esté encerrado en el manicomio como enfermo mental, en el relato se le asignan todas las señales de ser otro loco más, por encontrarse precisamente en ese margen que comparte con Matilda. De ahí que el narrador heterodiegético lo llame “maniático”, y que indique repetidas veces que comparte ese espacio liminar: ambos “se han perdido todas las grandes ocasiones históricas”. Y pienso que esto es precisamente lo que acerca a los personajes y los conduce a compartir sus vidas, -aunque sea por breve tiempo-, pues el acercamiento ocurre en tanto que el espacio que ocupaba siempre era el del límite, aún cuando no se conocían:

En todo ese tiempo, el fotógrafo (...) se dedicó a tomar placas de ausencias. (...) Para Matilda, en cambio, la revolución se redujo a dos forasteros recopilando datos. Un suicidio. La falta de sonidos. Los dos anduvieron siempre en las orillas de la historia, siempre a punto de resbalar y caer afuera de su embrujo y siempre, sin embargo, dentro. Muy dentro. (Rivera, 2013: 212)

En esa medida, si se piensa que el manicomio es como la nave, cuando deciden salir, salen también de la nave. Entonces se dan cuenta que han llegado a otro mundo: un mundo nuevo, desconocido, que solo pueden reconocer a través de los recuerdos del pasado:

Tomados de la mano, avanzando tentativamente sin dirección alguna en realidad, Matilda y Joaquín son dos notas que desafinan en el concierto de la nueva ciudad; juntos sólo se concentran en otras cosas. Ésta es la joyería donde Diamantina, la segunda, daba suspiros de placer frente a las esmeraldas. (...) Esta es la fuente donde Matilda oyó la voz de su destino por primera vez. Ahí estaba la morgue donde Joaquín se encargó de develar los primeros rostros de la muerte. En esa

casa adornada con un festón Matilda vivió siete años bajo las reglas de un hombre al que jamás conoció y una mujer cuyo nombre no recuerda. Descansen en paz. Aquí está la Parisina. Ese lugar que ahora se llama Progreso alguna vez llevó el nombre de La Modernidad. En el mapa de su ciudad sentimental los monumentos son transparentes y la escala desigual. A Matilda y Joaquín no les gusta llorar. (Rivera, 2013: 212-213)

En su condición liminar, están abiertos a “distintas posibilidades de mundos” (Gros, 2000: 41). Mundos para los cuales, su posible llegada es una revelación, pero sobre todo, una amenaza de invasión (Gros, 2000: 41). De tal forma, cuando Joaquín y Matilda llegan a este nuevo mundo, post-revolucionario de la ciudad de México de casi mediados del siglo XX, a través de sus miradas todo es distinto. Transforman el espacio en un universo de recuerdos, de añoranzas y al mismo tiempo de esperanza. Todo esto se concreta cuando se asientan en la antigua casa de la familia de Joaquín, la de Santa María de la Ribera. Ahí se dedican precisamente a transformar el espacio. Haciéndolo “volar brutalmente”, por eso, para volverlo habitable se dedican a deshacerse de muebles viejos y limpiar. “Enturbiando” sus “límites reconocidos”, y por eso, alertan a los vecinos con los “gritos con los que se comunican de cuarto en cuarto, o las carcajadas que les producen ciertos objetos” (214). Y “esbozando” “la geometría de un espacio fragmentado”. Espacio en el cual se encierran, destruyendo lo viejo y construyendo su nido, un nuevo mundo, nuevo universo en donde lo liminar parece reinar.

Agustina viaja

En *Delirio*, la imagen de la locura como lugar de pasaje se manifiesta también en Agustina. Se trata aquí de una locura con el sentido de la huida, del escape del mundo de la razón. Se puede concebir como un viaje que la transporta efectivamente, a otro mundo, el mundo de la sinrazón:

La mujer que amo se ha perdido dentro de su propia cabeza, hace ya catorce días que la ando buscando y me va la vida en encontrarla pero la cosa es difícil, es angustiada a morir y jodidamente difícil; es como si Agustina habitara en un

plano paralelo al real, cercano pero inabordable, es como si hablara en una lengua extranjera que Aguilar vagamente reconoce pero que no logra comprender. La trastornada razón de mi mujer es un perro que me tira tarascadas pero que al mismo tiempo me envía en sus ladridos un llamado de auxilio que no atino a responder; Agustina es un perro famélico y malherido que quisiera volver a casa y no lo logra, y al minuto siguiente es un perro vagabundo que ni siquiera recuerda que alguna vez tuvo casa. (Restrepo, 2004:10)

En el relato de Aguilar, que es el que inaugura el texto, la primera imagen de su mujer es esta: la “mujer sentada al fondo, mirando por la ventana de muy extraña manera” (9). Parece que ya no está en este mundo, pues anda “perdida” dentro de su propia cabeza. En otro espacio, en otro tiempo, Agustina es inalcanzable. Como si habitara un “plano paralelo” y como si hablara en otra lengua. Todos estos elementos remiten al motivo de la nave de los locos, cuyos tripulantes andan perdidos, en el desconocimiento total acerca de dónde están, de dónde vienen o hacia dónde se dirigen, su posición es la de la incertidumbre absoluta y por lo tanto, la de las posibilidades ilimitadas.

Luego la imagen del “perro famélico” que por un lado es agresivo y por otro, pide auxilio, y que es fiel y traicionero al mismo tiempo, evoca lo liminar del viaje del loco. Ella se mueve en la ambigüedad, en el límite mismo en donde la razón no puede llegar, prisionera del lugar de pasaje. Por esto repetidas veces en el relato de Aguilar, él busca formas de traerla al lado de la “razón”, al lado de los “cuerdos”. Sacarla del “otro lado” (18), que es el lado de la locura, o el océano de la locura en el que navega sin rumbo fijo.

Sobre ese raro territorio que es el delirio, Aguilar ha logrado comprobar al menos dos cosas: una, que es de naturaleza devoradora y que puede engullirlo como hizo con ella, y dos, que el ritmo vertiginoso en que se multiplica hace que sea contra reloj esta lucha que además emprende tarde (...). Estoy solo en esta lucha. No tengo quién oriente mis pasos por entre el laberinto o me indique cómo salir de él cuando llegue el momento. (Restrepo, 2004: 19)

La locura sitúa a Agustina en un espacio más bien indefinido, es el “otro” espacio, el “otro lugar”. El lugar que “no es” el propio. Y el adjetivo que lo define es “raro”. La locura es la otredad por excelencia y además, es peligrosa, cual trampa o laberinto, engulle y atrapa, sin posibilidad de escapar.

Esta imagen del laberinto se relaciona también con lo oceánico de la locura y con el viaje del loco. El laberinto que es el cruce de caminos, cuya esencia es “circunscribir en el espacio más pequeño posible el enredo más complejo de senderos y retrasar así la llegada del viajero al centro que desea alcanzar” (Briv, 197, citado en Chevalier y Gheerbrant, 1986: 620); reconstruye el motivo del viaje que está en la nave de los locos. En efecto, se concibe como viaje iniciático, como espacio que conduce al interior de sí mismo, a las profundidades del inconsciente, a la transformación del “yo” (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 620-622).

Como en un laberinto, el loco es un viajante que ocupa un espacio, “el lugar de todos los pasos (puertas y ríos)” (Gros, 2000:40-41), en la nave, el loco circula eternamente, en un perpetuo devenir o perpetuo retorno, es una posición “irreductiblemente liminar” (Gros, 2000:40-41).

Aguilar es incapaz de explorar el espacio laberíntico de la locura de Agustina. El laberinto es la metáfora del cerebro loco de su mujer, como lo plantea Foucault (1963), es el pensamiento demente que se ha extraviado y que nos extravía a su vez. Y al mismo tiempo, encierra algo monstruoso: un secreto terrible: la unión del hombre y la bestia (Foucault, 1963).

3.1.4 Locura y muerte

De acuerdo con Foucault, el tema de la muerte era soberano hasta la segunda mitad del siglo XV. La muerte era una idea que obsesionaba las mentes de la gente y simbolizaba un “límite absoluto”. Sin embargo, hacia el final del siglo, el miedo ante este límite absoluto se manifiesta en forma de ironía, y así, la “mofa” (“dérision”) de la locura reemplaza la idea de la muerte. Si bien la muerte es “el final del orden, del cual nadie

escapa" (traducción mía de Foucault, 1972: 30), o "el término con respecto al cual la vida perdía su prestigio inmediato" (Gros, 2000:41); la locura es más bien "la inanidad misma de la muerte", pues significa "el derrumbe de todas las referencias" (Gros, 2000: 41):

La substitution du thème de la folie à celui de la mort ne marque pas une rupture, mais plutôt une torsion à l'intérieur de la même inquiétude. C'est toujours du néant de l'existence qu'il est question, mais ce néant n'est plus reconnu comme terme extérieur et final, à la fois menace et conclusion; il est éprouvé de l'intérieur, comme la forme continue et constante de l'existence. (...), maintenant la sagesse consistera à dénoncer partout la folie, à apprendre aux hommes qu'ils ne sont déjà rien de plus que des morts, et que si le terme est proche, c'est dans la mesure où la folie devenue universelle ne fera plus qu'une seule et même chose avec la mort elle-même. (Foucault, 1972:32)

En este sentido, la llegada de la locura, "sa sourde invasion" (Foucault, 1972: 32), es un indicador de que el fin del mundo se acerca. La locura de los hombres llama a la última "catástrofe del mundo" y más bien, la hace necesaria. En esta manifestación renacentista de la experiencia trágica de la locura, tal como lo explica Gros (2007), la locura también "despierta temor y se nutre incluso de todos los grandes miedos que durante la Edad Media inspiraba la figura de la muerte".

En efecto, si bien tiene una naturaleza tenebrosa, la locura fascina porque "ella es el saber", pues "todas esas figuras absurdas son en realidad, los elementos de un saber difícil, cerrado, esotérico". El saber, considerado algo inaccesible, está en las manos del loco:

Qu'annonce-t-il ce savoir des fous? Sans doute, puisqu'il est le savoir interdit, il prédit à la fois le regne de Satan, et la fin du monde; le dernier bonheur et le châtement suprême; la toute puissance sur terre, et la chute infernale." (Foucault, 1972:38)

De tal forma, la locura se asocia al miedo y por lo tanto, a una “angustia” ante la posibilidad del fin del mundo, del “anuncio del caos”, de “esos otros mundos pesadillescos” (Gros, 2007: 28)

“En ese debate entre la gran razón del mundo y la sinrazón que la amenaza, la locura asume una dimensión trágica. Debilita las fronteras establecidas del Ser. No es la razón la que limita la locura, sino ésta la que amenaza quebrar los límites establecidos de un orden razonable.” (Gros, 2000: 42)

En las tres novelas que estudio en esta tesis aparecen estas imágenes que ligan a la locura con la muerte desde los planteamientos de Foucault.

3.1.4.1 *La locura es muerte pero es vida*

Desde mi lectura, la locura y la muerte se entrelazan claramente a lo largo de *El camino de Santiago*. La protagonista vive en una búsqueda constante, sintiéndose atrapada por la “razón” (Santiago) que toma control de su mente y de su cuerpo y le dice lo que debe hacer y lo que debe decir. Santiago toma control de su vida, luego de que a los catorce años, ella intenta suicidarse. Es la proximidad de la muerte, o el deseo de la muerte lo que le abre la puerta a esta especie de “monstruo”, que se convierte así en “señor y dueño de sus aposentos” (Laurent, 2003:7).

La pulsión de muerte de la protagonista es pues la que le otorga el poder a Santiago.

Lo interesante es preguntarse acerca de esa relación entre la muerte, la locura y la razón en el relato. Ahora bien, en el Incipit de *El Camino de Santiago*, la protagonista habla de los “precipicios” de su existencia:

Debo reconocer mis precipicios: el abandono, la cuna que deja de moverse , la oscuridad. Si escucho agua abundante me llena de terror. No recuerdo peor

vivencia que un baño de mar. Mi pesadilla recurrente es una enorme ola que se levanta varios metros pero nunca azota. (Laurent, 2003: 7)

Desde la palabra “precipicios” se encuentra ya presente la idea de la pulsión de muerte pues apela al estar ante la muerte y lo que es más escalofriante, sentir que hay algo que llama a entregarse a ella (a saltar). Al mismo tiempo, estos tienen que ver con la falta de amor en su vida, el abandono que sufre desde la cuna y la “oscuridad” que alude al castigo o la crueldad de su padre. Sugieren pues la crueldad del padre y la negligencia de la madre como responsables tal vez de ese dolor.

El otro elemento importante en la cita es el agua: su peor recuerdo y su pesadilla recurrente tienen que ver con el mar. La ola enorme que nunca azota es la imagen de una amenaza terrible. Pero es sobre todo amenaza de morir aplastada en el mar, sin posibilidad de escapar.

El agua que le produce horror, está ligada con la locura, como lo analicé anteriormente. Locura y agua están intrínsecamente enlazadas en el universo del relato, pues la locura, como expliqué, tiene un principio acuático. El temor de la protagonista tal vez tiene que ver con el conocimiento, el saber de que esa agua representa el fin de todas las cosas, “el límite absoluto”, la muerte.

El agua está además siempre obstaculizando su posibilidad de encontrar a Mina:

Escucho la voz de Santiago muy lejos. En el sueño, color azul nocturno, estoy escalando un pico de piedra. Al llegar a la punta diviso un valle. Del otro lado de la cañada, sobre otro pico, descubro a Mina. Quiero bajar por la hondanada, cruzar y llegar a ella. El valle se llena de mar. Aguas enfurecidas golpean su roca y la mía. La espuma fosforescente dibuja símbolos, caras y rutas que Mina ilumina con ojos de luna. Hablo, pero la voz se pierde en el caracol del oído. (Laurent, 2003:27)

En efecto, Mina está siempre junto al agua del mar, pero lejos, como si la protagonista entendiera siempre que es inalcanzable, que para llegar a ella tendría que atravesar ese mar, y que aquello es imposible: “Mina de procedencia lejana fascinada con la música de mis orines calientes y probando el agua de mar.” (Laurent, 2003:85)

La protagonista dice que debe rescatar a Mina de las garras de Santiago, quien la tiene secuestrada o escondida:

Intento, con este amasijo de hechos, rescatar a Mina. Se encuentra en el azul índigo, tras pozos profundos, lagunas, construcciones vacías. Hace años que Santiago la esconde bajo estas amenazas. Escamotea mi nervio óptico para no rozar, ni por asomo, el túnel que conduce a ella. (Laurent, 2003: 8)

Pero lo importante aquí es que Mina siempre está al otro lado del mar, del pozo de agua, de las lagunas. Y además parece estar esperando que llegue la narradora, que cruce esas aguas y la encuentre. Ese principio acuático que separa a Mina de la protagonista es temido pues sin duda es la amenaza del fin de todas las cosas, de la llegada de la muerte o de la llegada de la locura, del fin de la razón.

Sin embargo, al mismo tiempo, esa es el agua en la que ella bucea al final del relato, mostrando así que la pudo atravesar, superar y llegar por fin a Mina, que simboliza el amor, la compasión, la entrega, el instinto, el placer, la ternura; frente a Santiago que es su opuesto en todo. El encuentro con Mina ocurre y así la protagonista se libera de Santiago, pero efectivamente, esta victoria viene de la mano con la locura y con la muerte.

De tal forma, mi propuesta se relaciona con la que plantea Allouch (2016), al referirse a la locura como una muerte escogida que es preferible ante una vida sinsentido. Como ya se mencionó en el capítulo dos, Allouch, retomando el término de “sublevación” de Foucault, quien al hacerlo se refiere a la frase que muchos suicidas pronuncian: “prefiero morir en vez de morir”. Este primer “morir” es una especie de rebelión en la

medida en que resiste al segundo “morir”, que se refiere a una vida sinsentido. Para Allouch, la locura sabe reconocer el valor de esa primer “morir”, pues ahí es donde reside su libertad.

De la misma forma, en *El Camino de Santiago* se puede sentir que la cordura de la protagonista es el segundo “morir”: una vida que no es vida. En cambio, la locura es la muerte, pero es la vida: la posibilidad de rebelarse y encontrar su libertad. En efecto, Santiago la mantiene viva, pero esa vida es terriblemente triste, vacía y sinsentido. Mientras que la locura a la cual se abandona para encontrar a Mina, es la muerte, pero es la vida con sentido, y con Mina que es precisamente pulsión de vida.

3.1.4.2 *La sorda invasión de la locura*

La “sorda invasión” de la locura que anuncia el fin del mundo, analizada por Foucault, se materializa en el manicomio de La Castañeda, en *Nadie me verá llorar*. En el contexto de “fin de siglo” es cuando se hace palpable esa locura renacentista que analiza el filósofo. El relato nos ubica precisamente a finales del siglo XIX, momento en el que los aires del positivismo, del mal llamado progreso y las ideas científicas produjeron cambios muy fuertes en las sociedades de occidente, incluidas, las latinoamericanas. En México, se trata de la época del Porfiriato que va de 1876 a 1910. Seguida de la Revolución que se extiende hasta mediados del siglo XX. Época pues de grandes cambios y acontecimientos históricos.

En la imagen del manicomio que el relato construye se materializa una especie de infierno:

Eduardo avanza por sus pasillos y sus veredas guiado solamente por su memoria, sin necesidad de linternas o de lámparas (...). Hay mujeres que duermen juntas y abrazadas en el espacio raquítico de los colchones con el rostro pacífico de quienes han encontrado finalmente un remanso de agua. Hay hombres recostados sobre el piso como una soga sin nudos, una sábana. Los catatónicos tienen la mirada perdida en las vigas del techo. Algunos melancólicos

están tan débiles y desanimados que solo con dificultad pueden hacer el esfuerzo de cerrar los ojos y dormir. Los furiosos, ayudados por cloroformo y sedantes, ganan sus propias batallas en el páramo de sus sueños y, al menos por unas cuantas horas, logran deshacerse del yelmo de su violencia. (Rivera, 2013: 96)

Los locos, retratados desde su monstruosidad, son hombres y mujeres retorcidos por el sufrimiento. Destinados al dolor, en un lugar hostil y en un tiempo indeterminado que se anuncia como eterno, pues es atemporal.

Hay cuchicheos. Rezos que no terminan con la luz del día. Centinelas apostados en las esquinas de los delirios preparándose para la visitación siempre puntual del mal. Las paredes están manchadas por el paso de las ánimas nocturnas, por los fantasmas de yodo de un tiempo circular. Aleteando a toda velocidad bajo los techos, las profecías del fin del mundo sobrevuelan las cabezas impávidas de los internos como una lechuza. Nunca reina la paz. Un cigarrillo, Eduardo sólo desea con toda su alma la bocanada de humo de un cigarrillo. (el subrayado es mío) (Rivera, 2013:96-97)

El narrador heterodiegético insiste en el carácter misterioso, casi esotérico o espiritual del manicomio. Y en este ambiente como mágico, hay un enigma que parece contener un saber prohibido: “las profecías del fin del mundo”. En efecto, si bien tiene una naturaleza tenebrosa, la locura fascina porque “ella es el saber”, pues “todas esas figuras absurdas son en realidad los elementos de un saber difícil, cerrado, esotérico (Trad. Mía de Foucault, 1972:38)²². El saber, considerado algo inaccesible, está en las manos del loco que anuncia el fin del mundo: el “reino de Satán, la última felicidad, el castigo supremo” (traducción mía de Foucault, 1972:38).

²² “toutes ces figures absurdes sont en réalité les éléments d’un savoir difficile, fermé, ésotérique” (Foucault, 1972:38).

De tal forma, la locura se asocia al miedo y por lo tanto, a una “angustia” ante la posibilidad del fin del mundo, del “anuncio del caos”, de “esos otros mundos pesadillescos” (Gros, 2007: 28)

En el relato de Rivera Garza, los locos que predicen el fin del mundo, tampoco se hacen esperar:

-Dice que la muerte seguirá corriendo por los llanos y que habrá sangre en plazas y jardines. Dice que ese dinero que trae en la bolsa va a valer cada vez menos y luego nada. Dice que la ciudad crecerá tanto que no va a haber espacio para ella sobre la Tierra. Dice que los indios que andan jugando allá arriba en el espacio bajarán un día, a principios de año, y traerán con ellos el aire que todo lo limpia.

(...)

-Y cuándo va a suceder todo eso?

-Justo antes de que se termine el mundo, doctor.(Rivera, 2013: 107)

Aquí escuchamos en boca de un demente –llamado Mariano García- las palabras de su “Padre Dios”, quien le indica cuándo va a acabar el mundo. La profecía que señala la sabiduría del loco, apunta a la naturaleza peligrosa de la locura, que adquiere, como dice Foucault, una dimensión trágica y por lo tanto, poderosa, amenazante.

Al mismo tiempo, el deterioro que se ve en La Castañeda es señal del deterioro del país y de lo que esas ideas de “fin de siglo” esconden realmente. Los pretendidos avances de la ciencia, las ideas de progreso y de modernidad, contrastan con el sufrimiento, la exclusión, las condiciones insalubres, el hacinamiento y la falta de personal del sanatorio. Por ello, el saber de los locos se percibe como un saber real, que no es esquivo en mostrar la “catástrofe” que trae el “fin de siglo”, y la supuesta superioridad de los hombres que defienden el progreso y la modernidad.

3.1.4.3 *La locura transformadora y sabia*

En *Delirio* la experiencia trágica de la locura se manifiesta también de forma simbólica a lo largo del relato. Si se ve desde la perspectiva foucaultiana como lo he hecho en el análisis de los otros dos textos, la locura de Agustina también se expresa como fuerza poderosa que une a la locura con la muerte. En este sentido la locura tiene la posibilidad de anunciar catástrofes:

cómo iba Aguilar a creerle a 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, y sólo Dios sabe, dice Aguilar, lo que eso ha trastornado nuestras vidas. (Restrepo, 2004: 9)

La capacidad de la protagonista de *Delirio*, de ver el futuro, se asocia en el relato con la sinrazón, ya sea desde la mirada de Aguilar, su compañero, o de su hermano quienes son los que más cerca han estado de la clarividencia de Agustina. Por alejarse de lo racional, este poder da miedo, por eso Aguilar trata de “hacerla entrar en razón”, pues a sus ojos, ella claramente está fuera de ella. Lo cierto es que desde la mirada de Aguilar, la locura de Agustina es una amenaza destructiva, por lo tanto, su locura es soberana.

En ese sentido, la locura con poder anuncia una transformación, pues en efecto, y como lo plantea Foucault, la locura significa el derrumbe de todas las referencias. Algo que caracteriza el delirio de Agustina a lo largo del relato es su obsesión con la limpieza. Ella se dedica a hacer ritos con agua, ya sea abluciones o bautizos, lo cierto es que se empeña en limpiar todo con agua y llenar de agua la casa.

le ha dado por oficiar bautizos o abluciones o quién sabe qué ritos invocando a unos dioses que inventa, todo lo lava y lo frota con un empeño desmedido, esta indescifrable Agustina mía, se le ha vuelto un tormento cualquier mancha en el mantel o mugre en los vidrios, sufre porque haya polvo en las cornisas y la vuelven irascible las huellas de barro que según dice van dejando sus zapatos,

hasta sus propias manos le parecen asquerosas aunque las refriegue una y otra vez, ya están rojas y reseca sus bellas manos pálidas porque no les da tregua, ni me da tregua a mí, ni tampoco se la da a sí misma. (Restrepo, 2004:15)

El agua tiene un carácter simbólico que asocia a la locura con su capacidad para transformar. En efecto, según Mircea Eliade, las “Aguas simbolizan la suma universal de las virtualidades; son fons et origo, el depósito de todas las posibilidades de existencia; preceden a toda forma y soportan toda creación.” (Eliade, 1967:112) En esta lógica, el agua alude a la muerte y al renacer, pues toda “disolución va seguida de un “nuevo nacimiento” (Eliade, 1967: 112).

Hay algo en los rituales acuáticos de Agustina que remite a la locura soberana y trágica, asociada con la muerte. El agua tiene el poder de transformar, de disolver y volver a crear, de destruir y construir algo nuevo: desintegra y anula las formas. Las Aguas “lavan los pecados”: son a la vez purificadoras y regeneradoras. “Su destino es el de preceder a la Creación y reabsorberla (...).” (Eliade, 1967:113). Eso es precisamente lo que ella busca en su delirio: destruir lo viejo, “lavar los pecados”, para así, construir algo nuevo, renacer, crear una nueva existencia. Eso significaría deshacer el mundo de mentiras y apariencias, de silencios, represiones y sumisión en el que siempre ha vivido para poder así construir un mundo nuevo.

Precisamente cuando el Midas explica la locura de Agustina, le dice:

y allá aparecías tú y era como si el aire se quedara quieto, eras una muñeca como yo jamás había visto otra, eras un juguete de lujo en la tienda más costosa, la suntuosa hermana de mi amigo rico, a lo mejor por eso desde entonces te ha dado por hacerte la loca, para obligarnos a reconocer que eres de carne y hueso y a aceptarte con todas tus consecuencias. (Restrepo, 2004:176)

De tal forma, la locura es soberana y su furor tiene la capacidad de destruir el mundo conocido, es decir, conlleva una transformación que tiene que ver con dejar las

apariencias, esto es, dejar de ser la “muñeca”, para convertirse en el ser humano. Ser una muñeca para Agustina es como una muerte en vida. En el relato, las mentiras la devoran por dentro²³.

Frente a esta alternativa, el agua le permite a la protagonista hacer efectiva esta transformación, para volver a sentirse viva, aunque esta vida, no sea tampoco vida. De la misma forma, la transformación de la casa durante el delirio de Agustina, tiene el significado simbólico de la transformación:

(...) como si estuviera lista para salir a la calle pero antes de hacerlo tuviera que disponer una serie de cosas dentro de la casa, siendo esa serie de cosas básicamente un compulsivo llevar objetos de aquí para allá y de allá para acá (...) una suerte de reorganización doméstica que no tiene lógica visible para mí pero que a ella le exige toda la concentración y la energía, quien no haya convivido con un delirante no sospecha siquiera la desaforada cantidad de energía que puede llegar a desplegar la cantidad de movimientos por segundo. (Restrepo, 2004:175)

Esa casa que transforma y que llena de agua es quizá ella misma, es su ser, su cuerpo que debe cambiar, transformar para poder seguir viviendo, o para empezar a vivir realmente. Para Aguilar, la locura de Agustina se asocia a la compulsión de un quehacer en la casa, ya sea llenando de agua, ya sea “ordenando” los muebles y objetos. Pero es también un “furor místico que va invadiendo la casa” (Restrepo, 2004:15). Es decir, Aguilar advierte esta amenaza de la locura y teme la transformación.

Desde esta propuesta, es lógico que cuando Agustina está “loca” o “delirando”, ella provoca temor. Se vuelve “feroz”, para Aguilar se convierte en un ser irreconocible: “porque si se lo pregunto me insulta, hay que ver cuán feroz puede llegar a ser cuando se exalta, me trata como si yo ya no fuera yo ni ella fuera ella” (Restrepo, 2004:9-10). Ese “ser otro” es lo que alude precisamente al poder de la locura para transformar, y al mismo tiempo, a la enajenación que provoca y que es lo que se teme. De tal forma, en

²³ Las mentiras son como los gusanos que devoran al gato de la protagonista de *El camino de Santiago*; la devoran por dentro, aunque parece que la mantienen viva para seguir devorando. Ver análisis en p....

esta cita tenemos los elementos de la locura trágica claramente delineados: su ferocidad o furor, y su poder para transformar, lo cual la vuelve amenazante.

Esto explica las imágenes de la locura de Agustina que construye la voz narrativa a través de la mirada de Aguilar:

La trastornada razón de mi mujer es un perro que me tira tarascadas pero que al mismo tiempo me envía en sus ladridos un llamado de auxilio que no atino a responder; Agustina es un perro famélico y malherido que quisiera volver a casa y no lo logra, y al minuto siguiente es un perro vagabundo que ni siquiera recuerda que alguna vez tuvo casa. (Restrepo, 2004:10)

Esta imagen del perro se asocia con la de su abuelo Portulinus, quien “ya por ese entonces andaba loco; loco como una puta cabra” (Restrepo, 2004:18). La locura animaliza a los personajes. Se vuelven bestiales y por eso, temidos como un perro rabioso e impredecible o como una cabra cuyo “desenfreno (...) podía arrastrarlo hasta los infiernos.” (Restrepo, 2004:18).

Ahora bien, a través de la diégesis del relato, las distintas voces narrativas nos aclaran que esta no es la primera vez que Agustina se ha “vuelto loca”. La imagen de la loca ha estado como desde siempre impregnada en su identidad, primero para su familia, y luego para Aguilar. Desde niña, a los ojos de su hermano, son sus poderes los que provocan temor y los que la van situando del lado de la sinrazón.

(...) porque los poderes de Agustina eran, son, capacidad de los ojos de ver más allá hacia lo que ha de pasar y todavía no ha pasado. La segunda Llamada es la libre voluntad con que la cabeza se le va hacia atrás como bajando una escalera, como si la nuca tironeara y la hiciera estremecerse y agitar el pelo como la Llorona Loca cuando vaga por el monte (Restrepo, 2004:14)

En esta cita se puede ver cómo el narrador omnisciente recurre a una focalización externa²⁴: se narra en tercera persona, pero como si el narrador estuviera en la piel del Bichi, en este caso. De tal forma, la voz narrativa tiene la capacidad de dejarnos ver a través de la mirada del Bichi, y al mismo tiempo, contar la escena como si fuera un agente externo a ella. A sus ojos, Agustina se vuelve casi monstruosa desde lo corporal. Es una imagen que provoca temor porque alude a la Llorona, una leyenda latinoamericana que se basa en el arquetipo femenino y patriarcal de la mujer loca.

De acuerdo con Toya Arechabala (2015), en el imaginario popular, la Llorona se piensa como una mujer que asesina a sus propios hijos, para vengarse de su amante, quien la ha abandonado. Por lo tanto se imagina como una mujer “traidora”, y “desesperada”. Luego de asesinarlos, busca a sus hijos. Ella está en duelo, no sólo por la pérdida de sus hijos, sino, siguiendo a Freud en “Duelo y melancolía”²⁵, porque también ha perdido algo de sí misma: “de la subjetividad que ha quedado modificada y rota, algo de sí misma que ha desaparecido” (Arechabala, 2015). Lo que pone en juego la leyenda de La Llorona es la imagen de la “madre todopoderosa”.

La Llorona derrama sus lágrimas como muestra de un duelo no resuelto y que mantiene atrapado al personaje en el dolor. De tal forma, la referencia de la Llorona en el relato, remite a la reflexión sobre conductas filicidas, que se reiteran en los mitos, lo cual, “revela la universalidad y la constancia de un conflicto”. Precisamente, la leyenda de la Llorona se basa en “referentes míticos prehispánicos”, y el centro de su historia está en la “*Madre Terrible* que mata a los hijos, la Coatlicue”. Ella es por lo tanto la imagen de la madre que es a la vez nutricia y destructora: da la vida y la muerte (Arechabala, 2015).

²⁴ Suscribo la definición de focalización que ofrece Mieke Bal (1998) – concepto derivado de la fotografía y del cine-, como “la relación entre la visión y lo que se “ve”, lo que se percibe” (108). Por lo tanto, la focalización permite distinguir entre “la visión a través de la cual se presentan los elementos por una parte, y la identificación del cuerpo/grupo que verbaliza esa visión por la otra”, es decir, distingue entre “los que ven y los que hablan” (108). En el análisis del relato es necesario hablar de una focalización externa, pues se trata de la voz narrativa -agente externo a la historia- la que hace la focalización.

²⁵ S. Freud. 1993. “Duelo y melancolía (1917 (1915))”. En *Obras completas*. Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrutu Editores.

Esta referencia a la Llorona en el texto literario alude a la relación entre el hijo y su relación con una madre todopoderosa. En el contexto del relato, el padre es el que encarna esa figura del todopoderoso, pues es quien amenaza de muerte al Bichi y a todos con su abandono. Es un padre nutricio por un lado, y destructor por el otro²⁶. Un padre *Terrible*. Y al mismo tiempo, Agustina, quien se convierte en la Llorona cuando le vienen los poderes, se convierte a su vez en ese ser antinatural y monstruoso. Dadora de vida y de muerte, en la medida que su poder de adivinación es el que puede salvarle la vida al Bichi o quitársela. Por eso es que el Bichi debe usar pañales durante el ritual, y dejarse tratar como un bebé, por una Agustina convertida en madre nutricia y destructora a la vez. Es decir, los poderes “mágicos” la ubican en ese mismo espectro de la Llorona: una mujer poderosa, que por ello, se percibe como desnaturalizada, irracional o loca.

Sin embargo, por su capacidad de ver algo que está oculto, su locura fascina porque “ella es el saber” como lo expresa Foucault, ya que “todas esas figuras absurdas son en realidad, los elementos de un saber difícil, cerrado, esotérico” (traducción mía de Foucault, 1972: 38). El saber, considerado algo inaccesible, está en las manos del loco.

En el caso del abuelo Portulinus, su locura que puede llevar a “los infiernos” alude precisamente a esa locura pesadillesca que anuncia el “reino de Satán” o “la caída infernal” (Foucault, 1972: 38). Y esa alusión a lo pesadillesco ocurre una y otra vez en el relato:

Pero lo cierto es que a ratos, como por rachas, el abuelo Portulinus sufría alteraciones del ánimo más o menos severas y durante meses abandonaba las lecciones, dejaba de tocar y de componer y sólo rugía, o farfullaba, al parecer atormentado por ruidos que no provenían de este mundo, o al menos de eso se quejaba ante su mujer. Blanca, mi dulce Blanca, tu solo nombre despeja mis tinieblas, le decía cuando ella lo sacaba al campo para sosegarlo (Restrepo, 2004:32)

²⁶ O con una masculinidad thanato-política como se analizará en el capítulo cuatro.

El abuelo Portulinus, abrumado por voces que parecen venir de otro mundo, “rugía”. Y Agustina con su don del conocimiento, que parece venirle de otro mundo también y de forma violenta e impredecible; más bien calla o parece poseída y evoca también algo maléfico:

Y ahora estaban quietos Aguilar y la tía Sofi en la esquina de la sala donde Agustina los mantenía arrinconados al grito de ¡Atrás, cerdos!, y había en todo aquello algo aterrador, reconoce él, algo demoníaco.(Restrepo, 2004:201)

Al mismo tiempo, las imágenes de la locura de Agustina aluden en su mayoría al tema del conocimiento, pues la gran contradicción que se esconde detrás de esa locura, tiene que ver con saber y no saber. Por eso el Midas le llama “mi linda niña clarividente y ciega a la vez.” (292). Su locura tiene que ver con el conocimiento, precisamente porque siempre la han alejado de él. Su necesidad de acceder al conocimiento, de saber la verdad sobre su vida viene de la mano con su locura. En ese sentido, el haberla mantenido en el mundo de las mentiras y las apariencias, la han conducido a obsesionarse con el poder saber, no solo el presente, sino también, el futuro, como Blimunda, con “los ojos abiertos al porvenir” (Restrepo, 2004:118).

Al mismo tiempo, el acceder al conocimiento viene de la mano con la predicción del fin del mundo. Esto se evidencia también cuando Agustina se encuentra con los leprosos. Su tremenda impresión ante el leproso ocurre precisamente porque la tía Sofi intenta impedirle que lo vea. Es por la censura que el conocimiento se hace más terrible. Como Agustina logra ver, su obsesión crece cuando surgen más preguntas sin respuestas:

Mi cabeza ha logrado escapársele al suéter de la tía Sofi y mis ojos lo han visto, un poco, o sueñan con él en la noche, es un bulto sucio y sostiene en la mano un trozo de cartón con un letrero. Son letras mal escritas, como de niño que todavía aprende, letras de pobre: mi madre dice que los pobres son analfabetos. Eso es

sucio, niña, ¿Qué cosa es sucia? Ya sé la respuesta, es sucio todo lo que viene de la calle. (Restrepo, 2004:117)

Finalmente, cuando a Agustina le explican que el leproso viene de Agua de Dios que es un lazareto en donde “mantienen encerrados a los enfermos de lepra para que no se vengan a la ciudad a contagiar a la gente.” (Restrepo, 2004:117), ella se empodera:

Ya no tengo que preguntárselo a nadie porque ya lo sé: 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 donde lo tenían encerrado, y que espía con sus ojos vacíos hacia el interior de nuestra casa iluminada.(Restrepo, 2004:118)

Sin embargo, como se ve en esta cita y en la que sigue, el conocimiento se convierte en pesadilla, en anuncio del fin del mundo, en delirio de persecución, en el anuncio de la muerte:

Frente al Leproso mis poderes son pequeños y se van apagando como una llamita que ya no alumbraba casi nada. ¿Acaso sabe que un día mi padre se va a largar y ya no va a estar aquí para cerrar la llave? La hora del leproso es la de nuestro abandono (Restrepo, 2004:118)

3.2 El manicomio y su psiquiatra: las luchas del sujeto

En las tres novelas se encuentran relaciones que concuerdan con la del alienado y la del psiquiatra. En *Nadie me verá llorar*, esta relación es clarísima y la figura del psiquiatra se desarrolla bastante, pues tiene un papel significativo en la vida de la protagonista. En *Delirio*, hay un capítulo sobre el internamiento de la protagonista en una especie de manicomio en donde la seden para “curarla”. Y en *El camino de Santiago*, la protagonista asiste a algunas citas con un psiquiatra en un manicomio.

Desde la propuesta de Foucault, la locura se ha construido históricamente en un espacio excluido y apartado. A partir del siglo XVIII se le encerró en espacios controlados por psiquiatras, quienes con el poder de la ciencia, quisieron decir la verdad sobre ella. Por lo tanto, me parece pertinente reflexionar acerca de las figuras del manicomio y la del psiquiatra.

En *Les anormaux*, Foucault sitúa el nacimiento de la psiquiatría en el siglo XIX. Su funcionamiento se percibe como una rama especializada y fundada en una teoría médica. Más aún, se convierte en una rama de la higiene pública (2007:115). Para que la psiquiatría se estableciera como saber médico tuvo que realizar dos codificaciones. La primera fue catalogar la locura como enfermedad, patologizando “los desórdenes, los errores, las ilusiones de la locura” (Foucault, 2007:115). La segunda, recopilarla como peligro, haciéndola aparecer como un elemento perturbador que implicaba “cierto número de peligros” (Foucault, 2007:116). En esta medida, la psiquiatría se reafirma como una institución encargada de “limpiar” la sociedad (higiene pública) y al mismo tiempo, se construye como un saber de la enfermedad mental (Foucault, 2007:116).

Ahora bien, la actitud filantrópica y paternalista ha sido una constante en el alienismo desde su nacimiento.²⁷ En efecto, Castel explica que para las sociedades de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, el loco provoca sentimientos ambivalentes de horror y piedad. Ante esta contradicción la psiquiatría juega “la carta de la benevolencia” (2009: 36), y así será capaz de controlar este foco de peligro: el loco que no puede ser controlado por la institución jurídica será atendido por la filantropía²⁸.

En esta lógica paternalista, se reactiva un discurso “parento-juvenil, parento-infantil” que permitirá la alianza del aparato médico con el judicial. Este discurso análogo al que usa un padre que se dirige a su hijo con el fin de moralizarlo, es para Foucault, un discurso

²⁷ Para el movimiento alienista, hay que ser compasivos con los locos quienes “lejos de ser culpables que hay que castigar, son enfermos cuyo lamentable estado merece todos los respetos debido a la humanidad sufriente y se debe procurar devolverles la razón con los medios más sencillos” (Ph. Pinel, *Traité médico-philosophique sur l’alienation mentale*, 2 ed., Paris, 1809, p. 202).

²⁸ Lo importante aquí en el razonamiento de Robert Castel, es que si bien la medicina mental se viste de un humanismo filantrópico, este no es más que un “auxiliar del juridicismo” (Castel, 2009:36), cuando lo judicial choca con pared, la psiquiatría le ofrece una salida.

que gira en torno al campo de la “perversidad” y al “problema del peligro social: vale decir que será igualmente el discurso del miedo y un discurso de moralización, un discurso infantil, cuya organización no puede ser sino irrisoria, aun con respecto a la locura” (Foucault, 2007:43).

Me interesa referirme ahora al tratamiento que se usaba para someter a los alienados, pues en el caso de *El Camino de Santiago*, hay una relación de poder, una lucha que se establece entre la narradora y Santiago, esa voz interna, masculina, que le quiere indicar el camino de la “verdad”. Asimismo, en *Nadie me verá llorar*, hay una lucha de la protagonista contra personajes que la quieren “controlar” y por qué no, “subyugar”, tales como su tío u Oligochea.

En *Le pouvoir psychiatrique*, Foucault advierte la idea que prevalecía en torno a la locura como una fuerza incontenible. En su razonamiento, para someter la locura, era necesario someter su fuerza. Por eso Pinel planteaba que la terapia de la locura es “el arte de subyugar y de domar, por así decirlo, al alienado, metiéndolo en la estrecha dependencia de un hombre que por sus cualidades físicas y morales, pueda ejercer sobre él un imperio irresistible y pueda cambiar la cadena viciosa de sus ideas”²⁹ (la traducción es mía). Foucault le llama a esta terapia una “ortopedia moral” (2003: 10).

El filósofo francés explica, como lo hace a su vez Castel, que hay dos tipos de intervención médica en la época, por un lado la médica y por otro lado, la moral. En el primer tercio del siglo XIX, la médica fue descartada, de tal modo que el tratamiento moral es el que prevalece (Foucault, 2003: 10).

Esta operación terapéutica, indica Foucault, es una “escena de enfrentamiento”. Aquí no existe diagnóstico, ni reconocimiento del médico de las causas de la enfermedad. El tratamiento moral consiste en el enfrentamiento de dos voluntades: la del médico y la del alienado. Se trata de una lucha, pues lo que se establece entre estas dos voluntades

²⁹ Ph. Pinel, *Traité médico-philosophique*, section II, VI: “Avantages de l’art de diriger les aliéné pour seconder les effets des médicaments”, p. 58.

es una relación de fuerza. Se monta pues una escena que provocará un conflicto en el enfermo mental: entre la idea fija del enfermo y el temor al castigo.

Si la escena tiene éxito, la idea del médico saldrá victoriosa: es la victoria de la voluntad del médico sobre el enfermo, lo importante es que reconozca que lo que creía verdad, era un error o un delirio (Foucault, 2003: 12).

En esta lógica, la relación terapéutica se convierte en una lucha entre el bien y el mal y el loco solo podrá reconquistar su cordura a través de su sumisión, de un “acto de vasallaje a una potencia soberana encarnada en un hombre” (Castel, 2009: 73).

3.2.1 El cuerpo como espacio asilar

En *El Camino de Santiago*, la relación que se establece entre la protagonista y Santiago, es la del alienado y la del alienista. Entre ellos se manifiesta una relación de lucha que evoca el enfrentamiento entre la razón y la sinrazón. Desde esta premisa, el cuerpo de la protagonista, habitado por Santiago, es como un psiquiátrico. Por eso el relato insiste muchísimo en ese cuerpo habitado y dominado por Santiago, que adquiere los matices de un espacio concreto, habitado por ella y por él: lleno de pasillos, habitaciones, espacios reales, por los que ella “viaja” algunas veces, y en donde se encuentra también Santiago, y algunas otras veces, Mina.

Cuando la narradora dice desde la primera página que “Santiago halla asilo en el torrente sanguíneo” (Laurent, 2003:7), se establece esta relación cuerpo-habitación, o cuerpo-morada que persistirá a lo largo del relato. Santiago es así “el intruso que invadió” su “cuerpo” (Laurent, 2003:7), y además, se alberga en “las rutas encefálicas” (Laurent, 2003:7) de su cabeza.

Tal morada, dominada por Santiago desde el intento de suicidio de la narradora, es como una especie de asilo de locos metafórico, cuya única reclusa es la narradora, aunque también parece contener, escondida, a Mina. Si su cuerpo es asilo, espacio

cerrado que contiene la locura, Santiago es el psiquiatra, “señor y dueño de sus aposentos” (Laurent, 2003:7).

El poder de este psiquiatra no es tanto el de la ciencia, como el del lenguaje, lógico e implacable: su “acervo de palabras”(Laurent, 2003:8). Santiago tiene el saber del lenguaje y esa posición de saber, le da poder. Éste consiste en buscar cómo subyugar a la protagonista a su verdad, tratando de convencerla de que la suya es un error y un delirio, tal como lo plantea Foucault.

Sea por mi carencia de lógica, perdono fácil. Santiago no. El intruso del poder, del ego, del deseo (...). Quiere convencerme de que nunca usurpó lugares y de ninguna manera es una pútrida repetición del patrón humano. (Laurent, 2003:14)

En efecto, se posiciona desde un lugar de poder, con autoridad para ordenar la vida de la protagonista, o limpiarla del “desorden y el caos”. Y lo hará desde su cuerpo en el que impone un “orden asilar”. De esta forma se manifestarán las características de las imposiciones del *orden asilar* con la llegada de Santiago, y su invasión en el cuerpo de la narradora.

En efecto, con la institución psiquiátrica el encierro se convierte en algo natural, más aún, necesario, pues se hace por el bien de los alienados. En el *Tratado* de Pinel la primera imposición del orden del hospicio era el aislamiento del mundo exterior. Esta es la condición de toda terapéutica de la locura. Se aísla al enfermo mental con el fin de alejarlo por completo de las influencias del mundo exterior que no podían ser controladas desde adentro (Castel, 2009: 72).

En *El Camino del Santiago*, el aislamiento se pone en evidencia cuando la protagonista dice que culpa a Santiago por la falta de amigos: “Es difícil hacer amigos cuando se tiene un Santiago fanático de la salud mental.” (Laurent, 2003:46). La protagonista vive aislada, sin nadie que la pueda contener ni ayudar.

La segunda imposición es la constitución del orden asilar (que Foucault llama el “orden disciplinario”³⁰). En esta búsqueda del orden, el asilo se convierte en una especie de mundo ideal, en donde se ha podido limpiar por completo el desorden y el caos. En efecto, aquí nada puede perturbar el peso de la ley, a pesar de que ahí resida precisamente el “exceso de subjetividad” que se cree es la locura (Castel, 2009: 72).

El desorden y el caos que intenta limpiar Santiago tienen que ver, a sus ojos, con la falta de disciplina de la narradora. Y este “orden” se pondrá de manifiesto claramente en el “Plan Santiago”, que le impone una forma de hablar, de caminar, de tener su cuerpo, regular su sueño, su comida, sus bebidas, etc. En fin, una disciplina del cuerpo y de la mente que oprimen a la narradora:

El Plan era más difícil cada vez. Tuve que conseguir una independencia económica y social. Trazarme proyectos que no tuvieran nada que ver con el matrimonio. Desarrollar aptitudes deportivas (aeróbicas por lo menos). Sin embargo, algo resultó imposible entre las cualidades que según Santiago debo tener: el entusiasmo. Con esto incluyo el optimismo, ganas de vivir, fe, esperanza, sosiego. (Laurent, 2003:20)

La tercera imposición del orden del asilo es la relación de autoridad, que despliega un ejercicio del poder entre el médico, sus auxiliares y el paciente. Todo tratamiento es una lucha, como intenté explicar, y el paciente se curará en la medida en que se someta totalmente a la voluntad ajena (Castel, 2009:72-73).

³⁰ En *Le pouvoir psychiatrique* Michel Foucault va a facilitarnos una serie de categorías que nos permiten entender el funcionamiento del asilo. Para el filósofo francés la condición necesaria para el saber médico y para el funcionamiento del asilo es la disciplina. Esta va a constituir lo que él llama el orden disciplinario, que será también la condición para la cura permanente del alienado. Esta disciplina supone un orden perpetuo basado en la regulación permanente de tiempos, actividades, gestos, etc. Es decir, la disciplina logra penetrar en los cuerpos para que sean atravesados por el orden. Al mismo tiempo, la posibilidad del control absoluto de las actividades de los individuos, y al final de cuentas, de sus cuerpos, es lo que va a permitirle al médico tener una mirada neutral. Es lo que le permitirá al psiquiatra acercarse con objetividad al alienado, visto así como un objeto de estudio (2003:4).

El asilo es pues el lugar más adecuado para oponerse al entorno familiar y social, que es “patógeno” y “anómico”. Ahí se puede dar la terapia pues está controlado sistemáticamente. Este lugar es como una “camisa de fuerza moral” y es el “medio que maximiza la eficacia de una tecnología de poder” (Castel, 2009:95). En esta medida, Esther Díaz propone que el internamiento en el asilo psiquiátrico es “una forma de represión” que se encuentra entre la “justicia civil y la moral de base religiosa” (Díaz, 2005: 59).

La relación de autoridad que establece Santiago es más que clara. Él se convierte en “Señor y dueño de sus aposentos” (Laurent, 2003:7), o “dueño y emperador” de su “mundo” (Laurent, 2003:17). Dispuesto a “tratar” a la protagonista para doblegarla a su “verdad”. Se establece lo que Foucault llama, “ortopedia moral”.

En efecto, como valiéndose de una función psi cuyo rol es el de intensificar la realidad como poder, e intensificar el poder haciéndolo valer como realidad (Foucault, 2003:187), Santiago dirige a la protagonista -la alienada- hacia su realidad, que tiene a su vez un poder de constricción. La realidad se percibe aquí como la voluntad del otro, la de Santiago o la del psiquiatra (Allouch, 2006:14).

La “función psi” (definida por Foucault en *Le pouvoir psychiatrique* en la lección del 9 de enero de 1974) parte de una demostración previa: el psiquiatra es alguien que dirige, y por lo tanto, cuando se enfrenta al alienado se ocupará de dirigirlo a la realidad. Esto es lo que se llama tautología asilar que consiste en darle poder a la realidad para fundar el poder sobre ella. La realidad evidentemente es la del psiquiatra y se encara como la voluntad del otro, la de él (Allouch, 2006).

Jean Allouch, en "Spichanalyse", diserta acerca de su preocupación por la constitución de un frente "psi" en el psicoanálisis, que le da lugar a un sujeto que él llama trascendental, humanista, un sujeto sartriano. Ante este sujeto sartriano se han alzado tanto Lacan como Foucault al tratarse de un sujeto que no admitiría inconsciente en la medida en que es un ser libre, dueño de sí mismo, es decir se trata de un sujeto que no

ve particularidades, pues parte de una construcción universal (2006: 12). Desde este punto de vista, ya Allouch sugiere en oposición, al sujeto del psicoanálisis que sería particular, no universal, además no estaría en control y por lo tanto, tendría inconsciente.

Ahora bien, la función psi es interesante para reflexionar acerca de la construcción de la subjetividad. Dentro de esta propuesta se encara al sujeto alienado, como un objeto al cual se le debe imponer una realidad que es a su vez única y racional. Tal propuesta, plantea Allouch (2006), tendrá ecos en el psicoanálisis, por un lado en el sentido en que se construye al sujeto y por otro lado, en el sentido en que se construye al psiquiatra.

En efecto la preocupación de Allouch en cuanto a la constitución de la función psi en el psicoanálisis, tiene que ver precisamente con la noción de sujeto que se maneja. Dentro de esta lógica se refuerza la idea del psicoanálisis como pastoral, como lo plantea Allouch, es decir, como un "pastor" (el psicoanalista) que debe guiar por el "buen camino" a sus "ovejas" (los pacientes) (2006:12).

Desde esta reflexión, el "psiquiatra" Santiago es efectivamente una especie de confesor que quiere guiar por el "buen camino" a la narradora, pretende, como lo expresa Pinel, "cambiar la cadena viciosa de sus ideas", y con ese objetivo le aplica lo que Foucault llama, una "ortopedia moral". El objetivo es subyugar la fuerza de la "locura" de la protagonista metiéndola "en la estrecha dependencia de un hombre que por sus cualidades físicas y morales, pueda ejercer sobre" ella "un imperio irresistible"³¹.

Eso explica su "técnica" que consiste en mostrarle fotografías de su pasado que giran en torno a momentos de humillación, evidencias del abandono, crueldad o negligencia de sus padres, el miedo y los maltratos de los hermanos, maltrato de otros hombres, etc. Todos parecen buscar la anulación de su voluntad, y así de su subjetividad, para así imponerle su verdad, la de Santiago.

³¹ Ph. Pinel, *Traité médico-philosophique*, section II, VI: "Avantages de l'art de diriger les aliéné pour seconder les effets des médicaments", p. 58.

Dentro de esta lógica, subyugar la locura es posible para Santiago a través de la infelicidad de la protagonista, restándole a su voluntad y sumándole a sus deseos de morir o de vejar. Precisamente por eso, Santiago toma el poder luego del intento de suicidio.

Descubrí en Madrid que, en cada dosis de insatisfacción que yo sentía, Santiago tomaba el dominio completo.” (Laurent, 2003: 58)

El enfrentamiento se manifiesta de forma clara en el episodio del mendigo por ejemplo. Ahí se muestra el enfrentamiento de las dos voluntades, la de la protagonista que ve en ese encuentro un momento de placer puro y sin culpa; mientras que Santiago lo hace ver como algo sucio y doloroso. Las dos verdades se enfrentan y la de Santiago sale victoriosa. A través de la fotografía va transformando cada uno de los detalles de la historia de la protagonista y transforma la experiencia de placer en el dolor y la vergüenza del abuso representados por la “oscuridad” que tiñe la foto: “Y esta fotografía interna sí tiene que ver con la explosión del sol, pero mira cómo oscurece después.” (Laurent, 2003:13)

Y aquí reside esta idea que intento esbozar: en esta lucha, lo esencial es que el alienado reconozca que lo que creía verdad era un delirio. Por lo tanto, Santiago quiere convencer a la protagonista de que lo que ella cree es un delirio y que lo que él cree es la verdad.

Sin embargo, Santiago tiene sus momentos de quiebre, de debilidad, que ponen en evidencia sus emociones. En efecto, cuando Vicente agrede violentamente a la protagonista, “Santiago se esconde”. Precisamente, cuando advierte el peligro contra él, se exaspera y manifiesta una actitud que la protagonista califica de “cobarde”. Y sí, Santiago parece buscar únicamente su seguridad y bienestar: como impedir que la protagonista tome alcohol para que él pueda estar en control siempre y cuidar lo que hace y dice para no arriesgar su seguridad.

Así estoy. Tirada sobre la cama. Amarrada de pies y brazos, Vicente tiene los ojos desorbitados y los labios de un púrpura brillante. Se quita los pantalones.

-No lo intentes -oigo la voz acobardada de Santiago, pero yo ya he pasado de su prohibición al centro de mi esencia. (El subrayado es mío. Laurent, 2003: 34)

Santiago, al igual que la figura del psiquiatra de Foucault, finge tener una actitud filantrópica con la protagonista (compasiva, paternalista, moralista), pero en realidad, demuestra una y otra vez que lo que quiere es salvarse a sí mismo. Al manifestar sus emociones, muestra su exasperación frente al peligro y así demuestra su cobardía. Lo cierto es que Santiago en su propia "locura", confunde a la protagonista al perder su "pose perfecta", al parecer estar siempre en control. Cuando pierde el control poco a poco, la protagonista se va planteando la pregunta acerca de la verdad. Su respuesta a los ataques de Santiago es siempre la de cuestionar lo que él quiere hacer ver como "verdad".

Esto es claro cuando ella regresa a Méjico y se encuentra con Lucio, quien parece reunir las mejores cualidades de todos los hombres que ha conocido en su vida.

Y al final de esta tregua, cuando más seductora bajaba mi personalidad por el embudo de la armonía y la risa se encontraba balanceada logrando el efecto de un río tranquilo donde Santiago y yo confluíamos en una auténtica humanidad antes temblorosa y quebrantada, ahora remendada y restaurada en el arte del perdón y la comunión, aparece Lucio, el hombre rompecabezas que se armó con la ternura de Reginald, la esplendidez de Cuco y el cerebro de Vicente. (Laurent, 2003:80)

La llegada de Lucio a la vida de la protagonista parece posible pues se encuentra en un momento en el que puede gozar de una transitoria paz entre ella y Santiago. Así se casa con ese hombre, hasta que un día vuelve a escuchar la voz de Santiago que le dice que Lucio es un "incubo". Y la lucha vuelve a empezar. Frente a los argumentos de Santiago, ella le insiste que Lucio es solo "un hombre que me ama". Y Santiago la contradice, se burla de sus respuestas:

Déjame informarte, en medio de este pan con mermelada, por qué te escogió: vio una mujer desfasada cuya única defensa es una sonrisa ambigua que nadie ha podido decodificar. (Laurent, 2003: 81)

De nuevo Santiago intenta dominar aplastando la voluntad de la protagonista, para imponerle su verdad. Y en efecto, poco a poco, la protagonista va cediendo al mandato de Santiago, perdiendo la lucha, la alienada se somete a la verdad del psiquiatra:

Comimos en silencio. Lucio sonreía. Sus dientes parecían largos colmillos. Esa noche no dormí. Me senté en la cama y lo observé en la oscuridad. Terminé por descubrir una gárgola en posición fetal que roncaba. (Laurent, 2003:84)

Así continúa en el relato la lucha entre ambos, hasta que la protagonista parece refugiarse o evadir en el delirio, y Santiago deja caer sobre ella el peso de su verdad para que no le quede más que aceptarla:

Ésta es la verdadera tragedia, no escucharme. ¿Un tal Santiago? Así empezó la pesadilla. No soy otro que tu estúpida razón. (Laurent, 2003:95)

Pero ella no lo acepta y prefiere el delirio. Entonces la hospitalizan e inicia el final de la novela en el viaje de la protagonista hacia la locura.

3.2.2 La ortopedia moral

En *Nadie me verá llorar* la relación entre alienado/alienista se ve claramente en la relación entre Matilda y el personaje de Oligochea, el psiquiatra de La Castañeda que establece una especie de amistad con Joaquín, y que en su diálogo con este personaje, se abre al lector a través de un narrador omnisciente que juega con el discurso indirecto libre, para mostrar todas sus facetas. Y al mismo tiempo, en la novela se puede analizar la relación de lucha entre la locura, como fuerza incontenible y la ciencia, que intenta subyugarla, en la relación entre Matilda y el tío Marcos.

En efecto, en medio del ambiente infernal que caracteriza a La Castañeda, el psiquiatra no parece inmutarse. Él avanza por sus pasillos “guiado solamente por su memoria” (Rivera, 2013:96), en la oscuridad. Esta imagen remite a la fusión del psiquiátrico con el doctor y en este sentido, el manicomio es el cuerpo del médico y viceversa, de ahí el conocimiento profundo que tiene de él. Ese espacio está por lo tanto, bajo su absoluto control. Todos los comportamientos de los locos ahí encerrados, son predecibles en su mente, y los controla precisamente porque están contenidos en ese espacio que es su propio cuerpo.

En *Le Pouvoir psychiatrique*, cuando Foucault analiza el tema del poder del psiquiatra se refiere a su cuerpo. Casi que sugiere una simbiosis entre ese poder y su físico, pues el médico en esencia es un cuerpo, pero no cualquiera. Debe tener un físico con características muy particulares, pues es la presencia física del médico la que funciona como “cláusula de disimetría absoluta en el orden regular del asilo” (traducción mía de Foucault, 2003:6). Por lo tanto en la figura física del médico toma forma la disimetría esencial del poder:

le marquage médical à l'intérieur de l'asile, c'est essentiellement la présence physique du médecin; c'est son omniprésence, c'est en gros, l'assimilation de l'espace asilaire au corps du psychiatre. L'asile c'est le corps du psychiatre, distendu, porté aux dimensions d'un établissement, étendu au point que son pouvoir va s'exercer comme si chaque partie de l'asile était une partie de son propre corps, commandé par ses propres nerfs (2003:179)

Se mezclan en una sola presencia el cuerpo del psiquiatra y el asilo. De esta forma, el psiquiatra convierte su presencia en omnipresencia: cada parte del asilo, es una parte de su propio cuerpo:

des surveillants, entièrement à sa docilité doivent le lui dire, de sorte que perpétuellement, à chaque instant, il est omniprésent à l'intérieur de l'asile. Il

recouvre de son regard, de son oreille, de ses gestes tout l'espace asilaire (Foucault, 2003 : 179).

En esta medida, parece adquirir poderes sobrehumanos: el verlo y escucharlo todo sintetizan el poder del psiquiatra encarnado en su propio cuerpo. De tal forma, cuando el enfermo ingresa al hospital psiquiátrico, lo primero que debe enfrentar es el cuerpo del psiquiatra. A través de este cuerpo, el enfermo ya inicia su sumisión. El cuerpo del psiquiatra se convierte en una imposición de la realidad, por lo tanto, debe ser perfecto: tener peso, prestigio. Foucault recurre a un texto de Fodéré³² para ilustrar precisamente la disposición de este cuerpo omnipresente y poderoso:

Un beau physique, c'est à dire un physique noble et mâle, est peut être, en générale, une des premières conditions pour réussir dans notre profession ; il est surtout indispensable auprès des fous pour leur en imposer. Des cheveux bruns ou blanchis par l'âge, des yeux vifs, une contenance fière, des membres et une poitrine annonçant la force et la santé, des traits saillants, une voix forte et expressive : telles sont les formes qui font en général un grand effet sur des individus qui se croient au-dessus de tous les autres. Sans doute l'esprit est le régulateur du corps; mais on ne le voit pas d'abord, et il a besoin des formes extérieures pour entraîner la multitude (Foucault, 2003: 5-6).

Según el filósofo francés, en esa primera imagen que se ve del médico, se anuda la relación psiquiátrica: el médico es esencialmente un cuerpo. Esa presencia física hace que el asilo sea un campo polarizado por una disimetría esencial del poder, que toma forma en el cuerpo mismo del médico.

Al mismo tiempo, el cuerpo del psiquiatra se convierte entonces en el asilo mismo y la maquinaria del asilo y el organismo del médico se convierten en la misma cosa. Por lo tanto, cuando el enfermo se enfrenta al cuerpo del médico, debe ser envuelto en su interior (Foucault, 2003:180).

³² F. E. Fodéré, *Traité du délire*, de 1817. Según Foucault, esta fecha marca un momento fecundo en la proto-historia de la psiquiatría del siglo XIX (2003:5)

Pero esa fusión del cuerpo de Oligochea con el psiquiátrico resulta difícil para el doctor, quien se ve a menudo abrumado, cansado, pues ahí, “nunca reina la paz” por eso Eduardo a veces “sólo desea con toda su alma la bocanada de humo de un cigarrillo.” (Rivera, 2013:97). Desde esta mirada si se imagina esa fusión del cuerpo de Oligochea con el manicomio, desde sus propios nervios, se puede pensar que ese cuerpo está también deteriorado, en vista del carácter grotesco de la descripción del manicomio. Los locos son retratados desde su monstruosidad en un espacio hostil que retrata las condiciones deplorables del manicomio en la época. El cuerpo del psiquiatra es eso también: insalubridad, hacinamiento, dolor, desamparo; aunque eso lo sienta sólo él, e internamente:

A veces, ciertas noches de invierno, la vida impasible de los internos es capaz de sacar a Eduardo Oligochea de sus casillas. A veces su propia incertidumbre es tan oscura que sólo puede pensar en el placer momentáneo de fumar un cigarrillo. (Rivera, 2013:96)

Ahora bien, cuando la medicina se liga al tratamiento de los locos, en el asilo marca un poder asilar³³. Este es el nuevo dispositivo de la disciplina que se marca desde el punto de vista médico (Foucault, 2003:172).

En efecto, la entrada del médico en la escena del tratamiento de la locura pone en evidencia el reconocimiento de su competencia: el médico parece tener ahora la solución y la verdad de la locura misma. A través de la “medicalización” se le otorga un nuevo estatuto jurídico, social y civil al loco, quien se convierte en “alienado” en la ley de 1838 y se situará en un estado de “minoridad social” (Castel, 2009:45).

De esta forma, el poder del médico en Oligochea se manifiesta de una manera similar a la de Santiago en *El camino de Santiago*, a través del lenguaje. Se trata del poder de

³³ Foucault explica que hasta finales del siglo XVIII no se había medicalizado la locura, si bien había médicos en las instituciones, eran médicos generales, no se preocupaban por la locura en particular (2003:179).

definir, etiquetar, diagnosticar la locura. A través del lenguaje se manifiesta el saber de la ciencia:

Adentro. Hay vocablos por los que Eduardo Oligochea siente especial predilección. El adjetivo “implacable”, por ejemplo; las sílabas de la palabra “delirio”, que, pronunciadas una tras otra, le recuerdan las perlas artificiales de un collar. También le gusta el sonido del acento sobre la e en el adjetivo “hebefrénica”, la sobriedad rotunda de la palabra “etiología”. Hay ciertos términos que, en cambio, lo hacen sonreír con una arrogancia difícil de ocultar: los diagnósticos de “imbecilidad”, “psicosis masturbatoria”, “susto”, “locura razonada”, entre otros. Cada vez que los encuentra al final de los interrogatorios coloca signos de interrogación entre ellos, y luego de descartarlos, añade una nueva terminología con su pluma fuente. “Toxicomanía”, “histeria”, “esquizofrenia”. Ésos son los nuevos nombres para quienes han perdido el deseo por la vida. (Rivera, 2013: 102)

El uso del lenguaje es el que deja ver el poder del médico en la novela de Rivera Garza. Oligochea se burla de antiguos diagnósticos, hechos por otros, pues en el fondo, el que tiene la verdad es él, de ahí que lo que haga es colocar nuevas palabras sobre las viejas, corrigiendo viejos diagnósticos, demostrando tener los correctos con el poder del saber de la ciencia. Para Oligochea, la verdad sobre la locura está en sus manos, y en las de nadie más, ni siquiera en la de antiguos médicos.

El psiquiatra, empoderado a través de esta nueva instancia médica, se convertirá en “maestro de la realidad”, él es, reiteramos, el que dirige y le da una “fuerza constringente” a la realidad, que debe apoderarse de la locura para hacerla desaparecer (Foucault, 2003:131). Su poder es el de la ciencia misma:

Et si j'ai le droit, en tant que science, de m'interroger moi-même sur ce que je dis, s'il est vrai que je peux commettre des erreurs, de toute façon, c'est moi et à moi seul, en tant que science, de décider si ce que je dis est vrai ou de corriger l'erreur

commise. Je suis détenteur... de tous les critères de la vérité. Et c'est d'ailleurs en cela, c'est parce que, en tant que savoir scientifique, je détiens ainsi les critères de vérification et de vérité, que je peux m'adjoindre à la réalité et à son pouvoir et imposer à tous ces corps déments et agités le sur pouvoir que je vais donner à la réalité. Je suis le sur-pouvoir de la réalité dans la mesure où je détiens par moi-même et d'une façon définitive quelque chose qui est la vérité par rapport à la folie (Foucault, 2003 : 134).

A través de esta construcción de la figura del psiquiatra, es la psiquiatría misma la que se posiciona como superior en cuanto a su capacidad de identificar la enfermedad donde nadie más la ve: da “prueba de reconocimiento de su realeza, prueba de reconocimiento de su soberanía, su poder y su saber” (Foucault, 2007: 119). Esto explica igualmente el hecho de que Oligochea es soberbio frente a Joaquín y le insiste que la verdadera historia de Matilda es la que está en su expediente, la historia de sus chancros, la sífilis, etc. “Ésa es su historia. La única historia. La historia real y no su romanticismo trasnochado, Joaquín.” (Rivera, 2013:112). En efecto, para Oligochea, Matilda es solamente un cuerpo perturbado, torcido, que debe ser enderezado.

Ahora bien, en el tío Marcos se ven más claramente las características del cuerpo del médico que analiza Foucault. El personaje me recuerda muchísimo al protagonista de *El alienista* (1882) de Joaquim Maria Machado de Assis a quien “nada lo consternaba fuera de la ciencia” (Machado de Assis, 1974: 40)³⁴.

Cuando aprendió a leer y escribir había deseado tan ardientemente no ser lo que era que, una vez fuera de Papantla, se dedicó con todo ahínco y disciplina a edificarse de nuevo. (Rivera, 2013: 123)

³⁴ Para mayor análisis de esta novela ver Martínez, María. 2011. *Construcciones de la locura y de la ciencia en El Alienista de Machado de Assis (Una mirada sobre la ciencia y la locura en sus relaciones y en sus particularidades)* (Tesis de Maestría). Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

En efecto, el tío Marcos resulta ser un hombre que se aferra a las ideas de progreso y positivismo del porfiriato, para posicionarse como un hombre de saber y así situarse en una posición de poder:

Su práctica médica entre los pobres de la ciudad confirmó sus teorías: todas las patologías estaban directamente relacionadas con la falta de higiene tanto física como mental del populacho. Si el régimen en verdad creía en el orden y el progreso, sostenía, tendría que empezar por hacer la higiene no un derecho sino un deber ciudadano. El diseño de la ciudad tendría que estar en manos de médicos y no de arquitectos con ideas europeizantes y nada prácticas. (Rivera, 2013:126)

Tiene una gran desventaja y es su origen humilde y su estirpe considerada por él mismo, inferior. De tal forma, silencia su pasado pues se avergüenza de él, y se dedica a construirse como una especie de máquina humana que intenta mimetizar los principios de orden, higiene y disciplina, los que en su criterio, harán que el país progrese. Estas son las ideas de modernidad de finales del siglo XIX, las que sostenían que a través de los avances científicos, la disciplina, el orden y la higiene, era posible la construcción de la nación y su progreso.

Como todos los que quieren triunfar sobre su pasado, Marcos desarrolló una fe ciega en las posibilidades abiertas del futuro, en el progreso de la nación. A ese proyecto le dedicó la mayor parte de sus energías y casi la totalidad de sus escritos. (Rivera, 2013:124)

En el tío Marcos se ven las características del cuerpo del médico también. Su presencia es la de un cuerpo con una morfología precisa: la disciplina y el orden. Es un cuerpo que intenta asimilarse a la ciencia misma, para verse superior tal vez. Lo cierto es que en esa lógica, y de una forma casi caricaturesca, el tío Marcos vuelca todas sus energías y esfuerzo en estudiar, trabajar, evitar “con toda eficacia cualquier placer que pudiera alejarlo de su objetivo, el triunfo” (Rivera, 2013:124) e inventarse de nuevo:

Antes de tener un nombre, Marcos no fue nadie. (...) Marcos logró atenuar su acento costeño en un par de meses. (...) Pronto, todos olvidaron que era de Veracruz (...). La presencia de Marcos, la seguridad en sí mismo, infundía respeto. A pesar de tener una apariencia afable, tranquila, pocos se acercaron para cultivar su amistad. (Rivera, 2013:125)

En esta misma lógica escoge a su esposa, Rosaura. Mujer con “pocos atributos físicos”, una “solterona”, con “tristeza en los ojos” y un “desenfadado interés en el sexo” (Rivera, 2013:126). Lo que le permitió tener una unión basada en la “amistad y compañerismo” y no en el “amor”. De tal forma, la ascesis del tío Marcos forma parte también de esta construcción del cuerpo del médico cuyo poder está en la disciplina, y cuya consecuencia es evitar el placer.

El tío Marcos tomará a su sobrina, Matilda, como un experimento personal. Piensa que con ella “podría poner en práctica todas sus teorías”, que consistían en pensar que la higiene podía “convertir en un buen ciudadano hasta al más primitivo de los seres humanos.” (Rivera, 2013:127). En esa medida, ve en Matilda a un rival, a la fuerza caótica de la locura, de la que vive en la periferia, sin disciplina ni orden y que además tiene la herencia del alcoholismo. Y se propone someterla:

Matilda pronto se convirtió en la personificación misma del enemigo al que, más que derrotar, había que subyugar, convencer, domesticar. Como todos los léperos, Matilda tenía en contra su propio legado genético, pero en los albores del siglo el doctor Burgos todavía estaba convencido de que un ambiente adecuado, regido por la disciplina, la higiene y la educación, podía, si no cambiar drásticamente, al menos pulir las aristas más afiladas de su naturaleza maligna. (Rivera, 2013:130)

De tal forma es en el encuentro entre Matilda y el tío Marcos que se establece esta lucha, este enfrentamiento que recuerda al del psiquiatra y el alienado. El hombre de ciencia se

dedicará a someter a Matilda a su verdad. Matilda es derrotada pues se somete a los mandatos de su tío hasta que pierde casi las ganas de vivir. Es vencida en el régimen del asilo que es la casa de su tío, en donde todo se rige por la disciplina del cuerpo y de las actividades. El modelo al que debe aspirar es al de su tía política, Rosaura, y en la voz narrativa que focaliza la mirada de Matilda, se ve que ella intuye que esa vida es de dolor y de muerte en vida:

Ya sabe de memoria, sin embargo, el nombre de la mujer que la espera en febril actividad alrededor de la mesa rectangular de la cocina. Es la tía Rosaura. La blancura de sus dientes le da miedo. La soledad de sus ojos rodeados de largas pestañas negras le provoca algo parecido a la lástima. Su cabello cobrizo recogido en una coleta tras la nuca la hace pensar en las bridas de un caballo. (...) Matilda tiene la certeza de que su tía es una mujer que no conoce el placer del descanso. (Rivera, 2013:117- 118)

La disciplina se establece en el manejo de horarios rígidos e inalterables. Hay horas para todo, para levantarse, asearse, comer, cocinar, salir, etc.; y es en esa rutina inalterable que Matilda empieza a quebrarse, lo cual se manifiesta en que a menudo y de forma inconsciente, se truenan los nudillos: “De tanto pasar, el tiempo no pasa y la atmósfera no huele a nada. En esos momentos lo único que Matilda tiene en la mano son sus diez nudillos. “Mis huesos.” Los acaricia. Los desgrana.” (Rivera, 2013:119)

La casa del tío constituye un espacio en el que reina también el “orden asilar” (tal como lo analicé en *El camino de Santiago*): el aislamiento de Matilda y su reclusión en el espacio protegido de la casa, la constitución de un orden asilar en la disciplina absoluta del cuerpo de Matilda y la relación de autoridad, en la cual, el tío es el dueño de su cuerpo, de su vida, y busca “curar” a Matilda sometiéndola a su voluntad.

Luego, cuando le toca trabajar para Columba, una mujer doctora que la puso a cargo del cuidado de su madre enferma, Matilda de alguna forma se deja asir por ese destino al que la dirige su tío Marcos, y que es de muerte e infelicidad:

Matilda se aproximó lentamente hacia el lecho de la enferma. Tres pasos, cuatro. Dudó. Una vez junto a ella tuvo que esforzarse a extender su mano derecha y posarla sobre la mano izquierda de la anciana. En ese momento, sin esperarlo, los dedos huesudos de la mujer la asieron con firmeza. Trató de zafarse pero todo resultó imposible. La cadena de su destino acababa de tomarla para siempre. Matilda pensó que era el yugo de la muerte, el grillete de la infelicidad.

-Mira Matilda- murmuró Columba-, le caes bien. (Rivera, 2013:133-134)

Este momento simbólico, cuando la anciana la toma de la mano, representa precisamente esa derrota de Matilda que se resigna a su destino. Y así, poco a poco se va perdiendo a sí misma: su rostro cambia, su peinado es otro, su sonrisa no es la misma y su cuerpo le es ajeno:

Su rostro se transformó. Las trenzas que habían caído sobre sus hombros desde antes de tener memoria dieron lugar a un chongo apretado tras la nuca. Sus manos aprendieron a tocar los objetos del mundo sin prisa alguna, con eficiencia. Las carcajadas de las alegrías súbitas fueron sustituidas por una sonrisa domesticada e invariable, dulce. Su cuerpo perdió la capacidad de emanar olores. Matilda olvidó Papantla no por voluntad sino por distracción. Cuando el tío Marcos vio sus ojos una mañana de invierno de 1904 se sintió satisfecho de su obra. Las pupilas que alguna vez miraron con asombro y temor confundidos caían ahora con precaución sobre todas las cosas. Entonces supo con certeza que la ciencia y la disciplina habían finalmente derrotado a los fantasmas étlicos que destrozaron las vidas de Santiago y Prudencia Burgos. (Rivera, 2013:134)

El poder del médico triunfa sobre la paciente. La derrota de Matilda se manifiesta en la represión absoluta de su cuerpo: su mirada, su voz, su risa, su movimiento. Y es que en la imposición del orden, se facilita la represión de cualquier intento de sublevación ante el poder psiquiátrico. De ahí que en el Tratado de Pinel, es posible ver su “reforma administrativa” basada en ese concepto de orden:

Fui conducido, como consecuencia de este espíritu de orden, a determinar las divisiones de la alienación en sus distintas especies, fundadas en observaciones numerosas y mejor constatadas. Esta distribución metódica tiene además una preciosa ventaja para establecer un orden constante en el servicio de los hospicios y contribuir al restablecimiento de los alienados (Ph. Pinel, *Traité médico-philosophique sur l'alienation mentale*, 2^a ed., París, 1809, p. 5) (Castel, 2009: 70).

Según Castel, esta idea de orden de Pinel es la que alimenta todo el movimiento alienista. Para Pinel la disposición del orden permitirá controlar enteramente a los alienados, desde la “conformidad de gustos e inclinaciones”, hasta su “estado de calma o efervescencia” que facilitará el alejamiento de “todas las semillas de disensión y de perturbación” (Castel, 2009:70).

En el relato de Rivera Garza, todo está ahora sometido a la voluntad de su tío, el alienista que la ha alienado de sí misma. He ahí la gran contradicción de la práctica psiquiátrica que se problematiza aquí. El paciente curado, es el que se subyuga, se somete a la verdad del médico, y así, se pierde a sí mismo. Al perder el furor, la fuerza de la locura, se pierde la vida misma en términos simbólicos.

De ahí la propuesta de Castel de evidenciar esta relación entre psiquiatría y absolutismo político. Ya desde la relación entre médico y paciente se establece una relación de soberanía, tal como lo vimos en el tema del tratamiento terapéutico. Y es que como lo explica Castel, la psiquiatría propone “una instrumentalización del poder absoluto que vuelve eficaz y racional su ejercicio” (Castel, 2009:75).

Matilda al final de cuentas, logra escapar de esa “relación de soberanía” al conocer a Cástulo, quien le abre las puertas a un mundo distinto que le devuelve sentido a su vida. Pero en la diégesis del relato, volverá a ocurrir hacia el final, una escena de enfrentamiento entre ella (“la loca”) y el psiquiatra, que parece ser devastadora.

En efecto, cuando Matilda y Joaquín salen del manicomio y se instalan en la antigua casa de Joaquín, reciben una visita de Oligochea quien ha aceptado ser sobornado y recibir dinero de Joaquín para hacerle a cambio un certificado médico que asegurara que él no consume morfina³⁵.

Joaquín y Matilda, como ya planteé, se han empoderado de este espacio, que han convertido en una especie de universo de la locura. Por eso decoran la casa con recuerdos: las fotos de Joaquín, con flores de papel y seda sobre las lámparas. Luego se visten en armonía con el espacio, y con el claro objetivo de desafiar lo que Oligochea pueda considerar estético o racional:

A diferencia de los días secos de la primavera en que se entretenía destruyendo cosas, deshaciéndose de ellas, ahora se divierten creando un mundo a su gusto, un lugar en el que puedan entrar como una mano entra en un guante a la medida. Todas las fotografías de Joaquín están prendidas a las paredes con tachuelas. (...) Matilda ha fabricado hileras de flores con el papel de china para adornar los cuartos comunes de la casa. Pedazos de seda cubren las lámparas para cambiar los tonos de la atmósfera (...) Cuando ven llegar a su primer visitante, Matilda corre al antiguo cuarto de Joaquín y se pone su traje negro. Una camisa blanca sobre sus senos flácidos y sus cabellos se esconden bajo un sombrero de fieltro. La parodia de Santa durante el estreno. (Rivera, 2013: 230)

Los “locos” se quieren burlar del psiquiatra, desafiar su poder, provocarlo. Matilda le hace conversación acerca de “la violencia de la revolución” y del “peligro de estar dominados por un gobierno de ateos”, lo cual se entiende desde un sarcasmo contundente de Matilda, a quien nunca le han interesado tales temas y quiere parodiar a los que sí les interesan. Ella, “la loca”, ridiculiza a los “cuerdos” y sus *grandes* opiniones y conversaciones.

³⁵ Joaquín necesita este certificado para recibir su herencia.

Cuando Joaquín aparece ataviado con una túnica de organza que deja entrever sus piernas flacas y el sexo colgando entre las piernas, Eduardo Oligochea da un brinco.

-Es que estamos muy locos, doctor -dice Matilda mientras le da cuerda al fonógrafo y extiende sus brazos para empezar a bailar con Joaquín. Sus pasos son grotescos, la manera en que se besan también.(Rivera, 2013:231)

En este universo de Matilda y Joaquín se manifiesta la locura en todo su esplendor. Esta es la locura soberana, “con poder para crear caos en el universo”, con “furor”. La escena de enfrentamiento ocurre. La voluntad de los locos, contra la del psiquiatra. Es una relación de fuerza. Oligochea reacciona a su vez desafiante: “-He visto cosas peores - los reta.” (Rivera, 2013:231). Entonces, les dice que ha investigado sobre la vida de Joaquín, pues de Matilda no encontró información:

De usted no encontré nada, Matilda. Siempre es más difícil, deben de estar de acuerdo, rastrear la vida de las mujeres. Al fin y al cabo no importa mucho. Se enamoran y se dejan morir, eso es todo. (Rivera, 2013:231-232)

El trabajo del psiquiatra consiste en disminuir a Matilda a través del desprecio, la humillación. Y luego dará el golpe de gracia: “La fiesta de disfraces se ha convertido en un funeral.”. De tal forma, Oligochea les muestra una fotografía que coloca sobre el piano, junto con las otras fotos de Joaquín:

Es la morgue municipal de 1906. Diamantina Vicario nunca pudo salir de la ciudad. Nadie le puede ganar a la razón, Buitrago. Ni siquiera la primera mujer. (Rivera, 2013:232).

La fotografía de Diamantina muerta³⁶ provoca efectivamente un conflicto en los personajes, que terminan aceptando su derrota y disminuyéndose hasta el olvido. Por

³⁶ El recurso de la foto remite a los mecanismos de Santiago para reducir a la protagonista en la novela de Patricia Laurent. Oligochea usa la misma herramienta para subyugar a Matilda y a Joaquín, con mucho éxito en *Nadie me verá llorar*.

eso, Matilda entra en una especie de delirio que la desconecta de la realidad, y Joaquín se dedica a cuidarla. La victoria del psiquiatra se condensa en la frase “nadie le puede ganar a la razón”, que termina de dar prueba de su “soberanía”.

Oligochea logra hacer de la locura de ambos algo inofensivo, sumiso, confinado a un nuevo encierro que es el de la casa, que deja de ser a su vez el universo de la locura soberana. Matilda, se encierra en un abandono total del cuerpo, de sí misma, como queriendo renunciar también a esa realidad. Al igual que la protagonista de *El Camino de Santiago*, Matilda derrotada se refugia en la ausencia, y entra en una temporalidad y universo ajenos ya de todo.

Pronto no quedará nada. Pronto podrá regresar a su refugio, a ese lugar sin puertas que Eduardo Oligochea denomina locura. Una afección mental. El silencio. Ahí dentro de la casa de Santa María de la que no se atreve a salir, empieza a soñar con los otros años, el resto, todos los años que le faltan para morir. (Rivera, 2013:238-239)

El “lugar sin puertas” como imagen de la locura, es exactamente la imagen de la nave de los locos. Se encierra a Matilda en su partida, prisionera en el lugar de pasaje entre la vida y la muerte y esa parece ser su derrota.

3.2.3 *La lucha*

En *Delirio*, el que juega ese papel del psiquiatra es Aguilar, y esto es en la medida en que él siente que debe relacionarse con la locura de Agustina solo a través de la lucha. Su objetivo parece ser el de vencer la locura de su mujer, subyugarla, traerla de nuevo a su mundo, el de la razón, y así recuperarla. Por eso él se propone “sacar a Agustina al otro lado aunque ella misma se oponga” (:18), sacarla del “lodazal”, pues piensa que su mano “puede jalarla hacia fuera e impedir que se ahogue” (:94); ante lo cual, Agustina le ha “declarado una guerra a dentelladas de la cual vamos saliendo los dos hechos pedazos” (:18).

En esta lógica, Aguilar cree que él está en el lado de la “verdad”, que es el de la “razón”, y que Agustina está equivocada, por eso debe ser salvada, y para eso, debe oprimir su locura. Ante esto, Agustina reacciona, lucha, se defiende.

Ahora bien, en una especie de analepsis, el narrador nos lleva a un momento del pasado de Agustina y Aguilar, en el que ella ha tenido otro “episodio” de locura, y esta vez, Aguilar la ha tenido que internar en un hospital:

(...) las cosas se habían puesto insostenibles y Aguilar había recurrido al seguro social, donde resultó que dada su restringida póliza de profesor universitario, su esposa sólo clasificó para tratamiento en el hospital de beneficencias de la Hortúa, donde le asignaron a un médico llamado Walter Suárez, que sometía a sus pacientes a curas de suero con amital de sodio. La internaron en uno de los corredores del ala psiquiátrica, la acostaron en una cama y yo debí limitarme a observarla dormir (...) (Restrepo, 2004: 249)

En la contemplación de Aguilar de una Agustina que, cual bella durmiente, no hace más que dormir, se puede ver el mismo enigma que ella encierra para él, y su desesperación por dominarlo, contenerlo, encontrar una solución, una respuesta:

(...) en la contemplación de esa bella durmiente que resplandecía de palidez y de ausencia entre esas gastadas sábanas hospitalarias que tanto dolor humano había acompañado, (...) Aguilar no podía quitar los ojos de esa sombra suave y levemente agitada que sus pestañas proyectaban sobre sus mejillas (...) Buscaba mensajes ocultos en los ritmos de su respiración, dice Aguilar, en las tonalidades de su piel, en la temperatura de sus manos, en el silencio de sus órganos, en la ondulación del tiempo sobre su cuerpo inmóvil, ¿Sueñas Agustina, o sólo nadas en un mar de niebla? ¿Estás sola o blindada dentro de tu pequeña muerte, o hay un resquicio por donde pueda entrar a acompañarte?” (Restrepo, 2004: 250)

El relato no se enfoca en la relación entre la paciente y su alienista. El doctor no tiene ninguna importancia en la narración. Pero sí en la relación entre Aguilar y Agustina. Él, en el mundo de los vivos, se siente infinitamente solo al ver la imposibilidad de acompañarla, pero también, de no poder acceder a sus pensamientos, y saberlo todo de ella y de su locura. Ella, en el mundo de la locura, pero también de la droga que la tiene aniquilada, y al mismo tiempo, como sumergida en un espacio en el que se ha vuelto infinitamente enigmática. Como la novia de la muerte, no pierde su belleza, pero se ha vuelto inaccesible. Su cuerpo es central en la construcción de una imagen de la locura que “saca de quicio” a Aguilar: es un cuerpo dócil, pero enigmático y por ello, poderoso.

De esta forma, el narrador busca equiparar a la locura con el sueño y con la muerte. Asimismo, se encuentran en el texto los mismos elementos que analiza Poe (2013) acerca del motivo de la bella durmiente. El erotismo ligado a la muerte, cuyo cimiento es precisamente la soledad. En la novela de Restrepo, así como en los textos citados por Poe³⁷, se convoca el texto del japonés Yasunari Kawabata, que en 1961 publica *La casa de las bellas durmientes*:

Mientras Aguilar esperaba en vela a que fueran pasando las horas fantasmales de La Hortúa, cuántas veces no evocó esas páginas terribles del japonés Kawabata, pobladas de muchachas desnudas, yacentes y narcotizadas en las que no quedaba rastro de amor, de vergüenza ni de miedo. (Restrepo, 2004:250)

La locura de Agustina es efectivamente, un recordatorio de la soledad de Aguilar, de su pequeñez y sus limitaciones. Si bien, Aguilar no está en la vejez o en el final de su vida³⁸, ante la locura de Agustina, se siente impotente, ajeno a esa dimensión en el que su comprensión llega a su límite, en donde se mezcla la muerte y la soledad, junto con el

³⁷ En la propuesta de Karen Poe, se mencionan un libro y un cuento de Gabriel García Márquez que surgen por la lectura de la novela de Kawabata. El cuento “El avión de la bella durmiente”, que se encuentra en *Doce cuentos peregrinos* (1992), y la novela *Memoria de mis putas tristes* (2004)

³⁸ Para Poe (2013), en la novela de Kawabata, así como en el cuento y la novela de Márquez, inspirados en la novela del japonés, el erotismo se asienta sobre la idea de la soledad: “Una soledad extrema, sin máscara y sin alivio posible. Este extraño amor por un cuerpo dormido pero vivo surge en la vejez, al filo de la muerte, la decrepitud y el ocaso del cuerpo. Los protagonistas (etimológicamente quienes esperan la agonía) están irremediamente solos en espera de su muerte. (:74)

amor que siente por ella. Es como si en ese estado de Agustina, Aguilar se volviera aún más inútil, en su objetivo que es “salvar” a Agustina de la locura. Por ello, Aguilar no permite que continúen sedándola, pues como explica, no aguanta “la agonía de verla así, ida, apagada, inexistente (...) cualquier cosa menos esto que se parece tanto a la muerte” (Restrepo, 2004:253)

3.3 Locura y sexualidad

3.3.1 Locura y masturbación: La sexualidad como caudal que atraviesa la anomalía

En *Delirio*, una de las mujeres que integran la familia de Agustina es Ilse, la hermana mayor de su abuelo Nicolás Portulinus. A través de la voz narrativa del abuelo, conocemos su pasado lejano, así como el de su hermana, en un pueblo alemán llamado Kaub.

Partiendo de la percepción de lo que parece un “mal” original: una enfermedad anidada en el sexo de Ilse que la obliga a masturbarse constantemente; propongo que la masturbación se convierte en una especie de enfermedad fundadora que va a dejar una larga herencia en la familia. En efecto, el escozor en el sexo de Ilse, parece carecer de cura y la encierra en un deseo incansable por rascarse y al mismo tiempo, masturbarse. El horror que esto produce en su familia y comunidad la condena al encierro, luego a la locura y finalmente al suicidio.

Enfermedad y sexualidad se entrelazan para construir una imagen del delirio que parece esconder los rasgos más perturbadores de la locura del siglo XVIII. Quisiera partir del análisis de Ilse, para luego preguntarme acerca de las mujeres de las siguientes generaciones y así llegar finalmente a la locura de Agustina.

3.3.1.1 El poder infinito de la sexualidad

En el siglo XVIII surge una serie de discursos sobre la masturbación que toma la forma de campaña anti-masturbatoria. Gilman indica precisamente que en 1700, aparece primero un libro llamado “Onania” o “The heinous sin of self pollution”, tratado de

moral inglesa en donde ya se plantea la hipótesis de que la masturbación era la causa de la locura. Luego en 1758, Samuel Auguste André David Tissot escribe “L’onanisme” o “Dissertation physique sur les maladies produites par la masturbation”. Con este libro la idea de la locura masturbatoria se volvió algo común—en la comunidad médica y la lega (no médica).³⁹

Para Foucault, es luego de la publicación del libro de Tissot en Francia que inicia la producción discursiva sobre la masturbación. Y esta durará todo un siglo (1999:219).

En estos discursos, se ataca a la masturbación en su especificidad, totalmente desligada de la sexualidad. Además, ellos toman la forma de una verdadera campaña para exhortar y aconsejar. Es decir, el análisis científico está ausente⁴⁰.

La campaña toma la forma de una fabulación científica que habla de la enfermedad total. Del análisis de estos discursos, Foucault hace las siguientes observaciones: 1) No hay una génesis de la inmoralidad a partir de la masturbación. Por lo tanto, los niños no son culpabilizados. 2) Lo que sí hay es una patologización de la masturbación⁴¹. Práctica que conllevaba entonces diversos riesgos que adquieren características fantásticas a través de la intervención de la medicina. 3) En ese sentido, como lo mencioné, surge la ficción de la enfermedad total: la descripción fabulosa de que la masturbación conlleva a la enfermedad que tiene todos los síntomas de todas las enfermedades. También está presente la idea de que la masturbación es la causa de todas las enfermedades posibles, incluso es tomada por los alienistas como el origen de la locura. Se trata pues de una causa universal a todas las enfermedades existentes.

³⁹ Posteriormente, en 1784, un educador alemán –Christian Gotthilf Salzmann– escribió: “ On the secrets sins of youth”.

⁴⁰ « Entre le discours chrétien de la chair et la psychopathologie sexuelle surgit donc, très spécifiquement, un certain discours de la masturbation. (...) Discours, donc, dont sont absents totalement le désir et le plaisir, à la différence de la littérature chrétienne précédente. » (Foucault, 1999:219)

⁴¹ « Ce dont on menace les enfants, lorsqu’on leur interdit de se masturber, ce n’est pas d’une vie adulte perdue de débauche et de vice, c’est d’une vie adulte toute percluse de maladies. C’est à dire qu’il ne s’agit pas tellement de moralisation, que d’une somatisation, d’une pathologisation. Et cette somatisation se fait sous trois formes différentes. » (Foucault, 1999:223)

A través de esta fabulación casi literaria⁴², toma forma lo que Foucault llama “el poder infinito de la sexualidad infantil” (1999: 226) o de la masturbación infantil. Poder que toma control del cuerpo, lo consume, lo aniquila, lo deteriora, hasta su inevitable extinción.

La masturbation, par le fait même et sur l'injonction même des médecins, est en train de s'installer comme une sorte d'étiologie diffuse, générale, polymorphe, qui permet de rapporter à la masturbation c'est-à-dire à un certain interdit sexuel, tout le champ du pathologique, et ceci jusqu'à la mort. (Foucault, 1999:226)

Debe ser aplacado, pues su peligro no parece tener límites. De ahí que la familia se volverá el principal espacio de control del cuerpo de los niños, asesorada por la práctica médica que mediará y dará instrucciones del cuidado que los padres deben tener ante este peligro letal.

La masturbación percibida como algo poderoso, incontrolable, caótico y peligroso, es lo que caracteriza precisamente la enfermedad de Ilse en *Delirio*. Por eso, en el relato de Nicolás-adulto acerca de ese episodio de su infancia, cuando la niña se empieza a masturbar en público, pasa a vivir bajo la estricta vigilancia, no solo de sus padres, sino también, de él mismo: su hermano menor. Es decir, a partir de ese momento la tarea capital de la familia es impedir que Ilse se toque.

Precisamente, Foucault (1999) explica que la causa más evocada de la masturbación de los niños es la seducción del adulto, ya sea de las niñeras o de los sirvientes. En consecuencia, muy pronto se culpabiliza a los padres de los niños por no hacerse cargo

⁴² « les médecins de l'époque ont fait appel et ont suscité (...) une sorte de véritable délire hypocondriaque chez les jeunes gens, chez leurs malades ; délire hypocondriaque par lequel les médecins essayaient d'obtenir que les malades rattachent eux-mêmes tous les symptômes qu'ils pouvaient à cette faute première et majeure que serait la masturbation. On trouve (...) une sorte de genre littéraire qui est la « lettre du malade ». La lettre du malade, était-elle écrite, était-elle inventée par les médecins ? Certaines, celles qui sont publiées par Tissot, par exemple, sont certainement composées par lui ; d'autres sont certainement authentiques. » (Foucault, 1999:225)

de ellos. De ahí surge una nueva organización del espacio y del control familiar, y así, el cuerpo del niño se convierte en el objeto de atención permanente de los padres⁴³.

desgraciaba a la familia hasta el punto de amenazar con desintegrarla. Con palabras veladas por el pudor y por la pena Nicolás les reveló la crispación extrema que se generaba alrededor de la triste figura de Ilse, inclusive les tradujo del alemán dos cartas, una en que su padre lo insta a vigilar la conducta moral de su hermana y otra en que su austera madre alude a través de eufemismos a ciertos actos “impropios” y “muy desagradables” que Ilse ejecuta delante de las visitas y que avergüenzan al resto de la familia. (Restrepo, 2004:237)

En efecto, el hecho de que Nicolás hable en primer lugar acerca de cómo el comportamiento de Ilse “desgraciaba a la familia”, apela a una responsabilidad en primera instancia de los padres. La masturbación es tan peligrosa que debe ser motivo de vigilancia constante⁴⁴.

Ilse se masturbaba por una “rasquiña”, un “escozor inclemente que la llevó a la perdición” (237). Además, era incapaz de reprimirse al espacio privado para “rascarse”, por lo que se masturba, por ejemplo, durante el velorio de su tía abuela.

una de las sillas empezó a traquear y todos alzaron la mirada hacia el ruido para ver con estupor que la niña Ilse, también ella de negro y ya casi mujer, y además muy bonita según el reconocimiento que acababan de hacerle los parientes a los padres, se había metido la mano debajo de las faldas y se frotaba la entrepierna con movimientos espasmódicos y ojos ausentes, como si estuviera sola, como si el

⁴³ « Toute la campagne contre la masturbation s'oriente très tôt, dès le départ, on peut le dire, contre la séduction sexuelle des enfants par les adultes ; plus encore que par les adultes, par l'entourage immédiat, c'est-à-dire par tous les personnages qui constituent à l'époque les figures statutaires de la maisonnée. » (Foucault, 1999: 229)

⁴⁴ “C'est en faisant valoir la sexualité de l'enfant, plus exactement l'activité masturbatoire de l'enfant, c'est en faisant valoir le corps de l'enfant en danger sexuel que l'on a donné aux parents la consigne impérative de réduire le grand espace polymorphe et dangereux de la maisonnée, et de ne plus faire avec leurs enfants, avec leur progéniture, qu'une sorte de corps unique, relié par le souci de la sexualité enfantine, par le souci de l'auto-érotisme enfantin de la masturbation. » (Foucault: 1999:233)

respeto no se impusiera en los velorios, como si sus padres no la estuvieran agarrando del brazo para sacarla inmediatamente de allí, avergonzados y confusos.(Restrepo, 2004:238)

La austeridad de su madre y el recato y silencio de sus familiares contrastan con el comportamiento de Ilse que es de exceso, de exhibicionismo y sobre todo, es sexual. De esta forma, por un lado se asocian con la razón: el recato, la moral, el silencio, la austeridad y el color negro. Por otro lado, se asocian con la locura: el desenfreno, el descontrol, ligados con las pasiones y con la sexualidad. Pero hay otra gran dicotomía que se establece en esta escena: la de vida y muerte. La vida asociada con la masturbación/locura y la de la muerte asociada con la razón. Sin embargo, en *Delirio*, así como ocurre también en *El camino de Santiago*, este par pulsional es más complejo pues paradójicamente, es el exceso de sexo el que lleva a muerte, así como lo negro, la muerte, lo reprimido, sostiene la sobrevivencia, aunque esta sea una muerte en vida.

Lo que procedió con Ilse fue entonces la medicalización de su vida y el encierro. Un diagnóstico clínico la ubicó en su lugar: como una “enferma”, o más específicamente como una “loca” .

Asistimos así a lo que Foucault observa en la campaña contra la masturbación que inicia en el siglo XVIII: la sexualidad -específicamente el onanismo- se convierte en el vector principal que atraviesa la anomalía. El uso del propio cuerpo está en el origen de una lista indefinida de padecimientos físicos, cuyos efectos se pueden sentir a cualquier edad, y de cualquier forma. La sexualidad se percibe como algo con un “poder etiológico ilimitado” en el cuerpo y sus posibles enfermedades (Foucault, 1999: 310). Dice Foucault que “el problema de la sexualidad infantil” ya en el siglo XX, llega a convertirse “en el principio de explicación más fecundo de todas las anomalías” (1999:311).

La masturbación de Ilse escenifica esta construcción fabulosa de la enfermedad total. Explica también su locura.

Ilse fue una muchacha cada vez más perdida para el mundo y ganada por ese ardor de la entropierna que provenía de escrófulas y máculas o pápulas que cubrían su sexo volviéndolo agresivamente presente pero a la vez, inmostrable, afiebrado de deseo y a la vez indeseable, asqueroso ante los ojos de los demás y sobre todo asqueroso ante sus propios ojos. (Restrepo, 2004:238)

A partir del encierro de Ilse le sigue un deterioro paulatino de su cuerpo, así como de su mente. La locura de Ilse que es la masturbación se va a materializar en un sexo infame. A manera de monstruo, va a perder sus rasgos humanos, para volverse grotesco y “asqueroso”.

A propósito, Foucault plantea que “le monstre humain combine l’impossible et l’interdit” (1999: 307), y lo que caracteriza a Ilse es precisamente esa combinación. Su cuerpo queda reducido a un sexo agresivamente presente pero inmostrable; afiebrado de deseo pero indeseable.

La anomalía o monstruosidad de Ilse la condenan a la exclusión: cual leproso, es expulsada del mundo de una forma simbólica, condenada a un universo de “tinieblas”⁴⁵ en donde lo único que la gobierna es el cuerpo reducido a un sexo que la devora.

Todo esto da lugar a una lucha entre los mecanismos de control sobre el cuerpo para dominar a esta bestia amenazante.

⁴⁵ “L’exclusion de la lèpre , c’était une pratique sociale qui comportait d’abord un partage rigoureux, une mise à distance, une règle de non-contact entre un individu (ou un groupe d’individus) et un autre. C’était d’autre part le rejet de ces individus dans un monde extérieur confus, au-delà des murs de la ville, au-delà des limites de la communauté. Constitution par conséquent de deux masses étrangères l’une à l’autre. Et celle qui était rejetée. Était rejetée au sens strict dans les ténèbres extérieures. Enfin, troisièmement, cette exclusion du lépreux impliquait la disqualification (...) des individus ainsi exclus et chassés. Ils entraient dans la mort, et vous savez que l’exclusion du lépreux s’accompagnait régulièrement d’une sorte de cérémonie funèbre, au cours de laquelle on déclarait morts (...) les individus qui étaient déclarés lépreux, et qui allaient partir vers ce monde extérieur et étranger. Bref, c’était en effet des pratiques d’exclusion (...). Or, c’est sous cette forme-là qu’on décrit, et je crois encore actuellement, la manière dont le pouvoir s’exerce sur les fous, sur les malades, sur les criminels, sur les déviants, sur les enfants, sur les pauvres. » (Foucault, 1999:40)

Nicolás, el niño agraciado, escuchaba cómo su padre, descontrolado, le gritaba a Ilse No hagas eso, cochina, eso es sucio, y lo veo recurrir a la fuerza física, entre energúmeno transido, para impedir que ella se llevara la mano allá abajo, que era lo peor que podía sucederle a la familia; Cualquier cosa es preferible, lloraba la señora madre, cualquier cosa hasta la muerte. (Restrepo, 2004: 239)

El padre recurría entonces a la fuerza física sobre el cuerpo de su hija. La madre por su parte, parecía solo lamentarse y preferir la muerte de Ilse a la enfermedad. Nuevamente el binomio muerte/vida asocia por un lado la vida con la enfermedad (la masturbación) y la muerte con el resignarse a los mandatos sociales (recato, silencio, color negro- buena conducta).

3.3.1.2 *Sexualidad y locura*

Más adelante, a través de Blanca (la esposa del abuelo Portulinus), quien transcribe las palabras que dice haberle escuchado al abuelo, se amplía más la explicación del padecimiento de Ilse.

el motivo de la conducta de Ilse era un escozor que “le envenenaba las partes más preciosas del cuerpo”, o por ponerlo en jerga de sala de emergencias, una comezón que le interesaba los genitales (...) no solo obliga a rascarse sino también a masturbarse, porque además de atormentar, excita, desata una ansiedad semejante al deseo pero más intensa. (Restrepo, 2004:238)

Lo que se puede ver aquí es cómo en la descripción de la condición de Ilse se pasa a una descripción filtrada por el lenguaje médico, que es indicador del papel de la medicina como práctica social en la vida familiar. En efecto, la vida de Ilse a partir de aquí se medicaliza, y por ello, los padres prueban varios “tratamientos” ineficaces, y finalmente deciden encerrarla en su habitación. Primero horas, luego días enteros, hasta sepultarla en una “insania” o “quiet madness” a la vista de los médicos que la diagnostican. Este tipo de locura, según los médicos, “se desenvuelve en silencio, o sea un progresivo

volcarse hacia adentro de tal manera que lo que de ella se percibía desde el exterior era una desconcertante y para muchos intolerable combinación de introspección y exhibición, de catatonia y masturbación.” (Restrepo, 2004:238)

La masturbación provoca la locura. El diagnóstico es claro en ese sentido y logra fijar la “enfermedad”, a través de su definición y delimitación: el “escozor” de su sexo, le provoca ese estado de “insania”. Ilse se convierte así en una enferma mental cuya salvación parece ya fuera de las manos de sus padres y hasta de los médicos.

El peligro de la masturbación de Ilse se materializa en la enfermedad mental, su alcance es tal que no responde a ningún tratamiento. La locura de Ilse a su vez, es poderosa: no responde más que al encierro y al control físico (pues Ilse es amarrada para que no se masturbe), en apariencia.

Pero ella parecía no escucharle, ocupada siempre en esa comezón que la iba devorando, primero las entrañas, luego las piernas, el torso, los senos, las orejas, la nariz; toda ella, incluyendo los ojos, la voz, el cabello y la presencia, iba siendo consumida por su propia hambre interior, toda ella menos su sexo, que irradiaba inflamación y desamparo, triste faro de su perdición (Restrepo, 2004: 240)

La comezón que devora cual monstruo -imagen ya repetitiva de la enfermedad provocada por la masturbación- va “despedazando” el cuerpo de Ilse, volviéndolo incorpóreo: primero el narrador dice que de ella solo ha quedado su sombra: “en tanto que la niña Ilse rumiaba perplejidades enclaustrada en su cuarto y enroscada en su tiempo, y se iba pareciendo cada vez más a su propia sombra.” (Restrepo, 2004:239)

Luego, como se ve en la cita anterior, la voz narrativa nos hace recorrer, como llevados por una cámara, cada detalle del cuerpo de Ilse. Cada parte devorada, cada pedazo poseído por la enfermedad o por el deseo. Y ese movimiento de cámara parece ir de adentro, hacia fuera: “entrañas”, “piernas”, “torso”; y luego de abajo hacia arriba: “senos”, “orejas”, “nariz”, “ojos”, “voz”, “cabello” y “presencia”. Como lectores, nos

movemos muy de cerca por el detalle del cuerpo de Ilse. Finalmente, ese movimiento parece alejarnos del cuerpo y así contemplar el todo: su “presencia”, que también ha sido devorada.

En este recorrido por el cuerpo, parece quedar por fuera el sexo de Ilse, el único intocable, pues se trata en realidad, del que está en la posición de mando. Su sexo es un “faro”, es decir, el que indica el camino, el que ilumina el sendero, el que da luz. Un cuerpo gobernado por el sexo, es un cuerpo perdido, destinado a ser devorado, a desaparecer. El sexo que manda es la imagen de la soberanía de la irracionalidad, y de las pulsiones más primitivas del ser humano. Bajo este régimen caótico, la locura encuentra terreno fértil.

Tal imagen literaria en el texto de Restrepo nos remite a lo que Vernon Rosario analiza acerca de la percepción del desarrollo del cuerpo en el siglo XVIII. En esta época se percibía el sistema nervioso en relación con la civilización, mientras que el “sistema genital” se asociaba con la parte animal y primitiva del ser humano. Se creía que estos dos sistemas eran los que dominaban el desarrollo del cuerpo (2000:34).

En este contexto, Vernon aclara que según Tissot, la masturbación femenina tenía sus consecuencias particulares, entre ellas la histeria y los “furores uterinos”. En su visión, durante la masturbación compulsiva, el “espíritu del enfermo” era “subyugado” por sus “partes genitales” :

Celles-ci incluient l’hystérie, les vapeurs, la jaunisse incurable, la gale clitoridienne, et des fureurs utérines (...). À ce stade de masturbation compulsive et de fureur utérine, l’esprit du malade était totalement subjugué par ces parties génitales (...). Les nerfs de l’imagination, naturellement plus faibles et plus réceptifs chez les femmes, devinrent un thème récurrent de la littérature anti-masturbatoire et d’autres textes traitant des désordres érotiques. (2000:38)

El autor se refiere a una “sumisión” del “espíritu del enfermo” ante las partes genitales. La imagen es la de un sexo poderoso, soberano del cuerpo y destructor. Un tirano que toma posesión de cada espacio, de cada detalle del territorio que somete, para así poseer o devorar eso que trasciende el cuerpo: su “espíritu” en palabras de Vernon; su “presencia” en palabras del narrador de la novela que analizo.

Por otro lado, en la propuesta de Gilman (1988), la forma en que vemos a los locos responde a una necesidad de diferenciarnos de ellos, y vernos claramente como sus opuestos gracias a la cordura y el control que tenemos sobre el mundo. Así, seleccionamos imágenes que nos permiten darle forma a ese otro, muy lejano a nosotros, por su diferencia y deficiencia para estar en control. Estas son las imágenes que encontramos en el arte: la pintura y la literatura a través de la historia de la cultura Occidental. A su vez, crean representaciones de la locura que acuerpan mitos. Uno de esos mitos centrales en torno a la locura en la cultura Occidental es el que consiste en relacionar la mente enferma con un individuo que ya no está en control del lenguaje, a merced de las fuerzas irracionales de la sexualidad (:63). En el estudio de Gilman, esta imagen va a ser particularmente poderosa en el siglo XVIII.

One of the central myths embodied in the representation of madness, in our society is the necessary relationship between the disease mind, symbolized by an individual no longer in command of language, and the irrational forces of human sexuality.(Gilman, 1988: 63)

Precisamente, eso que subyuga el sexo de Ilse es su humanidad, simbolizada en el lenguaje. Es decir, se materializa en Ilse el mito Gilman relata. El loco entra en una especie de juego de seducción. No es seducido por otra persona, sino por sí mismo, por las fuerzas que oculta en sí, y según Gilman, esta es la señal última del predominio de la sexualidad sobre la racionalidad en el siglo XVIII. Así se plasma una poderosa asociación entre locura y sexualidad que perdurará hasta el siglo XX inclusive (Gilman, 1988: 64).

El loco es entonces aquel que se ha dejado vencer por los impulsos irracionales de su sexualidad y que ha perdido en consecuencia hasta su capacidad de hablar. Una de las imágenes centrales de la literatura del siglo XVIII es la del silencio del masturbador en el manicomio. El masturbador que pierde no solo su capacidad de sentir, sino también, su capacidad de usar el lenguaje. En consecuencia, el masturbador “no puede ser escritor” (trad- mía de Gilman: 71)⁴⁶.

Esta poderosa imagen está también presente en Ilse: su silencio es el silencio de la *masturbadora*, quien no habla y por lo tanto, tampoco escribe. Incapaz de decirse, de contar su historia, de construir su verdad, queda a merced de fuerzas destructoras que la llevan a la muerte.

La sexualidad se convierte entonces en el vector principal que atraviesa la anomalía. Es el detonante principal y el más poderoso. Toma la imagen de un monstruo que amenaza y parece invencible, lo cual provocará grandes esfuerzos por derrotarlo. La masturbación de Ilse escenifica esta construcción fabulosa de la enfermedad y la lucha feroz entre los mecanismos de control del poder y la fuerza dionisiaca y desbocada de la sexualidad.

3.3.1.3 Herencia: hijas y nietas del abuelo Portulinus

Esta forma de autoerotismo ligado con la sexualidad y la locura, parece constituir una especie de “mal” original, de tara que se transmite de generación en generación.

El primero que recibe la herencia es el hermano de Ilse: Nicolás. Por lo tanto, el análisis de este personaje, me permitirá después detenerme en sus hijas y finalmente en su nieta, Agustina.

⁴⁶ “But central to Kleist’s image is the silence of the masturbator. He has lost all use of speech. He is not only without sensation, but without language. (...) The masturbator cannot be a writer. Thus Kleist uses the commonly understood description of insanity ex onania, of a madness rooted in the abuse of the body, in creating the central fiction for his presentation of the Julius-Hospital.” (Gilman, 1988:71)

El hermano ¿perfecto?

El narrador heterodiegético se refiere a un Nicolás-niño que parece estar en el lado opuesto del espectro, en relación con su hermana, Ilse. Su comportamiento intachable e ideal, pareciera querer compensar el horror que significa ella para sus padres.

Nicolás iba creciendo en esplendor, Lleno de gracia como un avemaría según su propia madre, memorioso al recitar largos poemas y dotado para el piano, es decir, Nicolás era lo que las tías abuelas, antes de morir de enfermedades innumerables llaman un estuche de monerías; sol de unos padres para quienes Ilse era un inmerecido castigo (Restrepo, 2004:239)

Si bien Ilse está del lado del pecado, el exceso, lo animal, la barbarie; Nicolás está del lado de lo santo, lo correcto, lo bello (el arte) y lo civilizado (las “buenas costumbres”). Sin embargo, a Nicolás lo seduce la oscuridad de su hermana:

había en el silencio de su extraña hermana algo devorador e insaciable que aterraba y a la vez fascinaba al niño, y cuando la encontraba con las manos atadas atrás (...) esperaba a que los padres se alejaran para desatarla, y al ver que ella volvía a las andanzas, se le acercaba y le decía al oído, con el tono más persuasivo, No hagas eso, Ilse, porque viene padre y te vuelve a amarrar (Restrepo 2004:239)

Hay una ambivalencia en su deseo por ayudar a la hermana, y salvarla de la reprimenda de sus padres, y su deseo por lo prohibido: ver a su hermana, escucharla y hasta sentir lo que ella siente. De esta forma, pasaba horas fuera del cuarto de Ilse, cuya puerta estaba cerrada con llave. La entrada a esa habitación se muestra como la entrada a un mundo de “misterios”, como le llama el narrador. Ese es el mundo precisamente de lo prohibido, el mundo de la sexualidad. La sexualidad que lo horroriza, pero lo fascina; lo repele, pero lo atrae.

Entonces Nicolás aprendió a robar la llave, a penetrar en la alcoba de los misterios y a hacer suyo el calvario de la hermana sentándose al lado de ella y simulando que él también tenía las manos atadas a la espalda (Restrepo, 2004:240)

Nicolás cruza pues el umbral de ese mundo prohibido, robándose la llave, para “hacer suyo el calvario de la hermana” y decirle: “me han castigado igual que a ti, tú no eres la única mala” (Restrepo, 2004:240). Es decir, puede haber un deseo de Nicolás por conocer la sexualidad y este es tan fuerte, que desafía el mandato de sus padres al robarse la llave y penetrar en el espacio vedado. Nicolás, el niño ideal, tiene un lado oscuro.

Cuando Ilse se suicida, ya se insinúa de una forma bastante clara esa herencia que va a transmitir después su hermano Nicolás. Esa noche en que Ilse se tira al Rhin, Nicolás supo algo “que de adulto habría de comprobar en carne propia, y es que ante los embates de la locura, tarde o temprano hasta la música sucumbe; se podría decir que la piquiña del sexo de la hermana hizo nido en el alma del hermano, que ahora pasa repitiendo nombres de ríos en orden alfabético (...) tal vez para acompañar el largo recorrido de Ilse” (Restrepo, 2004:240)

La enfermedad, cual ser vivo, tiene también la capacidad de reproducirse, de “hacer nido”. En el alma de Nicolás se instala la locura para perpetuar su especie, que seguirá a su vez prolongándose en el resto de su descendencia.

De adulto, Nicolás viaja a Sasaima. Precisamente se aleja de su predecible tierra natal: “un lugar con un río y un castillo” (Restrepo, 2004: 18); para dejarse llevar por la seducción que ejercían en él los lugares “misteriosos” y llegar así a este pueblo colombiano, “tórrido”, “húmedo”, “tímido” y “caliente”.

La locura de Nicolás se irá desarrollando en este espacio al parecer, propicio para ello. El abuelo es entonces el típico europeo que llega a un pueblo latinoamericano a vivir, enganchado por lo exótico de la tierra. Todo esto constituye un lugar común que traduce

la mirada europea sobre América Latina⁴⁷, sin embargo, lo interesante es notar que los adjetivos que caracterizan a Sasaima, hacen alusión al sexo, más aún, a una vagina. De tal forma, se puede establecer desde ahí una relación entre locura y sexualidad que continúa en el abuelo Portulinus.

por gracia de ese húmedo y tímido encanto de las tierras calientes que tan seductoras resultan para los hombres como él, propensos a la ensoñación y al desvarío. (Restrepo, 2004:18)

Ahora bien, lo cierto es que la locura del abuelo tiene algo en común con la de su hermana: el silencio. Si bien Ilse se sumergió en el silencio a causa de su locura masturbatoria, a Nicolás lo rodea el silencio, se trata de algo que está en el silencio, ya sea porque no lo habla, o porque lo hace “mal”. En efecto, desde su infancia, ya había algo en el silencio de su hermana que lo seducía. Luego, de adulto y en Colombia, nos enteramos de que hay algo que se calla con respecto a su procedencia. El narrador aclara que Nicolás no “solía hablar de eso, y si alguna vez lo hizo fue en ese enrevesado español suyo, mal aprendido por el camino y que nunca pasó de ser la lengua provisional de quien no especifica si apenas está llegando o si todavía no se ha ido, y tampoco estaba claro por qué se había radicado precisamente en este lugar.” (Restrepo, 2004:18)

Primero, en la novela se maneja la hipótesis de que Nicolás habla mal el español por ser extranjero, pero luego, a través de Blanca se explica que en realidad, desde niño tenía dificultades para hablar:

Siempre creí que las dificultades que por épocas tenía Nicolás para expresarse en castellano le venían por el hecho de ser extranjero, les confesó Blanca a sus dos

⁴⁷ Históricamente, el “ser latinoamericano” ha sido descrito o definido desde una mirada ajena que lo ha alienado, y lo ha convertido así en lo Otro, exótico y esencializable. Tal como lo reflexiona Castro-Klarén (Castro-Klarén, Sara. 2000. “Interrumpiendo el texto de la literatura latinoamericana: problemas de (falso) reconocimiento”. En Moraña, Mabel (Editor). *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Santiago: Editorial Cuarto Propio-2000: 387), la posmodernidad también ha sido escenario de una nueva colonización del canon literario. La literatura latinoamericana no está exenta de tal neocolonización.

hijas, Sofi y Eugenia cuando éstas fueron adultas, hasta que descubrí, (...) que también en su propia lengua natal a veces era coherente y otras veces tartajoso y confuso. Por esa misma señora vine a saber que de niño, en su natal Kaub, Nicolás tuvo serias dificultades para aprender a hablar, y que tartamudeaba a duras penas y eso en su mejor momento, ya que por lo regular se refugiaba en un silencio obstinado donde sólo a sus melodías interiores les daba cabida, hasta el punto de que a los cuatro años de edad su señor padre, temiendo sordera o atrofia cerebral, lo llevó hasta una ciudad vecina para hacerlo examinar por un especialista en asuntos del lenguaje, con el resultado de que le fue confirmado lo que ya sabía de sobra, que el pequeño Nicolás, talentoso y precoz para el piano, era lerdo y negado a la hora de hablar, porfiado más allá de las amenazas paternas y aun del castigo físico cuando se emperraba en cerrar el pico y en taparse los oídos para desentenderse de la voz humana, aun de la suya propia como si lo lastimara, o se le colara hasta la nuez del cráneo para estallarle por dentro. (Restrepo, 2004:92)

Este silencio de Nicolás me permite plantear que en el fondo lo que parece caracterizar la locura de ambos hermanos, al igual que la locura de las siguientes generaciones, es el binomio represión-desenfreno⁴⁸, que se relaciona a su vez con la sexualidad.

En efecto, la locura masturbatoria de Ilse está asociada con el silencio del que se deja llevar completamente por esas fuerzas animales que terminan robándole su humanidad: el lenguaje. Si se piensa en ese silencio como represión, es válido decir que Ilse callaba también porque estaba absolutamente silenciada, en su casa, encerrada en su habitación. Aunque su cuerpo no pudiera parar de “gritar”. Ella calla.

En Ilse, la sexualidad es poderosa y desenfrenada. En el abuelo, este desenfreno se va a expresar de forma simbólica, no en la masturbación incontrolable, sino, en el uso de un lenguaje descontrolado y caótico. Es decir, en la locura de Ilse hay una fuerza que la

⁴⁸ Se entenderá por “represión”, su acepción del DRAE, en la cual reprimir es contener, templar o moderar; y “desenfreno”, como lo que se desencadena, como una “fuerza bruta”, que se entrega de forma caótica a “vicios y maldades” (DRAE ver: <http://dle.rae.es/?id=CtJskHc>)

mueve entre la represión y el desenfreno. La represión está en el silencio, el desenfreno está en la masturbación compulsiva. En el caso del abuelo, quien se mueve entre estas dos fuerzas también, la represión está en el silencio, su dificultad para hablar; y el desenfreno, en su forma de hablar descontrolada, incomprensible y repetitiva, que parece que hace que se “desconecte” de la realidad, como le sucedía a Ilse cuando se masturbaba.

Por otra parte, ya desde la primera imagen del abuelo Portulinus, el relato apunta a un tipo de locura asociada con el desenfreno en la imagen de una cabra:

Dime cómo es el cielo de nuestro verano, cómo se amontonan sobre nosotros estas nubes redondas y lanudas como ovejas, cómo en lo hondo de tus ojos se apacigua, mansa, mi alma, se obstinaba en preguntarle a la abuela Blanca el abuelo Portulinus, refiriéndose a paisajes que no eran los que veía sino los que soñaba, porque ya por ese entonces andaba loco; loco como una puta cabra (Restrepo, 2004:17-18)

En la expresión “loco como una cabra”, hay una verdad profunda que lo hermana definitivamente con Ilse, no solo por sus lazos de sangre, sino también, por la locura ligada a la sexualidad. La herencia que recibe de su hermana es precisamente la de ese desenfreno por un lado, que no existe sin la represión. La locura se percibe igualmente como algo peligroso, letal, que puede conducir a “los infiernos”:

Ella lo sacaba de la mano y lo hacía correr hasta cansarlo para aplacarle ese desenfreno que de otra manera podía arrastrarlo hasta los infiernos. (Restrepo, 2004:18)

No es gratuito en ese sentido que el número dos sea el predilecto del abuelo, pues se asocia precisamente con este binomio (desenfreno/represión) que caracteriza la locura:

A él, hombre conocedor de la alquimia y aficionado a los acertijos cabalísticos, el número dos le permite defenderse (...) de esa insufrible dualidad que se interpone como un hueco entre el cielo y la tierra, el principio y el fin, el macho y la hembra, el árbol y su sombra, la pasión por su esposa Blanca y la urgencia de escapar de su control. (Restrepo, 2004:44)

Esta evocación de dobles⁴⁹ que se manifiesta en el texto, se expresa también en la relación entre el abuelo y Blanca: él vuela “liviano y sin ataduras”, mientras que a ella la ve gorda (a pesar de que es delgada), es decir, es pesada y está “amarrada al suelo” (Restrepo, 2004:44)

De tal forma, si bien el abuelo calla, tampoco puede dejar de decir. Se mueve entre estas fuerzas opuestas que se expresan a través de una serie de dualidades que a modo de dobles paródicos van a encerrar la complejidad de la locura del abuelo. Estos dobles se manifiestan incansablemente en el texto. Son dos mundos: Sasaíma y Kaub; son dos ríos: río Dulce y río Rhin; es la libertad vs la prisión, el lenguaje desbordado vs el silencio, la pasión por Blanca vs la urgencia por escapar de ella, etc. Al igual que Ilse, Nicolás también vive un encierro que se manifiesta en Blanca. Ella es la que lo vive “reprimiendo” para contener su locura. Se puede pensar entonces, que Nicolás está encerrado, contenido a través de su mujer que si bien es como una “piedra”, dura y resistente, también lo quiere sepultar y silenciar.

Apártate, mujer, déjame que sueñe solo, no menciones este árbol que está aquí y este sol que calienta ahora, no me aprisiones, te lo ruego, de este lado de acá, porque mi alma ya alzó el vuelo hacia la otra parte. Eso es lo que quisiera decirle pero le suplica todo lo contrario, que también es cierto: No te alejes, Blanca mía, que sin ti no soy nadie.(Restrepo, 2004:94)

⁴⁹ Al mismo tiempo, la evocación de dobles es también coherente con el binomio razón/sinrazón que se analiza en capítulo 5 de esta tesis, y que es coherente con el de represión /desenfreno, pues la represión se asocia con la razón y el desenfreno con la sinrazón.

Sofía y Eugenia

Los dobles se expresan también en las hijas de Portulinus: Sofía y Eugenia. Desde niñas ya se aprecian como opuestos desde la mirada de sus padres. Eugenia, la reprimida, le gustan los pájaros; mientras que a Sofi, la desinhibida, lo que le gusta es bailar. La “niña buena” y la “niña mala”. El análisis de ambos personajes me permitirá continuar esta reflexión acerca de la sexualidad como tara original, y fuente original de la locura familiar de estas mujeres.

Eugenia y los pájaros

La menor de las hijas de Blanca y Portulinus es Eugenia. Desde niña lleva ya las marcas de un carácter muy definido: “taciturna criatura”, “hermosa y pálida”, “tristonga”, “obnubilada” (Restrepo, 2004:271). Cargará además con una culpa desde la muerte de su padre que de alguna forma, y en mi interpretación, se asocia con la repulsión que desarrolla hacia la sexualidad.

Ahora bien, en los diferentes relatos de la novela se insiste en la belleza de Eugenia. Se trata de una belleza asociada con una debilidad de espíritu y un vacío de personalidad. Como si ella fuera pura apariencia desprovista de significado.

Mi hermana Eugenia, tan bella ella, porque créeme fue una preciosidad, pero siempre ha andado perdida en una como ausencia, Cuerpo sin alma ciudad sin gente, le decía Carlos Vicente cuando la miraba (...) perfecta en sus perfiles de camafeo, e igual de quieta. Igual de pétrea. (Restrepo, 2004:109)

Luego, frente a Carlos Vicente, su esposo, Eugenia se especializa en callar, aceptar y aprender a regocijarse por su estatus social y las apariencias que este implicaba. Por eso no acepta el estilo de vida que adopta su hija, y desconoce a Aguilar, su compañero, por ser un hombre de clase media.

Cuando su padre muere siguiendo los pasos de su hermana Ilse⁵⁰, la que lo acompaña minutos antes es Eugenia. Ella se ha quedado “encargada” de su padre, por petición de Blanca, quien se había ido a celebrar las fiestas del 20 de julio (día en que se celebra la independencia de Colombia), junto con Fárax y Sofi. Aunque la niña Eugenia está nerviosa por la tarea de mantener sereno a su padre “loco”, se tranquiliza rápidamente al constatar que esa noche, parecía calmado y no habría mayores contratiempos antes de dormir. En esa tranquilidad se queda dormida, y luego, la despiertan los gritos de los sirvientes quienes le avisan que han encontrado el cuerpo de Portulinus, ahogado en el río.

(...) y Eugenia se percata de que el padre ya no está en su mecedora, que de él sólo han quedado sus pantuflas y su bata de seda y corre a buscarlo por la casona (...) Eugenia se sobresalta al toparse cara a cara con el Mayordomo Nicasio que ha salido de la nada como si fuera un espanto, Encontramos al profesor Portulinus en el río, lo encontraron los de Virgen de la Merced y vinieron a avisarnos, estaba allá abajo, por Virgen Merced, a unos dos kilómetros de aquí, lo encontraron desnudo y sin vida en una ensenadita de piedras y ya traen su cuerpo, el río lo arrastró y lo dejó arrumado en un remanso (Restrepo, 2004:273)

Eugenia se siente así terriblemente culpable por la muerte de su padre:

Por mi culpa, por mi culpa, por mi grandísima culpa, le grita por dentro una voz a Eugenia, por culpa de mi descuido estamos enterrando a padre hinchado y verde y a escondidas, por culpa de mi descuido padre se tragó entera el agua de todos los ríos, me quedé dormida y por mi culpa se ha ahogado mi padre, yo lo he matado en sueños, el tintus de sus oídos resonará por siempre en mi alma, aturdirá mi alma cada día de mi vida recordándome su despedida.(Restrepo, 2004:274)

⁵⁰ Ilse es evocada en la memoria de su hermano momentos antes de su muerte. Cuando encuentran su cuerpo, se sellan los destinos al notar que ambos mueren ahogados en un río. Ambos parecen suicidarse o dejarse llevar por la muerte a causa de su locura.

A partir de este acontecimiento dramático en la vida de Eugenia, se manifiesta el tema de la herencia de la locura en la hija. Así como “la piquiña del sexo” de Ilse “hizo nido en el alma” de Nicolás, “el tinitus” de Nicolás “resonará por siempre” en el alma de su hija. En efecto, la tara original a modo casi de plaga, se reproduce incansablemente.

Luego de este episodio, en una actitud casi “surrealista”, Blanca reúne a los hijos para decirles que su padre no ha muerto, sino que se ha ido de viaje a Alemania. Eugenia, a pesar de su confusión, termina aceptando la noticia que la libera de la culpa.

si padre volvió a Alemania entonces quizá no tenga la culpa ella, Eugenia (...) Sí, dice en la mesa del comedor de Sasaima la niña Eugenia, sí, sí, sí, dice y repite, padre sí se fue para Alemania sin avisarnos y quién sabe cuándo vuelva, si es que vuelve algún día. (Restrepo, 2004:275)

De tal forma, la capacidad que desarrolla Eugenia de adulta de construir mentiras para esconder verdades terribles o simplemente incómodas, parece originarse aquí. Su madre, Blanca, impone una fantasía en el lugar de una terrible verdad que considera indecible: la muerte. La mentira para Eugenia se convierte así en el camino que acaba con la pérdida y con la culpa.

La mentira es otra forma de silencio que Eugenia carga en su vida. Para ella será pues la censura y el silencio-mentira el camino para sobrevivir el “mal” heredado. Lo que caracteriza su locura es entonces la represión, y no el desenfreno de decir o repetir compulsivamente.

Ese tinitus del padre que resonará en el alma de Eugenia, será rápidamente silenciado por la mentira de Blanca. Eugenia, quien no solo acepta la mentira, sino que la recibe con júbilo, construirá su vida a partir del engaño. Esto es coherente con su decisión de refugiarse en la represión de la sexualidad. Mentira y ascesis parecen ir de la mano en

una danza que respira en medio del control, del pudor, la “pureza”, la represión y el silencio.

En efecto, la tía Sofi es la que reflexiona acerca de la fobia de su hermana al sexo:

esa compulsión a censurar y reglamentar la vida sexual de los otros fue una actitud que compartió con Carlos Vicente, en esa inclinación sombría se encontraban los dos, ahí coincidían, ahí eran cómplices y ése era el pilar de la autoridad tanto del uno como del otro, algo así como la columna vertebral de la dignidad de la familia, como si por aprendizaje hereditario supieran que adquiere el mando quien logra controlar la sexualidad del resto de la tribu (Restrepo, 2004:217).

Aquí se menciona de forma clara el tema de la herencia ligada a la sexualidad de la familia. Como si hubiera un aprendizaje tácito en la experiencia de Ilse: es vital controlar la sexualidad de la familia, más aún, lo más importante es controlar la sexualidad de la familia. Este deseo es el que despierta en ella la “compulsión”, una “inclinación sombría” que constituye al final de cuentas “la dignidad de la familia”. El tema del poder se liga igualmente a la sexualidad: es el que controla la sexualidad quien tiene el mando. Luego la tía Sofi amplía:

Es una especie de fuerza más poderosa que todo y que viene en la sangre, una censura inclemente y rencorosa hacia la sexualidad en cualquiera de sus expresiones como si fueran algo repugnante (Restrepo, 2004: 217)

La piquiña del sexo de Ilse resuena incansable, viaja en la sangre de la familia, y por ello, no se le debe descuidar. Por eso ante ella Eugenia es “inclemente”. A propósito de esta reflexión, hay que pensar que cuando Foucault delibera acerca del por qué de una historia de la sexualidad, menciona el interés que despierta en él el fenómeno de la histeria, a finales del siglo XIX. Lo que más lo cautiva no es la discusión médica en torno

a la histeria, sino el tema del olvido de la histérica, el desconocimiento que tiene de sí misma:

(...) l'hystérie, essentiellement caractérisée par un phénomène d'oubli, de méconnaissance massive de soi-même par le sujet qui pouvait ignorer par la hausse de son syndrome hystérique tout un fragment de son passé ou toute une partie de son corps. Cette méconnaissance du sujet par lui même, Freud a montré que cela a été le point d'ancrage de la psychanalyse, que c'était en fait une méconnaissance par le sujet, non pas généralement de lui-même, mais de son désir, ou de sa sexualité (...). Méconnaissance, donc, de son désir par le sujet, au début. Voilà le point de départ de la psychanalyse, et, à partir de là, cette méconnaissance par le sujet de son propre désir a été repérée et utilisée par Freud comme moyen général à la fois d'analyse théorique et d'investigation pratique de ces maladies. (Foucault, 2001:553-554)

Así explica el filósofo esta gran contradicción de la cultura occidental que por un lado se ha dedicado a producir en exceso discursos sobre la sexualidad, pero por otro lado, tiene un profundo desconocimiento del placer.

Lo que me interesa de esta reflexión es que podríamos pensar a Eugenia como en una histérica cuyo desconocimiento de su propio deseo subyace en la muerte de su padre, momento en el que a través de la mentira, entierra esa parte de su vida y así, continúa como una especie de ciega por voluntad. Su ceguera le permite vivir sin la culpa, pero le ha hecho olvidar, borrar una parte de su vida, de su pasado, y con ella, una parte de su propio cuerpo: de su deseo, del sexo.

Sofía y el baile

Si bien Eugenia quiere callarlo todo, se encontrará constantemente con una resistencia tácita a la mentira y la censura. Se libra una batalla feroz nuevamente entre el desenfreno y la represión, y en el medio, la tía Sofi se va a encargar de destapar eso que está silenciado, a través de su propia voluptuosidad y su capacidad para gozar del sexo.

Aunque sea a escondidas, desafía los mandatos de su hermana, y se acuesta con su cuñado.

El planteamiento de Foucault es útil para reflexionar sobre esta “lucha” entre desenfreno y represión. Propone que la sociedad occidental, si bien parece que ha silenciado la sexualidad, a través de la censura y de la idea del “pecado de la carne” del catolicismo, en realidad da muestras de desear inmensamente saber sobre él:

Plutôt qu’une société vouée à la répression du sexe, je verrais la nôtre vouée à son « expression ». Qu’on me pardonne ce mot dévalorisé. Je verrais l’Occident acharné à arracher la vérité du sexe. Les silences, les barrages, les dérobades ne doivent pas être sous-estimés ; mais ils n’ont pu se former et produire leurs redoutables effets que sur le fonds d’une volonté de savoir qui traverse tout notre rapport au sexe. Volonté de savoir à ce point impérieuse, et dans laquelle nous sommes si enveloppés, que nous en sommes arrivés non seulement à chercher la vérité du sexe, mais à lui demander notre propre vérité. (2001: 103)

De acuerdo con el filósofo, lo que parece haber en el fondo es una voluntad de saber que atraviesa nuestra relación con el sexo, y sobre esta base es que ha tenido un efecto tan poderoso la represión, la censura y el silencio en torno al sexo.

Nous nous imaginons volontiers que nous appartenons à un régime « victorien ». Il me semble que notre royaume est plutôt celui imaginé par Diderot dans *Les bijoux indiscrets* : un certain mécanisme, à peine visible, fait parler le sexe dans un bavardage presque intarissable. Nous sommes dans une société du sexe qui parle. (Foucault, 2001:104)

Partiendo de esta reflexión, se puede pensar que si bien Eugenia se imagina que la vida sexual de ella y su familia está perfectamente controlada en el silencio y la represión, lo que ocurre es todo lo contrario: el sexo habla por todos lados, de forma constante y caótica. Lo que viene “en la sangre” de su familia, no es solo la censura, es precisamente

la locura, heredada desde Ilse, ligada al sexo, y cuya fuerza es inmensurable, como lo analicé anteriormente. Por lo tanto, esa sangre más bien se desborda sin cesar, así como la sexualidad.

En ese desbordamiento se encuentra Sofi, su hermana mayor, quien tiene una inclinación hacia el goce corporal, desde su amor al baile. A pesar de ser ella menos “agraciada” físicamente con respecto a Eugenia, tiene las ganas de vivir que le falta a ella, por eso, Sofi es “grande y pesada”, pero “viva por dentro” (Restrepo, 2004:109).

A través de la voz de la tía Sofi conocemos de cerca la actitud de su hermana acerca de la sexualidad, pues es ella quien le explica a Aguilar:

(...) a Eugenia le parecen un insulto las parejas que se besan en el parque o que se abrazan entre el mar, hasta el punto de protestar porque la policía no impide que Hagan eso en público, siendo Eso todo lo que tiene que ver con la sexualidad, con la sensualidad, dos cosas que para ella nunca han tenido nombre, las reduce apenas a un Eso que pronuncia con un gesto torcido como si sólo mencionarlo le ensuciara la boca. (Restrepo, 2004:217)

Luego habla sobre la herencia concretamente:

no sé de dónde sacó esa fobia porque ni mi madre ni mi padre eran así, otras taras tenían pero no ésa, ni tampoco eran así las gentes de Sasaima (Restrepo, 2004:218)

Lo importante es que en su discurso, la tía Sofi deja ver que ella es todo lo opuesto de su hermana: ella sí habla de la sexualidad abiertamente, no lo esconde en un pronombre de forma eufemística. Ella es sexual, mientras que a su hermana de “piedra” le repugna el sexo. Y todas esas características se concretan claramente en las fotografías que descubren sus sobrinos, en donde ella aparece medio desnuda posando para Carlos Vicente, el padre de los niños.

Dobles paródicos nuevamente en las hermanas que expresan esta lucha entre desenfreno y represión. A pesar de que Sofi disfruta de la sexualidad, esto la convierte en transgresora del orden que se ha establecido de forma traumática a partir de Ilse: la sexualidad de la familia debe regularse, pues sus consecuencias pueden ser atroces y además, la dignidad de la familia depende de esta regulación. Por eso Sofi va a ser “castigada” y expulsada del núcleo familiar de los Londoño cuando se revela la verdad acerca de la relación que mantiene con el esposo de su hermana Eugenia:

(...) después de que Eugenia le asestó el golpe de gracia al mentir sobre las fotos, el Bichi salió a la calle tal como estaba (...) pero con tal aire de decisión tomada que todos supimos que ese niño no pensaba volver, y yo por mi parte había pasado en materia de segundos de la certeza de que se me había terminado la vida, a la sospecha de que lo único que se me había terminado era la vida tal como la había entendido hasta entonces. Ya basta de jueguito pasivo, se ordenó a sí misma la tía Sofi, me llegó la hora de soltar mi propio as. (Restrepo, 2004:294-295)

En este momento, la tía Sofi, quien había mantenido también una mentira al ocultar su romance con Carlos Vicente, el padre de Agustina, se libera al decidir terminar con esa vida e iniciar otra nueva, a igual que Bichi, quien es también expulsado del seno familiar a causa de su homosexualidad (otra transgresión al orden).

Agustina

Agustina pertenece a la tercera generación en heredar la locura. En ella sigue persistiendo el binomio represión/desenfreno, sin embargo, la protagonista -a pesar de todas las represiones que pesan sobre su sexualidad: del padre y de la madre- experimenta más bien un empoderamiento de su sexualidad que no tiene su tía Sofi por ejemplo.

En efecto, la tía a pesar de disfrutar su sexualidad, vivía en la mentira, ocultando su experiencia y queriendo apoderarse de la familia de su hermana, sintiendo que en el

fondo ella era más *madre* y más *esposa* que Eugenia, atrapada pues en un esquema patriarcal que es incapaz de romper. Lo cierto es que la tía Sofi vivía en un espejismo, temerosa de salir a la luz y de decir la verdad. En cambio, el empoderamiento de Agustina tiene que ver con un deseo muy intenso de saber. Ella se obstina en saber qué es “eso” que es prohibido: la lepra, la sangre, la muerte y el sexo.

Primero los leprosos despiertan en ella una curiosidad que mezcla temor y deseo (así como le ocurría a Nicolás con su hermana). De niña ve a un leproso sostener un cartel con un mensaje cuyo contenido no logra leer, porque la llevan con la cabeza cubierta para “protegerla” de esa realidad.

Ese letrero obsiona a Agustina pues se relaciona con su necesidad de saber, de tener el conocimiento que es el que le va a permitir defenderse. Los secretos o lo prohibido, todo aquello que le ocultan –sus padres, o la tía Sofi- constituye una especie de amenaza, algo que tiene el potencial de destruir su mundo.

El tema del conocimiento ligado con el poder se ve en otro episodio de la infancia de Agustina, cuando ella realiza los rituales con su hermano para que los poderes llegaran a ella y poder así predecir el momento en que el Bichi iba a ser golpeado por su padre.

Cerremos las cortinas, Bichi Bichito, para que nuestro templo quede a oscuras (...) y hagamos todo sigilosamente porque los demás no se deben enterar. Cada vez que el padre le pega al hermano menor tiene lugar la ceremonia, en la noche de una habitación oscura, con un oficiante que es Agustina y un catecúmeno que eres tú, Bichi; tú la víctima sagrada, tú el chivo expiatorio, tú el Agnus Dei; con las nalgas todavía rojas por las palmadas que te dio el padre, tú, que eres el Cordero, te bajas los calzoncillos para mostrarme el daño y después te los quitas del todo, y yo también me quito los pantis y me quedo así, sin nada bajo el uniforme del colegio, con una inquietud que pica entre las piernas, con un miedito sabroso de que irrumpa en el cuarto mi madre y se dé cuenta de todo, porque el Bichi y su hermana saben bien, aunque a eso nunca le pongan palabras,

que su ceremonia es así, sin calzones; si no, ni sería sagrada ni los poderes estarían en libertad de venir a visitarlos, porque son ellos los que me eligen a mí y no al revés, y siempre están conectados con las cosquillas que siento ahí abajo. (Restrepo, 2004:39-40)

La ceremonia con el hermano tiene al mismo tiempo un carácter religioso/sagrado y un carácter sexual, es más, lo sagrado se mezcla con lo sexual. Hay una serie de elementos que remiten a la sexualidad, desde la ambientación del lugar en donde se va a realizar el ritual: una habitación oscura, cortinas cerradas- donde nadie puede entrar, donde nadie puede verlos, lo que le da un carácter privado, oculto, escondido; hasta las partes del ritual que incluyen desnudarse y ver las fotos de la tía Sofi desnuda.

Al sentir su sexo desnudo, Agustina siente placer. Se hace alusión así a la masturbación e inevitablemente a Ilse y su locura masturbatoria. Cuando la voz narrativa (que es precisamente la de Agustina) señala la sensación en su sexo como de un “picor”, evoca la “piquiña” incansable de su tía abuela, Ilse.

Asimismo, el momento clímax del ritual es cuando sacan las fotos que le había tomado el padre a la tía Sofi:

y la que preferimos tú y yo, la que siempre colocamos más alta, sobre el promontorio de la almohada: la tía Sofi, peinada de moño y vestida con un traje largo, negro y muy elegante pero que le deja una teta tapada y a la vista la otra, y ni tú ni yo podemos quitar los ojos de esa cosa enorme que la tía Sofi se deja por fuera a propósito y con toda la intención de que nuestro padre se enamore de ella y abandone a mi madre, o sea a su propia hermana, que no tiene las tetas poderosas como ella. (Restrepo, 2004:90)

La poderosa sexualidad de la tía Sofi, representada en una teta, atrapa también a los niños. Y en esa energía sexual, Agustina experimenta la llegada de los “poderes”.

porque lo poderes de Agustina eran, son, capacidad de los ojos de ver más allá hacia lo que ha de pasar y todavía no ha pasado. (Restrepo, 2004:14)

Es decir, Agustina se empodera a través de la sexualidad para tener acceso a sus “poderes”, es decir, al conocimiento. El “saber” aquello que está oculto -que es el momento en que el padre le volverá a pegar al Bichi- es para Agustina lo que le permite proteger y sanar a su hermano, pues el “saber” le permite a ella misma sentirse protegida. Al mismo tiempo, el momento del ritual es el único momento en que ellos se sienten con poder frente al padre y la madre que viven reprimiéndolos. Por eso, Agustina insiste en que en ese instante ellos se vuelven “todopoderosos más allá de todo control, es el momento supremo de nuestro mandato y arbitrio.” (Restrepo, 2004:88)

No obstante, la orden de la madre tiene que ver siempre con el acto de taparse los ojos, para no ver a los manifestantes heridos en la calle o para no ver a los leprosos. Todo es igual para Agustina: es la represión que pesa sobre ella y que la enloquece de alguna forma, pues esa represión la deja ciega que es lo mismo que quedar expuesta, desprotegida:

Mi padre intenta explicarme que mi madre no quería que mi hermano y yo nos impresionáramos y que por eso ha impedido que viéramos a los estudiantes que pasaban corriendo y sangrando por entre los automóviles con las cabezas rotas a culatazos. Pero yo sé que no es así, sé que los leprosos han llegado por fin. (Restrepo, 2004:124)

Si se retoma el planteamiento de Foucault, es interesante pensar que así como en la cultura occidental hay una inmensa voluntad de saber -que ha hecho que la represión y los silencios hayan sido tan fuertes-, así Agustina tiene un inmenso deseo de saber lo “prohibido”, y por eso han pesado sobre ella represiones y silencios terribles, que la han conducido al delirio.

La sangre constituye un elemento simbólico en la novela que tiene sus matices. Por un lado se asocia con la violencia y la muerte, pero por otro lado, se asocia con la sexualidad. En la mente de Agustina hay algo incontenible en la sangre. En apariencia es algo oculto, escondido en las venas del cuerpo, pero en la realidad, la sangre siempre se expone, se derrama y no se puede controlar. De esta forma, se puede ver la sangre como una metáfora de la sexualidad que se intenta ocultar, pero que siempre encuentra su camino, desbordándose. Por eso, al igual que la sexualidad, la sangre es caótica, sucia y peligrosa. Está asociada con la locura.

En efecto, cuando a Agustina le viene la menstruación, ella está jugando con sus hermanos en la piscina, y de pronto, su madre ve -lo que Agustina llama en su relato-, la "Sangre Derramada":

Te vino, Agustina, me dijo, te vino, pero yo no sabía qué me había venido, Tápate con la toalla y éntrate conmigo ya mismo a la casa, pero yo tiré la toalla y zafé mi brazo de la mano de mi madre y me tiré al agua y ahí fue cuando la vi, saliendo de mí misma sin permiso de nadie y tiñendo de aguasangre la piscina (Restrepo, 2004: 149)

La menstruación de Agustina, es el proceso biológico que marca simbólicamente el inicio de su vida sexual, su capacidad de reproducirse, y en su experiencia este acontecimiento que se puede entender como un ritual de pasaje a la vida adulta, a la vida sexual, está marcado por el asco. La repulsión de algo que ensucia el agua, y que sale de ella misma y que no puede controlar:

Luego la tía Sofi dijo Pobre mi niña, tan chiquita y ya le vino la regla, y como afuera mis primos y mis hermanos gritaban llamándome para que regresara al juego de ladrones y policías, yo me sequé las lágrimas y le dije a mi madre Voy a contarles a ellos lo que me pasó y ya vuelvo, y centellearon los ojos de mi madre y de su boca salió la Prohibición: No, Agustina, esas cosas no se cuentan (Restrepo, 2004:150)

De tal forma, por un lado, la locura es producto de una represión que pesa sobre la sexualidad, pues reitero, la dignidad de la familia depende de la regulación de su sexualidad. De ahí que siempre ha sido más importante callar, silenciar y esconder. Eugenia se horroriza ante la sexualidad de su hija, y la obliga a ocultarla y callarla. Sin embargo, ante esta represión constante, Agustina parece encontrar siempre una forma de empoderarse, precisamente a través de lo prohibido, así como lo hace en los rituales con el Bichi. Es lo que sucede con su padre, a quien Agustina admira muchísimo, aunque él siempre se portara distante con ella. Cuando Agustina empezó a salir en la noche con muchachos, descubrió que así podía obtener la atención que nunca tuvo de su papá:

Nunca más, tronó mi padre, Sola entre un automóvil con un tipo nunca más porque no te lo permito, y ella se sorprende de que la voz del padre esté tan exaltada, tan perturbada, nunca antes había yo hecho algo que lo estremeciera (...) Hasta esa noche mi padre conmigo siempre había sido distante, incluso cuando me regañaba lo hacía desde una como ausencia (Restrepo, 2004:188)

Ante este descubrimiento, Agustina empieza a salir con hombres y experimentar con el sexo, solo para obtener la atención del padre:

y yo le juro al padre que no hice nada pero sé cómo decírselo para sembrarle adentro esa duda que lo mata, la verdad es que en el cine lo hice pero sólo un poco y lo hice por ti, padre, para mantenerte desvelado y en vilo, por fin supe comprender cómo ejercer mis poderes sobre el padre, No sé si habrá sido tu amor el que conquisté entre los automóviles de mis mil y un novios, padre, no sé si habrá sido tu amor o si habrá sido sólo tu castigo. (Restrepo, 2004:192)

Es decir, a través de la sexualidad, Agustina se empodera. Sin embargo, en esta ambivalencia entre el desenfreno y al represión, parece ser la represión la que gana en

su vida y esto es lo que se revela cuando el Bichi destapa el escándalo sexual que pesa en la familia Londoño.

La madre encuentra la solución para seguir conservando la dignidad de la familia: la mentira. Así como lo hizo su madre al negar la muerte del padre, Eugenia –que es una “histórica” en consecuencia- va a negar la infidelidad de su esposo y el engaño de su hermana. Así como callaron a Nicolás y a Ilse, el silencio y el delirio de Agustina vienen de la negación de su madre de un acontecimiento traumático en su vida. En efecto, Agustina ante la histeria de su madre, se termina refugiando en el delirio. En la negación de Eugenia, se niega también la sexualidad, esa que empoderaba a Agustina.

Al mismo tiempo, Agustina también recibe la herencia del silencio y la represión ante la muerte.

Espera, Aguilar, espera, no saltes a conclusiones insensatas que aquí estamos enfrentados a un problema más hondo, en estos días Agustina ha estado hablando de su padre como si no hubiera muerto, Hace cuánto murió su padre, Hace más de diez años pero a ella parece que se le olvida, o que nunca ha querido registrar el hecho, no sé si la propia Agustina te lo habrá contado, Aguilar, pero pese a que lo adoraba, ni lloró su muerte ni quiso asistir a su entierro (Restrepo, 2004: 42-43)

La protagonista al igual que su madre, calla la muerte, no la ve de frente, la evade. Ese silencio es también un elemento esencial en la locura de Agustina. Como si el mandato de la madre de taparse los ojos haya sido interiorizado de tal forma, que ante la muerte del padre, se auto reprime, mostrando así que la voz materna destructora, es la propia.

3.4 El sexo loco

La experiencia de la sexualidad para la protagonista de *El Camino de Santiago*, se mueve también en el binomio represión/desenfreno. Las experiencias de carácter sexual que la narradora vive se asocian a menudo con el desenfreno y con la ausencia de Santiago. Por

su parte, Santiago es la voz represiva que se dedica en gran parte a regular su sexualidad.

La primera experiencia sexual de la narradora ocurre durante su infancia. Su madre la manda a comprar tortillas y de regreso, un mendigo le pide una tortilla. Cuando ella se la da, él la masturba:

Antes de que su mano fuera más adentro, Mina y yo tuvimos una conversación. ¿Por qué nos tocaba la pipí? Eso lo íbamos a averiguar. Mina aseguró que todo estaba bien. El hombre tenía esa pequeña necesidad. Nos quedamos. El mendigo me tomó de la mano y me sentó sobre la banca, a un lado de él. Mencioné que no tenía ningún Santiago porque no lo recuerdo preocupado de que alguien lo fuera a ver. Comiendo tortillas, Mina y yo descubrimos las delicias del tacto. Ella tomó control de la situación. Adentro todo se volvió una bola de luz. Con la ayuda del dedo del hombre y el clítoris dilatado, todo explotó en cientos de pequeños soles. (Laurent, 2003:12)

Mina es la voz que le da seguridad y que le permite vivir la experiencia en el placer, en el principio de dar lo que el otro necesita, en la entrega. Santiago interviene para mostrarle a la narradora, a través de la fotografía, su “verdad” acerca de la misma experiencia. En esta nueva versión, la protagonista, que es muy pequeña, ha perdido el dinero del mandado:

Al estar buscando la moneda, el mendigo, quien no es tal sino un vendedor de paletas, se acerca y pregunta lo que haces. Con lágrimas en las ojos, pues conoces bien la paliza y la pobreza, contestas desesperada. Él ofrece regalarte una moneda. Saca de su bolsillo un peso brillante y cegador bajo el sol de mediodía. Aquí te acercas. Ayudado por la protección que le brinda su carro de paletas, te mete la mano bajo el calzón y con el dedo ensalivado te acaricia. Y esta otra fotografía interna sí tiene que ver con la explosión del sol, pero mira cómo oscurece después. (Laurent, 2003:13)

La experiencia retratada por Santiago es la de un abuso sexual, por lo tanto, está teñida de dolor y humillación, de ahí la “oscuridad” que le hace ver Santiago en la fotografía, y que contrasta con la explosión de “cientos de pequeños soles”. De tal forma, por un lado la experiencia sexual libre, se asocia con la locura y a su vez, con la vida, o con la felicidad. Y por otro lado, la versión de Santiago, que es la que va a reprimir sus impulsos sexuales o cualquier otro impulso de la protagonista, la culpabiliza, la humilla y por lo tanto, parece querer dejar una enseñanza, una moraleja. Como una caperucita roja, la protagonista debe aprender a temer al “lobo feroz” y evitar “exponerse” o “desviarse del camino”, pues el riesgo es caer en la “oscuridad”.

El binomio desenfreno (sexualidad, locura, vida)/ represión (razón, muerte) está presente aquí de una forma igual de compleja. La protagonista busca el desenfreno y eso lo manifiesta también a través de la sexualidad, y si bien, este desenfreno se asocia con la locura y con la vida, también puede llevar a la muerte. Eso es lo que parece querer advertir Santiago, a través de un tono moralizante; le muestra que ese camino implica dolor, sufrimiento, que la represión sostiene la sobrevivencia, aunque esta sea como una muerte en vida.

Sin embargo, la protagonista vive buscando la experiencia de la sexualidad, libre de Santiago (libre de razón), y para ello se emborrachaba para ahuyentarlo:

Cuando me emborracho renace el amor infantil parecido al que sentí por el Tortas. Sin miedo ni método, sin la penosa necesidad de prolongarlo hasta el límite del abismo donde la carne ya no puede viajar. Así, con el cuerpo desparramado, flácido, Santiago no puede remar por el tráfico alterado de las señales cerebrales. Con la topografía inflamada, la telegrafía confusa, amé muchas veces. Amados que perdí al amanecer. Santiago salía renovado de sus cavernas. Me envenenaba con la cantaleta de la promiscuidad, fluidos indeseables y riesgo de contagio.(Laurent, 2003:16)

Las experiencias sexuales de la protagonista siempre la posicionan en un lugar de riesgo de transgredir el orden⁵¹, de sufrir (abuso sexual), o de contraer enfermedades, como en esta última cita textual. En síntesis, ella concluye: Santiago sabe “lo peligroso que resulta para mi cuerpo (nuestro cuerpo) llevar a extremos los pecados.” (Laurent, 2003:16). Esto se ve claramente en su encuentro con el Cuco, cuando la narradora se encuentra en España y lo conoce en un bar. Cuando él se da cuenta que ella es extranjera y que no le gusta hablar, ella contesta:

-Pero me gusta hacer el amor.

Santiago brincó de puro enfado en alguna caverna: contra todo plan, contra toda elegancia. Un trago más y se aplacó. Cuco pagó mi cuenta, se despidió de sus amigos y me sacó rodeando con su brazo mi cintura. (Laurent, 2003:50)

Como ella ha tomado licor, Santiago no la puede controlar y por eso le habla con toda honestidad al Cuco. Aquí, la protagonista empecinada en tener un encuentro sexual con este personaje, y liberarse de Santiago, decide aguantar la repulsión que le provoca el hombre durante la cena, quien llega hasta a vomitar sobre su plato de sopa, frente a ella. Se va a la cama con él y en ese momento, “apareció la fotografía del gato” (Laurent, 2003:52). A pesar de que ella no reconozca que Santiago es el que se la muestra, queda implícito, pues a pesar del alcohol, ella seguía escuchando su voz a lo lejos, que le seguía advirtiéndole de los peligros: “¡Espantoso!”, “Nos va a contagiar”, “Grotesco”.

La foto del gato es un recuerdo que ocurre en su adolescencia, “un año antes del intento de suicidio”. Se encuentra un gato enfermo y decide ayudarlo:

De la cuenca de un ojo le caen gusanos de todos tamaños, con el otro lagrimea. Me pone la carne de gallina, pero no huyo; por el contrario, pienso tomarlo y sacarlo de la casa antes de que mi padre lo encuentre y lo bote de una patada sin

⁵¹ Que es precisamente lo que sucede cuando se relaciona de niña con el “Tortas”, un niño con retardo con el que tiene una experiencia sexual. El Tortas se obsesiona con ella al punto de seguirla hasta la escuela: “No le importaba que estuviera la maestra y mis compañeras: aullando se sacaba el falo. Luego lanzaba sus tortas contra los vidrios del ventanal para que yo saliera. La directora llamó a alguien y se lo llevaron para siempre.” (Laurent, 2003:15)

que le importe el dolor. Al acercarme descubro que tiene otra herida llena de gusanos bajo el hocico. El gato está sentado. Los gusanos resbalan por su cuerpo y vuelven a trepar para alcanzar las carnes expuestas. Siento el horror seguido de varios escalofríos. (Laurent, 2003:52)

Esta imagen del gato es la de la muerte en vida⁵². Las carnes podridas del animal, llenas de gusanos, son las del cuerpo en estado de putrefacción. De ahí el horror de la protagonista. El enfrentamiento con el gato es quizá un enfrentamiento consigo misma. En el texto literario se concreta su estado de muerte en vida, a causa de Santiago, en la imagen de este gato. Por eso decide ayudarlo, salvarlo, pues tal vez así logre salvarse a sí misma, pero inevitablemente, fracasa:

Quiero darle una muerte rápida, pero a falta de veneno, sería incapaz de golpearlo. Por el único ojo llora todo el sufrimiento. Le digo que me espere y del botiquín saco una aspirina. Mejor cuatro. Las disuelvo en agua. Con un gotero le meto la sustancia por el hocico y se le sale por la herida del gaxate. Caen muchos gusanos. Decido lavarle las heridas. Con agua caliente, empiezo a arrancarle los gusanos que despavoridos huyen hacia dentro del cuerpo. Ya no puedo más. Me entra la desesperación y la impotencia. Lo dejo cobijado con el trapo de la cocina, en un rincón del patio. Muere a los dos días. (Laurent, 2003:52)

La dura realidad de la muerte está en esa imagen de los gusanos que son incontrolables, inevitables y poderosos. En efecto, la muerte no se puede detener ni controlar, y ese gato, muerto en vida, se va a morir. Son los gusanos los que desesperan a la protagonista. Decide arrancarlos pues son los causantes de la muerte. Ellos devoran para vivir. Dice la protagonista: “Yo no pensaba en el horror de los gusanos comiéndose al gato vivo, sino cuando lo descubrí muerto dos días después.” (Laurent, 2003:53)

Si ella se reconoce en ese gato, así como en el Cuco -razón por la cual decide acostarse con él, como para “ayudarlo”, así como trató de ayudar al gato-, el gusano de ella es

⁵² Esta idea se relaciona con la de Allouch (2016) acerca del “soulèvement”, que será ampliamente analizada en el capítulo 4.

Santiago, que muy despacio la está matando, y al mismo tiempo, la mantiene viva, precisamente para que él pueda vivir, es decir, para seguir alimentándose de ella, aunque eso signifique también, mantenerla muerta en vida. La tensión de este binomio muerte/vida⁵³ es complejo y terrible y es precisamente la responsable de llevarla al intento de suicidio.

Por otro lado, Santiago también buscará reprimir sus muestras de afecto:

-No se puede ir por la calle abrazando gente. Tampoco debes besar a los muchachos del equipo de baloncesto. Tienes que reprimirte, de otra forma nadie te va a querer. Mira a tu compañero de secundaria. Prefiere a la niña callada.
(Laurent, 2003:17)

La narradora, quien termina de entender que Santiago es el “dueño y emperador” de su mente, “cuyo cetro es el miedo al rechazo”, aprende pues a reprimirse y así, se cierra también emocionalmente, pues estar reprimida la mantiene viva, a pesar de que esa vida sea vacía. Así se mantiene en esta tensión que he estado analizando, muerta en vida gracias a la represión, pero sobreviviendo, frente al desenfreno de la sexualidad que la acerca al peligro y a la muerte, aunque sean los que se asocien con el deseo de vivir.

⁵³ Este binomio se discutirá cuando se analicen los textos en relación con la propuesta de Allouch (2016) acerca del “soulèvement”. Ver capítulos 4 y 5

CAPÍTULO 4: Locura y ficciones políticas

4.1 Una reflexión sobre género

Paul B. Preciado (1970)⁵⁴ se inscribe en la corriente teórica *queer* con el fin de buscar estrategias para deconstruir y desestabilizar “los regímenes de normalización del cuerpo”. Los teóricos *queer*, retomando la teoría de Michel Foucault, han enriquecido la propuesta del filósofo para cuestionar la lógica disciplinaria de las sociedades punitivas, es decir, las que excluyen y encierran, las que someten los cuerpos al control de los gestos y las que tienen el principio de vigilancia absoluta y exhaustiva como pilar para corregir comportamientos y normalizar las existencias⁵⁵.

De tal forma, la teoría *queer* retoma los conceptos de poder, disciplina y control de los cuerpos para analizar y deconstruir el sistema que despliega todo su poder y violencia sobre identidades subalternas: gays, lesbianas, transexuales, bisexuales. Piden la integración de los que históricamente han sido sometidos y explotados, para que puedan “acceder a técnicas de gobierno” y que puedan “inventar sus propios aparatos de verificación de verdad”. En este sentido, la teoría *queer* es para Preciado, un “asalto a la epistemología hegemónica de la diferencia sexual” (2014).

Al mismo tiempo, la teoría *queer* cuestiona las nociones de masculinidad y feminidad que históricamente han producido tanta violencia y en esa medida, es una propuesta teórica importante en el análisis de la locura de las protagonistas de estas novelas. Al ser ellas también ficciones políticas que cargan, por lo tanto, con todo ese peso histórico de lo que significa ser mujer en una sociedad patriarcal y violenta.

⁵⁴ Filósofo feminista, nacido en 1970, especializado en la teoría *Queer* y la filosofía de género. Discípulo de Jacques Derrida. Es profesor en la Universidad de París 8, de la Cátedra de Historia Política del cuerpo y teoría del género en el Departamento de Estudios de la Danza. Su primer libro se titula *Manifiesto contrasexual* (2002), y su segundo *Testo Yonqui* (2008). Autor de numerosos artículos académicos.

⁵⁵ A propósito del tema del poder en Foucault, Gros plantea: “El poder inviste al cuerpo como pedazo de espacio, como núcleo de comportamientos, como duración interna y como suma de fuerzas. Todas estas técnicas fabrican un cuerpo dócil y sumiso, un cuerpo útil. Fabrican pequeñas individualidades funcionales y adaptadas.” (Gros,2007:90)

En efecto, en el pensamiento teórico de Paul Preciado, hombre, mujer, homosexual, heterosexual o intersexual, son en realidad, ficciones políticas vivas (Preciado, 2014a). Tales ficciones deben ser estudiadas a través de una genealogía política para entender cómo se asocian a técnicas de poder y de normalidad. Se trata de construcciones de género, si se quiere, que aseguran el orden heteronormativo. O bien, se pueden definir como “regulaciones inscritas en los cuerpos que aseguran la explotación material de un sexo sobre otro” (Preciado, 2002:22).

Ahora bien, Preciado parte de la propuesta de Foucault en *Historia de la sexualidad*, en donde el filósofo desarrolla la historia de las relaciones entre cuerpo, poder y verdad, un conjunto de relaciones que define como “régimen soberano”; noción clave para entender cómo aparece la primera de las ficciones políticas de occidente: la masculinidad.

En efecto, Foucault, plantea que el “régimen soberano” se extiende hasta finales del siglo XVIII aproximadamente y se expresa como el poder de dar la muerte, es por lo tanto un poder, thanato-político (Preciado, 2014a). El soberano tiene el monopolio de las técnicas de la muerte:

Longtemps, un des privilèges caractéristiques du pouvoir souverain avait été le droit de vie et de mort. Sans doute dérivait-il formellement de la vieille *patria potestas* qui donnait au père de famille romain le droit de “disposer” de la vie de ses enfants comme de celle des esclaves; il leur avait “donné”, il pouvait la leur retirer. (Foucault, 1976:177)

Preciado agrega algo que el filósofo olvida: la figura política que encarna las formas soberanas de poder hasta el siglo XVIII, no es sólo el rey, sino el cuerpo del varón de una forma “estricta y corporal” (2014a). Este cuerpo soberano es en realidad el cuerpo del padre: el hombre que podía disponer de la vida y de la muerte de su mujer y de sus hijos. Y esta es precisamente la primera ficción política viva que inventa occidente: la masculinidad thanato-política. Lo que ha definido la masculinidad que inventa la modernidad occidental es el uso y monopolio de las técnicas de violencia.

Al mismo tiempo, el régimen soberano viene de la mano de una epistemología del “cuerpo monosexual”, tomando en cuenta que hasta el siglo XVII solo existe el sexo del varón: la mujer era pensada en el discurso de la medicina como una deformación de la anatomía masculina:

Hasta el siglo XVII, coincidiendo con un régimen soberano de sexualidad, la epistemología sexual está dominada por lo que el historiador Thomas Laqueur llama “un sistema de semejanzas” que permite leer la anatomía sexual femenina como una variación débil, interiorizada y degenerada del único sexo que tiene existencia ontológica: el sexo masculino. Los ovarios son entendidos como testículos interiorizados y la vagina como un pene invertido que sirve de receptáculo, según una metáfora de inseminación agrícola, al sexo masculino. (Preciado, 2008:60)

Como se ve, la mujer ha tenido históricamente un cuerpo subalterno frente al del varón, cuyo órgano sexual ha sido el único con una identidad ontológico-política, pues su cuerpo ha sido pensado como encarnación del poder soberano, thanato-político (Preciado, 2014a).

Ahora bien, en el análisis de Preciado, si bien los primeros movimientos feministas que fueron las sufragistas y movimientos antiesclavistas, piden una reducción de las técnicas thanato-políticas del hombre blanco y europeo, y producen una transformación de las tecnologías de gobierno; esta transformación es en realidad una modulación de la violencia, pues no desaparecen los subalternos ni los oprimidos, sino que son redistribuidos (Preciado, 2014a).

Siguiendo a Foucault, Preciado indica que lo que él denomina biopolítica disciplinaria - que son las formas de gestión política de los cuerpos- ya no ocurre a través de técnicas de violencia, sino a través de técnicas de gestión de la vida de la población. A Preciado lo que le interesa es analizar cómo en esa gestión biopolítica aparecen nuevas ficciones

políticas con las que aún hoy en la actualidad, nos identificamos. La transformación de las técnicas thanato-políticas a las biopolíticas se evidencia porque el aparato de verificación -entendido como esos sistemas que producen la verdad-, era mítico religioso en el sistema thanato-político; luego es científico-técnico en el sistema biopolítico (Preciado, 2014a).

En efecto, las ficciones políticas que se inventan en el siglo XVIII y XIX se anclan en el discurso científico. Una de las ficciones que más impacto ha tenido es la noción de raza, que desde el discurso científico se inventa biológicamente y sirve para apoyar la explotación de los países colonizadores sobre los colonizados y perpetuar lo que Quijano llama *la colonialidad del poder*⁵⁶. El mismo proceso ocurre con la noción de diferencia sexual, inventada por el discurso de la ciencia desde la anatomía, para legitimar la opresión de las mujeres (Preciado, 2014 a).

Asimismo las nociones de hombre, mujer, homosexualidad, heterosexualidad son inventadas por el discurso científico-técnico de la modernidad, cuya *voluntad de verdad*⁵⁷ ha establecido “distribuciones de gestión de poder entre normalidad y patología” (Preciado, 2014 a). Es decir, se han inventado para definir lo anormal a partir de lo que se considera normal. En este sentido, cuando alguien dice “soy hombre o mujer y soy heterosexual”, se está inscribiendo en esa “epistemología normativa” de verse como “útero reproductor o productor de espermatozoides y purificador del cuerpo nacional” (Preciado, 2014 a).

⁵⁶ “Se distingue aquí el concepto de colonialidad del concepto de colonialismo. La colonialidad es “la matriz subyacente del poder colonial” (Mignolo, 2005: 92), es decir, una organización del poder a partir de criterios coloniales como el de raza. Tal matriz no desaparece con la independencia de los estados que fueron una vez colonizados. El colonialismo, en cambio, “tiene distintas ubicaciones geográficas e históricas” (Ídem), lo cual significa una situación de dominación de un estado sobre territorios llamados colonias. Esta situación tiene un inicio y un final histórico” (Martínez, María. 2009. Herencia cultural y colonialidad del poder un enfoque desde Mamita Yunai. En Revista Herencia. Vol. 22 (2), pp. 49-56.). A propósito de colonialidad del poder ver: Quijano Aníbal (2000). “**Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina**”. En: *La Colonialidad del saber : Eurocentrismo y Ciencias Sociales*. Perspectivas Latinoamericana, Clacso, Buenos Aires, p.201-246.

⁵⁷ Concepto de Michel Foucault que se refiere a una estructura o sistema que impone y enmascara la verdad que quiere.

Nuestros cuerpos se pueden pensar como un “milhojas” dice Preciado (2014 a), en donde se superponen distintas técnicas de gobierno, y cada una remite a distintos momentos de la historia: una historia thanato-política, una historia disciplinaria y luego, una historia que Preciado llama “farmacopornográfica”.

Partiendo de las reflexiones de Judith Butler y de Monique Wittig⁵⁸, Preciado plantea que hombres y mujeres “son construcciones metonímicas del sistema heterosexual de producción que autoriza el sometimiento de las mujeres como fuerza de trabajo sexual y como medio de reproducción” (2002:22). De tal forma, estas ficciones políticas vivas, como les llama Preciado, surgen en este sistema de sexo-género que se puede concebir como un “sistema de escritura”. En esa medida el cuerpo se piensa como un texto que se construye socialmente, cuyos códigos se han naturalizado. Por eso la heterosexualidad no es algo natural, sino el resultado de una repetición constante de los códigos de lo masculino y lo femenino (Preciado, 2002:23).

Al pensarse el cuerpo como texto, la “contra-sexualidad”⁵⁹ va a encargarse de encontrar las fallas en su estructura⁶⁰ que son los “cuerpos intersexuales, hermafroditas, locas, camioneras, maricones, bollos, histéricas, salidas o frías, hermafrodykes...” para reforzar el poder que tienen como desviaciones del “sistema heterocentrado” (Preciado, 2002:23).

Ahora bien, en *Testo Yonqui*, Preciado denomina “sexopolítica” a esta parte de la acción biopolítica que está en el interior de las formas de producción y control disciplinaria. Este concepto surge siguiendo las “intuiciones” de Monique Wittig⁶¹, Michel Foucault y Judith Butler y se entiende como “una de las formas dominantes de la acción biopolítica que emerge con el capitalismo disciplinario” (2008:58).

⁵⁸ Preciado se poya en : Wittig, Monique. 1982. “The category of sex”, *The straight Mind and other essays*. Boston, Beacon Press.

⁵⁹ Concepto que acuña Preciado en su libro *Manifiesto contra-sexual* (2002), y que señala un trabajo de deconstrucción de la lógica binaria y oposicional de la filosofía moderna, de las teorías feministas, e incluso de algunas teorías gays y lesbianas (Preciado, 2002: 10).

⁶⁰ Me refiero aquí a la estructura del texto que es a su vez, el “sistema de sexo-género” que es “un sistema de escritura” (Preciado, 2002: 23)

⁶¹ El texto citado por Preciado es Wittig, Monique. 2005. *El pensamiento heterosexual*. Madrid. Egales.

En efecto, a partir del siglo XIX surgen tres ficciones somáticas muy importantes en el mundo occidental: el sexo, la sexualidad y la raza. Estas tres ficciones van a ser motivo de un interés privilegiado de la teoría, la ciencia y la política. Y Preciado les llama *ficciones* partiendo de lo que Butler analiza como la “repetición performativa de construcción política”, es decir, su existencia depende de este performance⁶² pues no tienen “realidad material” (Preciado, 2008:58).

Asimismo, a finales del siglo XIX surge un discurso sobre la masculinidad y la feminidad como “agentes de control y modelización de la vida”. La “sexopolítica” forma parte precisamente de esta acción biopolítica de finales del siglo XIX.

Al mismo tiempo, Preciado se refiere al “imperio sexual” como un “sistema de construcción biopolítica que toma como centro somático de invención y control de la subjetividad el sexo del individuo moderno.” Es decir, tanto la “sexopolítica” como el “imperio sexual” son acciones biopolíticas que forman parte de los mecanismos de control disciplinarios de las sociedades occidentales desde el siglo XIX.

Este régimen sexopolítico se abre con la invención del sujeto sexual a través de la patologización de la masturbación. Esta sociedad, (...) será una sociedad dominada por la diferencia sexual y por la producción del individuo como poseedor de una identidad y de una (y única) verdad sexual. El punto culminante de estas tecnologías rígidas y pesadas de producción de identidad sexual se alcanzará en torno a 1868, momento de la patologización de la homosexualidad y de la normalización burguesa de la heterosexualidad. El producto del cuerpo reproductor pertenece al *pater familias* y por extensión al Estado y a Dios; por tanto, el aborto y el infanticidio posparto, aunque prácticas corrientes, están muy vigiladas y son severamente castigadas por la ley. (Preciado, 2008:61)

⁶² Para Butler, los géneros son contruidos culturalmente a partir de performances que crean “efectos de verdad”. Por lo tanto, la actuación o el performance “tiene el propósito estratégico de preservar el género dentro de su marco binario (Butler, 2007:273).

Los dispositivos sexopolíticos disciplinarios se basan en un conjunto de técnicas que buscan naturalizar el sexo. Se trata pues de “sistemas duros y externos de producción de la subjetividad” (Preciado, 2008:63) y su modelo es el del panóptico de Bentham que es precisamente para Foucault el punto cumbre de la sociedad disciplinaria:

Para Foucault, el panóptico no es un simple centro disciplinario. Es el modelo del poder-saber disciplinario como “ortopedia social”: el poder y sus modos específicos de conocimiento y vigilancia se materializan en una arquitectura exterior (...) que automatiza el movimiento, controla la mirada, temporaliza la acción y ritualiza las prácticas cotidianas. La finalidad de tales arquitecturas no es dar hábitat ni representar al individuo, sino que, como auténticos dispositivos performativos, tienden a producir el sujeto que dicen albergar. El condenado, el alumno, el enfermo, el soldado y el obrero con los precipitados políticos de estas tecnologías de subjetivación.(Preciado, 2008:134)

Asimismo, frente a estos dispositivos disciplinarios del “imperio sexual” o de la “sexopolítica”, los cuerpos que se alejan de la norma se consideran “monstruosidad, violación de las leyes de la naturaleza, o perversión, violación de las leyes morales.” En la medida en que la diferencia sexual se vuelve algo natural y hasta trascendental, surge otro conjunto de diferencias que funcionan a partir de la oposición, como la “homosexualidad y la heterosexualidad”; el masoquismo y la pedofilia; la “normalidad y la perversión”. Las prácticas sexuales se vuelven identidades que deben ser estudiadas, castigadas y curadas, según Preciado (2008).

Frente a este panorama, Preciado conceptualiza otro régimen de subjetivación o “sistema de saber-poder” que Foucault no considera. Se trata de un régimen que no es “soberano ni disciplinario”, que no es “premoderno ni moderno” y se trata de la “sociedad farmacopornográfica”. Este régimen toma en cuenta “el impacto de las nuevas tecnologías del cuerpo en la construcción de la subjetividad”:

Deleuze y Guattari en el Postscriptum de *Mille Plateaux*, inspirándose en Williams S. Burroughs, llaman “sociedad de control” a este “nuevo monstruo” de la organización de lo social que deriva de este control biopolítico. Yo prefiero denominarla, leyendo a Burroughs con Bukowski, sociedad farmacopornográfica: chute y eyaculación políticamente programados. He aquí las dos divisas de este nuevo control exoinformático. (Preciado, 2008:66)

Con este concepto que acuña Preciado, es posible analizar las nuevas formas biopolíticas del poder que atraviesa los cuerpos, que operan ahora “a través de las nuevas dinámicas del tecno-capitalismo avanzado.” (Preciado, 2008:81). El sistema farmacopornográfico es una “máquina de representación somática”, por lo tanto, el género es “el efecto de un sistema de significación, de modos de producción y de decodificación de signos visuales y textuales políticamente regulados”. El sujeto aquí es al mismo tiempo productor e intérprete de estos signos, por lo que está “implicado en un proceso corporal de significación, representación y autorepresentación”. En otras palabras, siguiendo a Teresa de Lauretis (1989), Preciado reitera que el género es una construcción sociocultural que se representa en las producciones discursivas y visuales que surgen desde los “diferentes dispositivos institucionales: la familia, la religión, el sistema educativo, los medios de comunicación, la medicina o la legislación; pero también de fuentes menos evidentes, como el lenguaje, el arte, la literatura, el cine y la teoría”. (Preciado, 2008: 83).

Desde este punto de vista, el género aparece como algo “sintético, maleable, variable, susceptible de ser transferido, imitado, producido y reproducido técnicamente”, en la sociedad farmacopornográfica (Preciado, 2008:82). Lo que Preciado entiende en Teresa de Lauretis es que no se debería hablar de mujeres, sino de género, ni tampoco de opresión, sino de tecnología. El feminismo de los setenta discutía acerca de la opresión de las mujeres, cuando en realidad esto se debería entender como “un conjunto de tecnologías de género” que producen “diferencias de género (hombre/mujer)” y “diferencias sexuales” (homo/hetero, perverso, sado/maso...), raciales, de clase,

corporalidad, edad, etc.”(Preciado, 2008:84). Y estas tecnologías de género son precisamente las que el feminismo debe analizar y cuestionar.

Ahora bien, siguiendo esta reflexión sobre el género en el régimen farmacopornográfico, Preciado plantea que en el siglo XXI, las técnicas de género del “biocapitalismo farmacopornográfico” van más allá: el género es como un “dispositivo abstracto de subjetivación técnica”:

(...) se pega, se corta, se desplaza, se cita, se imita, se traga, se inyecta, se injerta, se digitaliza, se copia, se diseña, se compra, se vende, se modifica, se hipoteca, se transfiere, se download, se aplica. Se transcribe, se falsifica. Se ejecuta, se certifica, se permuta, se dosifica, se suministra, se extrae, se contrae, se sustrae, se niega, se reniega, se traiciona, muta. (Preciado, 2008:88)

De tal forma, la “sexopolítica” del régimen farmacopornográfico funciona a través de los fluidos corporales en donde circulan hormonas, silicona, etc., en fin, un “tráfico constante de biocódigos de género”. Es decir, esta lógica de las diferencias basadas en oposiciones que dividen los géneros, los sexos y la sexualidad, depende del mercado de las “moléculas” responsables precisamente de crear los fenotipos, los signos externos que van a representar estas diferencias y que reconocemos como característicos de los hombres y de las mujeres, y como “normales o desviantes, sexuales o neutros (por ejemplo, el vello facial, la talla y forma de los genitales, el tono de la voz, etc.)”. La reproducción humana y el funcionamiento del sistema inmunológico se gestionan a través de una “tecnopolítica” (Preciado, 2008:88). En otras palabras, ser hombre o mujer es una ficción que se produce a través de un “conjunto de tecnologías de domesticación del cuerpo”, que incluyen el consumo de fármacos y de películas que funcionan como “filtros que producen distorsiones permanentes de la realidad que nos rodea” (Preciado, 2008:89):

El género funciona como un programa operativo a través del cual se producen percepciones sensoriales que toman la forma de afectos, deseos, acciones,

creencias, identidades. Uno de los resultados característicos de esta tecnología de género es la producción de un saber interior sobre sí mismo, de un sentido del yo sexual que aparece como una realidad emocional evidente a la conciencia: “soy hombre”, “soy mujer”, “soy heterosexual”, “soy homosexual” son algunas de las formulaciones que condensan saberes específicos sobre uno mismo, actuando como núcleos biopolíticos y simbólicos duros en torno a los cuales es posible aglutinar todo un conjunto de prácticas y discursos. La testosterona corresponde, junto con la oxitocina, la serotonina, la codeína, la cortisona, el estrógeno, el Omeoprazol, etc., al conjunto de moléculas disponibles hoy para fabricar la subjetividad y sus afectos. (Preciado, 2008:89)

En esta lógica, la violencia de género tiene que ver con esa programación que pasa por lo que consumimos y lo que nos metemos en el cuerpo, que nos programa, nos equipa “tecnobiopolíticamente para follar, reproducirnos o controlar técnicamente la posibilidad de la reproducción”. Lo que los cuerpos consumen, como los fármacos vendidos por corporaciones, funciona como “camisas de fuerza hormonales destinadas a mantener las estructuras de poder de género”. Es decir, la programación consiste en equiparnos “molecularmente para asegurar la complicidad con las formaciones represivas dominantes” (Preciado, 2008:90).

En efecto, en el sistema farmacopornográfico, los cuerpos se convierten en “enclaves” en donde tienen lugar las “transacciones de poder”. De acuerdo con Preciado, la invención de las hormonas sintéticas a mediados del siglo XX, causó un enorme impacto en la linealidad que la medicina ha creado entre el sexo anatómico, el género y la sexualidad, según un modelo que se establece en el siglo XIX⁶³. En efecto, por una parte, desde 1960, la pastilla anticonceptiva, es decir, el estrógeno, se usa para controlar la fertilidad de las “bio-mujeres”, y por otra parte, la testosterona permite la transformación de mujer a hombre en el caso de los transexuales. Las hormonas sintéticas van entonces a modificar “el carácter irreversible de las formaciones identitarias” (Preciado, 2008: 96-97). De ahí que para Preciado, la píldora anticonceptiva es “el panóptico comestible”:

⁶³ Este modelo aparece en libros como el de Krafft-Ebing: *Psychopathia Sexualis* (Preciado, 2008: 96).

Se trata de un dispositivo ligero, portable, individualizado y afable que permite modificar el comportamiento, temporalizar la acción, regular la actividad sexual, controlar el crecimiento de la población y diseñar la apariencia sexual (refeminizándola sintéticamente) de los cuerpos que se lo autoadministran. La torre de vigilancia ha sido sustituida ahora por los ojos de la consumidora dócil de la píldora, que sin necesidad de mirada exterior, regula su propia administración siguiendo el calendario espacial propuesto por la plaqueta circular o rectangular. El látigo se ha visto remplazado por el cómodo sistema de administración oral. La celda es ahora el cuerpo mismo de la consumidora que se ve modificado bioquímicamente, sin que una vez ingerido el compuesto hormonal puedan determinarse los efectos exactos ni su procedencia. Las puniciones y los sermones educativos se han transformado aquí en recompensas y promesas de libertad y emancipación sexual para la mujer. (Preciado, 2008:135).

4.2 El *queer* y el *loco*

A partir de la propuesta epistemológica acerca de la locura⁶⁴, y la de Preciado, surge la necesidad de aclarar la relación entre la locura y la teoría *queer*. El gran punto de encuentro que me parece esencial es lo que tienen en común la locura (y el sujeto llamado loco (a)) con los sujetos que trabaja la teoría *queer*. Si bien, esta busca estrategias para “desmontar regímenes de normalización del cuerpo”, el sujeto que busca reivindicar, es el subalterno: los marginados del capitalismo farmacopornográfico, que son todos esos cuerpos que están fuera del orden y de la normalidad:

(...) son las putas, los emigrantes “no-elegidos”, los pequeños traficantes, los prisioneros, los cuerpos dedicados a los trabajos domésticos y de cuidado corporal, los niños y los animales (auténticos territorios productores de materia primas farmacológicas, cuerpos de ensayo clínico y de consumo por parte de las industrias agroalimenticias). Todos ellos se sitúan en el umbral de la ciudadanía.

⁶⁴ Aquí me refiero a la propuesta epistemológica planteada en el capítulo dos.

Y en el umbral de lo humano. Por consiguiente, no es solo insuficiente o mojigato hablar de “feminización del trabajo” para referirse a la transformación del trabajo en el capitalismo contemporáneo, sino definitivamente tendencioso. Habrá que hablar de pornificación del trabajo y de producción y sujeción del cuerpo en un régimen farmacopornopolítico global.(Preciado, 2008:194)

Ese situarse “en el umbral de la ciudadanía” y “de lo humano” es lo que tienen en común los subalternos del sistema farmacopornográfico con el llamado “loco” de la cultura occidental, que ha sido históricamente siempre el “otro” que ha provocado temor, que es imposible de asir, el diferente a la regla, el que se equivoca, el que tiene una fuerza tan grande que debe ser detenida, porque es amenaza al orden, al sistema.

En esa medida, Teresa de Lauretis (1989) propone que el sujeto del feminismo “es excéntrico, es fuerza de desplazamiento, es práctica de transformación de la subjetividad” (Preciado, 2008:83), y todo eso es *el sujeto loco*. El que está en el lugar de la locura es “excéntrico”, pues por excelencia está en la periferia; es también “fuerza de desplazamiento” pues en el imaginario de Occidente, la locura siempre ha tenido fuerza para convulsionar el orden social, para provocar “el fin del mundo” y en ese sentido, para desplazar el sentido de la “verdad”; es “práctica de transformación de la subjetividad”, pues la locura es imposible de asir, está en la fragmentación, en el desgarramiento y en esa complejidad, el loco -como sujeto- tiene una capacidad de transformar su subjetividad que supera cualquier otra. De esta manera, es pertinente hacer este paralelismo entre el “sujeto del feminismo” y el sujeto loco.

Ahora bien, Frédéric Gros ha dicho que las conciencias de la locura que analiza Foucault son estrategias de la razón para “aprehender concretamente la locura, al mismo tiempo que se precave de ella” (2000:35). En Occidente, la razón es la que históricamente ha buscado aquietar la locura, primero temiéndole, luego enunciándola, encerrándola y luego, aplacándola con el saber de la ciencia. Se puede pensar la razón como “la Racionalidad político sexual de Occidente” usando el término de Preciado. Esta racionalidad es el sistema heteronormativo, binario, patriarcal y violento que

históricamente ha buscado dominar la locura y a todos los sujetos subalternos. Ante ella, la locura es la desviación patológica, la amenaza al orden, al sistema. La “razón” que menciona Foucault es el equivalente del “imperio sexual”, y se vale también de formas de producción y control disciplinarias como la “sexopolítica”.

De tal forma, hay que preguntarse si las protagonistas de las novelas estudiadas asumen su papel como ficciones políticas vivas, si desafían a la razón o a la racionalidad político-sexual del mundo en el que viven y en el que se cuenta su historia. Hay que preguntarse de qué forma ellas desafían las “regulaciones inscritas en sus cuerpos que aseguran su explotación” y la relación que esto tiene con la locura. Desde este punto de vista, hay que interrogarse acerca de la construcción de la locura que problematizan los relatos y de qué manera se asocia con la construcción de la subjetividad como ficción política.

4.3 La locura y la mujer, como ficción política

¿La locura se concibe de la misma forma cuando se trata de una mujer, entendida como ficción política? En numerosos estudios, tales como los de Shoshana Felman o Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, entre otros, la pregunta se vuelve prácticamente retórica. Evidentemente no se concibe igual por una variante que lo cambia todo, la relación entre locura y “mujer” ha sido privilegiada en la historia de Occidente e incluso hasta hoy en día, en las estadísticas (Felman, 1978: 138).

Hay que aclarar que la reflexión acerca de la mujer, sea en la teoría o en el análisis del corpus, se hará siempre a partir de la premisa de que la mujer es una ficción política viva, tal como lo plantea Paul Preciado, teniendo en cuenta que la teoría *queer* no niega todo el feminismo, sino que le agrega “un nuevo marco conceptual” (Carrillo, 2007). Si bien no todas las autoras citadas son teóricas *queer*, sus reflexiones feministas hacen alusión a una construcción de mujer, que es “ficticia”, aunque lo hagan algunas veces asumiendo que existe una esencia inherente a la misma. Sus propuestas teóricas feministas resultan por lo tanto pertinentes para reflexionar acerca de la mujer como ficción política, pues cuando ellas se refieren a la “mujer”, desde nuestra mirada crítica, su significado no contiene una esencia, pues es una construcción, una ficción política.

Al mismo tiempo, siempre parto de la reflexión del posfeminismo y la teoría queer de que la mujer, como ficción política, no es el único sujeto del feminismo. Y como lo ha señalado Teresa de Lauretis (1989), la teoría *queer* cuestiona profundamente la categoría de “mujer”, para definir al “sujeto político del feminismo”. (Carrillo, 2007). El objetivo, como lo propone Butler, es “deconstruir el sujeto femenino” para “darle juego como un sitio donde puedan ver la luz significados aún no previstos”

Ahora bien, para Shoshana Felman ante al panorama que tiene la mujer en la sociedad patriarcal, y su imposibilidad de protestar o de rebelarse, la locura se vuelve como un “punto muerto”, un destino inevitable que manifiesta su “impotencia cultural”, la “expresión social y psicológica de una solicitud de ayuda, de un llamado de auxilio que forman parte del condicionamiento de la mujer, del estereotipo ideológico de su rol, de la conducta “femenina”” (Traducción mía Felman, 1978: 139).

Frente a este problema, Felman se interesa por la reflexión teórica de Luce Irigaray quien analiza el estatuto teórico de la mujer en el discurso occidental. En este sentido, Irigaray analiza textos teóricos escritos por hombres que interrogan el concepto de feminidad (Felman, 1978:139). A partir del pensamiento filosófico de Derrida, y su “crítica general de la metafísica occidental”, Irigaray construye su pensamiento teórico: la mujer se entiende como sumisa al concepto de la masculinidad en la teoría, “es vista por el hombre como su otro, negativo del positivo, y no en su propio derecho, como diferente, otro en sí: el Otro.” (traducción mía Felman, 1978: 140).

Para Felman hay una problemática que subyace de todo intento de pensamiento feminista y que tiene que ver con la “representación de la mujer”. Si bien Irigaray señala que la opresión de las mujeres ocurre también en los razonamientos teóricos y discursivos, la teoría feminista también puede incurrir en este “error” que es el mismo para la cuestión de la mujer y la cuestión de la locura: ¿cómo hablar del Otro?, ¿cómo pensar en la mujer sin subordinarla al hombre? “cómo pensar la locura sin subordinarla

a la razón?", ¿cómo liberarse de la lógica dicotómica, binaria? (Felman, 1978: 142.

Traducción mía)

Ante este problema, Felman hace el análisis de la novela *Adieu* (1830) de Balzac y encuentra una asociación importante en relación con la cercanía entre la locura y la mujer: la Razón se asocia en el texto con la Palabra, y la Locura con el Silencio. Y estas dicotomías coinciden con la dicotomía Hombre/Mujer.

Les femmes semblent être liées à la fois au silence et à la folie, alors que les hommes, partageant l'apanage du discours, apparaissent non seulement comme les détenteurs, mais aussi comme les dispensateurs du privilège de la raison, qu'ils peuvent à leur gré accorder -ou enlever- à autrui. (Felman, 1978:147)

Con respecto a la locura femenina, Felman encuentra que los hombres, sistemáticamente intentan apropiársela, "pretendiendo, primero, comprenderla, pero con una comprensión exterior, que reduce la locura a un espectáculo, o un objeto que se cree poder conocer y poseer." (1978:148 traducción mía). De tal forma, la "razón" masculina propone una relación de violencia y dominación frente a la "sinrazón" femenina, que para Felman se entiende como un "proyecto para amaestrar", o incluso como una "violación metafórica de la mujer" (1978: 148).

Por otra parte, en su análisis literario, Felman observa que la locura del personaje femenino tiene otra consecuencia: turbia su feminidad. En efecto, Philippe, el protagonista, define la locura de Stéphanie como la "pérdida de su feminidad". En otras palabras, su locura la ha hecho "menos mujer". Esta feminidad que se construye como ajena a la locura tiene que ver con una construcción metafórica asociada a estereotipos patriarcales, de acuerdo con Felman. En esta lógica, "curar" a Stéphanie significaría, devolverle su "feminidad" que implica en el texto literario, reconocer al hombre como su "amante", y que ella le pertenece como su "gloria", de ahí que la cura pasa por que ella lo reconozca a él:

Ce que Philippe recherche dans la femme, ce n'est pas un visage, mais un miroir qui, en lui renvoyant le reflet de l'image qu'il se fait de lui-même, doit le confirmer dans le leurre de son « identité » imaginaire. Philippe ne cherche donc pas à connaître Stéphanie mais à se faire reconnaître par elle ; il lui demande non pas la connaissance, mais la reconnaissance. (Felman, 1978:151)

El problema que se le presenta a esta ficción política, que llamamos mujer, frente a la locura, es que por un lado, volverse loca, ser loca, hablar como loca, implica un alejamiento de la feminidad. Es menos mujer la que es loca. Y por otro lado, cuando se quiere romper con la locura, hay entonces que asumir las “posiciones críticas y terapéuticas de la razón” (Felman, 1978: 155). Asumirse dentro de esta ficción política es aceptar el paso de la violencia masculina sobre la propia vida: curarse es reconocerse ficción política viva, y es reconocer al hombre como ficción thanato-política viva. Dejar de ser loca significa entonces volver a ser “femenina”. De ahí que en la novela que analiza Felman, cuando la protagonista por fin reconoce a Philippe, es decir, cuando recupera su cordura, muere al instante: la terapia es asesina como dice la autora, Stéphanie muere como sujeto, desaparece para asumir su deber como mujer. Frente a esta imposibilidad Felman ofrece una salida:

Il incombe aux femmes, aujourd'hui, de renaître, en quelque sorte, au langage, et de *ré-apprendre à parler* : à parler autrement que par et pour une structure de sens masculine. Or, c'est bien plus que l'espoir des femmes qui réside dans cet apprentissage féminin : c'est tout l'espoir de notre culture, celui de la transformation du discours que défera, de l'intérieur, le subtil mécanisme de l'oppression dans ses alibis « naturalistes ». (1978:155)

Ante estas reflexiones teóricas, por un lado es pertinente preguntarse si la locura de las protagonistas de las tres novelas funciona como fractura del orden thanato-político masculino, o si -como lo encuentra Felman en la novela de Balzac- la locura es un “impasse”, un destino inevitable ante la imposibilidad de escapar de la violencia que les impone ser “mujeres”; o bien, si la locura es una manera de escapar de su feminidad y

de estar en lucha frente a los que las quieren “curar” para así, suprimir su subjetividad y volverlas a convertir en “mujeres”.

Iniciaremos el capítulo analizando los mecanismos biopolíticos que se ponen en evidencia en los relatos. Específicamente me interesa la reflexión sobre el “imperio sexual”, para ver de qué forma se ejerce esta violencia sobre las protagonistas. Aquí se hará necesario el análisis de las fotografías o las técnicas de representación del cuerpo en las novelas.

Luego se hará una reflexión sobre el motivo de la locura de las protagonistas frente a su condición de “mujeres”, desde este punto de vista, resulta pertinente interrogar si su locura tiene que ver con un desafío que ellas ejercen frente a la racionalidad político-sexual. Y también preguntar si les permite “renacer”, como lo plantea Felman, como nuevas “ficciones políticas” en términos de Preciado.

4.4 De las tecnologías del cuerpo

4.4.1 La foto como tecnología

4.4.1.1 Fotografías de fracasos y violencias

Cuando Preciado se refiere a la sociedad farmacopornográfica, se refiere a un régimen que considera el impacto de las nuevas tecnologías en la construcción de la subjetividad. El género aparece así como algo sintético, imitado y reproducido. Esta idea del género como algo que se imita o se reproduce técnicamente remite a la protagonista de *El Camino de Santiago*, pues, desde mi punto de vista, ella también se dedica a realizar ciertos performances para escenificar una identidad, para inventar un género, como lo plantea Butler (2007). Esta construcción del género ocurre en el texto literario y -tal como lo plantea la filósofa *queer-*, “bajo coacción” (Butler, 2007, citada por Bacci y Fernández, 2003:102), pues es Santiago el que la va moldeando, y lo hace bajo protesta

de la protagonista, quien desprecia a este ser que quiere hacer de ella algo que le es ajeno: una “mujer” entendida como ficción política.

Judith Butler plantea algo que resulta clave para entender a la protagonista de *El Camino de Santiago*, y es que la marca de género existe para que los cuerpos puedan considerarse seres humanos (2007:225 y 227). Desde esa luz, se puede entender el camino de la protagonista que la conduce a asumir esta “identidad femenina”, que ella misma en algunos momentos intenta “calcar”, para sentirse precisamente aceptada, y parte de la humanidad. Su “humanización” pasa por la marca de género que ella debe construir con mucho esfuerzo y precisión, para no fallar, lo cual significa exclusión y sufrimiento.

Para Preciado, la sexualidad está íntimamente relacionada con el cine lo cual resulta fundamental, pues esta construcción del género de la protagonista pasa por una serie de tecnologías del cuerpo y del sexo que se materializan en fotografías controladas por Santiago y funcionan en el relato como tecnologías propias del “imperio sexual”:

La sexualidad no es natural: es una construcción cultural. Se trata de un aparato psíquico-somático construido colectivamente a través del lenguaje, de la imagen, apoyado en normas y sanciones sociales que modulan y estilizan el deseo. (...) La crítica feminista Teresa de Lauretis afirma que, en la modernidad, la fotografía y el cine funcionan como auténticas tecnologías del sexo y de la sexualidad: producen las diferencias sexuales y de sexualidad que pretenden representar.(Preciado, 2015)

De tal forma, como lo plantea Preciado (2015), es a través de estas imágenes que se “inventa, produce y difunde la sexualidad pública como imagen visible a partir del siglo XIX”. En esta medida, resulta importante analizar el despliegue de fotografías que Santiago le muestra a la protagonista a lo largo del relato para entender de qué forma funciona la fotografía como tecnología del ser en la novela:

Santiago posee toda una colección de fotografías, filminas y transparencias que irá enseñando a lo largo de esta asamblea enfermiza. (Laurent, 2003:9)

Desde la primera fotografía que le muestra Santiago a la protagonista, ya se pone en evidencia una percepción del cuerpo. Un cuerpo que en esa imagen, y a los ojos de la protagonista: “está muy delgado por la falta de apetito” (Laurent, 2003:9). Ese cuerpo débil, mal alimentado, es además un cuerpo humillado por el padre quien decide sobre él. Santiago es el que tiene el poder sobre la edición de las fotografías, que se van mostrando, si se quiere, como una especie de película cuyas escenas fueron editadas previamente por él.

La “película” de Santiago solo es confrontada por la protagonista a través del recuerdo, que funciona aquí como la película de ella, la propia, en donde ella tiene el poder de decidir lo que su experiencia le ha dejado, lo que ella ha sentido, y así, le permite construirse desde una posición empoderada y libre. Esta “película/recuerdo” tiene que ver con su primera experiencia sexual en la infancia. Mina es la que se manifiesta en este espacio temporal de la imagen, como un ser que la acerca a las sensaciones placenteras y a los sentimientos agradables:

Mina me habitó con su asombro. Juntas descubrimos la tierra y el pavoroso mar. Sonidos y sabores. La pirotecnia del espíritu estallado. (Laurent, 2003:12)

En su recuerdo, la madre la envía a comprar tortillas y en el camino encuentra a un mendigo quien la llama a pedirle una tortilla y cuando ella se acerca, el hombre la comienza a tocar:

Despegué la primera tortilla y vi el vapor que emanaba de la siguiente. El mendigo la recibió con una mano y con la otra, bajo la sombra del almendro, hizo mi calzón a un lado y empezó a acariciarme. (Laurent, 2003:12)

Luego de que Mina le da la seguridad y tranquilidad que necesita en ese momento, la protagonista se siente libre para dejarse vivir la experiencia hasta que explota “en cientos de pequeños soles” (Laurent, 2003:12). Ante la experiencia reconfortante y placentera de su primer encuentro sexual, Santiago “busca desesperado” (Laurent, 2003:13) la otra fotografía del mismo suceso. Como si a través de la imagen se lograra plasmar una verdad acerca de los recuerdos, y de la vida. Santiago toma el control de la edición de la misma experiencia de la protagonista, y, con esta nueva foto, aplasta su recuerdo. Así, luego de la “edición” de Santiago, la memoria del encuentro con el mendigo que fue de placer y de libertad, se transforma en violación. La fotografía va a tomar control de la sexualidad de la protagonista para mostrarle que lo que vivió está mal. De esta forma, transforma su placer en dolor y humillación y así, le da una lección acerca de la sexualidad femenina: siempre en desventaja, pues para la “racionalidad político sexual”, los cuerpos femeninos se perciben como objetos para el placer masculino y eso implica dolor, miedo y represión.

La experiencia que muestra Santiago tiene que ver con la pérdida del poder de la protagonista frente a la sexualidad. Ella se ve obligada a someterse y el hombre toma el control de la situación, obligándola a hacer cosas que ella no busca, no desea. “En esa oscuridad perdí a Mina” dice la protagonista, quien ha perdido con eso la seguridad, el placer y el empoderamiento. Mina desaparece y ella queda a merced de lo que el otro quiera hacer de ella. Deja de ser sujeto y se convierte en objeto. Al mismo tiempo, el cuerpo y el deseo de la protagonista se perciben como patológicos⁶⁵, en la medida en que al ser objetos de deseos, se cargan de dolor y de oscuridad. Esa percepción contiene una especie de lección moral que quiere sujetar a la protagonista, lo cual ocurrirá en su vida adulta.

Más adelante en la diégesis del relato, Santiago muestra otra fotografía relativa a la vida sexual de la protagonista. Esta vez, ella es una adulta, y luego de haber ejecutado paso a paso el “Plan” de Santiago -que consiste en someterla a una serie de gestos y

⁶⁵ A propósito, Preciado plantea: “Desde los años 60 del pasado siglo estamos asistiendo a lo que podríamos llamar un asalto de la sala de montaje por parte de las minorías político visuales cuyas prácticas, cuerpos y deseos habían sido hasta ahora contruidos cinematográficamente como patológicos” (2015)

comportamientos para seducir a los hombres, entre ellos a Vicente, quien llama la atención de Santiago de manera particular-, la protagonista lo conquista y va a narrar el primer encuentro sexual que tiene con él.

Este encuentro se le muestra nuevamente a través de una fotografía que expone Santiago, quien siempre está en control de la construcción de la sexualidad de la protagonista. La mirada heteronormativa que es la que proyecta la imagen, moldea la experiencia sexual, mostrándole lo que es “normal” en el “imperio sexual” o en el “sistema farmacopornográfico”:

Llegamos al lugar. Entramos con todo y coche. En la fotografía se ve claramente que la relación está condenada al fracaso. Pasiona, ardoroso, rudo, con un toque de brutalidad, Vicente presume sus dotes físicas. Se olvida de mí y se entrega a sí mismo, viéndose en los espejos. No tiene la menor intención de reconocer mis contornos y complejidades. Piensa quizá, que un pene grande y macizo es suficiente para todo el cuerpo. Al eyacular me lastima la nuca. (Laurent, 2003:29)

La función de la fotografía/película reproduce una sexualidad violenta y heteronormativa. El papel del hombre consiste en violentar el cuerpo de ella. Su performance sexual es coherente con la masculinidad thanato-política. La penetración tiene en efecto, el poder de vejarla y someterla: una amenaza de muerte, al mismo tiempo que obtiene placer propio. En esta puesta en escena, Vicente se erige como un dios, todopoderoso: el que tiene el poder sobre la vida y la muerte.

Luego del encuentro sexual, la protagonista tiene una reacción de rechazo, a pesar de haberlo propiciado inicialmente, pues, aunque parece que ella está en control de la situación cuando motiva a Vicente y le sugiere que vayan a un motel, en realidad, Santiago es el que está detrás de cada uno de sus gestos, indicándole lo que debe hacer o decir:

Ahora yo, incitada por la luz de las velas y un vino italiano, le pido que vayamos a un motel. Territorio neutro sugerido por Santiago. (Subrayado es mío Laurent, 2003:29)

Cuando Vicente le pregunta si “le gustó”, la voz de la protagonista (que quiere decirle que “no” de forma educada) es anulada por la de Santiago quien responde por ella. Santiago es pues, otro hombre que la alecciona: “a un hombre como Vicente no se le puede decir otra cosa, lo perderíamos” (29):

Me levanto y a tientas busco los cigarros. Él me sigue. Apaga mi cigarro y empieza la tortura sexual. Vicente no se cansaba nunca. Podía eyacular cuantas veces le diera la gana. Bastaba con rozarle el brazo para que me pusiera una zancadilla y sobre el piso, sofá, cama o mesa, me bajara los calzones. La vaselina se convirtió en artículo de primera necesidad. (Laurent, 2003:29- 30)

La experiencia sexual con Vicente sigue este tono violento a lo largo de la relación. El acto sexual se caracteriza siempre por el forzamiento, el dolor y la tortura. La fotografía /película que le muestra Santiago funciona como lección de lo que es estar con un “hombre” y al mismo tiempo, de la necesidad de estar con uno, de ahí que le advierte que si se “equivoca” con Vicente, lo puede perder. A través de la imagen, parece que Santiago intenta “enseñarle” a la protagonista lo “correcto”. Así se legitima y naturaliza la explotación masculina sobre la protagonista, quien se muestra a su vez, como una ficción política destinada a la sumisión y a ser objeto y no sujeto: a ser la “mujer”.

4.4.1.2 *El fotógrafo de putas*

En la novela de Rivera Garza, hay algo que realza el interés que suscita la reflexión que hace Preciado acerca de la producción de los nuevos sujetos sexuales, ya que la diégesis se sitúa a finales del siglo XIX y principios del XX, momento histórico en el que precisamente, se inventa la fotografía, y se hace esencial para construir la “verdad visual” de estos sujetos (Preciado, 2008:87).

El inicio de la novela ya sitúa la historia alrededor de la cámara fotográfica de Buitrago, cuando la protagonista le pregunta “¿Cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos?” (Rivera, 2013:13). Ese “ser fotógrafo” plantea una problemática importante a partir de la teoría propuesta, pues por un lado el que está detrás de la cámara, el que fotografía, es el que construye verdades visuales. El que se encarga de la “producción técnica del cuerpo” (Preciado, 2008). Y por otro lado, el que está frente a la cámara, el fotografiado, es el loco: el ser marginado por excelencia, cuya verdad intentará ser también plasmada a través de estas tecnologías del cuerpo.

La fotografía en el relato funciona en la medida en que para los personajes masculinos, plasma cierta identidad de las mujeres retratadas. Les sirve para mostrarlas, resignificarlas y así, poseerlas. Las fotos para Buitrago son parte esencial de su vida. Él, que no posee nada, que se ha desprendido de su herencia material y de las riquezas que le correspondían al venir de una familia adinerada; no suelta nunca sus fotos. Parece cargarlas siempre y recurrir a ellas cuando lo necesita. Cada placa que posee Joaquín, muestra a una mujer fotografiada. Y cual trofeos o amuletos preciosos, Joaquín las atesora y las contempla a su antojo. Así es como recuerda que ya había fotografiado antes a Matilda, en un escenario distinto, pero cercano, en la medida en que un burdel y un psiquiátrico, tienen en común ser espacios de control de los cuerpos marginados y explotados.

A las ocho de la mañana del 27 de julio de 1920, Joaquín recordó con absoluta certeza dónde había visto antes a Matilda Burgos. Se levantó en el acto y se dirigió al baúl de latón que, junto con el catre, la silla y la mesa de madera, eran los únicos muebles del cuarto y todas sus pertenencias. Lo abrió ansioso. Luego, extrajo con sumo cuidado su tesoro más preciado: la colección de fotografías estereoscópicas colocadas sobre monturas de cartón que tomó justo después de su regreso a Italia. Cada placa contenía la imagen de una mujer desnuda, una mujer cubierta de deseo y expuesta. (Rivera, 2013:17)

Las fotografías de las mujeres del burdel ponen en evidencia las técnicas de representación del cuerpo para producir sujetos sexuales (Preciado, 2008:87). Por eso aparecen en la imagen “cubiertas de deseo”, como si se tratara de una vestimenta, un disfraz de Prostituta, de “mujer que vende su cuerpo”. Se construye como ficción política a través de un performance, que pasa, efectivamente por una puesta en escena. A través de esta tecnología de la imagen, las mujeres son despojadas del control de su subjetividad. Joaquín, quien cree haber plasmado la verdad de estas mujeres en la fotografía, siente al mismo tiempo, que ellas le pertenecen:

Ahí estaban una vez más, imperecederas, las poses únicas de las mujeres de las casas de citas. *Mis mujeres*. En el centro de cuartos abigarrados (...) las mujeres posaban como si estuvieran haciendo un pacto con la eternidad. No recordaba sus nombres ni el de los lugares. (...) Lo único que Joaquín fue capaz de recordar estaba almacenado en reflejos, gradaciones de luz, imágenes. Bajo ese poder todo era real y todo era posible. (Rivera, 2013:18)

Se pone en evidencia el poder que le otorga la cámara fotográfica que le permite inventar la realidad que guste, sin límite de posibilidades. Así Joaquín se empodera de estas mujeres que ya no son ellas mismas, de ahí la ausencia de nombre, y pasan a formar parte de esa amorfa posesión de Buitrago que él llama “Mis mujeres”. Entre esas mujeres que ahora le pertenecían, estaba precisamente Matilda Burgos.

Buitrago recuerda la sesión que tuvo con Matilda: ese día ella escoge la escenografía y el vestuario, así como la “pose” de la fotografía. Luego “ordena” que inicie la sesión de fotos. Si bien ella parece en control de la situación, se pone en evidencia que todo es una apariencia, pues ella se deja fotografiar en contra de su voluntad: “Después de todo, tú eres el que quiere las fotografías, no yo.” (18). Ser fotografiada no es su elección, convertirse en un objeto construido no es su voluntad. Y sin embargo lo hace, empoderándose de la puesta en escena, como si supiera que todo aquello no es más que una farsa, un performance que asegure su sumisión y la explotación de su cuerpo.

Cada una de las prostitutas intenta imitar las imágenes que circulan y que funcionan como verdaderas tecnologías del sexo y de la sexualidad, como lo expresa de Lauretis (Preciado, 2015):

Todas habían visto sin duda las postales eróticas de moda en el mercado y, aunque Joaquín les había explicado que sus fotografías no tenían interés comercial alguno, la mayoría hacía esfuerzos risibles y sinceros por imitar las poses de languidez o de provocación de las divas como Adela Eisenhower o Eduwiges Chateau. (Rivera, 2013:19)

De tal forma, en *Nadie me verá llorar*, se problematiza la construcción del cuerpo de la mujer desde diferentes tecnologías del sexo y de la sexualidad que se manifiestan a su vez, en la cámara fotográfica de Buitrago. Cuando las prostitutas están frente a la cámara, a su vez, adoptan “poses” aprendidas o copiadas de otras fotos que circulan y que han construido una imagen de mujer modelo. Esta imagen copiada no es más que una construcción, un performance que dará como resultado la repetición continua de algo que no tiene esencia realmente, pero que de tanto repetirse, se concibe como natural o normal.

La ficción política que está en cuestión aquí es la de “prostituta”. Sin embargo, va de la mano con otra ficción política: “la loca”. Ambas, la “puta” y la “loca” son ficciones políticas vivas, construidas a través de una técnica que es la fotografía, y por lo tanto, vacías de contenido, de esencia, aunque la tecnología (la foto) quiera demostrar lo contrario y mostrarlas como “verdad”.

Este sistema de construcción biopolítico, llamado por Preciado “imperio sexual”, coloca el sexo como centro somático de invención y control de la sexualidad. A través de los dispositivos sexopolíticos disciplinarios y sus técnicas mecánicas, semióticas y arquitectónicas, se naturaliza el sexo y se produce la subjetividad. Así se construye el género, como un resultado de un sistema de significación, de modos de producción y descodificación de signos visuales y políticamente regulados (Preciado, 2008:83).

4.4.2.3 *El fotógrafo es el padre*

En la novela de Restrepo, el fotógrafo es el padre de Agustina: Carlos Londoño. Desde ahí se problematiza también el papel de la fotografía como constructora de verdades y siempre bajo el control de un hombre, cuya masculinidad es thanato-política. Ese hombre que fotografía es el patriarca de la familia, considerado por su hija una especie de dios todopoderoso, y adorado por su esposa y su amante: respectivamente las hermanas Eugenia y Sofía Portulinus. El uso que hace de la cámara es igualmente dirigido a producir técnicamente los cuerpos (Preciado, 2008) de su familia, cuyo control está en su poder. De esta forma, el padre de Agustina plasma cierta verdad acerca de ella y de los roles que cada uno juega. En el álbum familiar que mira Aguilar durante el “delirio” de Agustina, se describe la dinámica de la familia, de manera que es la voz de Aguilar la que narra lo que ve:

Esta señora alta y delgada que debe ser Eugenia, su madre, me sorprende que no parece tan bruja como me la imaginaba, al contrario, en cualquier caso más que bruja parece una Blancanieves por el pelo tan negro, la boca tan roja y la piel tan blanca, Mira Agustina, le dice Aguilar, mira cómo te pareces a tu madre, pero Agustina ni caso le hace (Restrepo, 2004:73-74)

El retrato de la madre es el primero que Aguilar observa. La fotografía a los ojos de Aguilar es muestra de un modelo femenino muy particular: el de Blancanieves. Pero además, desde la mirada de Aguilar se esbozan dos arquetipos femeninos clásicos que son los únicos posibles para determinar a Eugenia: la mujer ángel y la demonio. En efecto, a Aguilar le sorprende que Eugenia no es la “bruja” que imaginaba en la foto. Por el contrario, su imagen es angelical. Para Gilbert y Gubar (1998), la mujer bruja/monstruo tiene características particulares. Una de ellas, que resulta importante en este análisis es que encarna el temor masculino hacia las mujeres, el desprecio de los hombres hacia la creatividad femenina. La mujer monstruo encarna la autonomía femenina intransigente, de ahí que ilustra la tesis de Simone de Beauvoir de que “la mujer ha sido creada para representar todos los sentimientos ambivalentes del hombre

sobre su propia incapacidad de controlar su existencia física, su nacimiento y su muerte” (Gilbert y Gubar, 1998:49)

Desde este punto de vista, Aguilar espera a una mujer/bruja, pues esa es la imagen que se ha creado de ella, al tratarse de una mujer que siempre lo ha despreciado y que siempre ha puesto en evidencia su “inferioridad” de clase. Aguilar es un pobre profesor de literatura y ella, una mujer que pertenece a una familia poderosa y adinerada. Ese poder de Eugenia, en la imaginación de Aguilar⁶⁶, es probablemente lo que la convierte en “bruja” a sus ojos. Y sin embargo, en la fotografía, Eugenia se transforma en *Blancanieves*, otro arquetipo femenino que es el de la mujer ángel.

Tal como lo exponen Gilbert y Gubar (1998), a partir de observaciones de Freud y Jung, los “cuentos de hadas suelen expresar e imponer los axiomas de la cultura con mayor precisión que los textos literarios más complejos” (:51). Desde este punto de vista, Blancanieves es la “buena” frente a la “malvada” madrastra. Ella es inocente, pasiva, desinteresada. Representa el ideal de renuncia y de “pureza contemplativa”. Es infantil, dócil, sumisa, heroína de una vida que carece de historia.

En síntesis, en la historia escrita por hombres, la mujer con poder es la “mala” mujer. Bajo la pluma masculina se le convierte en un ser despreciable y fracasado. Mientras que la “buena”, cuyo cuerpo es dócil y maleable, es la que atiende el mandato patriarcal. El hecho de que Eugenia pase de bruja a Blancanieves, resulta simbólico desde esta lectura. Como si la cámara plasmara una verdad de ella que la disminuye, la convierte en un ser dócil que no representa ninguna amenaza para la racionalidad político-sexual. Y lo más significativo, es que a los ojos de Aguilar, Agustina es como su madre: una Blancanieves.

Aguilar sigue observando las fotos que le van revelando una serie de “verdades” acerca de cada miembro de la familia. A Joaco se le presenta como un “muchachito presumido”, “muy pendiente siempre de exhibir ante la cámara alguna proeza”. Del

⁶⁶ Y que viene de su complejo de clase social, así como de su desprecio por la oligarquía colombiana.

otro hermano de Agustina, el Bichi, similar a ella y a su madre, y por lo tanto, débil, apocado: “más pequeño, carapálida y ojos de azabache”, “parece recién rescatado de un orfanato” – dice Aguilar al ver sus fotos. Los dos hermanos que muestran a su vez, dos construcciones masculinas, dos ficciones políticas que resultan contradictorias. La del hermano mayor que es la masculinidad hegemónica y thanato-política, pues reproduce la del padre de familia. Y la del hermano menor que representa una masculinidad débil y repulsiva.

En la voz de Aguilar se problematiza toda la construcción de la imagen desde lo performativo: como si fuera una construcción fingida, pero al mismo tiempo, muy poderosa pues es efectivamente, la que se reproduce en las vidas de los personajes. De ahí que Joaco sea el preferido del padre y el que emula esa construcción de una masculinidad que debe estar llena de proezas, de éxito, que se manifestará en su vida adulta, al igual que el padre: en abundancia de dinero, de poder y de violencia. Y por otro lado, el Bichi que representa una masculinidad amenazante para la masculinidad hegemónica, en la medida en que el Bichi es tan débil y poca cosa como la hermana y la madre⁶⁷.

Luego Aguilar describe la foto familiar:

Aquí se ve todo el grupo familiar sentado en medialuna y sonriéndole al fotógrafo, ¿y esta guapetona que cruza tan buena pierna?, avemaría, pero si es la tía Sofi, qué bien que estaba hace unos años la tía Sofi. ¿Y Londoño, el padre de Agustina, el jeque del clan? Por ningún lado aparece, a menos que sea él quien toma las fotos (...) todo indica que Londoño orquesta la farsa pero no actúa en ella. Hay otras gentes, abundan los gestos amables, los juegos de pelota (...) los rituales predecibles de una felicidad de cajón (...) todo el repertorio de una vida

⁶⁷ Uno de los cuatro pilares de la masculinidad (manhood) es precisamente el repudio de lo femenino: “No sissy stuff” (Kimmel, Michael. 2004. “A black women took my job”. En *New Internationalist Magazine*. Disponible en <https://newint.org/features/2004/11/01/men/>.) Para R.W. Connell, la masculinidad homosexual es la que está al final de la jerarquía de género entre hombres: “Gayness, in patriarchal ideology, is the repository of whatever is symbolically expelled from hegemonic masculinity (...). Hence, from the point of view of hegemonic masculinity, gayness is easily assimilated to femininity. And hence (...) the ferocity of homophobic attacks.” (2005:78)

que va cumpliendo organizadamente sus ciclos, como si lo hiciera a propósito para que el fotógrafo pudiera captarla y pegarla ordenadita en los álbumes. Y de vez en cuando, nunca en el centro, aparece la niña que fue Agustina, mirando hacia la cámara con aprensión como si no se sintiera del todo cobijada por el aura de aquel bienestar, como si no perteneciera cabalmente a ese grupo humano. (Restrepo, 2004:74)

Aunque el padre no aparezca en la foto, su poder se manifiesta a los ojos de Aguilar: él es el fotógrafo, por lo tanto es el "jeque", el que manda. Él es el que está en control de la "verdad" de su familia, que ejecuta, a través de la tecnología de la cámara, una imagen performativa, casi ensayada, en donde todos fingen para convertirse en la "familia feliz" que espera el padre. Esta felicidad yace en lo que constituye el pilar de la racionalidad político-sexual, en donde se establece la verdad sobre los cuerpos: el cuerpo del padre, ausente y al mismo tiempo, todopoderoso; la "madre" bella y estática, como una estatua, sin vida propia, como Blancanieves; la amante (la tía Sofi): cuerpo sexualizado y seductor. Todos jugando su rol, interpretando su papel para el padre que mueve los hilos.

Sin embargo, Agustina desentona en su desconfianza, en sus sospechas de que todo aquello es una farsa. Como si en su mirada se pusiera en evidencia la injusticia que hay detrás de aquel montaje: el abuso del padre, su infidelidad, la ausencia de la madre, el sufrimiento del hermano y la prepotencia del predilecto del padre: Joaco. Pero sobre todo, se pone en evidencia que todo aquello es un performance, y que por ello no tiene esencia propia, es un acto vacío.

De niña, Agustina tenía muy claro el poder inmenso que había en las fotografías de su padre:

Tú y yo sabemos que esas fotos son más peligrosas que una bomba atómica, capaces de destruir a mi padre y de acabar su matrimonio con mi madre y de

hacer estallar nuestra casa y aun toda La Cabrera si así se nos antoja
(Restrepo, 2004:89)

En efecto, cuando Agustina y el Bichi descubren las fotografías que su padre le toma a la tía Sofi, los hermanos la comparan con un arma poderosa. En este análisis resulta importante la descripción de las fotos pues ponen en evidencia la construcción del cuerpo de la tía Sofi en una ficción política viva que se acerca a la que se manifiesta en las fotos de Buitrago (En *Nadie me verá llorar*): ponen en evidencia las técnicas de representación del cuerpo para producir sujetos sexuales (Preciado, 2008:87) que construyen una ficción política a través de un performance. Esta construcción del cuerpo le otorga poder a Carlos Londoño, pues hasta para los hijos es señal del poder que tiene el padre sobre este cuerpo, sobre la tía Sofi. De ahí que la pone a imitar imágenes de mujeres que él ha visto en las revista de Playboy tal como le confiesa la tía Sofi a Aguilar:

Yo le conocía a Carlos Vicente su afición por las conejas de Playboy (...) y como él era excelente fotógrafo se le ocurrió pedirme que lo dejara retratarme desnuda y yo encantada (Restrepo, 2004:111)

Se trata entonces, al igual que en la novela de Rivera Garza, de una imitación de imágenes comerciales, que el sistema farmacopornográfico ha constituido como modelos del cuerpo femenino. La tía Sofi adopta “poses” frente a la cámara de Vicente Londoño, que ha aprendido a su vez, viendo las imágenes publicadas en revistas eróticas hechas para hombres:

La tía Sofi con la camisa abierta, la tía Sofi desnuda sobre la silla reclinomática del estudio de mi papi, la tía Sofi recostada de espaldas y mostrándole a la cámara las nalgas, la tía Sofi mostrando las tetas mientras mira a la cámara con una sonrisa tímida e inclina la cabeza de una manera anticuada, la tía Sofi en sostén y pantis y la que preferimos tú y yo (...): la tía Sofi ,peinada de moño y vestida con un traje largo, negro y muy elegante pero que le deja una teta tapada y a la vista la otra, y

ni tu ni yo podemos quitar los ojos de esa cosa enorme que la tía Sofi se deja por fuera a propósito y con toda la intención de que nuestro padre se enamore de ella y abandone a mi madre, o sea a su propia hermana, que no tiene las tetas poderosas como ella. (Restrepo, 2004:90)

De tal forma, en el relato se problematiza un sistema de construcción biopolítico, en el que entran también los niños. A sus ojos, el cuerpo de la tía Sofi está en el “centro somático de invención y control de la sexualidad”: por eso, la teta de la tía Sofi es “poderosa”, venerada como un objeto precioso, que la hace ganadora del amor del padre, del amor masculino, frente al cuerpo de la madre, cuyas tetas no son tan “poderosas” (Restrepo, 2004:90). La fotografía se convierte entonces en modelo a seguir, naturalizando el sexo y produciendo una subjetividad, como sistema de significación que descodifica signos visuales regulados políticamente (Preciado, 2008:83).

4.4.2 El espejo, el performance: la construcción de una ficción política

4.4.2.1 Mi hermana Lilia entiende todo

En el pensamiento de Judith Butler (2007), si el cuerpo no se identifica con algún género, se deshumaniza. El género se entiende como una construcción cultural que ocurre a través de una “realización performativa” que permite crear un efecto de verdad y que por lo tanto, según Butler, es una actuación reiterada que “radica en volver a efectuar y a experimentar una serie de significados ya determinados socialmente, y ésta es la forma mundana y ritualizada de su legitimación” (2007:273). Para Preciado, quien suscribe el pensamiento de Butler, en la sociedad farmacopornográfica, el género es algo que se copia, se imita, se reproduce y produce técnicamente, pero también puede ser transferido, pues es elástico y hasta “sintético” (2008:82).

La construcción del género de la protagonista de *El camino de Santiago* se puede entender como su devenir en ficción política, es decir, en mujer. Ser hombre o ser mujer es construir una ficción y esto sucede gracias a un “conjunto de tecnologías de

domesticación del cuerpo” que se expresan precisamente en la imagen (fotos, películas), pero también en el consumo de fármacos (Preciado, 2008:89). En el relato de Laurent, esta construcción pasa por esas técnicas de domesticación, manifestadas en Santiago o por él; y que van a conducir a la protagonista a una autopercepción de su ser, distorsionada por ese espejo patriarcal: el que la está moldeando en ficción política viva, para asumirse como “mujer” (frágil, objeto, sumisa, etc.).

A propósito, Sigrid Weigel (1986) propone que siempre han sido las disposiciones masculinas las que han definido a las mujeres, de manera que en este “orden masculino”, las mujeres aprenden a percibirse como “inferiores, inauténticas e incompletas”:

Para la autoconciencia de la mujer, esto significa verse viendo que es vista y cómo es vista. Ella ve el mundo a través de unas gafas masculinas. (...) Así, su autorretrato procede del distorsionante espejo patriarcal. Para encontrar su propia imagen, debe liberar al espejo de las imágenes de mujer pintadas sobre él por la mano masculina. (Weigel, 1986:72)

Lilia, la hermana mayor de la protagonista va a ser también parte de esas imágenes que Santiago le muestra. Ella se va a convertir en modelo a seguir, constituyendo una imagen de mujer perfecta, ideal, que la protagonista intentará emular sin éxito:

No puedo dejar de asombrarme ante mi hermana Lilia, mayor que yo por escasos once meses. Ella entiende todo. Desde los baños de mar hasta la combinación correcta de la vestimenta. Es de modales elegantes y siempre obtuvo premios académicos. Nació graciosa. Sabe bailar y además posee una sonrisa seductora, un poco ladeada. Mi boca, en vano, practicó ante el espejo diferentes tipos de sonrisas, pero todas se encogieron como arañas. (Laurent, 2003:14)

El modelo de la hermana constituye el ejemplo de ficción política viva que es la “mujer”. Ella es “perfecta” precisamente a los ojos de la racionalidad político sexual: “graciosa”,

de modales elegantes, sabe bailar y su sonrisa, seductora (Laurent, 2003:14). Los ojos del patriarcado se concretan en el espejo en el que se refleja Lilia y en el que se refleja también la protagonista para decirle, mostrarle, que ella no es así, que su imagen no corresponde con el ideal.

De tal forma, la autopercepción corporal de la protagonista siempre está en falta, siempre insuficiente y decepcionante:

Mi pelo siempre ha estado largo y es abundante. Soy alta. Mi cara es un poco rara, como un semi Picasso. Mis senos no crecieron. Son como los de una muñeca: chicos, redondos y con el pezón invisible de tan rosado. Mis caderas son anchas. No tanto para llegar al disgusto, pero me cuido de los almidones para evitar el desborde. Camino un poco encorvada. Antes de la invasión de Santiago, crecí tan rápido que quise esconder el cuerpo. Después del Plan, en vano he tratado de espigar la columna. (Laurent, 2003:19)

La descripción de cada detalle de su cuerpo muestra su mirada decepcionada ante sus supuestos faltantes, que tienen que ver con una belleza construida desde la mirada patriarcal, de ahí la importancia del tamaño de los senos y de las caderas. Como si ella se percibiera como menos mujer, y más como una niña al tener senos de “muñeca”. Sin embargo, la imagen de muñeca será retomada en el “Plan” Santiago que consiste en hacer que la protagonista ejecute una serie de pasos, gestos y comportamientos para convertirla en “mujer”, ficción política que se caracteriza, en parte, por tener la capacidad de seducir a los hombres.

Santiago me explicó el Plan.

- A cualquier hombre que te guste, sólo hay que darle dosis homeopáticas de amor. (Laurent, 2003:17)

Como si Santiago tomara esa característica de muñeca para mutarla en algo beneficioso, a través de su “Plan”, terminará de convertirla en eso mismo, para agradecerle a los

hombres y “enamorarlos”. Para ello Santiago la instruye acerca de cómo ser una verdadera “muñeca”: aprender a contenerse, permanecer en silencio, sonreír (no carcajearse), vestirse “bonito”:

Tienes que reprimirte, de otra forma nadie te va a querer. Mira a tu compañero de secundaria. Prefiere a la niña callada. Ella sonríe, no se carcajea subiendo las piernas en un ataque de risa. Mira sus zapatos de charol con cintillas doradas y tus horribles zapatos de fútbol que antes pertenecieron a tu hermano Alejandro. (Laurent, 2003:17)

El relato deja de manifiesto el absurdo que hay detrás de este performance a través del cual, la protagonista va asumiendo su identidad de género, en la imagen de Santiago que la moldea y cual títere, le dice exactamente qué debe decir y hacer para ser una “mujer” “exitosa”:

En el Plan Santiago, yo debía mostrar una inteligencia rayana en lo antifemenino, sin cruzar esa línea, con la boca semiabierta y los ojos asombrados como impresionada ante las variantes que ofrecía el interlocutor. (Laurent, 2003:20)

La imagen de la muñeca se sigue emulando en el control de los gestos de la protagonista, de ahí que sus ojos deben parecer “asombrados” y su boca “semiabierta”. Al mismo tiempo, su hermana Lilia sigue constituyendo el modelo a seguir en este espectro de comportamientos femeninos que Santiago quiere que la protagonista incorpore. Lilia, después de todo, sigue siendo el modelo original y la protagonista, solo una copia del mismo. Pero como ella bien reconoce, si bien se puede “copiar”, “plagiar es un arte” (Laurent, 2003:20) y por ello, ella siempre resulta insuficiente, a pesar de sus esfuerzos:

Yo, como Darwin, perdí un eslabón con el cual ella salió catapultada para convertirse en una gran mujer, profesionalista, amante, esposa, madre. (Laurent, 2003:20)

La protagonista aprende a verse a través de las gafas distorsionantes de Santiago, quien representa el orden heteronormativo y patriarcal. La tecnología del sexo se manifiesta a través de las fotografías que expone, y que le recuerdan a la protagonista, una y otra vez, que ella no calza en el modelo; que debe cambiar forzosamente para ser “querida” y aceptada. Una de las fotografías que le muestra Santiago de su infancia, refuerza esta autopercepción de la protagonista: ella le cuenta con mucha tristeza a su padre, que un niño no la quiere, éste llama a todos sus hermanos supuestamente para que se venguen, pero lo que hacen es burlarse de ella, señalando las razones de sobra que tiene el niño para no quererla: “No se baña ni se arregla”, “Camina como marimacho” (Laurent, 2003:27). Ante todo esto, ella se percibe como un desvío dentro de esa lógica del “imperio sexual”, cuyo orden la describe como “fea”, “desagradable” en la medida en que no asume el performance de mujer que requiere. Así se justifica la injuria, la burla y el desprecio, la falta de amor y de respeto que recibe, por ser marginal, una desviación.

Tal reflexión se plantea luego de conquistar a Vicente, y el consecuente abuso que recibe de él. Un día en que Vicente regresa a la casa en donde la tiene secuestrada, le pide que baile para él como lo hizo “en la fiesta de Pedro”, advirtiéndole: “Cuando quieras hacerte la puta, lo vas a hacer para mí, ¿entiendes?” (Laurent, 2003:27)

La protagonista tuvo, en ese instante, un recuerdo acerca de un baile en su infancia en el que queda totalmente excluida por no saber bailar. Por lo tanto, luego de la “invasión de Santiago”, “frente al espejo” se dedica a practicar “fervorosamente el movimiento del vientre” (Laurent, 2003:28). Es decir, aprender a bailar se convierte en una destreza necesaria para “ser mujer”. El espejo se muestra como metáfora de este “imperio sexual” de Santiago, cuyas reglas son integradas por la protagonista. De esta forma, ya no necesita que la vigilen pues ya ejerce un autocontrol, por eso ella lo hace “sola”.

En efecto, el autocontrol de la protagonista es señal de que, a través de Santiago, ella ha integrado los dispositivos sexopolíticos disciplinarios que tienen como objetivo,

naturalizar el sexo y su relación con el género. Su modelo es el del panóptico de Bentham cuyo propósito es precisamente la autovigilancia, el autocontrol.

Al mismo tiempo, se puede decir que la protagonista integra el género femenino en su cuerpo, así como integra a Santiago, y desde este punto de vista, Santiago es metáfora de los dispositivos sexopolíticos disciplinarios y de las tecnologías de género que producen un conocimiento interno del sujeto, y un significado del “yo sexual”, que se presenta como “realidad emocional evidente a la conciencia” y que tiene que ver con autodefinirse como “hombre” o “mujer” (Preciado 2008:89).

Desde este punto de vista, Santiago ha tomado posesión de su cuerpo para ejercer una biopolítica, es decir, el arte de gobernar el cuerpo de la protagonista. Y ella lo ha incorporado como si Santiago fuera una píldora, o más bien una inyección, que se pone el día en que intenta suicidarse y que desde ahí, circula en su cuerpo, en su sangre. De ahí que la protagonista indique que cuando abrió “la primera vena” (lo que alude al intento de suicidio pero también a la imagen de insertarse una jeringa), Santiago encuentra “asilo en el torrente sanguíneo” (Laurent, 2003:7). En esta medida, la construcción del género se percibe como algo “sintético, maleable, variable, susceptible de ser transferido, imitado y reproducido técnicamente” (Preciado,2008:82) y también como algo que “se cita, se imita, se traga, se inyecta” (subrayado mío 2008:88).

En la propuesta de Preciado, una de las formas de producción y control disciplinario es la “sexopolítica”, que se puede entender también como una de las formas dominantes de la acción biopolítica que se manifiesta con el capitalismo disciplinario. Lo que la protagonista experimenta es muestra de la acción de la “sexopolítica” en su existencia. De tal forma su sexo y su sexualidad se van construyendo como ficciones somáticas. Por un lado su sexo, su verdad, su visibilidad, como lo propone Preciado, dependen de esta “repetición performativa” para construirse como ficción somática. Para ello, asume -por mandato del soberano de esta biopolítica que es Santiago- su “verdad” como sexo “femenino”: ser misteriosa, tonta, impresionable, sumisa; y su visibilidad: ser bonita, atlética, etc.

Por otro lado, su sexualidad se moldea alejándola de las formas patológicas del placer que se manifiestan en la presencia de Mina y en la ausencia de Santiago. El placer que vive junto con Mina se convierte en violación, y entiende que su sexualidad debe ser “domesticada” para entrar dentro de los “modos normales” y convertirse en ficción somática. La domesticación pasa por la aceptación del cuerpo masculino como violento y dominante, y su cuerpo, como objeto.

4.4.2.2 *¿Qué es una verdadera mujer?*

En la novela de Rivera Garza, se problematiza la construcción performativa del género a través de las fotos de Cecilia Villalpando y Mercedes Flores, las dos “mujeres” del doctor Oligochea, que él le muestra a Joaquín, en confidencia. El detalle de las fotos tiene como escenario la discusión de los hombres acerca de lo que es una “verdadera mujer”. A través de la fotografía, el orden masculino decide en cuál de las dos mujeres está ese espejo que refleja a la “verdadera” y que asume a las demás, las que no se reflejen en él, como “falsas”. Al mismo tiempo, la conversación de los hombres pone de manifiesto la lógica de la racionalidad político sexual. Las dos mujeres representan a la “buena” y la “mala”. La “mala”, que es también la “primera mujer” o la “verdadera mujer”, es la ficción política deseable, que mueve las pasiones masculinas también, pues tiene el poder de la seducción: es voluptuosa, tiene la capacidad de hacer sufrir, y por último, se asocia con la locura.

Mercedes parece llena de energía. (...) Más que volverla hermosa, la energía parece provocar locura. Miedo. Mercedes es el tipo de mujer destinada a destruir la reputación profesional de cualquier psiquiatra. De cualquier hombre. (Rivera, 2013:55)

La locura de Mercedes es destructiva y por lo tanto, poderosa. El psiquiatra enamorado de la locura, que es la “verdadera mujer”, se vuelve frágil ante su recuerdo. Esta debilidad atemoriza y por ello, la rechaza. Mercedes representa a la ficción política de la

mujer que viene de la mano con la inestabilidad, y el paroxismo de las emociones. La locura es lo que la caracteriza:

Lo que Eduardo recuerda son los accesos de indiscriminada alegría de Mercedes, seguidos por días de llanto igualmente irrefrenable. (...) Todavía lo enervan sus ojos rodeados de ojeras y perdidos en lugares que nadie más ve o imagina. Todavía. Entre sus brazos, temblando de frío, Mercedes todavía hace esfuerzos por recordar su propio nombre, sus apellidos. Su vida. (Rivera, 2013:56)

Frente a esta mujer, el psiquiatra, frío y en control, se vuelve frágil e irracional. Desde este punto de vista, el psiquiatra se convierte en metáfora de la racionalidad político-sexual: siempre fuerte, frío, racional, calculador, con el saber de su lado, inspirando obediencia:

La cara del hombre que, con disciplina y sin aparente esfuerzo toma los cubiertos de plata y la copa de vino siguiendo al pie de la letra las reglas de los manuales de urbanidad. Es una cara viril y mesurada que inspira respeto. (Rivera, 2013:57)

Sin embargo, ante esta mujer, Oligochea pierde todo su poder, como si la locura fuera capaz de trastocar los cimientos de la racionalidad político-sexual, de amenazar ese orden racional y masculino. Por un lado, ella es la que “vale la pena” recordar, por haber despertado emociones en él, pero al mismo tiempo, de ella hay que escapar, alejarse, si se quiere mantener la “cordura” o el poder. Por eso, Oligochea termina haciendo su vida con otro modelo de mujer, que se refleja en un espejo totalmente distinto: la segunda mujer, que es Cecilia.

Todo en ella exhibe debilidad, delicadeza, mimos, lecciones de piano. Cecilia es el tipo de mujer que sólo despierta misericordia en la imaginación de Joaquín. El tipo de mujer que le hace exclamar la palabra “pobrecita” automáticamente, casi sin pensar. (Rivera, 2013:52)

Este modelo femenino es el de la típica “mujer” abnegada, de buena familia y entregada a su hombre; sin intereses ni vida propia, pues el motor de su existencia, es el que le da cobijo y protección. En la lógica patriarcal esta es la mujer ideal, la “buena”. De hecho, ella es su futura esposa, es decir, es la que se muestra en público, frente a la otra que será solo una amante y permanecerá en la clandestinidad. Sin embargo, en la conversación masculina, Cecilia no es más que la “falsa”, una mujer que inspira lástima. La “verdadera” parece adquirir valor, y sin embargo, hay que reiterar que ambos modelos femeninos son ficciones políticas. Ambos son inventados por ellos, lo cual se pone en evidencia a través de la fotografía. Como si al mostrar la foto, estuviera mostrando algo que le pertenece, como un valioso objeto o tesoro. Mirando las fotos, los hombres establecen una especie de connivencia⁶⁸, un acuerdo tácito en el que queda por sentado que si tienen el poder sobre la subjetividad de estas mujeres, -a través de la imagen, a través de su discusión acerca de su “verdad”- pues entonces, también tienen el poder sobre sus vidas. La connivencia masculina da así el siguiente paso: encubrir las transgresiones, en este caso, la violación de la intimidad de Matilda.

-Matilda Burgos, ¿se acuerda de esa interna? Joaquín asiente con dubitación, temiendo estar al descubierto-. Ella es el prototipo mismo de la primera mujer, Buitrago. (Rivera, 2013:58)

De tal forma, el orden masculino decide en cuál espejo se refleja Matilda, y cuál es su verdad como mujer. Ella es la “primera”, la “mala”, la “loca”, la que hace sufrir, y al mismo tiempo, la “verdadera”. Por eso el doctor entiende a Joaquín, que busca únicamente tener acceso a la historia de esta mujer, a su intimidad, porque ella despierta inevitablemente las pasiones más oscuras del “hombre”. En esa lógica, el culpable no es él, es ella. Por lo tanto, Oligochea le entrega el expediente de Matilda sin decir palabra, como entendiendo su sufrimiento y entendiendo, que está por encima del de ella:

⁶⁸ Connell se refiere a esta connivencia masculina como una “complicidad con el proyecto hegemónico”, se trata de grupos de hombres que tienen alguna relación con el proyecto hegemónico, pero que no representan una masculinidad hegemónica, entendida por la autora de la siguiente forma: “hegemonic masculinity can be defined as the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women.” (2005: 77-78)

Cuando la careta pasa de manos, los dos evitan verse. Nadie se enterará de lo que está sucediendo. Es un acto ilegal de dos hombres todavía de pie a las orillas de un mismo río. (Rivera, 2013:59)

Asimismo, el carácter de la locura, que es el de la primera mujer, tiene en común con ella que ocupa el espacio de la sombra, como la oscuridad del bolsillo de Oligochea, en donde tiene escondida la foto de Cecilia. Así es la oscuridad de la locura que se problematiza en el relato: el espacio de la exclusión, y del encierro. Y sin embargo, es buscada, es deseada, es seductora.

Por otro lado, Matilda se confrontará a su vez con ese espejo patriarcal a través de distintos modelos femeninos que encuentra en su vida. Cada uno tiene un performance particular, cada uno construye una ficción política de mujer diferente.

La tía Rosaura es un modelo femenino importante en la vida de Matilda, en la medida en que es el modelo que su tío Marcos quiere que ella siga. El trabajo del tío es lograr que Matilda se vea reflejada en ese espejo, cuyo ejemplar es entonces, una mujer absolutamente subyugada y domesticada a través de la disciplina, la higiene y la educación. Todas estrategias biopolíticas del cuerpo en un contexto además en donde las ideas científicas y positivistas están a la orden del día. Sin olvidar que el tío Marcos es un médico, que quiere poner a prueba esas ideas, con las que comulga y que son la clave, según él, para “civilizar” a los parias sociales: los alcohólicos, las prostitutas, los campesinos e indígenas; o lo que él llamaba, “el populacho” (Rivera, 2013:126).

En esta medida, el aparato de verificación al que es sometida Matilda es científico-técnico. Su verdad se instaure a través de técnicas biopolíticas muy precisas, características de principios del siglo XX. Marcos pone así en práctica ciertas medidas disciplinarias para “enderezar” a la sobrina y salvarla de su propia herencia.

Siguiendo el argumento de Weigel (1986), la imagen de la tía Rosaura se puede pensar como la imagen pintada por la mano del tío Marcos sobre el espejo de Matilda. Su imagen se verá entonces distorsionada, imposibilitada de salirse de ese performance de mujer, condenada a encarnar esa ficción política a falta de posibilidades para percibirse a sí misma y “escapar” del espejo.

Es la tía Rosaura. La blancura de sus dientes le da miedo. La soledad de sus ojos rodeados de largas pestañas negras le provoca algo parecido a la lástima. Su cabello cobrizo recogido en una coleta tras la nuca la hace pensar en las bridas de un caballo. (...) Matilda tiene la certeza de que su tía es una mujer que no conoce el placer del descanso. (Rivera, 2013:117- 118)

A través del trabajo, del silencio, la disciplina y la higiene, Matilda va emulando ese espejo poco a poco, hasta verse reflejada en él a la perfección:

Las dos trabajan en sincronía silenciosa, sin mirarse. Matilda y Rosaura no se hacen preguntas sobre su pasado, sus gustos, sus quehaceres. Las dos se tratan con amable precaución, con el tacto de mujeres desconocidas que no quieren dejar de serlo. (Rivera, 2013:118)

El otro modelo femenino que le intentan imponer es el de Columba⁶⁹ Rivera. Muy similar a la tía Rosaura con la salvedad que Columba es doctora, igual que su tío. Una mujer estudiada, -lo cual es un logro inmenso en la época- y sin embargo, sumisa al control masculino, representado nuevamente por el tío Marcos.

Columba era, como el tío Marcos, médico. La segunda en el país. Una mujer soltera de cuarenta y tres años. Ella misma abrió la puerta, y mientras se quitaba a toda prisa un delantal de flores, los siguió hasta la sala donde los esperaba una jarra de chocolate humeante y un plato lleno de pan dulce sobre la mesa de

⁶⁹ Columba significa paloma en latín. La paloma se asocia simbólicamente con la pureza, como los animales alados, representa, “la sublimación de los instintos y el predominio del espíritu.” (Chevalier y Gheerbrant, 1986:620)

centro. La casa de Columba era fría y también estaba oscura. (...) (Rivera, 2013:131)

El tío Marcos, quiere que Matilda trabaje en su casa, pues le interesa que ella adquiriera “la disciplina del trabajo” en un “ambiente seguro”, en donde no pudiera sucumbir a su “legado genético”. Además, las tareas domésticas que realizaría Matilda a cambio de un salario simbólico, ayudarían a fomentar en ella el “innato sentido de abnegación y sacrificio, las mejores virtudes femeninas” (Rivera, 2013:133) según su tío. Columba, como modelo femenino no resulta muy distinto del de Rosaura a pesar de tratarse de una mujer estudiada. A los ojos del tío Marcos, el estudio que tiene no representa ningún valor, al contrario. Su valor como mujer radica siempre en esa abnegación y sentido de sacrificio, característico de la “naturaleza femenina”, lo cual se expresa en este caso, en su soltería y su inclinación al servicio.

Columba viene de la mano con la muerte. Además de que su casa es “fría” y “oscura”, le encarga a Matilda el cuidado de su madre que está en el lecho de muerte. La anciana, hemipléjica a causa de un derrame, se muestra para Matilda como una alegoría de su propia muerte, la que le espera si permanece ahí.

La muerte es la vida en la domesticación, el mandato de verse reflejada en esos espejos, cuyas ficciones políticas exigen un performance deshumanizador. En efecto, Matilda va perdiendo cada día más su humanidad, y se va convirtiendo en una especie de autómatas artificial, rígido, frío: el proyecto del tío Marcos triunfa, y Matilda es domesticada.

A los ojos de la racionalidad político-sexual, que son los ojos del tío Marcos, en este caso, la verdad acerca de la mujer queda plasmada en Matilda. A través de una serie de técnicas biopolíticas, logra transformarla en una mujer “ideal”. Y esa imagen se problematiza en el texto literario, pues su naturaleza es la de la muerte, la del autómatas impávido e inhumano, la de la sumisión. El cambio de Matilda opera desde el cuerpo que ha sido tan disciplinado que ha perdido hasta la “capacidad de emanar olores”: tal

es la naturaleza del performance que crea los géneros, que crea ficciones políticas: una “identidad construida”, una “apariencia de sustancia”, cuyas normas son “fantasmáticas” (Butler, 2007 : 274).

4.4.2.3 *El juguete de lujo*

En *Delirio*, la construcción del género de la protagonista pasa igual que en las otras dos novelas, por una “realización performativa”. A los ojos de Aguilar y del Midas, Agustina siempre se percibe desde la condescendencia. Para Aguilar, ella es una mujer “tan linda, pero tan loca”; dulce, divertida, impredecible, irracional e incapaz de seguir ciertas reglas (ganarse la vida, interesarse por la política, cuidarse a sí misma). Para el Midas, la protagonista es siempre infantilizada y al mismo tiempo, sexualizada. Ella es su “reina sin corona”, “tan loquita pero tan bonita”, es su “muñeca bonita”, su “muñeca decimonónica”, o bien, su “juguete de lujo”.

Esta construcción de la feminidad de Agustina como ficción política es la de una mujer infantilizada y absolutamente reducida frente a los ojos patriarcales. Sin embargo, deseable y amada por ellos mismos. Hay una especie de lástima que inspira Agustina a partir de los relatos masculinos de la novela, que se manifiesta en la locura del personaje. Cuando Agustina sucumbe a la locura, estos hombres intentan salvarla, ser los héroes que la rescaten de la demencia.

Mi pobre niña cada vez más ida, cada vez más blanca, y yo me pregunto qué puedo hacer para alejar de tu cara esa expresión de pánico, esa inminencia de algo que te va a pasar y se avecina, se avecina, aunque no tenga nombre (Restrepo, 2004:235)

Se puede entender la construcción de este personaje como ficción política desde el relato de la propia Agustina, que narra acontecimientos de su infancia y de su juventud. Siguiendo a Sigrid Weigel (1986), se ponen en evidencia en la novela las disposiciones masculinas que han determinado las características de las mujeres, en este caso, de Agustina. El orden masculino ha sido el que ha impuesto su “verdad” acerca de ella. Su

imagen propia, absolutamente difuminada en el “espejo patriarcal” va a ser muy difícil de encontrar en toda la novela. Lo cierto es que en el relato de Agustina se puede entender que esa imagen del espejo es el reflejo primero que nada, de su propia madre, quien se convierte en el modelo por excelencia de Agustina. Eugenia, cuyo nombre ya evoca esa característica también presente en la hija: la ingenuidad⁷⁰; muestra una serie de características en su forma de ser, en su visión de mundo, que resultan fundamentales para entender a Agustina. 1- Tiene horror al sexo de los demás y al suyo propio: el pilar de la vida de Eugenia parece sostenerse en una “censura inclemente y rencorosa” del sexo (Restrepo, 2004:217). 2- Su forma de sobrevivir ha sido el silencio, la mentira, el ocultamiento de la verdad. De tal forma, Eugenia calla ante la “verdad” y esa actitud se constituye en una especie de ley familiar. 3- Total entrega y devoción por su marido, el padre de Agustina.

De tal forma, es siguiendo el modelo de su madre que Agustina aprende que para ganar el amor del padre, ella debe vivir con miedo a todo lo que se encuentre fuera de la casa paterna. En ese sentido, el mundo externo se vuelve terrible y amenazante, frente al interior de la casa, que es el espacio resguardado y protegido por su padre. Este padre se convierte a su vez, frente al miedo y el terror que representa el mundo exterior, en una especie de dios adorado y respetado por todos, y cuya presencia es esencial para la vida. De ahí que el mayor temor de Agustina es que el padre se vaya de la casa, y los abandone a los horrores que tanto teme.

porque si a algo le temía yo, si a algo le temo, es a los leprosos porque se les caen los pedazos del cuerpo sin que se den cuenta siquiera. Pero 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 yo me doblego, y centra toda su atención en pasarle la llave que corresponde (...) Durante ese recorrido de cada noche, dice Agustina, yo desdeño a cualquiera que pueda molestar a mi padre y lo obligue a dejarnos (...) la tía Sofi, que es la principal amenaza, por culpa de la tía Sofi se van a separar mi padre y

⁷⁰ El origen griego del nombre Eugenia significa “de nacimiento noble”, lo cual se relaciona también con el personaje de la novela. Al mismo tiempo, fonéticamente el nombre Eugenia se aproxima al término “ingenua”, que caracteriza también a este personaje.

mi madre y nosotros los niños vamos a quedar a merced de los terrores de afuera. (Restrepo, 2004:81)

Como se ve en la cita, durante su infancia el mundo exterior se resume en la imagen de los leprosos, que logra ver un día. Lo cierto es que en este performance femenino que consiste en tener miedo, y por lo tanto en ser frágil y necesitar protección, el poder del padre se engrandece. Esto va provocando un temor inmenso ante la posibilidad de su abandono percibido en términos apocalípticos. Cuando ella y el Bichi descubren las fotos escondidas de su padre, en donde retrata semidesnuda a la tía Sofi, Agustina entiende que esa es la posible “bomba” que provocará el “fin del mundo”: la partida del padre. Ante esa posibilidad es mejor aguantar toda su violencia -contra su hermano menor y contra su madre-, antes que verlo partir:

Ahí es cuando todo mi odio se vuelca contra mi padre y quiero gritarle en la cara que es una bestia, un animal asqueroso, (...), que es un cobarde que maltrata a un niño, pero a fin de cuentas no le digo nada porque los poderes huyen en desbandada y el pánico se apodera de mí, y entonces pienso que tal vez a mi madre le sucede lo mismo, que soporta lo que sea con tal de que mi papi no la deje. (Restrepo, 2004:87-88)

De tal forma, para no perder al padre protector, el performance femenino que adopta es el de la madre en cierta forma, una madre que debe aguantarlo todo para evitar su partida. Y la madre de Agustina es la que la instruye en todo lo que implica tal performance, desde la forma de vestir, la forma de peinarse y cómo ser “bella” para retener a ese padre:

Ahora Eugenia, la madre, se ha puesto rulos por toda la cabeza y se los seca con el secador mientras su hija la mira, No, no miro directamente a mi madre, sólo el reflejo de mi madre en el espejo, la acompaño en el baño porque me gusta ver cómo sobre la combinación color uva se pone su vestido de paño verde, muy entallado porque es una mujer esbelta, Madre, yo no quiero usar más esa

crinolina que me esponja las faldas, a mí me gustan los vestidos entallados como este verde que te has puesto para salir con mi padre, Eso será de grande, cuando salgas con muchachos, Con muchachos no, piensa Agustina, yo voy a salir con mi padre. (Restrepo, 2004:100)

Esta cita muestra la complejidad de la narración, con la presencia de las voces de la hija y de la madre, como si fuesen una. Primero el relato es narrado en tercera persona: "Ahora Eugenia, la madre, se ha puesto rulos por toda la cabeza y se los seca con el secador mientras su hija la mira". Luego, se ve la voz interior de Agustina en primera persona, a modo de monólogo interior: "No, no miro directamente a mi madre, sólo el reflejo de mi madre en el espejo, la acompaño en el baño porque me gusta ver cómo sobre la combinación color uva se pone su vestido de paño verde, muy entallado porque es una mujer esbelta". Luego hay un discurso directo de Agustina dentro de ese monólogo interior: "Madre, yo no quiero usar más esa crinolina que me esponja las faldas, a mí me gustan los vestidos entallados como este verde que te has puesto para salir con mi padre". Luego la voz de la madre en discurso directo: "Eso será de grande, cuando salgas con muchachos". Y por último en discurso directo de nuevo, la voz de Agustina, pero expresado internamente: "Con muchachos no, piensa Agustina, yo voy a salir con mi padre".

La narración se empareja entonces con la complejidad del juego entre madre e hija, que se confirma por la visión de la madre en el espejo y señala el deseo de la hija de confundirse con su madre, lo cual explica que Agustina pueda compartir su mismo dolor y desesperación.

Sin embargo, muy pronto Agustina aprende que ni todos los esfuerzos del mundo por ser como su madre van a asegurarle la presencia eterna del padre. Cuando en medio de los preparativos de la madre para salir con Carlos Vicente, éste llama por teléfono para cancelar la cita, y Agustina es testigo de la pelea y el sufrimiento de la madre:

(...) desde el baño Agustina escucha que discuten por el teléfono y sabe que se están peleando (...) ¿De nada valieron las perlas, ni los rulos, ni ese perfume que se echó para nada, para nadie? (Restrepo, 2004:101)

Tal frustración se expresa en un dolor intenso, que a modo de pulsión de muerte, lleva a Agustina a provocarse dolor físico, y por ello, se quema la lengua con la “espiral al rojo vivo” de la secadora de pelo que previamente estaba usando su madre. La ficción política de mujer que está destinada a repetir, está cargada de frustración e impotencia. Como si la conciencia de su propia inutilidad fuera abrumadora y desesperante ante la posibilidad de no contar con ese “protector”, sin el cual, estaría absolutamente perdida⁷¹. El quemarse la lengua simboliza además la necesidad imperiosa de callar antes de disgustar al padre, el temor de Agustina al escuchar las “palabras de rabia” de su madre, así como su “voz llorosa” (Restrepo, 2004:101). Es decir, el silencio (la lengua quemada) se impone frente a la voz que reclama.

Ahora bien, el tema de la prohibición expresada a través del silencio, como hasta ahora se ha visto, se manifiesta también en la primera menstruación de Agustina, que, gracias a la madre, se convierte en algo más que hay que esconder, en otra mentira más (que le debe contar a sus hermanos para no hablar de la menstruación). Al igual que la sexualidad, el primer sangrado de Agustina se percibe como algo repugnante a los ojos de Eugenia, que representa la mirada masculina, el orden patriarcal. De tal forma, al sangrar aprende que ha ocurrido una transformación para siempre. Ya no podrá jugar con los hermanos a “policías y ladrones” y deberá quedarse con las mujeres a jugar naipes.

(...) pero Agustina lloraba y no quería hacerlo (aprender a ponerse un kótex), le parecía horrible que la sangre se le saliera por ese lado y le manchara la ropa y que su madre la mirara con cara de reproche, como se mira a quien hace algo sucio, a quien Ensucia-con-su-sangre. (Restrepo, 2004:150)

⁷¹ De hecho ella vuelve a repetir esta autoflagelación en su “delirio” y ante Aguilar: “(...) al cabo de un rato ella abre la boca y me muestra su lengua: la tiene horriblemente lastimada, en carne viva, como si se la hubiera quemado” (Restrepo, 2004:95).

Asimismo, el aprendizaje acerca de su menstruación opera como una tecnología del sexo del orden masculino o si se quiere, de la racionalidad político-sexual. Lo relativo a la sangre en la mujer está relacionado con su sexualidad que será sinónimo de vergüenza y de suciedad.

y centellearon los ojos de mi madre y de su boca salió la Prohibición: No, Agustina, esas cosas no se cuentan (...). Ahí fue cuando entendí por tercera vez que mi don de los ojos es débil frente a la potencia de la Sangre, y que La Hemorragia es incontenible y es inconfesable. (Restrepo, 2004:150)

Ahora bien, esta construcción de Agustina como ficción política, que viene de la madre, es heredado a su vez de su abuela: Blanca Portulinus. Una mujer abnegada y sumisa, que hace de su marido el centro de su universo, aceptando la carga que debe soportar por mandato divino, que es el esposo. La locura del abuelo, que es a veces insoportable, solo puede ser sufrida precisamente por esta mujer:

“Pero lo cierto es que a ratos, como por rachas, el abuelo Portulinus sufría alteraciones del ánimo más o menos severas y durante meses abandonaba las lecciones, dejaba de tocar y de componer y sólo rugía, o farfullaba, al parecer atormentado por ruidos que no provenían de este mundo, o al menos de eso se quejaba ante su mujer. Blanca, mi dulce Blanca, tu solo nombre despeja mis tinieblas, le decía cuando ella lo sacaba al campo para sosegarlo” (Restrepo, 2004:32)

Primero que nada, Blanca se casa con el abuelo Portulinus, luego de que éste la viola. La violación se manifiesta de una forma eufemística, pues el texto la justifica y la normaliza:

terminó casándose con ella pese a que la doblada en edad, y si lo hizo fue en parte por amor y en parte por compromiso, porque la dejó preñada en un acto

irreflexivo y desconsiderado que se consumó a escondidas de los padres de ella y probablemente en contra de la voluntad de ella misma, comienzo de pésimo augurio para cualquier matrimonio, pero a la larga más que el augurio terminó pesando el manejo que el hombre le dio a su destino, y veinte largos años de fidelidad conyugal inquebrantable demostraron que si el abuelo Portulinus se había casado con esa niña que era entonces la abuela Blanca, lo había hecho más por amor que por compromiso. (Restrepo, 2004:31-32)

El narrador incluso justifica la violación al señalar la fidelidad del abuelo durante el matrimonio y el amor que le profesaba. Lo cierto es que, acorde con la voz narrativa, que parece comulgar con la lógica político sexual patriarcal, -al insinuar que el cuerpo de las mujeres le pertenece a los hombres, siempre y cuando estos las quieran- las mujeres de *Delirio* son mujeres pasivas y silenciosas, que se resignan a los mandatos masculinos y no parecen encontrar salida. La vida de Blanca es una vida de sacrificio y entrega que su hija Eugenia emula. Por eso Blanca dice “yo vivo sólo para él y siempre le brindaré mi amor y mi apoyo, pase lo que pase” (Restrepo, 2004:91).

El otro modelo femenino que tiene Agustina es el de su tía Sofi. Y representa a una mujer un poco más libre, más feliz, más humana y maternal que su propia madre. Sin embargo, frente al poder que tiene el padre en la vida de Agustina, la tía Sofi constituye una amenaza (pues Agustina imagina que por su culpa, el padre puede abandonarlos) y por eso la rechaza como modelo a seguir. Por lo tanto, Agustina se queda atrapada en el performance de su madre, en ese reflejo del espejo que intenta imitar. Y eso es lo que sucede cuando el Bichi le muestra a la familia las fotos prohibidas de la tía Sofi, y su madre y Joaco deciden apoyar al padre con una mentira de Eugenia: que las fotos fueron tomadas por Joaco a una sirvienta y no a la tía Sofi. Entonces el Bichi decide marcharse y la tía Sofi se va con él, entendiendo que su vida tenía que cambiar. En la mirada de la tía Sofi se ve a una Agustina que se queda atrapada en la casa paterna:

(...) al pasar frente a la salita del televisor, donde permanecía el resto de la familia, alcancé a registrar que Agustina estaba de rodillas y con la expresión

anonadada, sentí una punzada en el corazón que me decía Esta chiquita es la que va a acabar pagando, me hice la promesa de volver algún día a buscarla y salí a la calle (Restrepo, 2004:295)

En ese duelo eterno entre el padre y su hermano, pierde el Bichi. Ante esto, Agustina que temió siempre la derrota del padre, y no la del Bichi, no se da cuenta que la derrota del padre habría significado un mejor desenlace, pues al salir victorioso, ella se queda atrapada en la lógica del silencio, la represión y la violencia de su padre y de su madre. Se queda entonces atrapada en el performance de mujer que seguirá emulando hasta su vida adulta, pues a pesar de que Agustina adulta rechaza de cierta forma a su familia, no se libera nunca de esa dinámica performativa que aprende de ella. Esto se evidencia en que aún con su padre muerto, ella lo sigue recreando, como en una especie de negación de la muerte. En efecto, Agustina recrea a su padre en Aguilar, al regalarle el perfume de su padre todos los años, y haciendo de él, el protector todo poderoso que era el padre para ella⁷²:

ella por supuesto puso el grito al cielo y añadió una piyama, cuatro camisetas, el cepillo de dientes, el dentífrico, el impepinable frasco de Roger & Gallet que me regala todos los cumpleaños y que según dice es la colonia que siempre usaba su padre. (Restrepo, 2004:45)

Aguilar asume el rol del padre al dedicarse a cuidarla y protegerla, en vista de que incluso antes del episodio de “delirio” en el que cae Agustina, luego de la ausencia de Aguilar, ya ella era una mujer frágil, enfermiza a los ojos de Aguilar, cuyos episodios de “delirio” se habían manifestado en varias ocasiones por razones desconocidas. Por eso Aguilar se ha dedicado a protegerla “de su familia, de su pasado, de su estructura mental” (Restrepo, 2004:94), tal como se lo expresa a la tía Sofi:

(...) siempre me he negado a reconocer que Agustina está enferma, pero eso no quiere decir que no haya hecho todo lo que está a mi alcance por curarla, con

⁷² Por eso mismo, en la primera cita que tiene Aguilar con Agustina, ella le pide que una fotocopia de su mano, para convertirla en un amuleto que llama “La mano que Toca” y que es de protección (ver p. 201)

decirle que dejé mi trabajo como profesor, (...) Aguilar le confiesa a al tía Sofi que si bien nunca habían atravesado por una situación tan grave como ésta, altibajos sí que los ha habido (...) crisis de melancolía (...), épocas frenéticas (...), vacíos de afecto (...), períodos de distanciamiento e indiferencia (...) pero hasta ahora ningún trance tan hondo, violento y prolongado como éste. (Restrepo, 2004:242)

4.4.3 Violencia y masculinidad

4.4.3.1 Como un rey adolescente

En el pensamiento de Paul B. Preciado, las ficciones políticas vivas se asocian con técnicas de poder y de normalidad (Preciado, 2014a). Por eso Preciado las define como “regulaciones inscritas en los cuerpos que aseguran la explotación material de un sexo sobre otro” (Preciado, 2002:22). Para el filósofo español, la masculinidad y la feminidad son agentes de control y de modelización de la vida.

En *El Camino de Santiago* la reflexión de Preciado acerca del “régimen soberano” resulta particularmente importante en la medida en que en Santiago y Vicente se puede palpar el problema de la masculinidad thanato-política.

En su historia, el primer hombre que somete a la protagonista a través de su poder y violencia, es su padre. La masculinidad de este hombre es thanato-política, en la medida en que dispone de los cuerpos de sus hijos a su antojo, para humillarlos (obligarlos a hacer “gracias” frente a sus amigos, para que estos se diviertan), para castigarlos (forzándolos a permanecer solos toda la noche en el patio de la casa, o ignorándolos hasta por seis meses) y asustarlos (como cuando les cuenta para espantarlos, la historia de un niño que ha muerto en el departamento donde viven, y que desde entonces, se aparece su fantasma, con una vela en la mano)

Mi padre perdió el trabajo, pero la pérdida resultó en triple proporción al crecimiento de su soberbia. No perdió sin embargo, el sentido del humor, cruel como el de un rey adolescente. (Laurent, 2003:43)

El personaje del padre en la historia de la protagonista está asociado con la violencia, que se manifiesta en forma sutil o explícita. Cuando la protagonista intenta suicidarse a la edad de los 14 años, la reacción del padre resulta muy significativa para entender esa masculinidad thanato-política. Son ambos padres los que le impiden suicidarse, pero sobre todo, el padre, quien rompe la puerta del baño donde ella estaba encerrada, y luego expresa su cólera. La rabia del padre frente al horror de la madre contrasta fuertemente:

Mi madre regresa de su acostumbrada ausencia para preguntarme con una mueca de dolor:

-¿Por qué? ¿Por qué?

- ¿Cómo que por qué? -contesta mi padre-. Le va mal en la escuela por no sentarse a estudiar. Y tú aparte quieres que barra y trapee la casa. (Laurent, 2003:86)

Si bien lo que caracteriza siempre a la madre es su ausencia y su indiferencia ante la vida de sus hijos, el intento de suicidio de su hija logra arrancarle algún sentimiento. Sin embargo, la reacción del padre es de furia y su discurso es el del que tiene el poder sobre su familia: él ya tiene la verdad acerca del intento de suicidio, sin ninguna necesidad de preguntar. Pero además, luego de "improvisar una curación", la sienta en la mesa para darle una advertencia:

" -Eso que hiciste es una marranada. Si te quieres matar hazlo en otra parte. Aquí en mi casa no, ¿entendido?

- Sí.

Mi padre vuelve la cabeza para asegurarse de que nadie lo está escuchando y en susurro me aconseja la mejor manera de hacerlo.

- Consigues unas pastillas para dormir y un litro de tequila. Te lo tomas junto con las pastillas. Necesitas rentar un cuarto que tenga una toma de gas. (...), ¿tienes dinero para rentar un cuarto con toma de gas?

Niego con la cabeza.

-Entonces tírate al tren, pero aquí en la casa no, ¿entiendes?" (Laurent, 2003:86-87)

La furia del padre parece concentrarse en el espacio usurpado: su casa. Como si al osar quitarse la vida, y así, decidir sobre su propia muerte en la casa paterna, fuera una afrenta a su poder. Es decir, el padre se concibe como dueño de la vida y de la muerte de su mujer e hijos, y por ello, le advierte que si quiere volver a desafiar el poder que él tiene sobre su cuerpo, que lo haga fuera de sus dominios, que no manche el espacio en donde él es el soberano. El imperio del "rey adolescente" se ve amenazado por el suicidio de la hija, y por ello, corre para volver a tomar las riendas y mostrarle el control que tiene sobre ella: indicándole cómo debe morir. Le roba la libertad de elegir su propia muerte. El suicidio, como acto de extrema libertad, le es así despojado⁷³.

Asimismo, la protagonista se enfrentará a diversas formas de esta masculinidad thanato-política, en diferentes momentos de su vida. En su infancia, la encuentra en una compañera de la escuela: Felicitas. El recuerdo de Felicitas se muestra a través de una fotografía que expone Santiago, nuevamente. De tal forma, las imágenes que se narran a modo de película, van a funcionar como tecnologías del sexo y del género. En este caso, el retrato de Felicitas, a través de esta tecnología que se manifiesta en la imagen, es el de un "hombre"⁷⁴. En efecto, todo el performance de la niña es característico de una masculinidad hegemónica y thanato-política:

Felicitas escupe cada treinta segundos y sobre la falda se agarra el pubis como si tuviera ganas de orinar. Su risa es estridente. (...) Felicitas es una excelente

⁷³ Siguiendo a Allouch (2016), el padre le quita la posibilidad de elegir la muerte, frente a una vida sin sentido, es decir, de sublevarse.

⁷⁴ Esta imagen de Felicitas como hombre resulta además interesante pues demuestra que el performance es lo que crea la identidad de género, y no el sexo biológico, aunque sea solo de forma simbólica en el relato.

jugadora de volibol. Dice maldiciones y amenaza con golpear a las integrantes del equipo contrario. Todas le tememos a su furia. (Laurent, 2003:22)

La niña cumple a cabalidad con un performance de “macho dominante”. Ejerce su control sobre todas las niñas del grupo a través de un orden que se sostiene por medio de la violencia. A propósito, Connell plantea lo siguiente:

A structure of inequality on this scale, involving a massive dispossession of social resources, is hard to imagine without violence. It is, overwhelmingly, the dominant gender who hold and use the means of violence. (...) Patriarchal definition of feminity (dependence, fearfulness) amount to a cultural disarmament that may be quite as effective as the physical kind. Domestic violence cases often find abused women, physically able to look after them selves, who have accepted the abusers definitions of themselves as incompetent and helpless. (2005:83)

En la propuesta de la socióloga, ante esta situación de “desarme” cultural y físico de las mujeres, hay dos patrones de violencia que se manifiestan, primero, muchos miembros del grupo privilegiado utilizan la violencia para mantener su dominación; y segundo, la violencia cobra importancia en las políticas de género entre hombres, es decir, el terror se convierte en uno de los mecanismos para trazar fronteras y excluir (Connell, 2005: 83).

Felicitas muestra todas las características de esta masculinidad violenta que se ha dedicado a “desarmar” a sus compañeras a través de la intimidación física y el terror. Al mismo tiempo, la niña tiene un séquito de niñas que refuerzan su poder, y la siguen, porque Felicitas las “protege”. Las niñas más cercanas a Felicitas tienen protección y los favores de otras niñas. Y así, el grupo de niñas constituye una pirámide en cuya punta se encuentra Felicitas, como soberana de ese imperio, cuyo nombre no es gratuito, pues ser como Felicitas es ser feliz: gozar del poder; y estar cerca de ella, es precisamente, estar cerca de la felicidad. Le siguen sus “protegidas” y luego las menos afortunadas, las que no gozan de los favores de Felicitas o simplemente son marginadas por todas. Entre

estas últimas está la protagonista, junto con su compañera Martha, otra marginada del grupo.

Martha lleva los mejores lonches a la escuela. (...) Me convida y las dos, sin participar en la algarabía y los juegos de pelota, comemos bajo el único mezquite del patio (Laurent, 2003:23).

Ante esta situación, la protagonista no se conforma con el lugar que ocupa en la pirámide, y un día en que se ausenta Felicitas, ella decide ir a decirle a sus amigas que en realidad, Felicitas se ha ausentado porque peleó contra ella y además, fue derrotada.

- Así es. Ustedes me conocen -digo-. No me gusta pelear, pero cuando me buscan, me encuentran.

Esta frase la saqué de una película mexicana.

- No supe por qué me buscó pleito -continúo-, yo no quería, pero cuando ya no se puede, no se puede -y escupo.

Todas las niñas están muy atentas. Me dan un espacio sobre una piedra desde donde narro, con lujo de detalles, mi ficticia pelea con Felicitas. (Laurent, 2003:23)

La protagonista intenta romper con el orden impuesto por Felicitas. A través de la ficción que inventa, la destrona y se corona como la nueva "matona" del grupo. La frase "cuando me buscan me encuentran" alude a las tecnologías del cine que construye, en este caso, una masculinidad violenta, como ficción política. En efecto, esta foto/película alecciona a la protagonista acerca del poder y de su papel ante la masculinidad. A pesar de la mentira y de sentirse en el poder -como un "héroe", "feliz" por fin, en un mundo en el que nunca se ha sentido a gusto- la protagonista fracasa inevitablemente, pues no entiende que necesita algo más en su performance para destronarla: la violencia. De tal forma, cuando Felicitas regresa para "ponerla en su lugar", la protagonista es aplastada por la violencia de la niña que es avasalladora:

Felicitas no pregunta si yo había dicho o no. Me agarra de la larga cabellera. Me deposita en el suelo de tierra y grava. Me arrastra alrededor del mezquite (...). Yo me aferro a las raíces de mis cabellos para amortiguar el dolor. Al ocupar las manos en los cabellos, dejo que el mentón se raspe. Después de varias vueltas alrededor del árbol, Felicitas me patea. En las costillas, entre quijada y oreja, en las piernas. Eso para demostrar que no estaba dispuesta a perder su lugar. (Laurent, 2003:24)

Felicitas le deja claro a la protagonista, que el lugar del poder lo ocupa el que haga más uso de la violencia. El que tenga la fuerza -la verdadera y no la ficticia- para someter y para vejar, es soberano.

Esta imagen/recuerdo de Felicitas, funciona como una tecnología del sexo que construye a los ojos de la protagonista, el sexo masculino y el femenino, y así, la alecciona acerca de sus "verdades". Ahora bien, la foto de Felicitas viene "empalmada", con otra foto: la de Vicente. Este hombre con quien la protagonista establece una relación por orden de Santiago, se muestra a los ojos de ella como un "fisicoculturista enfermizo", que cuidaba excesivamente de su cuerpo para "permanecer vivo y poderoso los más años posibles", porque se cree "Supermán"(Laurent, 2003:19), lo cual, despertaba desconfianza en ella:

El perdón me parece la más noble enseñanza cristiana y Supermán, ente de otro planeta, es incapaz de perdonar. En lugar de poner la otra mejilla para no generar más violencia, el superhombre se la pasa iracundo, logrando al fin el poder de ser el único héroe de Ciudad Metrópoli. La vanidad, tanto de Vicente como de Supermán, los salva de cualquier oscura adicción. Alguien que desea permanecer vivo es digno de toda mi desconfianza. Depredadores, consumistas, lo mejor que podemos hacer por el planeta y contra la decadencia es morir pronto. (Laurent, 2003:19)

La descripción de Vicente alude al sistema farmacopornográfico. Es el perfecto ejemplo de “hombre” de ese sistema, en donde están políticamente programados hasta el “chute y la eyaculación” (Preciado, 2008:66). Su retrato muestra al hombre consumista, obsesionado con su imagen, con su cuerpo. La protagonista menciona lo que no se mete en el cuerpo, pero también alude lo que sí se mete: al llamarlo “consumista”, se hace presente lo “fármaco”: el coctel de pastillas que ingiere para verse así, probablemente. Lo “pornográfico” también se hace presente en esa construcción detallada de su cuerpo, un cuerpo modelo de la pornografía, de la sexualidad violenta, heteronormativa, y que se pondrá de manifiesto en todo su performance cuando la protagonista tenga sexo con él por la primera vez.

De tal forma, se sugiere en la novela un paralelismo entre Felicitas y Vicente, cuando Santiago le muestra a la protagonista las fotos de ambos “empalmadas”. Vicente se convierte en la nueva Felicitas que impondrá también el terror a punta de golpes. Una fotografía que le muestra Santiago enseguida, se sitúa once años después de la de Felicitas, y en ella predomina la percepción del cuerpo de la protagonista. Se trata de un cuerpo que lleva las marcas de la sumisión, y por lo tanto, las marcas del que domina, en este régimen farmacopornográfico: Vicente.

Me encuentro magullada (...). Me ha pedido a golpes que recapacite. (...).

Tengo dolor en la espalda. Me torció el brazo derecho hasta hincarme y sacarme las lágrimas de impotencia. Un par de bofetadas que me hicieron desvanecer.
(Laurent, 2003:26)

La protagonista está una vez más, absolutamente sometida y anulada por la fuerza física de Vicente. Desarmada cultural y físicamente como lo plantea Connell, parece resignada a la definición que el abusador hace de ella como incompetente y miserable(Connell, 2005: 82).

Una relación es de dos y no es posible terminarla sin consultarlo. Me pensaba más inteligente, dice. (Laurent, 2003:26)

La protagonista encuentra solo el silencio ante el maltrato y las vejaciones, y ya sin voz y sin voluntad, queda atrapada en las manos de Vicente y opta por “desconectarse” en el sueño. Sin embargo, ante la violencia de Vicente, Santiago es el que se escandaliza y suena las “alarmas” tratando de escapar de sus manos y salvar así la vida:

Santiago está furioso. Corre electrificado por todas las rutas del cerebro. No había contemplado la violencia dentro del Plan (Laurent, 2003:26)

El Plan de Santiago no contempla la violencia, pues ingenuamente se dedica a someter a la protagonista a través de sus tecnologías, a encarnar la ficción política viva de mujer, sin darse cuenta que eso es precisamente lo que aseguraría la explotación sobre ella, sobre su cuerpo⁷⁵. Santiago no se da cuenta que él es un hombre más, como ficción política, y que con sus técnicas thanato-políticas va a controlar la vida y la muerte de la protagonista. En efecto, es el que le impone la vida a la protagonista luego del intento de suicidio:

Mi padre logra romper la puerta y yo siento una corriente de fuego doloroso que me exige la vida, se adentra en el torrente sanguíneo y se instala detrás de mi frente. Desde su trono óptico, abre mis párpados y descubre que ha triunfado en la invasión. (...) Escucho por primera vez la voz de Santiago que entonces, y ahora, pide que me levante del suelo (Laurent, 2003:86).

Santiago es la representación del poder de la racionalidad político sexual, del sistema farmacopornográfico. Se ha metido en su sangre, cual droga, y ahora reina desde el interior de su cuerpo, moldeándola y ajustándola a su gusto. Es por eso que cuando Vicente aparece con toda su violencia, Santiago teme precisamente perder su lugar, perder el cuerpo de la protagonista, que es perder su poder. Su dominio es el cuerpo de ella, por él decide si vive o muere.

⁷⁵ Lo cual prueba además que el pensamiento racional es autodestructivo.

4.4.3.2 *El esposo de la vainilla*

Los personajes masculinos de *Nadie me verá llorar* son variados en cuanto a la construcción de su masculinidad. Sin embargo, yo propongo que todos ellos tienen en común el uso de la violencia para controlar la vida de Matilda. Tal vez el que resulta más controversial frente a esta propuesta es Joaquín, que parece un hombre “bueno” que la quiere cuidar y querer. Sin embargo, hay algo que queda claro en el relato con respecto a Joaquín, y es que él quiere ser “el esposo de la vainilla” y esto resulta revelador en cuanto a la naturaleza de la relación que construye con Matilda.

En efecto, el segundo capítulo del relato se titula “El esposo de la vainilla”. Narra la búsqueda que hace Joaquín en la Biblioteca Nacional, de la historia de Matilda. En los libros va encontrando detalles del lugar de origen de Matilda: Papantla, un poblado “apacible aunque desordenado” (Rivera, 2013:64). Así, Joaquín conoce de algo muy importante en el pasado de Matilda: la vainilla.

De tal forma, a través de la narración de Matilda, la vainilla va adquiriendo un sentido fundamental en el texto y en la vida de los personajes. La vainilla representa a la mujer, como ficción política. La voz de la vainilla es de mujer y además, “necesita, como las mujeres, de un árbol sostén para enredarse en él y no morir.” (Rivera, 2013:67) Tiene un olor dulce y delicioso. Las indias se encargan de polinizarla con “un pedazo afilado de bambú” (Rivera, 2013:67). Sin embargo, cuando se le separa del árbol del que está “enredada”, se vuelve amarga y a partir de ahí pasa a manos de “beneficiadores y políticos” para ser explotada.

Son blancos ellos, mestizos, europeos. Ellos pagan poco a los que vienen cargando la cosecha desde allende los montes o se la roban de noche. Ellos conocen la violencia. Ellos organizan las vainas (...). Ellos (...) hacen sudar la vainilla envuelta en petates y frazadas dentro de los hornos, la seleccionan y la evalúan por lotes. Las mujeres ya no participan en eso, pero los hombres que lo hacen tienen que tener los ojos, las manos y la nariz bien adiestradas. La vainilla requiere exactitud, perfección. Mi padre era el mejor. (Rivera, 2013:67)

En este universo, entre hombres y mujeres se establece una relación de colonialidad. Ellos son blancos, ellas indias. Ellos explotan y ellas son explotadas. Ellos son violentos y ellas, violentadas. El padre de Matilda, era sin embargo, un hombre “diferente”: un experto en el cuidado de la vainilla, pero al mismo tiempo, sabía respetar su naturaleza:

Al supervisar la formación de los mazos de cincuenta vainas negras y casi cristalizadas en el beneficio de don Juventino Guerrero, cuando los trabajadores los envolvían en papel encerado y los empacaban en recipientes (...) listos para partir en cajas de cedro hacia Europa, mi padre les cantaba una canción de cuna sin importarle la sorna pública. Mi padre estaba loco. Mi padre, antes de aficionarse al aguardiente chuchiqui y perder hasta la dignidad, cuidaba a la vainilla como se debe cuidar a una mujer. El esposo de la vainilla, eso era mi padre. Santiago Burgos. (Rivera, 2013:68)

El “esposo de la vainilla” se representa por un lado en la imagen del tronco del árbol en el que la vainilla se enreda para sobrevivir, es decir, en el sostén de la vainilla, una especie de pilar que la protege de la muerte. Y por otro lado, es el que la cuida y la respeta. Mezcla de fuerza, cuidado y protección, es la construcción de una ficción política viva: la del hombre, más precisamente, la del esposo. Y la vainilla por su parte, es la de la esposa: mujer dependiente, que necesita cuidados, atenciones y chineos, que se vuelve amarga cuando la separan de su esposo, y que sin la protección del hombre, es explotada: vendida al mejor postor.

Ahora bien, Joaquín aspira a convertirse en el “esposo de la vainilla”, es decir, en el esposo de Matilda. Con esto se confirma algo del personaje y es su deseo de poseer a las mujeres, de fijarlas a través de su narración y de su cámara, como ya se analizó. Sin embargo, las mujeres de la vida de Joaquín siempre se desbordan, nunca se quedan fijas, quietas, en la definición que hace de ellas en sus fotos o su narración, y por eso, Joaquín siempre fracasa.

Se puede decir que pierde constantemente al querer construirse en esa ficción política de hombre querido y deseado por mujeres que le pertenecen. Fracasa pues no controla ni la vida ni la muerte de ninguna de ellas. Cada una de “sus” mujeres, se va, lo deja. Es decir, él quiere ser el esposo de la vainilla, pero nunca la encuentra, porque nunca encuentra a una mujer que sea “vainilla”, es decir, que juegue ese rol, que sea esa ficción para él.

Por eso, las mujeres de la vida de Joaquín son todas fuertes, intimidantes, que ponen en evidencia sus debilidades. Son mujeres dramáticas, “locas”, no convencionales, no son “vainilla”. Un ejemplo es Alberta, su segundo gran amor. Joaquín la abandona, y sin embargo, ella triunfa: lo maldice y esa maldición se hace realidad.

-Maldigo el día en que te conocí Joaquín Buitrago. Maldigo a tu padre y a tu madre, a los hijos que no tendrás, a las mujeres que tengan la mala suerte de dormir a tu lado. Maldigo tu casa, las calles por las que camines de noche y de día, los cielos que te nublen la cabeza. Tú nunca triunfarás. Maldigo tus ojos que no saben ver. Esta quemadura te la debo a ti, Joaquín. Esta quemadura te va a doler el resto de tus días. (Rivera, 2013:224)

El fracaso de Joaquín, podría entenderse desde la palabra poderosa de esta mujer que le vaticina “Tú nunca triunfarás”. Lo cierto es que la vida de Joaquín, sí resulta decepcionante, tanto para los demás como para él mismo; en cambio, Alberta sí triunfa:

Todo esto solo se acaba en los paréntesis de la morfina. Ahí, en el contexto estable y delimitado de una inyección, puedo enfrentar a Alberta. (...) Ella triunfará. Siempre lo hará. Si las mujeres esconden toda la luz del mundo bajo el regazo, entonces es preferible que el universo se mantenga a oscuras, Matilda. Estoy convencido de esto. (Rivera, 2013:229)

Alberta era para él una “apertura milagrosa” y mucha luz, en su sexo, en su boca, en sus ojos. Alberta era “la imposibilidad” y a partir de ella, empezó su fracaso:

El dolor no le permitía ver nada más. No pudo moverse. “Cómo se convierte uno en un fotógrafo de putas?” Por esto, esto que no podía expresar. Esto que se denominaba Alberta y quería decir la imposibilidad. (Rivera, 2013:21)

Otro ejemplo es Diamantina, su primer amor. Mujer intimidante, inteligente, segura de sí misma, que lo frustra profundamente desde que la conoce, precisamente porque entiende que “nunca le pertenecería” (Rivera, 2013:43). Sin embargo, y a pesar de las primeras impresiones, Diamantina y Joaquín tienen un romance efímero. Y él se enamora de ella casi a pesar de su inmensa fuerza, pues lo que lo enamora es su debilidad: “Al tocar las vértebras de su espalda, su fragilidad lo hizo temblar.” (Rivera, 2013:47)

Ese amor se centra en el cuerpo de Diamantina, cuerpo desnudo en el que descubre por fin su debilidades. Sin embargo, Diamantina es una mujer fuerte, militante, que busca justicia y esto asusta a Joaquín:

La pasión de su mirada lo asustó. ¿Era éste el cataclismo del que don Luis le había hablado? La justicia. Diamantina discurrió sobre la necesidad de justicia hasta que el sol del mediodía le cerró los ojos. Después sólo en raras ocasiones volvieron a hablar del tema. (Rivera, 2013:48)

Joaquín no comparte la pasión de Diamantina, y pronto se da cuenta que el interés de ella era el de salvarlo de su vida de lujos, inconsciente, anquilosada en un pasado que ya no existe, para “hacerlo virar hacia el mundo, posarlo con toda delicadeza sobre la dureza de los días y la posibilidad del futuro. Y, al menos por un tiempo, lo consiguió. Lo hizo vivir sobre la tierra, en la ciudad.” (Rivera, 2013:48). Inevitablemente, Diamantina lo deja, y termina la relación. Cuando se despiden, el narrador heterodiegético nota: “La confianza de la mujer era del tamaño exacto de su soledad de hombre.” (Rivera, 2013:51) Con ello queda clara de nuevo la frustración de Joaquín, y la

percepción de la mujer siempre grande y fuerte; y él, siempre pequeño, inseguro, insignificante. Ellas siempre irradiando luz, y él siempre encandilado.

Cuando se encuentra con Matilda, por segunda vez en el manicomio, se obsesiona por conocer su historia. Acorde con su adicción a la morfina, Joaquín quiere “consumir” cada vez más de Matilda, e intenta por todos los medios, conseguir su “verdad”, revelar su “misterio”, para desenredarlo, ordenarlo, y finalmente, poseerlo.

Tal posesión ocurrirá a través de la fotografía y luego a través de la narración de su historia. En este capítulo, un narrador heterodiegético es el que va contando la historia del personaje. El conocimiento que tiene de él parece impecable. Pero su narración cuestiona algo que interesa en este análisis: la perspectiva que tenemos de Matilda y de los demás personajes, es la de Joaquín. Como si la voz narrativa intentara emular la imagen de la cámara fotográfica, detallando los detalles que quiso plasmar, la intención que había detrás. Es una voz que nos da la perspectiva de Joaquín y por ello, resulta muy reveladora en cuanto a que problematiza a la fotografía como una tecnología biopolítica, como ya se analizó.

Hay un contraste entre lo que Joaquín imagina o desea (de una mujer, de sus fotografías) y la realidad. Las mujeres que ama no se ajustan a su narrativa, a su deseo como escritor de sus historias. Es decir, Joaquín no puede controlar sus historias imposibles de ordenar para sus propósitos. “Sus” mujeres se desbordan constantemente en fuerza, en voluntad y eso lo convierte nuevamente en un hombre frustrado, desde la construcción de una masculinidad patriarcal, cuyo origen histórico es thanato-político.

Al igual que las otras, Matilda es una mujer fuerte, tanto que decide que “nadie la verá llorar”. La represión de su llanto es señal de su fortaleza que le permite -en la sociedad en la que le toca existir- ocultar su debilidad y así sobrevivir. Lo cierto es que Matilda rompe todas las expectativas. Vive todas las vidas. Es la niña “buena” y “sumisa”; luego es trabajadora de una fábrica, militante y explotada por el capitalismo; luego se hace prostituta, luego esposa y por último, loca. Ama a hombres y mujeres por igual. Su vida

se mueve en el caos, y desafía cualquier intento de orden que le quieran imponer Joaquín, Oligochea (su psiquiatra) o su tío Marcos.

Ahora bien, desde la construcción de una masculinidad thanato-política, se puede encontrar en el tío Marcos un ejemplo perfecto. La violencia del tío Marcos se ejerce desde el poder que ostenta. Desde que era un joven estudiante renegaba de su origen, precisamente por saberse en desventaja y sentirse menos. El esfuerzo que hace el tío Marcos por convertirse en un hombre de ciencia tiene que ver con su deseo de ser respetado, de estar en una posición de poder.

Antes de tener un nombre, Marcos no fue nadie. (...) Marcos logró atenuar su acento costeño en un par de meses. (...) Pronto, todos olvidaron que era de Veracruz (...). La presencia de Marcos, la seguridad en sí mismo, infundía respeto. A pesar de tener una apariencia afable, tranquila, pocos se acercaron para cultivar su amistad. (Rivera, 2013:125)

Amparándose en la medicina como práctica social, el tío Marcos se siente con un poder inmenso al hacerse médico, y creerse con el saber para indicar el camino hacia el progreso que el régimen porfirista prometía.

Su práctica médica entre los pobres de la ciudad confirmó sus teorías: todas las patologías estaban directamente relacionadas con la falta de higiene tanto física como mental del populacho. Si el régimen en verdad creía en el orden y el progreso, sostenía, tendría que empezar por hacer de la higiene no un derecho sino un deber ciudadano. El diseño de la ciudad tendría que estar en manos de médicos y no de arquitectos con ideas europeizantes y nada prácticas. (Rivera, 2013:126)

Es desde este poder que le otorga la medicina, en una sociedad cuyos aparatos de verificación -o sistemas que producen la verdad- son científico-técnicos (Preciado,

2014a), que se apropia de Matilda. La convierte en un objeto de estudio, que le servirá para demostrar sus teorías científicas.

Luego, a medida que los mensajes le descubrieron la terrible situación de su sobrina, pensó que con Matilda podría poner en práctica todas sus teorías. En 1900, Marcos Burgos todavía creía que la influencia civilizadora de la higiene podría convertir en un buen ciudadano hasta al más primitivo de los seres humanos. (Rivera, 2013:127)

Su poder sobre Matilda la convierte en una especie de autómeta: un cuerpo dócil, sumiso, cuya verdad proviene de la verificación de su higiene y del cumplimiento del régimen disciplinario que le es impuesto. Desde este punto de vista, el tío Marcos es un hombre, como ficción política viva, cuya masculinidad es coherente con su origen histórico thanato-político, en la medida en que tiene en sus manos la vida de Matilda y también la de Rosaura, su esposa.

Un caso similar es el de Oligochea, el otro hombre de ciencia en la vida de Matilda, quien decide acerca de su patología y la considera enferma mental. Oligochea encarna el cuerpo del psiquiatra, que es problematizado en *Le Pouvoir psychiatrique*⁷⁶. En ese físico típicamente masculino, Oligochea además es un maestro para controlar sus propias emociones, proyectar una imagen de persona inmutable, siempre en control y con el saber de su lado

El médico internista no lo interrumpe. (...) Dentro, alineadas en riguroso orden, sus propias emociones se encuentran a salvo. Mudas. No quiere despertarlas. No le interesa compartirlas. Si algo ha aprendido en los manuales de anatomía, a un lado de los camastros inmundos de los hospitales, frente a la pus y ponzoña de la muerte, es a guardar bajo la piel, bien escondido, el pronombre yo. Las reuniones con Joaquín le son gratas porque se llevan a cabo en tercera persona. (Rivera, 2013: 34)

⁷⁶ Para mayor desarrollo de este tema ver capítulo 3 de esta tesis.

La ficción política del hombre de ciencia debe igualmente desprenderse de las emociones y hasta del “yo” para construirse en un ser que está por encima de lo humano, como una especie de dios omnipotente.

Ahora bien, Oligochea tiene algo que Joaquín desea: el expediente de Matilda. Este documento es como un tesoro para Joaquín: es la llave para entrar a la vida de Matilda, y al mismo tiempo, su posibilidad de adueñarse de ella. Esa vida de Matilda, que está en unas hojas de papel, en un portafolio, en el poder de Oligochea, parece pertenecerle siempre a otros hombres, a todos, menos a ella misma. La imagen de estos dos hombres decidiendo sobre su vida, es la de una masculinidad thanato-política, que decide, sobre la vida y el destino de Matilda.

Por otro lado, estas masculinidades contrastan con la de Pablo Kámack, un ingeniero gringo que se enamora de ella y parece no pedirle nada más que compañía. Lo que resulta significativo en este sentido, es que la única condición que le da es que nunca le dé hijos. Esto resulta simbólico en la medida en que significa que no hay expectativa de que Matilda cumpla como ficción política pensada para la reproducción del apellido masculino. Hay cierta libertad en la relación que se establece entre ambos. Esta libertad se manifiesta no solamente en que se alejan de los mandatos del “imperio sexual”, que liga los sexos a sus capacidades reproductivas, sino también en la medida en que se aíslan de los acontecimientos históricos de México: la Revolución, y que pasan consumiendo “peyote”:

Pablo habla poco y, cuando lo hace, sólo menciona los nombres de las minas. (...) En el desierto, el lenguaje se vuelve tenue como la memoria. La vastedad inunda el pecho y no deja lugar para más. Matilda, en esos años, aprende todas las estrategias del silencio. (Rivera, 2013: 205)

4.4.3.3 Carlos Vicente, el Midas y Aguilar

Carlos Vicente, padre

En *Delirio*, tal vez el padre de Agustina es el que mejor representa esa masculinidad thanato-política. En la lógica patriarcal de la familia Londoño, Carlos Vicente (padre) es el patriarca por excelencia. Tiene el poder absoluto sobre la vida o la muerte de sus dos mujeres y de sus hijos, y al mismo tiempo, todos dependen de él y por ello, le rinden constante pleitesía.

La construcción de la masculinidad como ficción política en la novela, pasa por el cuerpo. Siguiendo el razonamiento de R. W. Connell, se piensa que la “verdadera masculinidad” es inherente al cuerpo del hombre, es decir, el cuerpo del hombre debe al menos expresar algo de esta masculinidad. Ya sea que ese cuerpo guíe las acciones masculinas, tales como la violación, o que el cuerpo impida ciertas acciones, como cuidar a los niños, o la práctica de la homosexualidad. Todas estas son creencias estratégicas de la ideología de género moderna, y por eso, es necesario entender el cuerpo masculino como una superficie neutral en la que se imprime el simbolismo (2005: 45).

En efecto, el cuerpo de Carlos Vicente Londoño resulta importante en la medida en que da muestras de lo que es un hombre “verdadero”, caracterizado por el uso de la violencia y el poder sobre los más débiles, así como por el rechazo de la debilidad y los sentimientos. En ese sentido, Joaco, el hijo mayor, es el que hereda esa masculinidad. Y tal herencia se va a manifestar efectivamente a través del cuerpo que es igual que el de su padre. Como si las características del cuerpo le permitieran ser un “hombre” de “verdad”, que se entendería como una masculinidad thanato-política.

De nosotros tres, dice Agustina, mi hermano Joaco es el único que no sufre de terrores, porque se da cuenta de que esos ojos amarillos que tiene mi padre, esas cejas pobladas que se juntan en la mitad, esa nariz grande y esa forma rara en que

el índice se le estira hasta hacerse más largo que el dedo del medio, todos esos rasgos de mi padre son exactamente iguales a los suyos (Restrepo, 2004:25)

En la cita se puede ver esta mimesis de la apariencia de Joaco con la de su padre, que los une de una forma más profunda, pues el padre se enorgullece únicamente por ese hijo, que es igual que él, lo cual se demuestra en su aspecto físico. Que es el único “hombre” “real” de la familia, igual que él, y que a pesar de que no lleva su nombre, por no haber llegado a tiempo al bautizo, es realmente la versión en pequeño, del padre, de la masculinidad thanato-política.

El Bichi, por otro lado, a pesar de llevar el nombre del padre, tiene una piel blanca y una cara “linda”, que es la piel y la cara de su madre y de Agustina. El Bichi se identifica con las mujeres de la familia, lo que le hace merecedor de todo el odio del padre y del hermano, en la medida en que su feminidad resulta una amenaza a ese orden masculino, a la lógica binaria patriarcal. Por lo tanto, el nombre del padre nunca se le reconoce en el hijo, como si fuera poco digno para portarlo, será siempre nombrado por otros nombres: “que Bichi, que Bichito, que Charlie Bichi, que Charlie todos nombres a medias, como de mascota.” (Restrepo, 2004:27)

De tal forma, el padre desata toda su ira contra el Bichi, quien paga por transgredir el orden masculino y por siempre decepcionarlo:

yo detesto que mi padre utilice contra mi hermanito su mano potente, dice Agustina, yo siento punzadas en la boca del estómago y ganas de vomitar cuando veo que mi padre va convirtiendo al Bichi en un niño cada día más triste y apocado (...) qué ganas de que por fin contestes con toda la furia de tus testículos y de tus hormonas y que le revientes a mi padre esas narices grandes que tiene (...) a ver si por fin se da por satisfecho y se siente orgulloso de ti y a gusto con todos nosotros, pero el Bichi es débil, le falla a la hermana cuando ella más lo necesita (Restrepo, 2004:87)

A través de la violencia del padre contra el Bichi, se manifiesta una tecnología del sexo que pasa por un disciplinamiento del cuerpo del Bichi, que a través de la violencia se va convirtiendo en un cuerpo dócil y sumiso, un objeto sobre el cual, el padre trabaja a través de la violencia. Sin embargo, el Bichi no le da nunca al padre lo que él le pide. Conforme va acumulando la rabia en contra de él, el Bichi se siente cada vez más anulado y humillado, pero nunca transformado en “hombre”, y por ello, siempre decepcionante. Si la construcción de la masculinidad thanato-política pasa a través de un performance del cuerpo, el género es algo vulnerable cuando ese performance no puede sostenerse (Connell, 2005: 54). Esto es lo que le sucede una y otra vez al Bichi que no tiene “furia” en sus testículos ni en sus hormonas, como lo percibe Agustina, que no es capaz de reventarle las “narices grandes que tiene” el padre. En la decepción de Agustina, que se ve en la cita anterior, se percibe la decepción del padre, y la voz de Agustina lo justifica y lo apoya: condenando al Bichi al destierro.

En efecto, el día de la “gran ira del padre” ocurre por fin contra el Bichi, quien recibe una paliza descomunal por hablarle a un bebé.

(...) en ese momento se paró el Bichi (...) se colocó detrás de Agustina mirando a la bebé por encima del hombro de su hermana, le hizo los mismos cariños en la cumbamba y repitió, con el mismo tono e idéntico acento, las palabras en media lengua que acababa de pronunciar ella, Ay, qué cosita más bonita, caramba. En ese instante, Carlos Vicente padre, (...) se levantó sorpresivamente del sillón con los ojos inyectados en furia y le dio al Bichi un patadón violentísimo por la espalda a la altura de los riñones, un golpe tan repentino y tan feroz que mandó al muchacho al suelo (...) y en seguida vimos que Carlos Vicente padre se iba hacia Carlos Vicente hijo, que seguía boca abajo en el piso, y le daba otro par de patadas en las piernas mientras lo imitaba (...) ¡Hable como un hombre, carajo, no sea maricón! (Restrepo, 2004:220)

Ante la violencia desplegada contra el Bichi, el resto de la familia se queda impávida, incapaces todos de defender al menor. Incluso en el relato de Agustina el Bichi es un “chivo expiatorio”, porque tiene la “culpa”, y eso explica la violencia paterna:

Por su culpa, por su culpa, por su grandísima culpa está tirado en el suelo y sobre él llueven las patadas del Padre, cuántas veces no te lo advertí, mi dulce hermano pálido, mi niño derrotado, que no contrariaras la voluntad del Padre, ¡Hable como un hombre!, te ordenó, y cuando lo hizo se volvió una bestia poderosa y erguida ante ti, que no eras más que un niño golpeado en el suelo (...) te ordenaba y su ira era justa y temible y llenaba la casa” (Restrepo, 2004:220-221)

A los ojos de Agustina, las acciones del padre eran “justas”, pues son las del orden masculino, que es todopoderoso a sus ojos. Pues el padre tiene el derecho de disponer sobre la vida y la muerte de todos, y en esa medida, no estaba más que cumpliendo con su “sagrado deber”-en palabras de Agustina- y la sumisión hacia él debía ser absoluta. Sin embargo, ante la violencia del padre, el Bichi por fin se rebela y decide mostrarle a la familia las fotos prohibidas: las de la tía Sofi desnuda, fotos que había tomado el padre y que eran prueba de su infidelidad.

Por un momento, Bichi hace un intento en vano por derrocar el orden masculino del padre, esperando poner en evidencia su crueldad y así, expulsarlo de la casa. Cuando muestra las fotos, Agustina está aterrada: se va a revelar el gran secreto, el que habían jurado ocultar para evitar la partida del padre. Pero en la fuerza del Bichi, Agustina también reconoce que por un momento al menos, se hizo más grande que el padre, como un gigante poderoso frente a su progenitor que, ante la evidencia, se había convertido en un enano.

Yo no estaba dentro de mi cuerpo cuando la mirada triunfal del hermano menor se clavó en la madre, esperando que ella colocara sobre sus rizos la corona del heredero porque acababa de derrotar al Padre, allí estaban, ante los ojos de la

madre, las pruebas del desamor del Padre, del engaño del Padre, (...). Unas tales fotografías de las tetas de tía Sofi que había tomado mi padre, puta tía Sofi, puta, puta, y puto mi padre, por eso ahora la madre abrazaría al hijo lastimado, al Cordero, lo acogería entre sus brazos amorosos, víctima el hijo, víctima la madre, por fin se haría justicia y el Padre traidor sería expulsado del reino. (Restrepo, 2004:226)

Sin embargo, tal como lo anuncia Agustina, su madre no lo defiende, no hace una “alianza” con el hijo menor. Nunca hay justicia. Por el contrario, recurre a la mentira para sobrevivir, así como lo había hecho toda su vida. La madre decide fingir que aquellas fotos no eran del padre, sino de Joaco que había fotografiado a una sirvienta. La madre, muy coherente con su performance a lo largo del relato, elige defender al matrimonio, y con él, a la racionalidad político-sexual, a la masculinidad thanatopolítica.

A pesar de todo, ante esa experiencia ocurre una transformación en el Bichi que de alguna forma decide que ya no va a volver a ser la víctima del padre. Esta transformación se manifiesta a los ojos de Agustina y de la tía Sofi también que dice haberlo visto en ese momento “tan alto, adulto por fin, mirando de una manera retadora” (Restrepo, 2004:284). Por eso, ante el abandono definitivo de la madre y el silencio de Agustina, quien sufre, pero no puede decir palabra, igual que su madre, El Bichi decide irse de la casa paterna. Saca el “último as entre la manga” que es “el de su propia libertad” (Restrepo, 2004:286) como lo dice la tía Sofi, quien igualmente, se vuelve fuerte ante el brutal acontecimiento, recupera su fuerza, “la fuerza que me habían quitado tantos años de vida secreta y de amores escondidos” (Restrepo, 2004:283). Y por ello decide irse también, junto con el Bichi, para así iniciar una vida nueva, libres ya del yugo del padre.

El Midas

Ahora bien, en *Delirio*, el Midas McAllister resulta importante en cuanto al análisis de la masculinidad thanato-política en el texto. Su voz constituye una de las voces narrativas de la historia, lo cual le otorga un lugar importante en relación con la historia de Agustina: él fue su novio en su juventud, la deja embarazada, pero no se casa con ella, a pesar de las insistencias del padre de Agustina. Y sin embargo, en su relato queda en evidencia que su amistad permanece a lo largo de los años y que por eso, él es el que está con ella cuando Agustina “enloquece” durante la ausencia de Aguilar. Por eso, él es el que tiene la clave para explicar la locura de la protagonista, que es la que busca Aguilar a lo largo de la historia, reconstruyendo los hechos. El Midas además es narcotraficante, y trabaja para Pablo Escobar, lo que le ha dejado muchísimo dinero y poder. Y al mismo tiempo, se ha vuelto muy importante en la familia Londoño, convirtiéndose en socio de Joaco, con lo cual se enriquece también la familia de Agustina.

La construcción de la masculinidad thanato-política del Midas, pasa por su historia personal que lo termina involucrando con el narcotráfico. Su origen es muy humilde y cuando conoce a Joaco en el colegio, se dedica a aparentar ser de la misma clase social que su nuevo amigo. Por eso esconde la casa materna y a su madre de los amigos, y aparenta ser de plata, cosiendo todos los días un lagarto de la marca Lacoste, a todas sus camisas. El Midas, va construyendo así sus sueños de riqueza y de grandeza. Y al mismo tiempo, su resentimiento hacia esa clase social que lo ve como “menos”, y por encima del hombro.

Dentro de esta lógica social, la masculinidad del Midas es similar a la de Joaco y la de su padre, pero se le suma a eso el resentimiento social que lo lleva a entender de una forma muy dura, que, en esa sociedad colombiana de los años ochenta, la ley del más fuerte es la que prevalece. En esa lógica, la violencia y el dinero son fundamentales. El Midas entiende desde joven que la felicidad la iba encontrar solamente en lo que el dinero le pudiera comprar:

(...) en ese momento algo hizo clic dentro de mi cabeza y supe que lo que tendría que conseguir para ser feliz estaba allí mismo, esos techos altos en exceso (...) esa lámpara de primas de cristal (...) esos floreros (...) esa vajilla (...) esos cubiertos pesados (...) Son de plata, me gritaste de un lado al otro de la mesa y ésta fue la primera cosa que en esta vida que me dijo tu boca, y ahí supe también que tendría que tener tu boca. (Restrepo, 2004:181)

De ahí que se convierte en “el Midas” por su capacidad para producir dinero, y aprende de Joaco, la capacidad de “derrochar desprecio como arma suprema de control” (Restrepo, 2004:177). De tal forma lo inherente a esta masculinidad del Midas es la violencia, el desprecio hacia los demás (para sentirse superior), el tener mucha plata para comprar muchas cosas, y el poseer a las mujeres, de las cuales la principal era Agustina, tal como se ve en la cita anterior.

Agustina se convierte en un objeto de lujo que el Midas tiene que poseer. La violencia contra ella se manifiesta de una forma sutil, en el uso del lenguaje, y se ve en los apelativos que usa el Midas:

“mi reina sin corona”(:24)/“Agustina bonita”(:38)/“reina mía”(:63)/“muñeca bonita”(:64)/“muñeca brava”(:65)/“muñeca decimonónica”(:70)/“Agustina chiquita”(:72)/“mi bella niña histericoide” (:133)/“princesa Agustina”(:137)/“juguete de lujo”(:176)/“nena consentida” (:230) (Restrepo, 2004)

De tal forma, la violencia contra Agustina se manifiesta cuando la infantiliza y al mismo tiempo, la cosifica, lo que se aúna a su constante tono condescendiente que quiere explicarle “todo” a ella. El Midas pone así en práctica el neologismo: “Mansplaining”, que une dos palabras en inglés: man y explain, y que se refiere a las situaciones en las que un hombre le dice a una mujer algo que ya ella sabe, o le dice que está equivocada, cuando no lo está. La definición de este neologismo, de acuerdo con Husson (2013), se

basa en los conceptos feministas de “standpoint” y “privilege”. De acuerdo con Afonso (2014) es una actitud de los hombres que consiste en ayudarlo a comprender a las mujeres cierta realidad, como si ella fuese incapaz de llegar a esas conclusiones por sí misma.

(...) no sé si me entiendes, muñeca brava, yo sé que las finanzas no son tu fuerte; lo que te quiero decir es que en el instante en que te metes al bolsillo un dólar que venga de Pablo, automáticamente pasas a ser ficha suya, te conviertes en mequetrefe de su propiedad. A todas éstas ya te imaginas quién era el que se jugaba el pellejo en tierra de gringos, allá tocándoles los testículos a los bravucones de la DEA, pues nadie menos que este pecho, el Midas McAlister, aquí tu servidor.” (Restrepo, 2004:65)

Ante la violencia del Midas, no se conoce la posición de Agustina que calla durante todo el relato del personaje. Lo cierto es que la construcción de la masculinidad del personaje, pasa por un performance de violencia que lo convierte en un “hombre” por su capacidad de dar la vida o la muerte a todos aquellos que dependen de él:

(...) y no sólo Silver se me ponía en cuatro patas sino todos ellos, campeonazos de la doble moral, y también tu padre y tu hermano Joaco, no vayas a creer que no, porque si antes eran ricos en pesos, fue él, el Midas McAlister, quien les multiplicó las ganancias haciéndoles ricos en dólares, (...) (Restrepo, 2004:38)

Al final de su relato, el Midas es buscado por los narcos y por la DEA, y no le queda más remedio que esconderse en la casa materna de la que tanto había renegado.

No sabes, mi niña Agustina, el tropel de sentimientos encontrados que pasaron por mi cabeza durante ese viaje nocturno de forzado regreso al útero, o utilitario reencuentro con los orígenes, absoluta vuelta atrás o reivindicación de madrecita noble y santa a la que por tanto tiempo mantuve escondida (...) resulta que el territorio materno, sistemáticamente mantenido en secreto y herméticamente

aislado de mi mundanal ruido, de buenas a primeras se me presentaba como salvación, como refugio sin rastro ni sospecha, y eso debido a una rara ley del destino que consiste en que vuelve sobre sí mismo para morderse la cola (...) me sentía regresando al único rincón posible de redención, y de aquí no me he movido hasta el día de hoy (Restrepo, 2004:290-2911)

Ese regreso al “vientre materno” se puede entender como la desaparición del Midas, quien de alguna forma “deja de vivir” en el “mundo real”. Al perder todo su poder, el Midas se queda paralizado, pero en paz, protegido, sintiéndose siempre “rey” gracias a su madre que se convierte en su nueva lacaya, y que es la que sigue alimentando ese performance de “hombre”:

Pero desde luego, nada va a pasarle a Midas mientras permanezca encerrado en casa de su madre, Mi madrecita nutricia y proveedora, más eficiente que el control remoto que dejé abandonado porque con ella ni siquiera tengo que apretar el botón, ella me adivina los deseos antes de que yo mismo alcance a formulármelos y corre a darme gusto pese a lo coja que está (...) (Restrepo, 2004:291)

Aguilar

En cuanto a Aguilar, lo primero que llama la atención es la relación que establece con la locura. Frente al encuentro con la locura de su esposa, Aguilar se posiciona desde la racionalidad para entenderla como el enemigo que hay que combatir, del cual hay que salvar a Agustina.

Desde el inicio del relato la percepción de Aguilar hacia la “locura” de su mujer es de desprecio. En su voz se expresa el razonamiento del vulgo a través de una pregunta retórica: “cómo iba a creerle”, que establece de entrada, el pensamiento de Aguilar que es de superioridad y es patriarcal, en la medida en que acepta que la irracionalidad de su mujer es imposible de aceptar. Al mismo tiempo, lo femenino se asocia con la locura,

y lo masculino con la razón. El lugar de Aguilar es el del poder de la razón, frente a Agustina, cuya voz queda anulada, ante ese poder masculino y racional.

Asimismo, la actitud de Aguilar queda asociada a una prepotencia que se refleja en el convencimiento de que él tiene la “verdad” sobre la locura de Agustina, que para él es deshumanizante y sin sentido. Sin embargo, la misma locura de su mujer va a confrontar todas sus ilusiones de certeza, y ese poder que cree ostentar al estar en el lugar de la razón. Y esto ocurre porque la locura de Agustina logra sembrar en él la incertidumbre:

No quiere contestarme, o no puede hacerlo; quizá ella misma no conoce la respuesta o no logra precisarla en medio de la tormenta que se le ha desencadenado por dentro. Como todo se le deshace en incertidumbre, Aguilar debe empezar por describir las pocas cosas que sabe a ciencia cierta: Sé que voy por la carrera 13 de mi ciudad (...) Sabe que se llama Aguilar, que fue profesor de Literatura hasta que cerraron la universidad por disturbios y que desde entonces se ha ido convirtiendo poco a poco en casi nadie, en un hombre que para sobrevivir reparte a domicilio bultos de alimento para perros. (Restrepo, 2004:20)

Hay una crisis en la masculinidad de Aguilar, similar a la de Joaquín en *Nadie me verá llorar*. Ambos son hombres fracasados profesionalmente que se refugian en el control que pueden ejercer sobre sus mujeres, aunque ellos lo entiendan como amor, o como ayuda hacia ellas. Aguilar se encuentra perdido ante la locura que no le permite controlar a Agustina, de alguna forma, ella deja de ser predecible y deja sobre todo de reconocerlo a él como su amor o su pareja. Esta falta de reconocimiento de Aguilar, a los ojos de Agustina, es lo que lo atormenta. Así, ella deja de ser la “chica linda y alegre”, para convertirse en un “bicho raro” que ya no sabe quién es él

Temo que si pudiera entrar en la cabeza de ella como en una casa de muñecas, dice Aguilar, y pasear por el comprimido espacio de los diversos cuartos, lo primero que vería, en la sala principal, sería cirios del tamaño de fósforos,

encendidos en torno a un pequeño ataúd que contendría mi propio cadáver, yo muerto, yo olvidado, yo muñeco desteñido y rígido y tamaño Barbie en la casa toda color rosa de la Barbie, o mejor dicho tamaño Ken, que es el insignificante compañero de la Barbie; un Ken ridículo y abandonado en su diminuta salita color verde musgo, él mismo de color verde musgo también, porque ya lleva rato difunto. (Restrepo, 2004:77)

Como se puede ver en la cita, Aguilar imagina que en la mente de Agustina lo que se celebra es su entierro, en donde él, olvidado y ridiculizado, se ha convertido en un “muñeco desteñido”. La reflexión que suscita el texto se relaciona con lo que plantea Shoshana Felman (1978) acerca de la razón masculina que constituye un plan para capturar a la locura y amaestrarla. Como una especie de violación simbólica, dice ella, pues buscará devolverle la razón restituyendo su “feminidad”, que significa “reconocer al hombre”, al “amante”, pues ella es su “gloria”. En esa medida, lo que busca Aguilar es muy similar a lo que busca Philippe en *Adieu* de Balzac (novela que analiza Felman). Ambos buscan en la mujer un espejo que le devuelva el reflejo de la imagen que se hacen de sí mismos. Ninguno de los dos personajes busca conocer a esa mujer loca, sino que ellas los reconozcan. De ahí que para Aguilar, la locura de Agustina represente su propia muerte, la muerte de su imagen, la muerte de su existencia en la vida de Agustina, y al mismo tiempo, la imposibilidad de ser reconocido por ella. Y de ahí que su lucha consistirá en que Agustina lo vuelva a reconocer.

Es por ello que cuando Aguilar se va donde su ex-mujer, Marta Elena, a buscar un poco de paz y a sentirse querido y “reconocido” por ella:

(...) me vi a mí mismo como si nunca hubiera dejado de calentar las arepas para mis muchachos en las madrugadas, y me gustó tanto eso que vi, que me pregunté por qué en la realidad no habría funcionado (...) por qué si allí crecían mis hijos y permanecía a la espera una mujer que todavía me amaba y conservaba intacto mi lugar como si algún día fuera a regresar, me pregunté por qué coños andaba yo

dando vueltas absurdas por otro lado en pos de lo que no se había perdido”

(Restrepo, 2004:268)

Aguilar ve su reflejo en la mirada de Marta. Se siente reconocido, se siente querido e importante. Y luego, Aguilar se siente más que feliz cuando Agustina lo llega a buscar junto con la tía Sofi:

(...) Nos vamos, y cuando la tía Sofi quiso arrancar detrás de nosotros se lo impidió, usted quédese aquí un ratico haciendo visita con esta otra señora, que de vez en cuando es bueno dejar que las parejas hagan sus cosas a solas, (...) yo por mi parte había vuelto a ser persona, porque era la primera vez, desde el episodio oscuro, que la mujer que adoro daba muestras de necesitarme. (Restrepo, 2004:280)

Los celos de Agustina le muestran a Aguilar que sigue “vivo” para ella, y que ella lo “reconoce” aún. La felicidad de Aguilar consiste en el reconocimiento de Agustina: que ella le refleje la imagen que tiene de sí mismo. Asimismo, en Aguilar se traslada el poder del padre de Agustina de forma simbólica, en la medida en que, como ya se mencionó, Agustina recrea a su padre en Aguilar, y esto se evidencia más claramente en el perfume que ella le regala en sus cumpleaños y que era el mismo que usaba su padre. Así se confirma el rol que juega Aguilar en su vida: le ofrece protección.

En efecto, Aguilar ejerce una violencia sobre Agustina, similar a la que practican su padre y el Midas. En ese sentido, los tres hombres tienen algo en común: infantilizar a Agustina. Además, Aguilar no la escucha nunca, lo cual es coherente con su convicción de estar en el lugar de la razón y de rechazar, excluir la locura de su mujer, lo cual logra anulando su voz.

Antes del delirio, cuando Agustina aún no suplantaba la realidad, o al menos no tan sistemáticamente, Aguilar no se preocupaba por preguntarle sobre su pasado, su familia, sus recuerdos buenos o malos, en parte porque su oficio de

profesor lo mantenía asfixiado de trabajo y en parte, valga la verdad, porque no le interesaba gran cosa, Me sentía unido a la Agustina que vivía conmigo aquí y ahora pero no tanto a la que pertenecía a otros tiempos y a otras gentes, y hoy, cuando sería decisivo reconstruir el rompecabezas de su memoria, Aguilar llora sobre las preguntas que no le hizo, extraña esos interminables relatos suyos, que encontraban en él oídos sordos, acerca de peleas con los padres o con pasados amores. Me arrepiento y me culpo por todo aquello que no quise ver cuando ella intentó mostrármelo porque preferí seguir leyendo, porque no tenía tiempo, porque no le concedí importancia o por la flojera que me daba escuchar historias ajenas, mejor dicho, historias de su familia, que me aburrían sobremanera.” (Restrepo, 2004:27-28)

A este desinterés por la vida de su mujer se le suma la forma como la infantiliza y le ve siempre con una mirada condescendiente:

(...) hacía sólo cuatro días que Aguilar había salido de viaje y la había dejado pintando las paredes de la salita de su apartamento verde musgo, color que ella misma escogió porque según le explicó, el feng shui lo recomienda para parejas como nosotros, y para evitar que se me viniera con alguna teoría oriental demasiado enrevesada, yo tuve cuidado de no preguntarle cómo eran las parejas como nosotros o por qué nos favorecía el verde musgo. (Restrepo, 2004:33)

Como si Aguilar no viera en Agustina a su igual, sino a alguien frágil, necesitado de ayuda, de protección, como una hija más que cuidar: “una hija mayor”. De tal forma, su mirada paternalista coloca a Agustina en una posición de inferioridad, que no le permite dignificarse, y estar al mismo nivel que su compañero: como un ser humano. Por eso Aguilar repite la lógica del padre de Agustina: de protegerla de los peligros del mundo exterior, de los cuales, ella, cual niña, ni siquiera percibe, como si no tuviera conciencia:

Mientras atravesamos el parque yo iba pendiente de las acechanzas y ella iba pisando caperucitas blancas que caen de los eucaliptos para que soltaran el

aroma, hasta que el sueño, que la fue amodorrando, le aniñó las facciones, le aletargó los reflejos, la colgó de mi brazo y la llevó a apoyar la cabeza en mi hombro. (Restrepo, 2004:49)

La masculinidad de Aguilar sigue el patrón de la masculinidad thanato-política en la medida en que se esmera por controlar a Agustina al concebirla como una niña que debe ser guiada y cuidada. Su posición ante la locura de su mujer es violenta pues su afán es el de amaestrarla y sacarla de ese trance que le ha robado su feminidad y con ella, el “reconocimiento” que necesita para “ser feliz”.

4.5 ¿La locura como desafío o destino inevitable ?

4.5.1 Soy la única dueña del cuerpo

La locura de la protagonista de *El Camino de Santiago* es compleja. La crítica la ha considerado como esquizofrénica en la medida en que ella parece habitada por dos seres muy distintos, que le hablan y que le dicen qué hacer y cómo actuar (al menos en el caso de Santiago). Su existencia está como quebrada. Desde las primeras páginas del relato, la protagonista ofrece un estado general de su historia, de los hechos que la llevan a narrarla. Primero habla de los “precipicios” de su vida, que debe “reconocer”. En este íncipit plasma una constante en el texto que asocia su locura con el abandono: de la madre, del padre y hasta de los hermanos. Lo cierto es que por un lado plantea que el dolor por el maltrato recibido por parte de su familia, desde bebé, es el que la lleva al intento de suicidio y en consecuencia, permite la instalación de Santiago en su propio ser, lo cual la “atormenta” y “enloquece”.

Se puede decir con seguridad que ella siempre es “la otra en relación con los demás” (Díaz, 2005:21). Su presencia se intuye siempre como incómoda, fuera de lugar. Lo que llama la atención es que esta percepción de la locura viene de ella misma y no solamente de los demás. En la medida en que ella es la que está narrando, la que tiene el poder de la palabra, su narración pone en evidencia los mecanismos de exclusión que ella ha integrado a la perfección y que no cuestiona en ningún momento. De tal forma, la narradora se describe como “siempre flotante”, “sin poder hacer tierra y convertir (se)

en (sí) misma” (Laurent, 2003:10). Y ante esta imposibilidad de asir su subjetividad y apropiársela, se dedica a imitar a los otros, para ser como ellos. Los otros que a sus ojos son los aceptados, los “normales”, o “excelentes muestras de lo que debe ser un cuerpo” (Laurent, 2003: 10), y por ello la protagonista se dedica a “calcarlos” a “fingirlos”.

De tal forma, a pesar de saberse como ajena, como fuera de lugar, la protagonista en vez de reafirmarse y rebelarse, teme el rechazo y busca cómo calzar, integrarse a los demás imitándolos, aunque siempre consciente de que ella no “es” realmente así. Por lo tanto, al principio de la historia, no hay en ella voluntad de insurrección. Desde antes de la llegada de Santiago a su vida, ya ella vivía dedicando todos sus esfuerzos a imitar a los otros, para no desentonar, más aún, para pertenecer.

Acepta sin protesta su existencia enajenada, reconociéndose como “fea”, “extraña”, “falta de lógica”, etc. Resignada a obedecer a otros y a recibir castigos por sus transgresiones. Sin embargo, con la llegada de Santiago, la protagonista vive de la forma más violenta esa sumisión del cuerpo frente a las “normas” que debe seguir.

De tal forma, en el texto se problematiza la relación de esta mujer frente al poder, que se puede concebir en el relato, y tal como lo problematiza Preciado, como la “racionalidad político-sexual”. En efecto, a pesar de esta aparente docilidad de la protagonista, desde el capítulo introductorio del texto, ya ella deja claro que hay una lucha que se establece entre ella y Santiago, que gira precisamente en torno al cuerpo: “- Soy la única dueña del cuerpo- suplico.” (Laurent, 2003:7). Si bien parece resignada a aceptar un cuerpo insuficiente, que debe ser dócil y dedicarse a imitar para ser aceptado, para ser lo que los demás quieren de ella; cuando se enfrenta a Santiago, en realidad se enfrenta a “los regímenes de normalización del cuerpo”, pues su experiencia de vida es la que problematiza Foucault acerca de las sociedades punitivas, que somete los cuerpos al control de los gestos. Precisamente el que la somete en el texto literario es Santiago. De ahí que este personaje masculino es metáfora o representación de esa sociedad punitiva en términos foucaultianos, o de la “racionalidad político sexual”, en términos de Preciado.

El cuerpo dócil de la protagonista queda representado en la imagen que le muestra Santiago de su infancia, en la que se ve a su padre enseñándole “gracias” a sus hijos, para luego mostrarlas a sus amigos en una mesa de tragos. Los hijos deben hacer la “gracia” aprendida, para divertir a los amigos del padre:

 Mi padre bebe cerveza con sus amigos. No se ve claramente si están en la sala o en la cocina. Llama a sus hijos uno por uno para hacer los chistes que nos enseñó. Mi cuerpo está muy delgado por la falta de apetito y mi actuación consiste en que, mientras mi padre sopla y sopla, yo debo dar vueltas sobre mi eje simulando estar atrapada en un remolino para luego azotar sobre el piso como una tabla. Los compadres ríen y aplauden. (Laurent, 2003:9)

La “actuación” de la personaje resulta muy coherente con su “actuación” en la vida. De tal forma que así como el padre la obliga a girar sobre su eje varias veces, a merced de su soplido, así ella debe actuar en su vida de cierta manera, a merced del soplido de los demás, y de Santiago. Y esa actuación que es vivir una vida “normal”, imitando y copiando para ser aceptada, “atrapa” a la protagonista en un “remolino” que la “azota” finalmente sobre el “piso”. Ese azote final que es ella convertida en desecho, en desperdicio lanzado al vacío; es el golpe final, que la dejará “tiesa”, “sin vida”. La imagen que le muestra Santiago, puede resumir en cierta forma la vida de la protagonista en su imagen de un cuerpo dócil, manejable, manipulable y sumiso, cuyo sentido es divertir, dar placer a los demás. Un cuerpo amaestrado, cuyo propósito es exaltar el poder del amo.

Ahora bien, reitero que Jean Allouch (2016) retomando el planteamiento de Jacques Lacan quien propone que el loco es por excelencia, el hombre libre; usa un término de Foucault que es el de “sublevación” para referirse a la sentencia de muchos suicidas: “prefiero morir en vez de morir”.

En revanche, il me paraît énigmatique, parce que justement aller absolument à l'encontre de cette espèce de calcul évident, simple, en fait qui consiste à dire, je préfère mourir plutôt que de mourir, je préfère mourir sous les balles plutôt que de mourir ici, je préfère mourir aujourd'hui en me soulevant que de végéter sous la coupe du maître dont je suis l'esclave. Alors ce mourir plutôt que végéter, cette autre mort... (Foucault, 2013)

Esa segunda ocurrencia del verbo morir apunta a una vida que no es vida, una vida de "muerto viviente". El planteamiento es que hay algo que parece más valioso que la vida y que la locura reconoce y aprecia. De ahí que cuando Allouch se pregunta cuándo es que el alienado ejerce su libertad, encuentra la respuesta en la "rebelión", en el "levantamiento". Es el contrario de la sumisión lo que procura la libertad. El loco ejerce su libertad sublevándose, convirtiéndose así en un "insubordinado". Para hacerlo debe decir que "no" en palabra y en acto (Allouch, 2016).

Lo que me parece esencial ante el texto literario y la teoría, es interrogarse acerca de la locura de las protagonistas frente a esta sublevación. ¿La locura es fuerza de insurrección, es un levantamiento frente al sistema farmacopornográfico o frente a la racionalidad político-sexual?

En *El Camino de Santiago*, la protagonista irá efectivamente encontrando la locura como modo de escapar ante ese sistema o ante esa versión de sociedad punitiva que la tiene absolutamente aplastada. Este progresivo levantamiento a través de la locura ocurre de forma paulatina si se quiere. Primero ocurrirá a través de los diferentes mecanismos que encuentra para escapar de Santiago: las borracheras, la sexualidad, etc. Luego, a través del "viaje" que es la expresión de la locura extrema, que la lleva a desconectarse completamente de las amarras del sistema o de la razón.

Se pudo ver de qué forma la protagonista se convierte en una ficción política y cómo eso asegura su explotación por parte de la masculinidad thanato-política, que es encarnada por Santiago y por Vicente en el relato. Hay que agregar que la narradora, a pesar de

estar en un estado de enajenación, a merced de los mandatos de Santiago que la convierte en una especie de títere, está consciente de que aquello es una farsa, de que ella es una "impostora". El performance de "mujer", naturalizado en la racionalidad político-sexual, es cuestionado aquí por ella, quien entiende que se trata de un acto vacío, repetitivo y construido, que no existe esencia detrás de él, ni comporta nada natural, tal como lo problematiza Judith Butler. Cuando Vicente enumera sus virtudes, ella está consciente de que esa personalidad no es la suya, de que su subjetividad está contenida, y atrapada por Santiago:

Vicente me abraza por la espalda.

- Dice Pedro que tuve mucha suerte al encontrarte. Bondadosa, inteligente, espléndida, pero sobre todo auténtica.

Muy bien. Así era la personalidad diseñada por Santiago, pero yo me estaba cansando. (Laurent, 2003:30)

En esa toma de conciencia se anuncia una salida. El cansancio la tiene que conducir a algún tipo de descanso necesariamente, que se entiende como una ruptura con Santiago. De tal forma, en la locura, la protagonista parece encontrar algún tipo de escape, de reposo que le permite seguir viviendo. Y la locura aquí se percibe en el "vacío" en el que la protagonista logra separarse de Santiago, hacerlo a un lado y sentirse libre momentáneamente. Esta "caída al vacío" la había aprendido desde niña, cuando su padre la castigaba obligándola a permanecer sola en el patio de noche, como ya se mencionó:

Santiago odia el truco del vacío. Aprendí a callar su voz hasta dejarlo solo, palpitando como una gotera en una gruta. Pierde algo cuando lo hago. Regresa adormilado y batalla para reconocer los objetos, nombrarlos nuevamente. Debo dejar de hacerlo, dice. Él entra a una celda oscura y húmeda. Se le entume la memoria. (Laurent, 2003:31)

Se establece así una lucha entre la narradora y Santiago, como ya se dijo. Y el instrumento de ella es la locura expresada aquí como un espacio fuera del tiempo y del espacio, un espacio de libertad, como lo enuncia Allouch, de acuerdo con Lacan. La locura le permite encontrar la libertad y así, sublevarse.

Por lo tanto, ante la violencia de Vicente, otro representante del poder, de la racionalidad político-sexual, la protagonista vuelve a “escapar” a ese “universo del espectro” en donde ya no hay miedo, dolor, ni angustia. Vicente al igual que Santiago, se enoja cuando la protagonista parte en este “viaje”, pues en el espacio de la libertad, el que subyuga se queda sin poder.

Sin embargo, a la protagonista no le basta ese ausentarse para escapar. Ante la violencia de Vicente, se ve forzada a dejar salir otro sentimiento para sobrevivir: la ira. Frente a la cobardía de Santiago, ella se llena de coraje para enfrentar a su agresor y lo hace en sus mismos términos: con la violencia:

Así estoy. Tirada sobre la cama. Amarrada de pies y brazos. Vicente tiene los ojos desorbitados y los labios de un púrpura brillante. Se quita los pantalones.

- No lo intentes –oigo la voz de Santiago, pero yo ya he pasado de su prohibición al centro de mi esencia. Rasgo el velo donde guardo la ira. Siento una descarga de azufre que me baja por la espina cerebral, luego la dorsal hasta crepitar en la punta de todos los nervios. Vicente y yo estamos aliento contra aliento. Me mira horrorizado. Sus pupilas se dilatan. Los ojos van haciéndose más pequeños y sueltan una lágrima caliente. (Laurent, 2003:35)

La protagonista desata su ira contra Vicente. Por un momento se libera de Santiago, quien no quiere enfrentarse a él, cuya violencia lo atemoriza. Esa libertad para dejar salir su ira la encuentra en el “centro de” su “esencia”, en donde un impulso desconocido le permite liberarse de Vicente, quien nunca había visto a la protagonista con aquella fuerza, probablemente a causa de Santiago, quien controlaba cada uno de sus movimientos, reprimiéndola. Se puede entender este “asalto” de la protagonista como

locura también, en la medida en que se trata de un acto de libertad, que consiste en sublevarse, aunque esto conlleve a una posible muerte: a manos de Vicente.

Es la muerte la que se hace palpable en este encuentro. Vicente retrocede pues percibe la gravedad del asunto y la posibilidad de terminar como un asesino o un asesinado. Como si la narradora de pronto entendiera que prefiere “morir en vez de morir” y encuentra así su libertad, de Vicente al menos. La locura de la protagonista le permite entender, como lo problematiza Allouch, que hay algo más valioso que la vida, y eso es precisamente, lo que Santiago no entiende por estar en el espacio de la “razón”. Para él, la vida es valiosa, aunque esto signifique tristeza y vejación para la protagonista. Por eso, para ella, morir es una posibilidad más atractiva que la vida misma.

Vicente la deja ir, y la protagonista empieza una especie de tregua con Santiago también, quien durante un tiempo, la deja tranquila. La protagonista hace así un viaje a Europa, y durante este tiempo, dice oscilar entre la “esencia abstracta y la lucidez”, es decir, entre la locura y la cordura. Oscilación que parece relacionarse con la ausencia (locura) y presencia (razón) de Santiago. Al principio, Santiago está “alejado” pues está muy distraído con el nuevo lugar. Como un turista sediento de novedades, quiere fotografiarlo todo. Esto le da un espacio de calma a la protagonista.

Sin embargo, pronto Santiago decide volver, atormentándola, “dando tamborazos en las arterias encefálicas.” (Laurent, 2003:38). De repente cae en cuenta que esas fotos “no valen nada”, que todas esas imágenes, y recuerdos eran distracciones vacías. Y entonces, procede a reclamarle por los recuerdos del pasado, de la madre, la hermana, el padre muerto y los hermanos:

¿Dónde está la señora ausente que nos ama? ¿Dónde la tumba del viejo cruel?
¿Dónde Lilia alegre y danzante? ¿Dónde el Escuadrón del Huevo hoy,
precisamente hoy, celebrando el viernes en el jardín de su hogar? (Laurent,
2003:38)

Ella pierde control de su cuerpo, y empieza a temblar. Como si Santiago despertara de su letargo para volver a tomar posesión de ella, haciéndolo precisamente desde su cuerpo. Esa mezcla de tamborazos en el cerebro y de temblor involuntario es la imagen de la enajenación. Es como una metáfora de lo que es vivir atado al sistema que controla y castiga cuando se hacen transgresiones. Nos quiere recordar quiénes somos “realmente”, nos quiere imponer su “verdad”. Ante tal perspectiva, nos volvemos ajenos a nosotros mismos, como autómatas al servicio del sistema.

Esa es precisamente la reflexión que suscita lo que le sucede a la protagonista en el hostel donde se hospeda en Madrid. Ella ve a Adriana, una de sus compañeras de cuarto frente a la ventana.

Las ventanas. Sin Santiago no significan otra cosa que un vértigo similar al de enfrentar dos espejos. Te engañan. Al principio ofrecen nuevas vistas, pero luego te conviertes en un óleo panorámico. (Laurent, 2003:40)

El vacío del borde de una ventana es como la ausencia del “otro del espejo”, como puro vértigo ante la inminencia de su desaparición, como un cuerpo que falta. Los espejos enfrentados forman el abismo, la caída, la ausencia. Ese abismo al que se enfrenta la protagonista y del cual es muy consciente, parece necesitar explicaciones acerca del viaje:

Acostada en mi cama me cansé de explicar al abismo el motivo de mi viaje. Entonces salté sobre Adriana. La agarré de los cabellos largos. Con lágrimas en los ojos le pedí que se retirara de la ventana. (Laurent, 2003:40)

Esto sugiere que el abismo no entiende el viaje de la protagonista. Cabe preguntarse entonces ¿de qué forma se puede entender ese abismo?

Por un lado, el viaje de la protagonista a Europa evoca el viaje de la locura⁷⁷. La locura como viaje a lo desconocido es un tema clásico de la época medieval en Europa. En el viaje, la locura evoca lo liminar. Precisamente, estar en el límite entre un mundo y otro, es una imagen de la locura que se repite en la novela. La protagonista elige el viaje y expresa en ese deseo de viajar, la imperiosa necesidad de existir a través del límite, destruyendo en el afán de construir algo. Es decir, el viaje es la locura.

Por otro lado, el abismo no entiende el viaje, de ahí que ella le tenga que “explicar”. La protagonista salta sobre Adriana para protegerla del abismo y le explica sus razones: “¿Qué no ves, mujer, lo que te está haciendo? (...) desde ahí te observamos todos.” (Laurent, 2003:40). Por lo tanto, el abismo como lugar en el que todos la observan, es la imagen del panóptico, del sistema, del orden, del régimen farmacopornográfico. Por eso, el abismo no entiende a la locura. Frente al abismo, la locura es salvación. El abismo, la muerte, la ausencia del otro, la soledad.

En efecto, la protagonista parece buscar el viaje, precisamente para buscar su libertad: libertad de Santiago, libertad del “abismo”. La locura, que es la “esencia abstracta” que se mencionó antes, se materializa también en un espacio en donde Santiago no puede entrar y por eso él lo describe como “un hoyo no codificado que está creciendo cada vez más”, y dice que le “da vértigo mirarlo.” (Laurent, 2003:48)

Como si la protagonista se armara con su propio abismo para amenazar a Santiago, este agujero en su cabeza le da vértigo, es un lugar en el que él ha perdido “fotografías y planes”, y además, despide una “baba” que lo “escuece”, lo “retira”, lo “margina” (49). Es la locura amenazante para Santiago que lo va obligando a retroceder. La lucha se materializa en estas imágenes de la locura y de la razón. La locura va ganando terreno poco a poco, amenazando a Santiago con su expulsión. De esta forma, la protagonista toma fuerza para desafiarlo e irse a un bar a beber alcohol, para así, alejar todavía más a Santiago.

⁷⁷ Para mayor desarrollo del tema de la locura como viaje ver capítulo 3 de esta tesis.

Muy en contraste con la vivencia de la sexualidad que le impuso Santiago con Vicente, asegurándole que así son los hombres y por ende, que así es la sexualidad para una “mujer”; la protagonista se enfrenta a una experiencia muy distinta con el Cuco, un hombre que conoce en el bar. Para Santiago el hombre es repulsivo y hasta contagioso. A pesar de esa voz de la “razón” que sigue resonando en su cabeza, la protagonista se envalentona contra Santiago, tomando alcohol para silenciarlo, y así decide seguir adelante con el Cuco. Y es que la experiencia erótica que tiene con él, no se acerca siquiera a la otra. Frente al “ideal” de cuerpo masculino de Vicente, característico del régimen farmacopornográfico: el que se vende en la publicidad y que se consigue a través del consumo de horas en gimnasios y de pastillas; el cuerpo del Cuco es el cuerpo del marginado, cuerpo que es casi desecho para el sistema:

Salimos abrazados. Llegamos a su casa. Cuco encendió el jacuzzi. Puso música y bailamos. Nos metimos desnudos al agua caliente de la tina. Él parecía judío de campo de concentración. El cuerpo raquítico, lo tenía cubierto de pequeñas llagas entre sangrantes y secas. Sonreía. (Laurent, 2003:52)

El cuerpo del Cuco es el del “enfermo”, el que no sirve, el que debe ser denunciado, y encerrado por el poder del médico para ser “curado”. A partir de esto se entiende la desesperación de Santiago por hacer entrar en “razón” a la protagonista :

-Grotesco- alcancé a escuchar a Santiago, quien con una voz lejana y pastosa, no paraba de recitar los peores adjetivos a mi amante mientras yo lo besaba. (Laurent, 2003:52)

Sin embargo, para la protagonista no hay reacción de rechazo. Ella propicia la situación, y a pesar del asco que siente cuando lo ve vomitar sobre su plato, lo considera su “amante” y no huye, sino que va a su encuentro. Hasta que ya no puede más, y le pide que la lleve a la pensión (Laurent, 2003:53).

La compasión de la protagonista frente a este cuerpo/desecho es la que aborrece Santiago. Su voz logra imponerse finalmente, y aleja a la protagonista del Cuco. Lo mismo hace frente a Reginald, un hombre que le ofrece refugio cuando ella se va para Londres y que la acepta sin más. Por insistencia de Santiago, ella se aleja de él y regresa a su casa. Santiago triunfa sobre la locura. Ella cede, hace una tregua. En ese momento aparece Lucio, un hombre que parece tener lo mejor de los tres hombres de su vida: “la ternura de Reginald, la esplendidez de Cuco y el cerebro de Vicente” (Laurent, 2003:80).

El modelo de “hombre” que es Lucio es el de un hombre “bueno”. En el sistema patriarcal, heteronormativo eso se traduce en un hombre de familia, entregado a su esposa e hijos, si los hay. Este es el caso de Lucio: se convierte en un esposo entregado, considerado y gentil, que le ofrece “protección” y que la “entiende”. Sin embargo, Santiago tampoco aceptará a este hombre y la convence poco a poco de que se trata de un “íncubo”.

Según el DRAE, el íncubo es un diablo, que “según la opinión vulgar, bajo apariencia de varón tenía trato carnal con una mujer.”⁷⁸ Santiago le advierte que la está devorando lentamente y sin que ella lo perciba, que debe alejarse cuanto antes de él. “Acabó con planes y sueños” (Laurent, 2003:80): Lucio es el hombre que logra domesticar a la protagonista. Desde el punto de vista de la racionalidad político-sexual, la ficción política viva que encarna Lucio es de nuevo thanato-política. Si bien, su fachada indica todo lo contrario, a través de esta confabulación de Santiago, en la que Lucio es un íncubo, se va revelando un lado perverso de este hombre. Algo que está escondido y que la protagonista empieza a descubrir poco a poco. El íncubo, además decide sobre la vida y la muerte de su compañera, y de hecho la está matando lentamente.

Así llega el beso matinal de Lucio recién duchado. Me encuentro de bruces con su pelo frío y la sonrisa apenada de quien tiene, por derecho divino, esclavizada a su amante. (Laurent, 2003:88)

⁷⁸ <http://dle.rae.es/?id=LKW89sK>

La protagonista pronto se da cuenta de que su libertad se ha esfumado y el que la tiene prisionera es ese “hombre bueno”. La falta de libertad tiene que ver con el “acuerdo de cordialidad” que se ha establecido entre ambos, que no es más que una máscara, una actuación, que, en términos de Preciado, la va subyugando para convertirla en una ficción política viva, ya no a través de la violencia, como Vicente, sino, a través de la “amabilidad”:

Amables con las interpretaciones y los espacios. Somos tiernos con las palabras que nos dirigimos. Lucio es cortés con mi tristeza y con mis prolongados silencios producto de desfiguros cerebrales que Santiago maneja a su antojo. Yo soy amable con su optimismo y con sus fórmulas ecológicas que salvarán a la humanidad de la catástrofe. (Laurent, 2003:88)

En efecto, esta fachada de cortesía y amabilidad, de falsas sonrisas, abrazos y conversaciones, es una imagen de la “normalidad”, establecida por la racionalidad político-sexual. Una “normalidad” heteronormativa en la que un hombre y una mujer deben estar juntos y “quererse”, ser “buenos” el uno con el otro. La protagonista, incapaz de aceptar esa “normalidad” –que se le presenta monstruosa, falsa, como una bestia que la devora- se empieza a sentir oprimida. Y la “normalidad”, ante todo, es un performance que se expresa a través de la vida en matrimonio.

Se podría decir que esa muerte lenta que le trae el íncubo a la protagonista es precisamente la muerte en vida sobre la que reflexiona Allouch: una vida en donde ya no hay “planes y sueños”, en donde ella debe ser siempre “amable” y “tierna” Es efectivamente, una vida sin sentido, en la medida en que todo eso es una actuación: un performance. En esa vida “normal”, de pareja, en la que ella se siente atrapada, lo que seguiría por lógica es la procreación, que se sugiere en términos nefastos:

(...) los íncubos matan a aquellos que intentan, aun en la fantasía, revelar la ecuación que los trae a la vida. Ecuación misma que implica una mujer como yo,

un corazón agujerado por donde se amamantan, y un tropel de amarguras que harán tejido de placenta en el abismo que los gesta. (Laurent, 2003:90)

La maternidad de la protagonista se materializa aquí como una experiencia aterradora. Esa “ecuación que los trae a la vida” alude a la experiencia del embarazo, en el que la mujer encinta se convierte en un objeto destrozado y devorado por la misma gestación. Esta es la imagen del mandato de la maternidad en el sacrificio y en la enajenación. Por eso el íncubo mata al que intente “revelar la ecuación”: pues hacerlo es deconstruir el performance, la ficción política viva de mujer, de hombre, y revelar la falsedad que hay detrás. El íncubo se convierte así en metáfora del sistema patriarcal, de la racionalidad político-sexual. El “hombre” como ficción política viva, se convierte en íncubo, en la medida en que sobrevive gracias a una “mujer” como ficción política viva. Y ella asegura su poder a través de su explotación y su capacidad para seguir procreando “íncubos”:

De esa forma llegué a acostarme en la cama, sabiendo que debajo de mi corazón perforado se abría un túnel a través de la carne, el colchón, la tierra, hasta donde acaba la conciencia y ahí, con un aterrador latido, cuelga el feto oscuro del próximo íncubo a nacer. (Laurent, 2003:90)

Hasta convertirse en un ser vacío, un “espejismo”, una “ilusión óptica” como la madre de Lucio. Un autómata, cual Golem, sin vida propia, repitiendo gestos por mandatos ajenos:

Así es que doña Rosa, madre de Lucio, es un espejismo humano que recobra vida al tener contacto con otro ser. Es decir que, si alguien llega a su casa, doña Rosa se despereza de su vacío letargo y es capaz de mantener conversaciones animadas pues su mecanismo se mueve por reflejos. (Laurent, 2003:90)

La protagonista finalmente logra escapar de Lucio. Se queda dormida en una plaza y es trasladada a un hospital. A pesar de haber escapado, Santiago sigue ahí, aplastando su

libertad. Por lo tanto, resulta interesante que Santiago sea el que le abra los ojos a la protagonista, mostrándole lo dramático de su sumisión frente a Lucio, pero se entiende, en la medida que Santiago siempre ha sido “celoso” con la protagonista. Es decir, su único interés, constante en todo el relato, es poseerla completa, eliminando cualquier amenaza a su poder, por eso le ayuda a “salvarse” de Lucio.

Cuando despierta en el hospital, Santiago está tranquilo, como escondido ante el médico, atemorizado. Se presenta por fin ante él, otro hombre de poder, que tal vez no pueda ahuyentar. La protagonista elige entonces adentrarse en “la oscuridad del cerebro” y deja a estos dos hombres luchar por el poder de su cuerpo.

Si fuera menos terco ahora estaría frente a mí, pero sé que no quiere perder el juego ante las preguntas capciosas del doctor. (Laurent, 2003: 96-97)

Sin embargo, ese escape de la protagonista se puede entender como un empoderamiento, por fin de su cuerpo, por el cual parece navegar, recorrer y reconocer. Santiago, derrotado por el médico, que lo ha sedado, está ausente y la protagonista aprovecha para volver a empoderarse de su cuerpo. Se encuentra así con los “dominios” de Santiago. La protagonista, aprovecha su ausencia, pues ha sido por fin derrotado, y se adentra en su “cubil” y cuando sigue su camino, logra encontrar a Mina:

Lucio está sentado al lado de mi cuerpo dormido. Desde la boca del túnel le acaricio el pelo. Le pido que no regrese a ver lo que queda. Sé que jamás saldrá de Santiago una palabra inteligible. Lucio me despide con su mejilla recargada en mi pecho tranquilo. (Subrayado mío, Laurent, 2003:98)

Santiago, ha sido derrotado por el médico, su falta de lenguaje es su muerte. Esta muerte problematiza de alguna forma el hecho de que la mayor amenaza para el “imperio sexual”, es él mismo. Queda ahora otro hombre de poder en control de su cuerpo y ya no sabemos si él será también derrotado. Lo cierto es que la protagonista parece haberse

salvado incluso de él. Esa ausencia de la realidad, ese “adentrarse” en su cuerpo es también la imagen de la locura. Como evasión de la realidad, como viaje ante mundos inciertos que le trae, a final de cuentas, su libertad: Mina. La locura es también una muerte que le permite recuperarse a sí misma y que por lo tanto, es desafío ante la racionalidad político-sexual. Y sin embargo, parece también un destino inevitable, el único camino que le queda para lograr liberarse.

Considero que en esta nueva muerte de la protagonista, al final del relato, de alguna forma, ella logra “inventar sus propios aparatos de verificación” (Preciado, 2014). Es decir, en la locura, ella encuentra una nueva forma de verificar su verdad. En este nuevo estado, ya su verdad no volverá a ser impuesta por otros. En la locura, el “imperio sexual” cuyo poder se manifiesta en los hombres de su vida: Santiago, Vicente, su padre, Lucio; queda desarmado. Por lo tanto, la locura se puede pensar como “práctica de transformación de la subjetividad”, y en ese sentido, también es una “fuerza de desplazamiento” como lo propone Teresa de Lauretis. En la locura la protagonista logra asir su subjetividad y apropiársela, aunque esta venga de la mano de la muerte, que se anuncia a su vez, como algo más valioso que la vida misma.

4.5.2 ¿La buena o la fuerte?

El ejercicio de resistencia de Matilda en *Nadie me verá llorar* está profundamente asociado a la locura, concebida entonces como rebeldía ante las técnicas biopolíticas que su tío Marcos le quiere imponer - o “las buenas costumbres”-; como construcción de un camino muy lejano al que se espera desde la racionalidad político-sexual: convertirse en prostituta es un acto de aberración en la medida en que va en contra del mandato del matrimonio y la maternidad, así como lo es su estilo de vida “queer”, cuando se convierte en la amante de Diamantina; la locura se concibe en el relato como una vida al margen de los acontecimientos “importantes” para la racionalidad político-sexual; pero también como desafío, como sublevación, en el sentido en que lo analiza Allouch (2016).

El espejo en el que la racionalidad político-sexual quiere que Matilda se refleje, se empieza a resquebrajar cuando aparece Cástulo en su vida. Este personaje se refugia en

la habitación de Matilda pues viene herido de un balazo en la espalda, perseguido por la policía. Es un joven de dieciocho años que milita junto con Diamantina en contra del porfirismo y las injusticias del sistema.

Cuando Matilda se encuentra a su cuerpo herido, algo parece despertar en ella, como activado por el caos, la muerte, la sangre y el sexo. Ella lo cura pues comprende que su tío jamás le ayudaría a un disidente del régimen, y al terminar llora:

Cuando termina. Cuando ve su delantal cubierto de sangre y el cuerpo indefenso del hombre sobre la cama, se echa a llorar. No sabe lo que ha hecho, no sabe de dónde sacó las fuerzas y la temeridad, lo único que comprende mientras un temblor incontrolable domina su cuerpo es que la vida de ese hombre está en sus manos. (Rivera, 2013:136)

Matilda, quien se había programado a no sentir, de repente y sin aviso, siente todas las emociones juntas: el miedo, el deseo, la confusión. “Matilda ha actuado fuera de la ley” (Rivera, 2013:136) y a partir de ahí, empieza a dejarse sentir, a vivir su humanidad y con ello, viene inevitablemente, la rebelión.

Matilda lo examina detalladamente en la oscuridad como si se tratara de un objeto propio, una posesión. Su cuerpo es lampiño como el de un recién nacido. No hay vellos en el pecho, brazos o piernas. El vello púbico parece pelusa, dulce de algodón, cabello de ángel. Hay cicatrices angulares en sus rodillas y muslos, tatuajes azules en la cara anterior de los antebrazos. (Rivera, 2013:137)

El carácter erótico del encuentro entre ambos, muestra la mirada de Matilda, por primera vez, como protagonista y dueña de la situación⁷⁹. A través de ese encuentro y de su mirada empoderada, ella se hace consciente de las imperfecciones, y así, poco a poco ella misma se empieza a permitir ser imperfecta, equivocarse y abrir los ojos a las otras fallas que no había visto antes:

⁷⁹ En contraste con su pose frente a la cámara de Joaquín, en cuya posición ella está en desventaja, pues el ojo de Joaquín es el que manda.

El paisaje que había resultado natural, imperecedero a sus ojos, ahora lo encuentra alterado, oblicuo. De repente aparecen roncones que no había notado antes, telarañas, manchas del color del yodo en los techos, copas agrietadas. La tarde en que se detiene a observar su rostro en el espejo se da cuenta de que está tratando de ver la realidad con ojos ajenos. (...) Los ojos de Cástulo son microscopios que agigantan las imperfecciones de la casa, los desequilibrios de la ciudad entera, la injusticia. Con esa visión asimétrica, sin embargo, Matilda se siente a gusto, relajada. Su cuerpo no tiene que conservar la compostura, sus manos pueden volar. Cuando escucha el ruido del tercer vaso hecho añicos a sus pies, Matilda sonríe sin saber por qué. (Rivera, 2013:139)

Esa rebelión de Matilda, que le abre una puerta a la felicidad, tiene que ver con liberarse de las “buenas costumbres”, lo que la hacía “mujer” en la lógica biopolítica de su tío, y que le otorgaba valor ante esa racionalidad. Tal ficción política de mujer se asentaba precisamente en no sentir, no gozar, no desear, y como resultado, vivir en la oscuridad, la falta de compasión y el aburrimiento de una vida sin sentido: de una muerte en vida.

Cuando Columba advierte el cambio en Matilda le dice: “-Tú eres una muchacha decente, Matilda. No lo olvides. Lo único que nosotras tenemos son nuestras buenas costumbres.” (Rivera, 2013:139). Pero Matilda, se da cuenta de que además de las buenas costumbres, ella tiene “fuerza”, “inteligencia”, de pronto se siente como una heroína, frente a la fragilidad de Cástulo, y no la pasiva mujer que todos esperan que sea. Matilda entiende así que “Cástulo es la posibilidad de su venganza” (Rivera, 2013:140).

A través de Cástulo, Matilda conoce a Diamantina Vicario, que será otro modelo femenino en su vida, que significará el tiquete para continuar en el camino de sublevación que ha emprendido. Diamantina se le presenta en sus contrastes absolutos con las otras mujeres cuyos espejos se vio forzada a imitar: Diamantina no es vanidosa, usa gafas, pero al contrario de Columba quien también usa gafas, Diamantina se ve llena de vida y hermosa.

Lo que la impresiona es su falta absoluta de vanidad. Diamantina se conduce como si su cuerpo fuera etéreo. Sus ropas descuidadas, sus cabellos mal peinados, los movimientos de sus manos y piernas no están para agradar a nadie o para respetar las reglas. Diamantina es la segunda mujer con gafas que ve Matilda, pero a diferencia de Columba, es hermosa, casi bella, graciosa, llena de vida. (Rivera, 2013:144)

Buscando encontrarse en la ciudad con Cástulo y Diamantina, Matilda se encuentra con una anciana que la hace una premonición: “-Vas a encontrar todo lo que buscas – profetiza-, y luego vas a acabar como todas éstas.” 147. La anciana señala unas muñecas rotas que carga en su saco: “cabezas y piernas de porcelana color de rosa, mechones de cabello artificial” (147). Esto provoca “terror” en Matilda, que de pronto se enfrenta al “futuro que nunca había pensado” (147). La imagen de la muñeca rota es la metáfora de la vida de aquella que desafía al sistema. Por eso la sublevación significa la muerte también, una muerte que a pesar de ser preferible a la muerte en vida que conoce, no deja de producirle temor, por lo que significa: la expulsión, convertirse en desecho del sistema.

Sin embargo, en el breve desconcierto de Matilda, de pronto encuentra algo que le permite continuar: una turba en donde encuentra refugio:

Entre el calor de sus cuerpos, Matilda no se siente amenazada sino protegida. Su cara es como la de los demás. Piel oscura, frente estrecha, mandíbulas y orejas grandes. Involución. Pronto, una ola de energía la hace saltar y levantar los brazos junto con todos los demás. (Rivera, 2013:147)

Como si por fin hubiera logrado liberarse de la imagen espejo que le habían impuesto en el espejo de la racionalidad biopolítica del tío Marcos, de Rosaura y de Columba, Matilda empieza a construir su propia imagen, a fabricar su propia verdad en un espejo, en el que se acepta y se reconoce. Esa búsqueda de su subjetividad, en la que desafía los

aparatos de verificación científico técnicos de su tío Marcos, es un desafío, y por lo tanto, es el camino de la locura.

Su relación con Cástulo termina de separarla del camino que le había marcado la racionalidad político sexual. Olvida los consejos de Columba, y “se desteje las trenzas y se desabotona la blusa” (Rivera, 2013:150). Matilda ya es otra, se convierte en “la Dama”, “la damita”, en la clandestinidad del que vive en rebelión contra el régimen porfirista. Matilda ahora cree en el “amor libre”, y con ello desafía a la racionalidad político sexual. En efecto, vive durante algunos meses con Cástulo y Dimantina, en una especie de comunidad que rompe con la heteronormatividad y además, se construye como espacio de resistencia, viviendo “en las fronteras del mundo de la riqueza que los asquea y los seduce a la vez”, besándose por placer, protegiéndose los unos a los otros, viviendo sin plata, sin planes a futuro, excepto el de “cambiarlo todo”(Rivera, 2013:155). Desde ese punto de vista, se trata de una existencia “queer”, caracterizada por una “resistencia a los regímenes de lo normal” (Bersani, 1998: 14 Citado en Cabrera, 2012).

Luego de unos meses de vivir juntos, Diamantina los deja a causa de la masacre en la “Green Cananea Consolidated Cooper Company”⁸⁰. El personaje deja a sus amigos y parte a Veracruz, profundamente afectada por estos acontecimientos.

A partir de ahí, Matilda entra en una especie de depresión por la partida de Diamantina, y se va a vivir en las calles, en un abandono total de sí misma. Cuando Cástulo la encuentra le ayuda durante un tiempo, pero al final, Matilda decide seguir su propio camino y buscar trabajo en las textileras o cigarreras de la Ciudadela. Matilda empieza a trabajar en la Cigarrera, durante un tiempo. Ahí se siente feliz, sintiéndose en compañía de “su gente” y libre:

La felicidad de Matilda consistía en compartir su vida con la clase de gente de la cual le había hablado Diamantina. Su gente. Era fácil imaginarla ahí, moviéndose

⁸⁰ La masacre de Cananea, que ocurrió en 1906 en la mina de cobre de Cananea, Sonora. Esta huelga que termina en una masacre a manos de los estadounidenses, se considera la precursora de la Revolución Mexicana y ocurre en los últimos días de la dictadura de Porfirio Díaz.

entre los niños y los hombres como si se tratara de su familia, haciendo preguntas acerca de sus sueldos, las condiciones de trabajo. (Rivera, 2013:168)

Esa libertad adquirida la hace sentirse empoderada y sin necesidad de un hombre, como se lo aconseja su amiga, doña Esther. Matilda se sentía “suficiente” (Rivera, 2013:169). Luego la despiden, pues falta al trabajo por llevar al hospital a doña Esther, quien finalmente muere; y entonces, acude a la prostitución:

En la ciudad de México, el doce por ciento de las mujeres entre quince y treinta años de edad eran o habían sido prostitutas alguna vez en su vida. Muchas era huérfanas y solteras, aunque las había también viudas, casadas y con hijos. Habían sido sirvientas, costureras, lavanderas, operarias y vendedoras ambulantes, cuyos salarios difícilmente rebasaban los veinticinco centavos diarios. (Rivera, 2013:170)

De tal forma, siempre coherente con un espíritu de libertad adquirido y en la lógica de sobrevivir en un sistema absolutamente explotador de los cuerpos y las vidas de las personas; Matilda se convierte en prostituta. En el relato se problematiza la prostitución que tiene como *cliché*: la imagen de la mujer víctima, que no tiene otra opción más que hacerlo, en contra de su voluntad. Al contrario, en Matilda queda manifiesta la doble moral que este estereotipo implica:

La historia que Matilda decidió contar a sus compañeras de trabajo tuvo que ver con la deshonra de un amor furtivo. Mintiendo con destreza, relató su seducción a manos de un estudiante de leyes y, con los ojos humedecidos, contó en detalle su cruel abandono y la consabida expulsión de la casa paterna. Todas habían relatado la misma historia desde que Santa la hiciera famosa y todas habían comprobado su eficacia. A los hombres que les pagaban por sus servicios se les ablandaba el corazón y la cartera. La historia, además, los dejaba convencidos de que fornicar había sido en realidad una obra de caridad. Así, tanto los hombres como sus rameritas se salvaban, por partes iguales, la moral. (Rivera, 2013:170)

Por lo tanto, en la vida de Matilda, la prostitución implica un empoderamiento de su sexualidad, de su vida y de su dinero. En efecto, ella se niega así a ser parte de la producción de la ciudad moderna, a entregarle su cuerpo al orden del “Imperio sexual” (Preciado, 2014), en la medida en que el sistema heterosexual de producción es el que autoriza el sometimiento de las mujeres como fuerza de trabajo sexual y como medio de reproducción (Preciado, 2002:22). Matilda desafía el sistema, pues su práctica de la prostitución sucede desde el empoderamiento, desde la sublevación y no la sumisión.

Por un lado, la sumisión de las mujeres como fuerza de trabajo sexual se manifiesta en la novela cuando se hace mención de la sífilis y de la prostitución en la ciudad mexicana de principios del siglo XX. Frente a las prostitutas, los médicos advierten de su peligro y crean en consecuencia, el “primer reglamento de prostitución” para “establecer las reglas del juego de los cuerpos.” (Rivera, 2013:160). Tales reglas son manifestación precisamente del “imperio sexual”, y tienen que ver con la epidemia de sífilis.

A propósito, vale la pena retomar la reflexión de Preciado acerca de la genealogía del prostíbulo del siglo XVIII y XIX como una utopía médica, en donde la medicina pretende acabar con la transmisión de la sífilis en la Europa Moderna. En este prostíbulo del Estado que concibe un escritor francés del siglo XVIII -Restif de la Bretonne- a través de dispositivos biopolíticos de higiene urbana, se iba a poder curar y prevenir la sífilis. Es decir, el prostíbulo, lugar en donde se practica la prostitución pero bajo las “reglas” establecidas por los hombres de ciencia, se concibe como una institución para “vigilar y castigar” a las prostitutas portadoras de la sífilis (2014 B). La novela problematiza esto también:

Los hombres de buena posición, padres de familia y profesionistas de reconocido prestigio que desde el principio estuvieron en contra de la tácita aceptación de la prostitución presente en el reglamento, aducían que éste terminaría provocando incontables epidemias de sífilis. Admitir el ejercicio de la prostitución, además,

conduciría a hombres y mujeres a la ruina. A los primeros por legitimar su degeneración moral, y a las segundas por no aceptar un trabajo honrado. La salud pública, el crecimiento de la nación y la mera posibilidad de la sobrevivencia de la humanidad dependían de la erradicación del oficio más antiguo sobre la Tierra. (Rivera, 2013:161)

Para el escritor francés, Restif de la Bretonne, la sífilis era una enfermedad traída a tierras europeas por los indígenas, en el siglo XVII. Haití es el foco imaginario de transmisión de la enfermedad que llega en barco hasta Barcelona por Colón. De tal forma, la primera fuente de contaminación de la sífilis, como enfermedad imaginaria, era el indígena, el extranjero. Posteriormente serán las prostitutas la fuente principal de propagación de la enfermedad. Desde esas creencias se piensa importante limitar la movilidad del cuerpo contaminado: “cartografiar los movimientos del cuerpo en el espacio.” Esto se puede concebir como ejemplo de las técnicas soberanas de las formas thanato-políticas del poder. Para Foucault, las técnicas soberanas “espectacularizan los rituales de la muerte” en *Vigilar y Castigar*. Estas técnicas van a moderarse poco a poco, como técnicas de producción del cuerpo sano y del cuerpo enfermo (Preciado, 2014 B). Por lo tanto, para Preciado, el prostíbulo es un dispositivo de gestión de la soberanía política masculina, en la medida en que si bien el cuerpo soberano es masculino, solo tiene dos fluidos: la sangre y el semen y el prostíbulo es precisamente un “contenedor de semen”.

En la novela de Cristina Rivera Garza, se pone de manifiesto la concepción de un burdel, controlado por el estado, en donde la medicina impone dispositivos biopolíticos para controlar la epidemia de la sífilis cuyo foco es la prostitución. Por eso se crean leyes para regular la prostitución y la transmisión de enfermedades que provocaba; y por eso, las prostitutas se tenían que someter a un examen médico e inscribirse en un registro oficial, en donde recibían una libreta oficial con el número de registro, el examen médico y su foto. Las prostitutas que no se sometían a este dispositivo biopolítica, se les llamó “las insometidas”:

La causa del desorden y la corrupción recayó en una sola figura: las insométicas. Estas prostitutas clandestinas, que ejercían su oficio sin registro previo y sin pagar las cuotas prescritas, trabajaban por lo regular en burdeles sin licencia oficial o en hoteles como el Bazar, el refugio y San Agustín, en donde los agentes de policía, gracias a módicas sumas, no acudían. (...) A finales de 1907, cuando Matilda hizo de la prostitución su oficio, sólo las atolondradas o francamente estúpidas, como Santa, acudían al registro y pasaban por la humillación del examen médico. (Rivera, 2013:162)

Matilda es una de las insométicas. Se dedica a la prostitución atendiendo todos los caprichos de sus clientes, con “tolerancia” y “dedicación”. Solo había algo que no aguantaba: “los que querían conversar”. Muy pronto, a Matilda la empiezan a llamar con el sobrenombre de “la Diablesa”, un nombre de guerra que se gana defendiendo a una de las prostitutas que se iban a llevar presa:

Fue entonces cuando Matilda se opuso y, usando la misma voz elocuente que oyó muchas veces en la salita de mesones, les propinó un discurso improvisado sobre la justicia, sus derechos laborales y la falta de compasión. (Rivera, 2013:173)

Los agentes se burlan de ella y se llevan a la prostituta, pero las otras muchachas se envalentonan y amenazan a los oficiales:

Las palabras de Matilda ayudaron a incrementar el temor que ya invadía a los policías. Era la primera vez que se enfrentaban a un prostíbulo en franca rebelión. Cuando finalmente optaron por irse, la muchacha desnuda se colgó del cuello de Matilda. Su cabello sudoroso, claro, olía a gardenias. (Rivera, 2013:173)

La mujer desnuda que ella defiende se llama Ligia, pero su apodo es “la Diamantina”, y se convierte en la amante de Matilda. Ambas terminan trabajando en un burdel llamado la Modernidad, cuyo nombre es ya una parodia del sistema, al tratarse de un momento histórico en el que los aires de modernidad ostentaban sus discursos positivistas y

cientificistas; pero también parodia del “imperio sexual”, de la “racionalidad político-sexual”, que viene precisamente con la Modernidad a finales del siglo XIX y principios del XX. El dueño del burdel tenía a su vez una sexualidad considerada patológica a los ojos de esa racionalidad: era travesti.

La Modernidad era una casa anodina, localizada por el rumbo de El Salto del Agua. Nada en su fachada tradicional sugería que dentro de sus paredes de cantera y detrás de sus balcones de hierro forjado se viviera en otro mundo. (Rivera, 2013:179)

El prostíbulo en el que termina trabajando Matilda, es coherente con la práctica de la prostitución que ella emprende: de resistencia, de sublevación clara frente al sistema. Al mismo tiempo, es un espacio en el que se desafían las regulaciones inscritas en los cuerpos de hombres y mujeres, un “lugar lleno de pasillos donde ningún deseo estaba prohibido” (Rivera, 2013:182), en donde se representan “identidades desviadas” lo cual “subvierte el orden binario de género” (Bacci y Fernández, 2003:102).

Matilda emprende entonces el camino de la locura en la medida en que decide sublevarse y con ello, encontrar su libertad, tal como lo plantea Allouch. Precisamente por desafiar la racionalidad político-sexual es que la encierran en La Castañeda, al negarles favores sexuales a unos oficiales. Cuando cae a manos de los médicos y de la Institución disciplinaria más violenta en el contexto histórico del relato, logran someterla a través del encierro y la imposición del silencio: sin posibilidad de decirse a sí misma, de construir su verdad, Matilda opta por el silencio y la sumisión, y con ello, la enajenación.

Luego, Joaquín logra entablar una relación con ella, y la saca del manicomio. Cuando ambos reciben el golpe de la noticia de la muerte de Diamantina Vicario, de boca del psiquiatra, Matilda se desconecta y Joaquín por fin se convierte en el “esposo de la vainilla”, por lo menos en apariencia. Tiene a Matilda solo para él, y se dedica entonces a protegerla y a cuidarla.

Joaquín la alimenta, lava de cuando en cuando su ropa y calienta el agua para el té o el café. Sólo él sale a la ciudad. Poco a poco, dentro del silencio de la casa sin muebles, él se está convirtiendo en el esposo de la vainilla. (Rivera, 2013:233)

Sin embargo, Matilda no lo permite, su deseo es liberarse precisamente de esa mirada masculina que la ha querido controlar siempre, esa mirada patriarcal y masculina que siempre ha pretendido decir su verdad:

Cuando Matilda Burgos se les une en la sala, el fotógrafo la presenta como su esposa. (...) Los ojos abatidos y la piel amarillenta de Matilda indican que se encuentra en uno de los días entristecidos. Ante sus miradas inquisitivas y amorosas, Matilda añora más que nunca vivir en un universo sin ojos, un lugar donde lo único importante sean las historias relatadas de noche. El silencio. Las miradas masculinas la han perseguido toda la vida. Con deseo o con exhaustividad, animados por la lujuria o por el afán científico, los ojos de los hombres han visto, medido, evaluado su cuerpo primero, y después su mente, hasta el hartazgo. En la luz húmeda de julio, lo único que desea es volverse invisible. Su sueño es pasar inadvertida. Por eso no dice en voz alta lo que está pensando: "Yo no soy la esposa de nadie, Joaquín". (Rivera, 2013:236)

Finalmente, Matilda elige el manicomio, sí, pero también la libertad. La locura es una especie de muerte, pues se asocia con el "silencio", el "desierto" (Rivera, 2013:242). No obstante, es una muerte que tiene más valor que la vida misma. Una muerte que se manifiesta en su deseo de estar muy lejos del universo masculino que la ha definido como "esposa", desde ahí, es un modo de sublevarse:

La separación no está hecha de temor, sino de altivez, fuerza. Como la ocasión en que la fotografió en el manicomio por primera vez, Matilda sigue estando en su lugar, poniendo banderas negras en los límites de su territorio, abriendo y cerrando puertas con toda conciencia, sin resignación. (...) La loca lo mira

inquisidora, sin bondad. ¿Qué se había imaginado Joaquín? Una esposa. Una mujer salvada de su propio descenso a fuerza de compañía. Un amor estéril, sin cuerpos, que durara cien años. El agradecimiento sobre todo. Sí. La sonrisa temprana de su gratitud al poder disfrutar del mundo de la razón en una casa llena de luz. “Yo no soy la esposa de nadie, Joaquín.” (Rivera, 2013:239)

4.5.3 Agustina y la imposibilidad de protestar

Como ya se ha demostrado, la vida de Agustina es la de una prisionera. Ella vive en el encierro durante su infancia, y luego en su vida adulta, acostumbrada a estar en el “afuera” de la realidad, es decir, construyendo su existencia como si no hubiera problemas, amenazas y peligros; prefiere el encierro en la casa, el aislarse literalmente de ese mundo exterior con toda su violencia. De ahí su preferencia por los domingos, día que le recuerda el recogimiento en la casa paterna y la perpetua protección del padre:

(...) ¿y por qué los domingos?, pues según la explicación que ella misma da, porque es el único día en que yo accedo a cerrar puertas y ventanas y desconecto el teléfono y dejo por fuera al resto del mundo; me hace reír, porque asegura que si el universo fuera del tamaño de nuestra alcoba y sus únicos habitantes nosotros dos, su cabeza funcionaría como un relojito suizo.” (Rivera, 2013:57)

La exclusión de Agustina es la manifestación de una sumisión frente al poder que la ha condenado de por vida a un encierro simbólico. Lo cierto es que Agustina se siente ajena también a su familia, a su medio social que busca de ella algo que es incapaz de dar: permanecer en la ignorancia y seguir perpetuando las apariencias. Por eso, probablemente, es que elige alejarse de su familia, y hacer pareja con Aguilar, que desafía el orden de la familia Londoño, al tratarse de un profesor de izquierda y de clase media. Sin embargo, en Agustina también hay algo de lo que Felman analiza en la novela de Balzac, *Adieu*. Ese encierro de Agustina es metáfora del encierro en el que se encuentra frente a la sociedad patriarcal: la del orden del padre, que se ha convertido en un dios, del cual depende para existir. Ante este panorama, le es imposible protestar o

rebelarse. Por eso la voz de Agustina es inaudible cuando el padre golpea al Bichi violentamente, el día de la “gran ira del padre”. En su relato, ella intenta varias veces decir, advertir, aconsejar, protestar, pero su voz no le sale. Agustina, aún en ese momento de extrema crueldad e injusticia del padre, obedece, temiendo su ira:

(...) entonces, yo quise seguirte y me paró en seco el grito del Padre, Déjenlo solo, a ver si por fin aprende, ordenó y Agustina obedeció, se quedó quieta donde estaba, hincada de rodillas, Yo acato tu voluntad, Padre, no descargues tu ira también sobre mí, ya se retiró el Cordero que enfadaba al Padre, el Padre ya puede sentarse de nuevo y retomar la partida de ajedrez (...) (Rivera, 2013:223)

Para Felman (1978), esa imposibilidad de rebelión frente a la sociedad patriarcal, se manifiesta en la locura que es como un “punto muerto” frente a su “impotencia cultural”. Por lo tanto, la locura es como una “solicitud de ayuda” inherente a su condición de “mujer”, entendida como ficción política viva que sigue un estereotipo, un performance de su “rol”, de lo que es la “conducta femenina”. De ahí que en *Delirio* -así como lo encuentra Felman en *Adieu*- la relación entre locura y mujer es muy importante. En el binomio Razón/Locura, la primera palabra se asocia con el uso de la palabra y con el *Hombre*, mientras que la segunda, con el silencio y con la *Mujer*.

En efecto, desde el inicio del relato, Aguilar se posiciona del lado de la razón, como ya se analizó, y al mismo tiempo, del lado del lenguaje. Él es el que hace uso de la palabra, mientras que Agustina yace en el silencio o en el lenguaje incomprensible, para la razón, y por lo tanto, lenguaje inválido y sin sentido. La locura de Agustina -tal como le ocurre a la protagonista de *Adieu*- “turbia su feminidad”, entendiendo por feminidad elementos muy concretos: belleza, dulzura, suavidad. La locura la convierte entonces en un “perro famélico y malherido” o “vagabundo”, y otras veces, la cambia en una mujer “pálida y flaca”, “con el pelo y la ropa ajados”, “como si fuera la ruina de sí misma”, en un ser “feroz”, alguna veces agresiva y violenta.

Asimismo, la obsesión por la limpieza durante el delirio de Agustina es expresión de la casa como metáfora del patriarcado, que la sujeta y la condena a repetir incansablemente tareas domésticas, atrapándola en sus rincones, en sus paredes, condenándola al destierro de la vida productiva del mundo exterior. Cada una de sus acciones está dirigida a perpetuar oficios domésticos, que se convierten a su vez en rituales sagrados, que parecen representar la eternidad de su condición, y al mismo tiempo, la imposibilidad de escapar.

(...) todo lo lava y lo frota con un empeño desmedido, esta indescifrable Agustina mía, se le ha vuelto un tormento cualquier mancha en el mantel o mugre en los vidrios, sufre porque haya polvo en las cornisas y la vuelven irascible las huellas de barro que según dice van dejando mis zapatos, hasta sus propias manos le parecen asquerosas aunque las refriegue una y otra vez, ya están rojas y reseca sus bellas manos pálidas, porque no les da tregua, ni me da tregua a mí, ni tampoco se la da a sí misma. (Rivera, 2013:15)

Como se ve en la cita, la locura de Agustina no se puede entender como desafío del orden thanato-político, o el de la racionalidad político-sexual. En relación con ese poder no parece haber insurrección en su locura, sino, manifestación de su "impotencia cultural" como lo problematiza Felman.

Sin embargo, no se puede negar en el relato que la locura sí reconoce que hay algo más valioso que la vida misma, en tanto que esta es pura apariencia y falsedad. En ese sentido, la locura de Agustina es como una especie de muerte que se escoge frente a una vida sin sentido también. Eso significa que su locura es también furia y desafío. De hecho Aguilar reconoce una y otra vez esa furia en la locura de Agustina, ese "desafío" que ve en sus ojos, la primera vez que la encuentra "loca". De ahí que Aguilar muy pronto reconoce esa fuerza de la locura de su mujer, que se combina sin embargo, con su "abatimiento":

Está furiosa y desarticulada y abatida; el cerebro le estalló en pedazos y para ayudarla a recomponerlo sólo puedo guiarme por la brújula de mi amor por ella, pero esa brújula hoy por hoy es incierta porque me cuesta quererla, por momentos me cuesta mucho porque mi Agustina no está amable no parece quererme ya, y me ha declarado un aguerra a dentelladas de la cual vamos saliendo los dos hechos pedazos. (Rivera, 2013:19)

La locura como fuerza frente a la razón se puede apreciar mejor durante la infancia de Agustina. Cuando ella oficiaba esos rituales con el Bichi, y su locura se expresaba en sus poderes de adivinación. La locura se concibe entonces como conocimiento que le permite proteger a su hermano menor.

Sin embargo, Agustina comprueba que el poder no funciona o no es suficiente para detener la violencia del padre contra el hijo. De tal forma, que de adulta, cuando Agustina enloquece, esa locura ya no se expresa desde el poder de adivinación, sino desde el vacío que se ha llenado de rabia y enojo ante su impotencia. Es la locura de la imposibilidad, de la incapacidad de transformar. Agustina no es capaz de ver más allá del poder del padre, quien, a pesar de haber muerto, permanece en la vida de Agustina como un dios que la sigue dominando.

Si bien, al final de ese viaje de la locura, en el relato se manifiesta cierta transformación en Aguilar: quien por fin se interesa por conocer la historia de su mujer y se resiste a serle infiel a Agustina⁸¹ o a abandonarla:

Y cómo no llevarte a bailar, Anita, si es lo mínimo que puedo hacer para agradecer tu dulce compañía en mis horas de tribulaciones, (...) qué esfuerzo tuve que hacer para no apretarla, qué pecado no besarla, qué crimen retirar mis manos de sus caderas, risueña, complaciente y succulenta (...). Pero mi corazón está en otro lado (...) (Restrepo, 2004:301)

⁸¹ Aguilar conoce a una mujer, Anita, en el hotel en donde se hospedaba Agustina cuando "enloquece" y empieza a salir con ella para que le dé información de lo que sucedió ese día. Al final del relato, Aguilar está apunto de cometer una infidelidad con esta mujer, pero elige volver a su casa con Agustina

Como se ve en la cita, Aguilar hace un enorme “esfuerzo” por no ser infiel y eso lo hace como “merecedor” del amor de Agustina que ha vuelto a la “vida”, es decir a la “cordura”. De tal forma, la cordura se entiende aquí como un regreso a la vida de antes. Esa supuesta transformación de Aguilar se plantea de forma estereotipada en el relato, cuyo narrador parece casi aplaudirle a la resistencia de Aguilar frente a esa mujer tan “suculenta” como el personaje le llama. En la lógica patriarcal, en la racionalidad político-sexual esto es motivo de gran celebración, pues el hombre, como ficción política, encuentra siempre difícil –si no imposible– resistirse a una mujer bella, de ahí que la moderación de Aguilar se mire como una gran proeza.

Lo cierto es que cuando Agustina vuelve a la “vida”, lo hace para reconocer a Aguilar como su “hombre”, y reconocerse ella como su “mujer”. Cumple con lo que Aguilar demandaba de ella: su reconocimiento. Además resulta muy significativo que Agustina al volver a la “normalidad”, Agustina se dedica a tareas domésticas: entregada nuevamente a la casa para recibir al Bichi, que ha llegado de México. No hay en ella ningún discurso que me permita como lectora afirmar que hay una transformación que “deshaga el sutil mecanismo de la opresión” como lo plantea Felman. Por el contrario, Aguilar se siente por fin feliz, pues se ve reconocido por Agustina quien le pide que se ponga una corbata roja si todavía la quiere, como símbolo, se podría decir, del reconocimiento de su masculinidad por parte de Agustina, si se piensa que la corbata es un símbolo fálico. Asimismo, Aguilar deja a las mujeres hacer sus quehaceres, mientras él desayuna tranquilamente, leyendo el periódico, como señal de una separación de labores en el hogar, típicamente patriarcal.

Agustina y la tía Sofi dejaban listo el almuerzo con el que le daríamos la bienvenida al Bichi después de traerlo del aeropuerto, preparaban un pavo y trajinaban con unas manzanas y unas verduras haciendo caso omiso de mí, así que me serví un café y me senté a desayunar, a hojear el periódico y a observar a mi mujer (...) (Restrepo, 2004:303)

Capítulo 5: Locura y subjetividad

5.1 Una reflexión sobre la subjetividad

5.1.1 Una epistemología del sujeto

De acuerdo con Léo Bersani (1984) y Guy le Gaufey (2006), en *El Malestar de la Cultura*, Freud hace explícita su propuesta acerca de la inoperancia que se manifiesta en el pensamiento humano. Se problematiza así la noción de un sujeto que pretende estar en control, y que evidencia más bien, sus fallas, sus tropiezos, pues estos dejan ver precisamente, la propuesta freudiana acerca de la represión, sus leyes y síntomas. Desde la propuesta freudiana, la noción de sujeto del psicoanálisis rompe con respecto a la noción de un sujeto racional, que el discurso de la Modernidad ha construido. Esta propuesta epistemológica de la subjetividad que el psicoanálisis propone, parte de la noción de un sujeto que se constituye como espacio de lucha entre fuerzas o pulsiones opuestas. Ante ellas, el sujeto es más bien incapaz de dominarlas, y por ello, se trata de un sujeto en crisis, fragmentado o escindido.

En 1984, Léo Bersani⁸² publica *Théorie et violence Freud et l'art*⁸³. Su propuesta es leer a Freud como si fuera una obra de arte, y para ello, toma cuatro textos suyos: *Malaise dans la Civilisation*, *Trois Essais sur la théorie de la sexualité*, *Au-delà du principe de plaisir* y *Le Moi et le Ça*. En este estudio, Bersani muestra la subversión de lo que Freud propone como su argumento principal en cada texto, respectivamente: “la oposición entre el individuo y la civilización”, “la perspectiva teleológica sobre las fases de la sexualidad infantil”, “la defensa de un dualismo de fundamento biológico” y “la presentación topológica del aparato psíquico” (trad. mía de Bersani, 1984)⁸⁴. Según Bersani, Freud pretende con cada uno de estos argumentos, crear una “normalización” del pensamiento psicoanalítico, con el fin de “domesticar” la “perspectiva psicoanalítica sobre la sexualidad” (trad. mía de Bersani, 1984:13)⁸⁵, por lo tanto, Bersani se propone demostrar que en el proceso de construcción de cada argumento, se derrumban las

⁸² Leo Bersani (1931) es un profesor estadounidense, especialista en literatura francesa, que ha enseñado en la Universidad de California, Berkeley. Ha dado conferencias en el Collège de France, invitado por Michel Foucault.

⁸³ Libro traducido del inglés por Christian Morouby, y publicado en las Éditions du Seuil, en París.

⁸⁴ “l’opposition entre l’individu et la civilisation”, la perspective téléologique sur les phrases de la sexualité infantile”, “la défense d’un dualisme à fondement biologique” et “la présentation topologique de l’appareil psychique” (Bersani, 1984: 12-13)

⁸⁵ “domestication de la perspective psychanalytique sur la sexualité”

pretensiones de Freud, reafirmando así el pensamiento freudiano acerca de lo sexual: que inunda todo el pensamiento.

En efecto, desde el primer capítulo titulado “Corpus freudianum”, Bersani apunta hacia el derrumbe del pensamiento teórico de Freud, de la descomposición de las formas de racionalidad, es decir, de una desmitificación de los discursos llamados lógicos que se dicen poseedores de la *verdad* (Bersani, 1984:19). A partir de esta propuesta, Bersani analiza los momentos de colapso teórico que ocurren en *El Malestar de la Cultura* y que se manifiestan en las notas al pie:

Et pourtant, certaines lectures récentes de Freud (...) ont, pour ainsi dire, produit une conscience beckettienne de la pensée psychanalytique. Je veux dire par là, la conscience d'un échec fondamental dans les opérations de cette pensée – échec qu'il (...) faut (...) voir (...) comme la marque constitutive de la pensée psychanalytique (Bersani, 1984: 19)⁸⁶

Bersani demuestra que hay una ruptura entre el texto principal de Freud y las notas al pie. En el texto principal, Freud usa un código “antropológico”, de una teoría validada científicamente, y sin embargo, en las notas al pie, esta pretensión teórica se desmantela, se autodestruye:

(...) la partie supérieure du texte appartient aux ambitieuses spéculations anthropologiques (...). La note en bas de page conduit à des formulations presque inconcevables (...). Le texte lui-même, d'autre part, est un curieux mélange de notions passablement tirées par les cheveux (...) et de la sagesse populaire la plus rebattue (...). (Bersani, 1984: 26)

De tal forma, el discurso de las notas al pie resulta parte de una manifestación cultural que Freud mismo ha llamado “sintomática”. Por lo tanto, para Bersani, las notas al pie

⁸⁶ “Y sin embargo, algunas lecturas recientes de Freud han producido una conciencia beckettiana del pensamiento psicoanalítico. Me refiero a la conciencia de una falla fundamental en las operaciones de este pensamiento – falla que hay que ver como la marca constitutiva del pensamiento psicoanalítico.” (trad. Bersani, 1984: 19)

juegan el rol del inconsciente del psicoanálisis. El colapso teórico de las notas la pie tiene que ver con la manifestación de la sexualidad que da fe de un sujeto (el que escribe: Freud) a merced de sus pulsiones:

Si comme je le suggère depuis un moment, les notes jouent dans cette oeuvre le rôle de l'inconscient selon la psychanalyse, le contenu des notes ne pourra être admis dans le texte proprement dit que si les éléments sexuels en sont au moins partiellement expurgés. Et c'est ainsi que Freud, illustrant par la composition de son texte sa propre formulation des lois du refoulement et de la formation des symptômes, va effectivement consacrer le reste de la partie supérieure d'une pulsión agressive qui serait non érotique. (Bersani, 1984:29)

Al final del capítulo cuarto de *El Malestar en la Cultura*, Freud indica qué es lo que realmente (lo) “perturba”, cuando en la nota al pie se refiere explícitamente a la experiencia sexual, y más concretamente al “olor” que la provoca, antes de que el hombre adoptara la postura vertical. Cuando Freud “desciende” a la nota al pie, se desprende de su código teórico-científico para extraviarse en una especie de goce de “la fantasía de las convulsiones míticas, prehistóricas de nuestro ser físico en la inhalación apasionada de un hombre a cuatro patas” (Bersani, 1984: 28). Se trata, dice Bersani, de una confesión erótica de Freud, que a su vez, lo conmueve. En esta medida, lejos de denunciar las fallas como un colapso teórico⁸⁷, que desacreditaría la propuesta de Freud, Bersani encomia esas fallas que logran problematizar en el texto, las propias aspiraciones estructurantes y normalizantes de Freud.

Por su parte, Guy Le Gaufey⁸⁸ se enfoca, precisamente, en la lectura que hace Bersani de Freud, y se va a concentrar en lo que Bersani apunta en el texto de Freud, que es lo inoperante del pensamiento humano y que se manifiesta en las fallas del texto: el objeto “sexualidad”, o como lo dice Bersani en el texto original en inglés: “the shattering nature

⁸⁷ Que es precisamente lo que hace Adolf Grubbaum, al mostrar las fallas de Freud como una falta de rigurosidad, como lo indica Guy le Gaufey (2006).

⁸⁸ Guy le Gaufey (1946) es un psicoanalista francés, miembro de l'École Lacanienne de Psychanalyse, autor de varios libros de psicoanálisis, traductor y co-fundador de la Revista Littoral.

of sexuality" (Leo Bersani, *The Freudian Body. Psychoanalysis and Art*, op. Cit., pp. 89-90, citado en Le Gaufey, 2006).

De tal forma, Le Gaufey va a matizar la palabra "shattering" en inglés y en francés, para referirse a su complejidad semántica relacionada con lo indecible de la naturaleza de la sexualidad.

To *shatter* es un verbo violento, que en primer lugar quiere decir "volar en pedazos" (...) "destrozar" (...) "quebrar"(...), "romper" (...). Pero hay también un sentido más estático, más disimulado : "*you can shatter your health*", "ustedes pueden arruinar su salud". No la hacen volar en pedazos sino que socavan sus bases, quebrantan sus fundamentos, la desquician sin cesar. (...) *Shattering* se traducirá frecuentemente por explosión, pero también algunas veces por trastorno o quebranto, nociones próximas pero no idénticas desde el punto de vista semántico. En cada caso, no marcha de la misma manera, incluso si el costado explosivo y destructor domina al otro. (Le Gaufey, 2006)

La precisión en cuanto a las posibles definiciones y traducciones de la palabra "shattering" resultan pertinentes en la medida en que se trata de la "naturaleza de la sexualidad". Lo que va a caracterizarla es su capacidad de "violentar", "aplastar", "socavar" o "explotar" al "yo". Para Le Gaufey, el sujeto -en este caso Freud- queda "shattered" por la naturaleza de la sexualidad y así, se pone en evidencia su falta de dominio absoluto sobre la verdad (que es la que cree dominar a través de un discurso teórico y científico) (2006).

Asimismo, el texto de Le Gaufey -así como el de Bersani- apunta hacia una reflexión sobre la subjetividad que da cuenta de un sujeto que está a merced de sus pulsiones. Cuando el "yo" es "shattered" por el objeto sexualidad, se reducen "sus pretensiones de decir a la vez dónde está la realidad (...) y hacia dónde debe dirigirse el amor (...)" (Le Gaufey, 2006).

5.1.2 *Literatura y locura*

La propuesta de Bersani sobre el sujeto que ve sus pretensiones de racionalidad, “desformuladas”, y cuyo inconsciente es incontrolable, da cuenta también de una reflexión acerca de la literatura. Esta se formula en el momento en que Bersani reconoce que es a causa de la lectura de textos literarios, que él mismo se vuelve intolerante ante los textos teóricos, excepto cuando fallan, y no logran su formulación -como ocurre en el texto de Freud-. Se sugiere así que la literatura produce un efecto de perturbación. Como si fuera un espacio en el que esa falla, esa inoperancia del sujeto se pudiera esconder. Ahí encuentra refugio el sujeto desgarrado, enigmático y contradictorio. Por lo tanto, ahí reside también el refugio de la locura, como explicaré a continuación.

Por un lado, para Bersani, en el proceso de contradicción entre el texto principal de Freud y sus notas al pie, el discurso de Freud sufre una metamorfosis, es decir, una evolución hacia la literatura:

Lire Freud, c'est assister au devenir-littéraire d'un discours qui avait pour ambition de dominer la littérature du haut d'une théorie scientifiquement validée. Or c'est précisément à ce moment pour ainsi dire métamorphique que le texte freudien devient aussi un texte psychanalytique, c'est à dire, au moment où il commence à démanteler son propre discours et à rendre immensément problématique l'identité du penseur “dans” ou “derrière” ce discours. (Bersani, 1984:22)

Es decir, en el discurso de Freud se pone de manifiesto la transformación de un discurso que se pretende científico -y por encima del literario-, en literatura. La evolución ocurre en la medida en que este discurso pierde su “cordura”, su “camino”, y se extravía en la fuerza de los deseos pasionales del sujeto que escribe. Es por eso que Bersani aclara que lo que ocurre desde las notas al pie, es la proyección de una especie de “locura” (Bersani, 1984: 24). El texto freudiano va enloqueciendo en la medida en que se va transformando en literatura.

Por otro lado, Bersani como lector de Freud, despierta un interés en Le Gaufey a causa de la perturbación que revela frente a las fallas del texto de Freud. De esta forma, problematiza el lugar del lector cuando se encuentra con un margen de maniobra demasiado amplio y extenso, con un campo de trabajo lleno de huecos, de obstáculos. Con respecto a esto Le Gaufey plantea: “He aquí lo que es desarmante y deja al intérprete un margen de maniobra tan grande que puede fácilmente temer no leer allí más que sus propios pensamientos” (2006). Es decir, en el texto de Le Gaufey y de Bersani se problematiza acerca del texto literario que se presenta -según Barthes (1984)- como un tejido, irregular y lleno de huecos, y al mismo tiempo, peligroso. Frente a tal discurso, el lector a su vez, es un sujeto problemático y múltiple. Su propia subjetividad es la que va marcando su lectura y la que le permite también, enfrentarse a ese texto lleno de riesgos.

Le Gaufey lo confirma cuando aclara que “la lengua (...) posee la misma fuerza dionisiaca que la sexualidad. Ahí está el gran misterio.” (Le Gaufey, 2006). De tal forma, se desprende una reflexión acerca del discurso, y del discurso literario, que se muestra como inasible, incontrolable, lo cual lo hermana con el inconsciente. Por el lenguaje, dice Le Gaufey, “somos advertidos de nuestra naturaleza de boya en un océano que nos soporta y nos ahoga a la vez, incluso sin estar atentos a eso (...)” (2006).

Esta conexión entre el sujeto y el texto se encuentra también en las reflexiones de Loureiro Angel, Paul de Man, Shoshana Felman y Roland Barthes.

En efecto, las reflexiones de Paul de Man (1991) y Loureiro Ángel (1991) acerca de la autobiografía resultan útiles para pensar esta relación entre el texto y el inconsciente. De Man propone que diversos discursos de la crítica han querido elevar la autobiografía a un estatus de género literario, pero que en realidad, su complejidad y multiplicidad es tan problemática que no responde bien a esta elevación de estatus. De la misma forma, se ha querido hacer la distinción entre autobiografía y ficción, pero para De Man, esta distinción es “indecidible”, por lo tanto la envuelve una imposibilidad que borra sus fronteras. El no saber a qué género pertenece la autobiografía, así como qué es lo que la

distingue de la ficción, remite a una reflexión acerca del inconsciente, que ocurre precisamente pues reafirma que en cualquier sistema textual ocurre una imposibilidad de totalización, de llegar a “ser”. En este sentido, la reflexión sobre la autobiografía da cuenta de “los modos de constitución “íntima” de la subjetividad” (Topuzian, 2003). Es decir, en la autobiografía se crea un discurso acerca del sujeto.

La autobiografía, entonces, no es un género o un modo, sino una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto. El momento autobiográfico tiene lugar como una alineación entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente por una sustitución reflexiva mutua. (De Man, 1991: 114)

El sujeto se constituye en este momento autobiográfico, en el que el sujeto que lee y el que escribe se alinean, y en el proceso de acercarse y alejarse, de ver sus diferencias y sus similitudes, se establecen el uno al otro. Para De Man, este juego de espejos se encuentra en “todo texto en el que el autor se declara sujeto de su propio entendimiento” (1991: 114). Por lo tanto, la cuestión del yo tiene un lugar privilegiado en la teoría acerca de la autobiografía, en la que se hace énfasis en la relación entre el sujeto y el texto.

Debemos añadir además las complicaciones implícitas al medio del que se sirve el autobiógrafo para relatar su vida –es decir, el lenguaje– pues no podemos ignorar (...) que el lenguaje no puede reducirse a mero instrumento en manos del escritor sino que su carácter de mediador entre sujeto y texto y entre éste y el lector nos obliga a plantearnos en qué modo y medida el lenguaje no simplemente sirve al sujeto sino que lo constituye como tal: al fondo de todo encontramos los interrogantes que nos plantean los nuevos conceptos de textualidad y el papel que juega la retórica (no ya en el sentido clásico sino en el nuevo sentido que le dan las reflexiones de un Paul de Man, por ejemplo) en el proceso de escritura y lectura de un texto autobiográfico (Loureiro, 1991:3).

Como se ve en la cita, el lenguaje es mediador entre el sujeto y el texto, y entre texto y lector. Por lo tanto, hay una relación íntima entre el sujeto y el lenguaje. Un lenguaje, que como lo planteó Le Gaufey (2006), tiene una fuerza “dionisiaca”, y un gran “misterio”. Por lo tanto, el sujeto que escribe, no tiene ningún control sobre el texto que construye, pues el lenguaje, su instrumento, está fuera de su control. Lo que yace en su núcleo es precisamente, un “inconsciente inasible, siempre cambiante” (Sprinker, 1991. “Ficciones del “yo”: el final de la autobiografía”. En *La autobiografía y sus problemas teóricos*: 118-128. citado en Loureiro, 1991: 6).

Asimismo, esa primacía del lenguaje es hacia lo que apunta Roland Barthes cuando se refiere a la escritura como lugar de destrucción de toda “voz” y de todo “origen”, como un espacio en donde el sujeto escapa, y en donde “se pierde toda identidad”:

L'écriture est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit. (Barthes, 1984:63)

Barthes le devuelve así su lugar al lector, reafirmando la muerte del autor. Y comulga con Mallarmé, cuando dice que el lenguaje es el que tiene el poder cuando se trata de la escritura. No el autor.

En France, Mallarmé (...) a vu et prévu (...) la nécessité de substituer le langage lui-même à celui que jusque-là était censé d'être le propriétaire; pour lui, comme pour nous, c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur; écrire c'est à travers une impersonnalité préalable. (Barthes, 1984:64)

Por lo tanto, me parece necesario precisar la definición de “texto” que hace Barthes en su escrito titulado *La mort de l'auteur*. El texto, dice Barthes, es un “espacio de dimensiones múltiples”, cuyas escrituras varían y son copias de otras escrituras. Por ello, “es un

tejido de citas, provenientes de mil focos de la cultura” (trad. Mía de Barthes, 1984: 67)⁸⁹. Asimismo, cuando se acepta el carácter múltiple del texto, y por lo tanto, de la escritura, es necesario “desenredar”, pero no “descifrar”. La estructura puede ser recorrida, pero no tiene “fondo”. Y aunque la escritura plantee diferentes sentidos, estos se evaporarán constantemente:

Par là même, la littérature (il vaudrait mieux dire désormais l'écriture), en refusant d'assigner au texte (et au monde comme texte) un “secret”, c'est-à-dire un sens ultime, libère une activité que l'on pourrait appeler contre-théologique, proprement révolutionnaire, car refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi. (Barthes 1984:68)

Ante este texto revolucionario y “loco”, que no acepta dioses, ni razones, ni límites, el lector es el único capaz de darle unidad. No el autor, como lo ha querido afirmar la teoría positivista. El lector es el destino del texto, en la medida en que dialogue y entre en el juego especular que el texto ofrece. Negándose a verificar la autenticidad de la firma, como un juez, y convirtiéndose en intérprete que se va determinando al mismo tiempo que el texto, en el proceso de lectura.

Asimismo, Felman también se interesa por el carácter “rebelde” o “revolucionario” del texto, como lo plantea Barthes. Ella va a referirse a esta cualidad del texto al hablar de su movimiento retórico, que es especular.

En efecto, a partir del análisis de *Tour de vis*⁹⁰, novela de Henry James -que se muestra como ejemplo clásico de la trampa que el texto le pone al lector- Felman indica que esta le ofrece una alternativa al lector, para después, eliminarla. La alternativa consiste en

⁸⁹ El original dice: “Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégagent un sens unique (...) mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle: le texte est un tissu de citations, issues de mille foyers de la culture.”

⁹⁰ El título de original de la novela es *The Turn of the screw*, como lo aclara Felman en nota al pie, agregando que si bien la traducción francesa es *Tour d'écrou* (1968), ella mantiene la traducción propia del título: *le Tour de vis*: “La nuance importe, pour plusieurs raisons (...) la plus importante étant que le titre renvoie précisément à l'expression littérale “donner un tour de vis à”, qui elle-même figure deux fois dans le texte”.(Felman, 1978: 240)

hacer una lectura ingenua del texto, y otra “sofisticada”. Sin embargo, Felman aclara que la trampa no está dirigida al lector ingenuo, sino más bien, al inteligente, al que quiere, precisamente, esquivarla:

Comme le piège tendu par le texte de James vise précisément ceux des lecteurs qui sont “difficiles à attraper”, ceux-là mêmes, en d’autres termes, qui se méfient des pièges et qui cherchent à les éviter, nous pouvons dire que *Le Tour de vis*, piégeant le lecteur quel qu’il soit, est un texte qui plus spécifiquement *piège le lecteur analytique*, en tant que, par excellence, il veut être un lecteur *non-dupe*. (Felman, 1978: 326)

Hay una intención del lector “sofisticado” de dominar el texto⁹¹, pero al hacerlo, reprime “el inconsciente” que está explicando. Esta reflexión problematiza la intención de dominar, de convertirse en el Maestro del texto, del inconsciente, de la locura. Lo cual encierra en sí mismo una imposibilidad, pues convertirse en el Maestro –al querer “diagnosticar” la literatura y asegurar así, “el control propio”- es entrar precisamente, en el juego de la locura: “indicar la locura del otro, conduce a la exclusión de uno mismo de la locura, aquí la exclusión misma es inclusión”. Por lo tanto, excluir a un personaje como loco, es repetir el gesto de exclusión, y así, “incluirse en la locura” (Felman, 1978: 335).

Felman se refiere aquí a un movimiento retórico del texto que tiene la capacidad de destruir la “autoridad”, pues subvierte la polaridad que separa al analista (el que interpreta) y al analizado (el síntoma). De tal forma, hace que el analista entre en un juego especular con la locura. Para ejemplificar esto, Felman recurre al mito de Edipo, quien se convierte en imagen de la parálisis del intérprete, y que ocurre cuando Edipo asesina a su propio padre. En ese momento, Edipo toma el lugar del padre, del intérprete, pues está tratando de entender el misterio de su asesinato:

⁹¹ Este es el caso del lector psicoanalítico, de acuerdo con Felman, que intenta explicar el texto, y “amaestrar” la literatura.

C'est par le meurtre qu'Oedipe devient maître. (...) Mais Oedipe ne devient maître que pour bientôt s'aveugler lui-même. S'aveugler: dernier geste du maître, pour se donner l'illusion qu'il commande jusqu'à son aveuglement (...) qu'il maîtrise jusqu'à sa castration (...) s'aveugler, donc, moins peut être pour se punir en se châtrant que pour *ne pas voir*, justement -pour dénier encore-, la réalité de sa castration, existant en dehors de son propre geste, du fait que la maîtrise même de sa conscience se trouve subvertie, du fait que celui qui est pris au piège de sa détection, c'est lui-même, du fait que l'Autre, c'est *lui*. (Felman, 1978: 336)

De tal forma, el gesto de quitarse la vista es la imagen de la negación de la pérdida del poder. Es ignorar que ya no se es el Maestro, sino que se está en el lugar de la locura, en la literatura. Esta ignorancia ocurre por querer creer que se puede estar "afuera" tanto de "la trampa de la literatura, del inconsciente o de la locura" (Felman, 1978:336). Por lo tanto, la literatura es la muerte del Maestro, su "transformación en fantasma" (Felman: 343).

Se van perfilando así las características que comparten la literatura y la locura. Para Felman, ambas son "objetos rechazados", objetos de "desconocimiento" y de "negación". Son "polos de gravitación de la energía misma de la represión", por tanto, hay una relación entre ambas que es "oscura", pero "constitutiva", que las relaciona a su vez con aquello que las excluye y que las destina a la represión (1978: 15).

Ahora bien, Felman se refiere a la polémica entre Foucault y Derrida en torno a la *Historia de la Locura*, para relacionar las nociones de locura, filosofía y literatura. Reconoce la obra de Foucault como un esfuerzo por cuestionar la historia de la filosofía que ha ocultado la locura:

Rappelons-le: l'objet de Foucault est de montrer que la philosophie, la psychologie, la psychiatrie sont fondées sur une méconnaissance radicale du langage de la folie. Toute l'histoire culturelle de l'Occident serait l'histoire d'une

progressive conquête par la ratio, d'un impérialisme de la raison, et par là même, l'histoire d'une répression, d'un refoulement de la folie. (Felman, 1978:39)

El momento preciso de esta represión de la locura se encuentra en el Cogito cartesiano, más precisamente, en la primera *Meditación* de Descartes. Ahí, Descartes construye un "golpe de fuerza" que "reduce la locura al silencio" (Felman, 1978: 39). En efecto, en el tratamiento de la duda, Descartes expone acerca de la locura, el sueño y el error, y para Foucault, lo hace de manera desequilibrada, pues mientras encuentra formas de admitir el sueño y el error, la locura queda completamente excluida, como aquello que se debe silenciar. Asimismo, a los ojos de Foucault, con una frase famosa: "Y qué, son locos", la locura queda expulsada de la posibilidad del pensamiento:

« Mais quoi, ce sont des fous. » C'est là la phrase décisive aux yeux de Foucault, phrase de rupture avec la folie, geste d'exclusion qui expulse celle-ci de la possibilité de la pensée. Descartes ne traite pas la folie de la manière dont il traite le rêve ou l'erreur sensible : contrairement à l'erreur des sens et à l'illusion du rêve, la folie ne peut même pas servir en tant qu'instrument du doute ; si même le rêve, même l'erreur sensible comportent des éléments vrais, il n'en va pas de même pour la folie. » (Felman, 1978:40)

Además, el gesto de Descartes coincide históricamente con el orden opresivo, monárquico y burgués de la época, que lleva a cabo el decreto del "gran encierro", en el que internan a 6000 personas en París, en el Hospital General:

La maison d'internement est une invention du classicisme, invention qui assigne aux fous le statut d'exclusion qui, au Moyen Âge, était réservé aux lépreux. Mais par rapport à la conception médiévale de la folie, conception cosmique, dramatique et tragique, la folie est comme désacralisée : elle perd son mystère quasi religieux, pour se doter à travers l'exclusion d'un statut politique. (Felman, 1978:41)

Luego aparece Pinel, en 1794, y con él, el inicio de la psiquiatría, lo que representa “el relevo de la ciencia de la ratio cartesiana” (trad. Mía Felman, 1978: 41). Encerrada por el poder político primero, la locura pasará al encierro de la ciencia en los asilos de locos.

Ahora bien, volviendo a la polémica entre Foucault y Derrida, Felman aclara que Foucault busca en su obra un lenguaje alternativo, que le permita *decir* la locura, poder transmitir la locura: “todas esas palabras sin lenguaje”, olvidadas por Occidente (Felman, 1978: 42). Si a la locura se la ha confinado al silencio, ¿cómo devolverle la palabra? ¿Es posible construir un discurso en el que la locura pueda manifestarse? Y en este punto interviene Derrida⁹² para cuestionar a Foucault:

Que la traduction de la folie constitue déjà une maîtrise, une répression de la folie, une violence contre elle ; que l'éloge de la folie ne puisse se faire que par la raison, au seul moyen de la raison : Jacques Derrida le souligna dans son compte rendu de l'ouvrage de Foucault. De même remarque Derrida, que la liberté de la folie ne s'entend que du haut de la forteresse qui la tient prisonnière, de même l'entreprise de Foucault demeure prisonnière de l'économie conceptuelle qu'elle s'efforce de défaire. (Felman, 1978:44)

En efecto, Derrida empieza cuestionando el pesamiento de Foucault, desde el título de su obra, para señalar la imposibilidad de su empresa al querer escribir una historia sobre la locura. Si bien, Foucault hace una “arqueología del silencio de la locura”, no logra encontrar un lenguaje que esté ajeno a la exclusión y la violencia. Es decir, para Derrida, si Foucault usa un “lenguaje razonable” reproduce la exclusión de la locura (Fortanet, 2008).

⁹² Dos años después de *Histoire de la folie*, Derrida hace un cuestionamiento de la interpretación que hace Foucault del cogito cartesiano y ofrece a la vez, su propia interpretación. Este texto está en el libro *La escritura y la diferencia* y se titula “Cogito cartesiano de la locura” Nueve años después, Foucault le responde a Derrida en la revista *Paideia*, en un anexo a la nueva edición de *Histoire de la folie* (Fortanet, 2008). Luego en 1991, Derrida da la última respuesta, en la conferencia pronunciada en el Gran Anfiteatro de Sainte-Anne, por motivo del trigésimo aniversario de la publicación de *Histoire de la folie à l'âge classique*, titulada “Ser justo con Freud” *La historia de la locura en la edad del psicoanálisis*. La primera versión de este texto se publicó en las actas del coloquio: *Penser la folie, Essais sur Michel Foucault*, Galilée, 1992.

Otra crítica de Derrida tiene que ver con la interpretación de las *Meditaciones* de Descartes. Para Derrida, Descartes no excluye la locura en la primera Meditación:

Descartes n'exclut pas la folie, au contraire, il l'assume totalement dans l'excès de l'hyperbole démonique, à travers l'hypothèse du malin Génie. Le sens de la démarche cartésienne n'est pas, comme l'affirmait Foucault, "Moi qui pense, je ne peux pas être fou", mais bien plutôt: "Que je sois fou ou non, *Cogito, sum*" (p.86); "Même si la totalité de ce que je pense est affecté de fausseté ou de folie (...), je pense, je suis pendant que je pense (Felman, 1978:87)

Para Felman, lo importante en este debate es rescatar lo que está en juego, y que tiene que ver con el lugar de la locura. Para ella, cuando Derrida se refiere a la imposibilidad del logos de decir la locura, pone de manifiesto que la locura *escapa* a la filosofía, pero que "no desaparece" completamente. En efecto, la locura para Derrida, escapa en el "pathos de la metáfora" y en "el lenguaje de la ficción o la ficción del lenguaje":

La métaphore, le pathos, le langage de la fiction: sans être nommée, c'est la littérature qui a subrepticement ici fait irruption.(...) Ce qui dès lors, s'indique dans le fonctionnement de la folie, c'est le genre de rapport qui relie la littérature et la philosophie. (Felman, 1978:47)

Se esboza así una oposición entre el logos y el pathos. La locura y su silencio no pueden ser posibles en el logos, por lo tanto, encuentra cobijo en el pathos. Felman advierte que en Foucault se establece una relación entre literatura y locura de manera metonímica ("por la referencia del libro a la locura en la literatura") y metafórica, como lo dice Derrida quien se refiere a su "estilo" intenso, la "vehemencia de su aliento, la potencia emotiva de su escritura" (1978: 48).

Por lo tanto, indica Felman, el discurso foucaultiano sitúa la diferencia entre filosofía y literatura, entre el logos y el pathos. Foucault escribe la historia de esta disimetría en la que la literatura parece el sobrante, el "excedente" en relación con la filosofía, la historia

de la “obliteración” del pathos. La historia de la locura es entonces, “la historia de este excedente” literario. (trad. Mía de Felman, 1978:51-52).

Il est important de comprendre ceci. La folie, telle qu'elle résonne, telle qu'elle se laisse entendre à travers la rhétorique de Foucault, est précisément ce que l'histoire de la folie a rendu possible en le supprimant: le “halo lyrique de la maladie”. La folie, qui n'est pas maladie mentale, qui n'est pas objet, n'est rien d'autre que cet “éclatement lyrique” et l'excès de ces “valeurs pathétiques”; cette capacité de déchirement, de souffrance, de vertige et d'émotion, cette impuissante puissance de fascination littéraire: la folie pour Foucault, ne signifie rien d'autre que le pathos lui-même; la notion de folie es alors elle-même une métaphore du pathos: du reste impensé de la pensée, de son excédent littéraire. (Felman, 1978:52)

5.2 La cámara perturbada

Es importante agregar a esta propuesta sobre la subjetividad, una meditación sobre la fotografía que dialogue con ella. Para ello, me apoyaré en Didi-Hubermann y su trabajo titulado *La invención de la Histeria. Charcot y la Iconografía Fotográfica de la Salpêtrière* (2007); y en Roland Barthes y *La Chambre Claire* (1980).

En *La Chambre Claire*, Barthes escribe desde el luto. Y en ese sentimiento desbordante, son las emociones y el deseo los que lo guían a través de la escritura de este ensayo. Coherente con su propuesta acerca de la escritura, Barthes intenta unir a esta con la fotografía, e interrogarse si es posible “transmitir las emociones, las heridas, los deseos a través de imágenes” (Belausteguigoitia, 2012:37):

Estos nexos entre fotografía y reacción los establece a partir del señalamiento de dos formas de vínculo de la fotografía con sus espectadores: el *studium* y el *punctum* (...). Define al *punctum* como la herida, aquello punzante que en silencio nos atraviesa, que emana de la propia imagen y se conecta con nuestra

posibilidad de mirar su hendidura, su profundidad, la promesa de compartir este instante (de allí la palabra *instantánea*). (Belausteguigoitia, 2012:37).

Es por esto que el encuentro con la fotografía de su madre fallecida es uno de los momentos más importantes y poderosos del texto. Su búsqueda es la de la madre, en el dolor del luto. Barthes la inquiera a través de fotografías, decepcionado de no hallar en ninguna “eso” que constituía lo que él llama su *esencia*. Lo invade así una especie de desasosiego que lo lleva a pensar acerca de la relación entre la fotografía y la memoria. Encuentra por fin una foto que le permite “reencontrar” a su madre:

J’observais lapetite fille et je retrouvai enfin ma mère. La clarté de son visage, la pose naïve de ses mains, la place qu’elle avait occupée docilement sans se montrer ni se cacher, son expression enfin, qui la distinguait, comme le Bien du Mal, de la petite fille hystérique, de la poupée minaudante qui joue aux adultes, tout cela formait la figure d’une innocence souveraine (si l’on veut bien prendre ce mot selon son étimologie, qui est “Je ne sais pas nuire”), tout cela avait transformé la pose photographique dans ce paradoxe intenable et que toute sa vie elle avait tenu; l’affirmation d’une douceur. (Barthes, 1980: 107)

De tal forma, Barthes elabora una reflexión lúcida acerca de lo que es la Fotografía (así con mayúscula) y su relación con la conciencia de identidad, el sujeto, el amor, la muerte y la locura.

Por otro lado, Didi-Huberman (2014) ofrece en su libro *Invention de l’hystérie Charcot et l’iconographie photographique de la Salpêtrière*, un camino lleno de reflexiones e interrogantes que buscan saber cómo Charcot redescubre la histeria en el siglo XIX, en la Salpêtrière. Y propone que existió una gran connivencia entre los médicos y las pacientes, que lo lleva a interrogarse por la relación entre “deseos, miradas y saberes” (13). Para hacerlo se apoya en las imágenes que han quedado de la *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Las imágenes fotográficas son las que le van a guiar su camino.

Tout semble y être parce que la situation photographique cristallisait idéalement un lien du fantasme hystérique et d'un fantasme du savoir. Une réciproque du charme s'instaura: médecins insatiables des images de l'"Hystérie" -hystériques toutes consentantes, surenchérissant même en théâtralités des corps. C'est ainsi que la clinique de l'hystérie devint spectacle, invention de l'hystérie. Elle s'identifia même, subrepticement, à quelque chose comme un art. Tout proche du théâtre et de la peinture. (2014: 13-14)

Su propuesta es enriquecedora para esta tesis, desde el punto de vista de la reflexión sobre la fotografía que su texto suscita. Por lo tanto, intentaré poner a Barthes y a Didi-Huberman a dialogar en torno a temas pertinentes.

5.2.1 *Fotografía garante de la verdad.*

El nacimiento de la fotografía, en el siglo XIX, ocurre en un contexto de pretensiones en torno al saber⁹³. Esto se manifiesta de manera concreta en la Salpêtrière, con la llegada de Charcot, quien establece una relación directa entre su proyecto científico y "la coherencia epistemológica y práctica de una fábrica de imágenes" (Didi-Huberman, 2007:46).

Charcot se convierte así en líder de la creación de un museo de enfermedades, dedicado a la medicina, y cuyo objeto principal eran los cuerpos enfermos de los pacientes allí encerrados. Y este fue en realidad el origen de la fotografía. En palabras de Didi-Huberman: "un procedimiento museográfico del cuerpo enfermo y de su "observación": la posibilidad figurativa de generalizar el caso en cuadro." (48). En efecto, con la invención de la fotografía el acto de ver sufre una transformación irrevocable: la fotografía ofrece la posibilidad de ver *todo* de forma *objetiva*, pues supera la mejor de las descripciones. Por lo tanto, la medicina la encuentra ideal para enaltecer y perfeccionar

⁹³ Es el siglo del cientificismo, del positivismo y el inicio de la práctica psiquiátrica amparada en el poder de la ciencia.

su ideal de “Observación”. Por eso, en el siglo XIX, la fotografía se convierte en el “paradigma” de la “verdadera retina” del sabio⁹⁴ (50).

En este sentido, la fotografía plantea el problema de la violencia del ver, y la pretensión científica de visibilizar lo que sea, en los cuerpos:

¿Cómo se ha producido este alarde de representaciones del Dolor? Se trata de un problema fenomenológico crucial, el de la aproximación al cuerpo del prójimo y a la intimidad de su dolor. Es también un problema político, el del interés espectacular que paga el sujeto observado por la “hospitalidad” (la capitalización hospitalaria) de la que se beneficia en tanto que enfermo. Es el problema de la violencia del ver en su pretensión científica de la experimentación sobre los cuerpos. Y que esta experimentación sobre los cuerpos se lleve a cabo para hacer visible cualquier cosa de ellos, su esencia, no es, por tanto, dudosa. (Didi-Huberman, 2007:18)

Ante esta tiranía de la mirada que quería abarcarlo *todo*, conocerlo *todo*, las locas y locos de la Salpêtrière se vieron obligados a posar, pues el problema de su representación tenía que ver con lo fisiognómico. Por lo tanto, la búsqueda se centraba en aquellos rasgos que armonizaran con la “expresión de sus pasiones” (Didi-Huberman, 2007 :55).

En efecto, en la fotografía hay algo de violento, dice Barthes, lo cual se relaciona con esta reflexión de Didi-Huberman. Tiene la capacidad de “llenar la mirada de fuerza” (trad. Mía, Barthes, 1980: 143), es decir, de fijar, sin posibilidad de cambio, lo que se esté retratando. Así, la mirada se llena, sin posibilidad de movilidad; el contenido exánime, y quieto.

Su fuerza reside en la certeza, que supera al lenguaje que es por naturaleza, ficcional. En ese sentido, la fotografía parece tener la posibilidad de superar al lenguaje en cuanto a su posibilidad de decir la *verdad*:

⁹⁴ Tal como lo expresa Albert Londe (fotógrafo francés, médico, dedicado a la “fotografía científica en la Salpêtrière), en 1880, director del Servicio fotográfico de la Salpêtrière.

Le noème du langage est peut-être cette impuissance, ou, pour parler positivement : le langage est par nature, fictionnel ; pour essayer de rendre le langage infictionnel, il faut un énorme dispositif de mesures : on convoque la logique, ou, à défaut, le serment ; mais la Photographie, elle, est indifférente à tout relais : elle n'invente pas ; elle est l'authentification même ; les artifices, rares, qu'elle permet, ne sont pas probatoires ; ce sont, au contraire, des truquages ; la photographie n'est laborieuse que lorsqu'elle triche. (Barthes, 1980: 134-135)

La fotografía como lenguaje superior, como la "autenticación misma" (Barthes, 1980:135), parece gozar de un carácter apolíneo, frente al carácter dionisiaco del lenguaje. Sin embargo, este no es más que el *ideal* de la fotografía, tal como lo plantea Didi-Huberman. Su pretensión de *verdad* encuentra su coherencia con el positivismo y el cientificismo de la época:

Quiero, pues, enunciar el ideal de la Fotografía, con mayúscula: huella indiscutiblemente fiel, duradera, transmisible. Más que el memorándum del sabio, la Fotografía se alza como memoria misma del saber, o más bien como su acceso a la memoria, su dominio de la memoria. (2007:68)

5.2.2 La fotografía y la distorsión del sujeto

El carácter apolíneo de la fotografía, muy pronto dará cuenta de su falsedad. En las reflexiones de Barthes y de Didi-Huberman esto queda muy claro. Pues lo que se esconde detrás de este ideal y de las pretensiones de la fotografía a manos de la ciencia en el siglo XIX, es el artificio que la representa y que plantea todo tipo de problemas en relación con el sujeto, la existencia, la identidad.

Para Didi-Huberman, la fotografía es la práctica del artificio, más cercana del teatro que de otra cosa por su capacidad para escenificar, crear rituales artificiosos y teatralizados.

Una suerte de despiece de los cuerpos, de despiece escenificado, de escenificación dirigida al saber, saber dirigido a un *qué* en los cuerpos (más que a un *quién*)... En la que la fotografía accedía a dominio de la certeza antropológica, cuando tal vez no era más que un medio de quebrantarla. (2007:85)

La pretensión de certeza queda muy pronto “quebrantada” por la misma fotografía que lo que ofrece más bien es una entrada “en lo imaginario como acto, de la artificialidad” (Didi-Huberman, 2007: 86). De esta forma se evidencia el carácter subjetivo de la cámara fotográfica, a lo que Didi-Huberman agrega que se trata incluso de “una fabricación meramente filosófica: es un instrumento del cogito” (2007:86). Un cogito con pretensiones de grandeza, pero en realidad, “enfermo de su propia certeza, caótico, desgarrado”. La cámara fotográfica nos condena así a nuestros propios *vértigos*, como sujetos (2007:87).

Los cuerpos que la fotografía escenifica quedan así inventados y por ello, como engañados de forma figurativa (Didi-Huberman, 2007:88):

Un retrato fotográfico (...) jamás habrá presentado su “modelo tal cual es” –como suele decirse-, sino que lo habrá mostrado ya *complicado*, ya modelado en otra cosa, quizá en un ideal, quizá en un enigma, quizá en ambos: identidad de “modelo”, esencialmente distorsionada, retorcida y, por ello, terriblemente inquietante. Esta inquietud sería esa misma de la evidencia del parecido: demasiado evidente (en riesgo de quedar vaciado) para no ser teatralizado, el parecido “exacto” pasa al acto, al acto de artificio, al acto de mímica (la mímica de su propia evidencia). Es decir, pasa a la invención de una temporalidad distinta, alterante, de la pose (...) (2007:88-89)

Es por ello que Barthes señala también de una “disociación de la conciencia de identidad” (Trad. Mía de Barthes, 1980: 28). Un conflicto que surge entre la persona fotografiada y la fotografía que despierta un *malestar* en el sujeto fotografiado que nunca se encuentra a sí mismo en ese *doble* que han hecho de él.

La Photo-portrait est un champ clos de forces. Quatre imaginaires s’y croisent, s’y affrontent, s’y déforment. Devant l’objectif, je suis à la fois : celui que je me crois, celui que je voudrais qu’on me croie, celui que le photographe me croit, et celui dont il se sert pour exhiber son art. Autrement dit, action bizarre : je ne cesse de m’imiter, et c’est pour cela que chaque fois que je me fais (que je me laisse) photographier, je suis inmanquablement frôlé par une sensation d’inauthenticité, parfois d’imposture (comme peuvent en donner certains cauchemars) (1980: 29-30)

Por eso Barthes problematiza acerca de la pose que provoca la transformación del cuerpo en otro: una metamorfosis que incluso opera antes de la foto: durante la pose. Uno siente que la fotografía “crea mi cuerpo”, dice Barthes, “o lo mortifica” (1980:25).

En efecto, para Barthes, en la fotografía al sujeto le ocurre algo: una transformación que lo torna en objeto, de ahí la función museográfica que apunta Didi-Huberman: el sujeto se convierte en objeto de museo. Ese paso de sujeto a objeto, Barthes lo entiende como una “micro-experiencia de la muerte” (:30). Es como entrar en un paréntesis, una pausa en la vida, que va transformando al sujeto en “espectro”. Coherente con esta idea de la violencia de la fotografía, y la poderosa fijación que ejerce, la muerte se aproxima a este estado en donde ya no es posible transformar: *el final*, el término de cualquier cambio que es precisamente, la vida.

Mais moi, déjà objet, je ne lutte pas. Je pressens que de ce mauvais rêve il faudra me réveiller encore plus durement ; car ce que la société fait de ma photo, ce qu’elle y lit, je ne le sais pas (de toute façon, il y a tant de lectures d’un même visage), mais lorsque je me découvre sur le produit de cette opération, ce que je vois, c’est que je suis devenu Tout-Image, c’est à dire la Mort en personne (...) (Barthes, 1980:31).

Por ello, siguiendo a Barthes, Didi-Huberman menciona igualmente la pose, desde su etimología (del *pausis* griego) como “el alto, el cese, la pausa”. Y desde el latín ponere: “posar, depositar: es extender sobre un lecho fúnebre, es clamar para siempre, es incluso amortajar, es disponer las reliquias.” (145). La esencia mortífera de la fotografía se manifiesta como una “práctica de las reliquias”: colección de partes o residuos del pasado, con valor sentimental o no, convertirse en reliquia es convertirse en un *cadáver vivo*⁹⁵.

Por lo mismo, Didi-Huberman se refiere a la prueba fotográfica como un procedimiento en el que el fotógrafo toma del sujeto, algún “rasgo vivo”. Y al ocurrir la extracción, el sujeto queda en una “paradójica existencia”:

(...) de esta lenta tracción, el tiempo justo de una pose, asigna su sujeto a una paradójica existencia de *still life* (*naturaleza muerta*). Un silencio de vida, una naturaleza muerta en breve. Esto es, pues, como un suspenso de duelo, la *anticipación imaginaria de un duelo*. (Didi-Huberman 2007: 148).

En la pose, el sujeto entra en un “drama”: un debate entre el sujeto y la imagen que le han quitado (Didi-Huberman, 2007: 148).

5.2.3 *El amor, la nostalgia y la locura*

El texto de Barthes se vuelve poderosamente romántico en la medida en que el personaje principal, alrededor del cual gira gran parte de su reflexión sobre la fotografía, es su madre. Su pérdida, hace que en sus páginas, Barthes navegue en la nostalgia del amor materno.

Una foto en particular constituye el núcleo de la nostalgia de Barthes y es la que llama “La Foto del Invernadero”. En ella encuentra por fin a su madre, de entre muchas fotos en donde ella figuraba:

⁹⁵ Didi-Huberman, citando a Barthes dice que “Jamás (...) los cadáveres están más vivos que en fotografía (2007:145)

Quelque chose comme une essence de la Photographie flottait dans cette photo particulière. Je décidai alors de “sortir” toute la Photographie (sa “nature”) de la seule photo qui existât assurément pour moi, et de la prendre en quelque sorte pour guide de ma dernière recherche. Toutes les photographies du monde formaient un Labyrinthe, je ne trouverais rien d’autre que cette seule photo, accomplissant le mot de Nietzsche: “Un homme labyrinthique ne cherche jamais la vérité, mais uniquement son Ariane”. La Photo du Jardin d’Hiver était mon Ariane, non en ce qu’elle me ferait découvrir une chose secrète (monstre ou trésor), mais parce qu’elle me disait de quoi était fait ce fil qui me tirait vers la Photographie.(Barthes, 1980:114)

A partir de este descubrimiento de su madre en la Foto del Invernadero, que constituye su “Ariadna”, la que le daría respuestas acerca de las razones que lo conducían hacia esa foto en particular. Barthes entiende que debe interrogar la foto en relación con “el amor y la muerte”, y no desde “el placer” (1980:115).

De tal manera, aclara su rol de lector de la Foto del Invernadero, que no muestra, precisamente porque “sólo existe para (él) sólo”. Como lector sabe que esa existencia de la foto de su madre, despierta algo en él, como en nadie más. Él, como lector de esa foto, se sabe único, y sabe, que son sus emociones las que guiarán su lectura y le darán existencia a la foto.

Pour vous, elle ne serait rien d’autre qu’une photo indifférente, l’une des mille manifestations du “quelconque”; elle ne peut en rien constituer l’objet visible d’une science; elle ne peut fonder une objectivité, au sens positif du terme (...) (1980:115)

En esa lectura, inevitablemente subjetiva de Barthes, hay una reflexión acerca de la aproximación de la fotografía a la locura que es importante. Para ello reflexiona acerca de la mirada fotográfica. En esta reflexión propone que “la mirada siempre es virtualmente loca”, ya que al mismo tiempo, es “efecto de verdad y efecto de locura”

(trad. Mía Barthes 1980:175). Es decir, la fotografía produce una confusión acerca de la realidad y de la verdad, pues lleva la representación (la foto) a “ese punto loco en donde el afecto (el amor, la compasión (...)) es garantía del ser”. Ahí es precisamente cuando la fotografía se acerca a la locura, se reúne con la “verdad loca” (trad. Mía, Barthes, 1980: 176).

Es decir, la “garantía del ser”, eso que a Barthes lo convence de que *es* la madre en la Foto del Invernadero, es el “punto loco” de la foto, en donde hay afecto. Lo que da “garantía del ser” en la fotografía son las emociones. De tal forma, la fotografía “loca” devuelve al sujeto que ve la foto, que la “lee”, al pasado, al tiempo en el que la conciencia estaba “enamorada y miedosa”:

Folle ou sage ? La Photographie peut être l'un ou l'autre : sage si son réalisme reste relatif, tempéré par des habitudes esthétiques ou empiriques (feuilleter une revue chez le coiffeur, le dentiste) ; folle, si ce réalisme est absolu, et, si l'on peut dire, originel, faisant revenir à la conscience amoureuse et effrayée la lettre même du Temps : mouvement proprement révoltif, qui retourne le cours de la chose, et que j'appellerai pour finir *l'extase* photographique. (1980:183)

En esta reflexión se encuentra la locura unida de nuevo con el pathos de la metáfora y para aclarar esta relación, cito de nuevo a Felman: la locura está en “la capacidad de desgarramiento, de sufrimiento, de vértigo y de emoción” (trad. Mía: Felman, 1978:52).

En este capítulo se reflexiona acerca de las relaciones entre locura y subjetividad en las novelas del corpus propuesto. Por lo tanto apoyo en la teoría aquí propuesta así como en la propuesta del pliegue de Deleuze y otras que ya hayan sido analizadas en esta tesis.

5.3 Sujetos bifurcados

5.3.1 *La búsqueda de Mina: una lucha contra Santiago*

En *El Camino de Santiago*, se pone en evidencia de una forma clarísima la escisión que domina la vida de la protagonista. Dos seres parecen habitarla: Santiago y Mina. El primero representa las fuerzas apolíneas y la segunda, las dionisiacas⁹⁶. Es decir, Santiago representa la razón, el control, la represión; y Mina, el placer, el deseo, el afecto, etc., es decir, lo relativo al descontrol y al libre fluir de los deseos. Santiago es el que domina la vida de la protagonista a partir del intento de suicidio, y desde entonces, Mina queda recluida, como prisionera del mismo Santiago, en un lugar misterioso, al cual, la protagonista no logra acceder.

Por lo tanto, hay una lucha que se establece entre la protagonista y Santiago que tiene como fondo, la búsqueda de Mina, apartada de la protagonista, aparentemente, contra su voluntad. En consecuencia, la protagonista se dedica a buscarla. La demanda por Mina, se asocia con la manifestación de la sexualidad, pues se expresa precisamente en los momentos en que ella, como sujeto, deja de estar bajo el control de Santiago, y a merced de sus propias pulsiones.

Esto es lo que sucede en el episodio del Tortas y del mendigo. Ambas experiencias sexuales, relativas a la manifestación del placer y que culminan con una explosión “en cientos de pequeños soles” (12), luego de que “todo se volvió una bola de luz” (12). Es decir, la experiencia en la que Mina se manifiesta en la protagonista, viene cargada semánticamente de palabras asociadas a la luz. Simbólicamente, hay algo que remite a la vida, en la imagen de la *bola de luz* y los *cientos de pequeños soles* que hacen *explosión*. A modo de *Big Bang*, la protagonista experimenta el inicio de la vida, y se siente, parte de la fuerza del universo.

⁹⁶ Lo apolíneo y lo dionisiaco se refiere a una dicotomía filosófica que proviene del universo de la mitología griega clásica. Lo apolíneo viene de Apolo, dios del sueño y de la luz. Se refiere a lo racional, lo equilibrado, la medida, el autocontrol. Lo dionisiaco, viene del dios Dionisio, dios del vino y de la fiesta. Se refiere a “una postura desordenada, caótica y embriagadora. (...) Dioniso es antagonista del dios que sanciona la lógica de la dominación y el campo de la razón, en el que están emparentados: Apolo.” (Fernández, 2001)

En el *Big Bang* de la protagonista, la fuerza de la explosión es también la del colapso.

Explotar es colapsar. La protagonista experimenta gracias a Mina un colapso que le hace descubrir un sentido. En efecto, la manifestación de la sexualidad, a través de Mina, se relaciona con el *colapso teórico* que señala Bersani (1984). Mina le permite entonces encontrar el espacio de ruptura con el “texto principal” en el que domina Santiago.

Al mismo tiempo se pone de manifiesto también “the shattering nature of sexuality”, como lo expresa Bersani. Frente a la experiencia de la sexualidad, la protagonista se ve efectivamente “aplastada”, “explorada”, “quebrada”. En la medida en que tiene la libertad de dejarse llevar por sus pulsiones -representadas en Mina-, ocurre una ruptura de su subjetividad, que le permite contemplar extasiada, la creación del mundo, en toda su fuerza y complejidad, y esa es una forma de retratar cómo la experiencia de la sexualidad, por su misma naturaleza, deja ver lo lejos que se está de dominar la verdad. Esa imagen del *Big Bang* tiene como subtexto, lo pequeño que se es ante la inmensidad, ante lo infinito, o bien, lo inasible de la *verdad*.

Y esta relación que se establece con la *verdad* es importante pues Santiago, con sus formas de racionalidad, cree dominarla, lo cual se hace evidente cuando la protagonista habla del “Santiago” de Vicente que “tenía una gran soberbia justificable solamente para aquellos que creen poseer la verdad” (Laurent, 2003:19). Además, si lo pensamos desde la etimología del nombre, Santiago evoca la idea de ponerse en el lugar del otro: el “suplantador”. Su *modus operandi* es efectivamente el de tomar el lugar del otro, del ser que despoja poco a poco de voluntad. Por eso la protagonista habla de los “Santiagos” de los demás. Seres que toman posesión de sujetos, que los “suplantan”. Santiago toma también el lugar de la protagonista, adueñándose de su subjetividad, e indicándole el *camino* de la “verdad”.

Se puede pensar en Santiago desde la imagen del *texto principal* de Freud que según Bersani, representa las formas de racionalidad. En efecto, se pueden dar varios ejemplos de esta “racionalidad” de la que presume Santiago. Uno de ellos es su interés por la salud de la protagonista. La preocupación por lo que ella ingiera tiene que ver con la

búsqueda del equilibrio que parte del cuerpo, haciendo suya la frase de los antiguos romanos “mente sana en cuerpo sano”, y que era coherente con una noción de racionalidad que privilegiaba el equilibrio: la justa medida propia de lo apolíneo: “No se puede aspirar a la armonía adentro de un cuerpo completamente contaminado.” (Laurent, 2003:9)

Al mismo tiempo, la preocupación por la salud, por el cuerpo sano, va de la mano con una preocupación moral. Santiago alecciona a la protagonista acerca del comportamiento “adecuado” que se logra “observando” los “siete pecados capitales” (Laurent, 2003:16). Para Santiago, fiscalizar “gula, envidia, soberbia, lujuria, pereza, ira y avaricia es su mayor obsesión.” (Laurent, 2003:16). El comportamiento “adecuado”, el que le huya a los siete pecados capitales, es para Santiago, “la clave de la buena salud”. La salud emparentada con la moral es uno de los elementos que dejan ver la construcción de las formas de racionalidad de Santiago. El incurrir en los pecados se asocia con un desorden en el cuerpo, en el que Santiago, ya no puede dominar. Necesita el equilibrio del cuerpo, su control, para poder existir:

Llamo gula a todo lo que me meto por la boca. Desde el humo del tabaco, pasando por exquisiteces culinarias, hasta el inevitable vino. La pereza se encuentra adherida a mi cuerpo como cualquiera de las extremidades. Soy de presión baja y temperaturas arriba de veintiséis grados me cuelgan hombros, ojos y me doblan un poco las rodillas. (Laurent, 2003:16)

Ahora bien, por un lado, las formas de racionalidad de Santiago, que encomian el cuerpo sano y “santo”, alejado del pecado y sus excesos, son, como ya se dijo, la representación del *texto principal*. Toma esta imagen metafórica en el momento en que la protagonista intenta suicidarse y a partir de entonces, es el soberano de su vida, el “principal”. Como si Mina hubiera quedado recluida a las “notas al pie”, se convierte en un texto marginal, secundario y más aún, silenciado por Santiago, en algún escondite desconocido por la protagonista.

Por otro lado, el relato intimista de Laurent muestra un proceso de construcción del sujeto, en el que ella, la protagonista, busca su *ser*. Se pregunta por “sí misma”, sin tener nunca la posibilidad de encontrarse:

Siempre flotante, sin poder hacer tierra y convertirme en mí misma, repaso los gestos de los otros cuerpos. (Laurent, 2003:10)

Si bien ella aspira a convertirse en *sí misma*, la domina la frustración, condenada a la inautenticidad, a imitar a otros, a ser como los demás para poder existir. En el proceso de construcción del sujeto, la vida se vuelve un sin-sentido: vida *flotante*, del que no sabe quién es, a merced del *poder*. Pues lo que se pone en evidencia aquí es la relación que tiene la protagonista como sujeto, con el poder. Este es el que la va moldeando, le va indicando el camino. Como un ente invisible, pero presente en todo lado, y en todas las personas que se ve obligada a imitar. El poder se asienta en su cuerpo, como lo propone Foucault. Y si bien el poder es Santiago en el relato, desde el principio se manifiesta en las primeras enseñanzas de la protagonista. Pues como lo expresa Foucault, el poder tiene una “forma capilar de existencia” y se instala en “el núcleo mismo de los individuos, alcanza su cuerpo, se inserta en sus gestos, sus actitudes, su aprendizaje, su vida cotidiana” (Foucault, 1980: 65). Por lo tanto, desde los primeros *aprendizajes* de la protagonista, el poder manda:

Cómo comen, ríen, cómo andan con libros rumbo a la escuela. Imito a mis compañeras de piso sobre las huellas de los vecinos rumbo a la tienda de la esquina. Aprendo qué se hace con la lluvia: girar con la boca abierta para dejar caer sobre la lengua. Exploro llanos. Ensayo con los ojos entreabiertos para ver largo rato el sol. (Subrayado es mío. Laurent, 2003:10)

La protagonista está a merced del poder cuando Santiago toma posesión de su cuerpo y de su vida, haciendo palpable la propuesta de Foucault que acabo de mencionar: el poder se inserta en el cuerpo de la protagonista a través de Santiago. Y luego con la reglas del “Plan Santiago”, se pone de manifiesto una maquinaria del poder apabullante

en la vida de la protagonista. En el *Plan* de Santiago ella debía someterse a una serie de reglas estrictas de comportamiento que ya se analizaron⁹⁷. Santiago la instruye acerca de cómo conquistar a los hombres a través de un sistema disciplinario que moldea su comportamiento y su vida.

Para Santiago resulta importante la conquista de los otros, la capacidad de seducir, para convertirse en depredadores y dejar de ser las presas. Su *Plan* gira en torno a ese sentido, pues a Santiago parece moverlo el odio, el rencor:

Sea por mi carencia de lógica, perdono fácil. Santiago no. El intruso del poder, del ego, del deseo. (...)

¿Por qué, entonces, el rencor? No puede eximir mis intentos de amar. (Laurent, 2003:14)

Como se ve en la cita, la vida que propone Santiago es sin-sentido: en la ausencia del amor, en donde no hay posibilidad de *ser*. En cambio, la vida con sentido es la que propone Mina quien se asocia precisamente con el amor, en el relato. “Juntas amamos” (Laurent, 2003:15) dice la narradora. Incluso habla de “amar con toda la Mina” (Laurent, 2003:17). Mina representa una especie de resistencia ante el odio de Santiago. Por lo tanto, el amor se puede entender como una metáfora del *pliegue*, (Deleuze, 2015). Mina es la posibilidad de franquear la línea del poder, de Santiago. La línea del afuera, la del poder, que Blanchot⁹⁸, citado por Deleuze, describe a través de la construcción verbal “se muere”, se percibe en el relato efectivamente como un estado de muerte en vida, una muerte “coextensiva a la vida”, “que siempre ya ha comenzado y no termina”, una muerte “interminable” (Deleuze, 2015:15). Para salvarse de este carácter mortífero de la línea del afuera –que es la vida a merced del poder– es necesario el pliegue. El pliegue que hace la protagonista en el relato se entiende precisamente como lo que le permite soportar, y vivir, lo “insoportable” e “invivable” de la línea del afuera.

⁹⁷ Ver capítulo 3, titulado: Locura y ficciones políticas.

⁹⁸ Sobre Blanchot y el “se muere” Ver 2.7 de esta tesis

Por un lado, como ya mencionamos, el pliegue es posible en el amor que le ofrece Mina. El amor que experimenta con el Tortas, que era “el amor infantil” y que renace cuando ella ama a otros cuerpos, libre de Santiago, y llena de Mina:

En ese entonces había comprendido que no podía amar con toda la Mina, dejando a Santiago fuera. Amar como el beso gris del último instante crepuscular, cuando se unen el día y la noche y por unos instantes queda esa raya de luz sublime que resguarda el secreto del balance. Fracagé al querer confinar a Santiago en sus cavernas para amar con esa humedad intensa que guía mi olfato al túnel de Mina. (Laurent, 2003:17)

Las imágenes literarias del amor resultan reveladoras para imaginar el *pliegue*. En la cita, la imagen del crepúsculo evoca el instante del día en donde no es ni de día ni de noche, donde el límite es el que reina: la *raya*, la *unión*, la posibilidad del *balance*. Esto reconstruye la imagen del adentro del afuera, del pliegue, espacio en el que se está a salvo. Ni adentro ni afuera, sino, en el adentro del afuera, en donde la línea del afuera se *bifurca*, se divide, se separa de la muerte: establece el límite. Y encuentra así un lugar a salvo: el *balance*, el “ojo del huracán”. Un espacio donde es posible de nuevo “vivir y respirar” (Deleuze, 2015:28).

Por otro lado, Deleuze propone que en la condición del pliegue, ocurre la subjetivación, que a su vez, posibilita la resistencia al poder y al saber (2005: 128). Desde esa lectura, la protagonista de *El Camino de Santiago* encuentra en el amor la posibilidad de volver a construir su subjetividad, encontrarse a sí misma, y al mismo tiempo, resistir al poder, es decir, a Santiago. Esta reflexión se relaciona a su vez con la propuesta de Allouch (2016) acerca del *levantamiento*, que posibilita escapar del *segundo morir*, que es una muerte en vida, o una vida de esclavo. En ese sentido, el primer “morir”, que representa la resistencia, el levantamiento, la rebelión, el rechazo de una vida sin sentido, es la que la protagonista encuentra con Mina, que es el amor, pero que es también la locura.

En efecto, la idea de la “sublevación” de Allouch resuena en la idea del pliegue de Deleuze, ambos permiten encontrar una posibilidad de resistencia frente al poder, frente a la vida sin sentido del poder, y al mismo tiempo, en ambos, el loco es protagonista. Para Deleuze, porque en el pliegue es donde está el loco, en su nave, y para Allouch, porque es precisamente el loco el que reconoce el valor de ese primer “morir”, es decir, de la libertad, de la resistencia.

Se puede entonces plantear que en el pliegue, la protagonista se encuentra a sí misma. Esa posibilidad aparece en el amor de Mina, que es también el colapso de Santiago: el espacio de ruptura con el *texto principal*. Pues es cuando ella se deja llevar por las emociones y la sexualidad, que encuentra la posibilidad de sentirse viva y así, resistir al poder, y escapar de la vida sin sentido, en términos de Allouch. Ahí ella encuentra ese *sí mismo* que señala Deleuze, pero como lo aclara el autor, no es “el sí mismo de un yo, es el interior del exterior, es decir la embarcación misma” (2015:194). Entonces, es la embarcación lo que la protagonista encuentra en el amor, en la sexualidad, en el alcohol, etc. Se podría decir que la embarcación de la protagonista la hace efectivamente “estallar” como lo propone Le Gaufey (2006)⁹⁹, pero con ello, escapa del poder, y se pone a salvo del “se muere”. En la embarcación, se convierte en un “ser lento atravesado por las velocidades moleculares” (Deleuze, 2015:94), tripulante de la nave de los locos, a salvo, en el espacio del límite, del crepúsculo, del *balance*.

5.3.2 Inoperancia del pensamiento: sangre, dolor y sexo.

En *Nadie me verá llorar*, el enfrentamiento entre las fuerzas apolíneas y dionisiacas también se manifiesta en el texto, dando cuenta de una reflexión acerca de la subjetividad y su relación con la locura. La experiencia de Matilda en la casa de su tío Marcos se vive desde el intento del tío por *ordenarla: enderezar su naturaleza torcida*, y volverla así *racional, clara*, en *control*. Sin embargo, ella se va a rebelar ante su tío y todo

⁹⁹ Le Gaufey matiza la palabra *shattering*, expresada por Bersani, lector de Freud, para señalar la complejidad de la “naturaleza de la sexualidad”, que “aplasta”, “explota” o “estalla” al sujeto, lo que muestra su falta de control sobre la verdad. Esto da cuenta de un sujeto que está bajo el dominio de sus pulsiones. Para mayor desarrollo ver en el capítulo 5, el punto 5.1.1.

lo que él representa, para elegir otro camino: el del caos, pasaje lleno de fallas y tropiezos.

En efecto, cuando Matilda llega a la casa de su tío Marcos, el poder de la racionalidad tiene una fórmula exacta que consiste en la disciplina, el silencio y la higiene. Esta es la fórmula que el tío Marcos aplica en su propia vida para edificarse de nuevo: convertirse en otro ser, muy distante del *verdadero*. Este nuevo ser que construye el personaje se puede pensar como imagen del “texto principal” de Freud, analizado por Bersani (1984:13). Desde este punto de vista, el tío Marcos –al igual que Freud– buscará por diversos medios “normalizar” su cuerpo y “domesticar” sus pulsiones.

La gente que lo veía esconder la cabeza en las páginas de libros prestados o poner una atención desmedida a los profesores (...) nunca recordaba su pobreza sino su determinación. Para describir a Marcos Burgos todos usaban el futuro. Siempre fue más fácil adivinar a donde llegaría que saber quién era. (Rivera, 2013:125)

El texto problematiza desde ahí el vacío del *ser* en el personaje, que parece no tener subjetividad desde que pone en marcha esta misión de convertirse en otro:

Antes de tener un nombre, Marcos no fue nadie. (...) Marcos logró atenuar su acento costeño en un par de meses. Después de observar detalladamente a sus maestros, no sólo imitó su manera de vestir sino que además pudo desarrollar la misma ingravidez de movimientos y la medida pacífica de sus miradas. Pronto, todos olvidaron que era de Veracruz (...). La presencia de Marcos, la seguridad en sí mismo, infundía respeto. A pesar de tener una apariencia afable, tranquila, pocos se acercaron para cultivar su amistad. (Rivera, 2013:125)

Al mismo tiempo, la imagen que proyecta es la de los discursos llamados lógicos, que se dicen poseedores de la verdad (Bersani, 1984:19), infalibles, inquebrantables, inmunes a cualquier falla o fisura. Hay una relación posible entre el tío Marcos y Santiago en *El Camino de Santiago*. Incluso, como se ve en la cita, el mecanismo de construcción de lo

racional, pasa por la imitación, como si se tratara de un performance, el tío se esmera en imitar a los demás. No hay nada auténtico en la sumisión al poder, y la propuesta del texto insiste en el falso carácter del personaje. Al igual que en la protagonista de la novela de Laurent, el tío sumiso al poder, encuentra la forma de cobijarse bajo su ala a través del performance. ¿De qué forma esta construcción de racionalidad se desmantela en el texto? Desde mi punto de vista, es a través de Matilda que esto sucede.

Cuando la protagonista llega a la casa del tío Marcos, a sus ojos hay algo en ella que debe ser extraído para poder ser admitida en el espacio aséptico de su vida, de su hogar. Ella debe ser expurgada también, como lo plantea Bersani (1984: 29) es decir, en ella, lo contrario a la decencia, a la moral o a la religión, debe ser eliminado. Así como él ha expurgado su propia vida, procederá a purificar a su sobrina.

El principio de represión que pasa por el alejamiento de los placeres y los vicios es la base de la construcción de la racionalidad moderna, que a finales del siglo XIX y principios del siglo XX mexicano, se sustenta en el cientificismo y el positivismo europeo. De ahí que el libro que más influye en la visión social de Burgos es el de Julio Guerrero¹⁰⁰, publicado en 1901 y titulado “La génesis del crimen en México. Ensayo de psiquiatría social”:

Julio Guerrero creía que una serie de atavismos culturales propios de las clases bajas estaban entorpeciendo el progreso y la eventual gloria de la nación. La falta de higiene y los hábitos de trabajo, la inestabilidad de sus familias, la promiscuidad de sus mujeres, el desmedido gusto por el alcohol y otros vicios, y hasta la costumbre de comer alimentos demasiado picantes hacían de este grupo una amenaza real para el país. (Rivera, 2013:127)

¹⁰⁰ Fue un abogado criminalista, uno de los voceros de las ideas dominantes del siglo. En su libro *La Génesis del crimen en México*, “analiza los factores criminales de finales del siglo XIX a la luz de una heterodoxa mezcla que combina elementos atmosféricos y geográficos, cientificismo positivista y rasgos históricos, prehispánicos y contemporáneos” (Maldonado, Exequiel y Álvarez, Concepción. Ver: http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/num9/a_criminalidad.htm)

Matilda se convirtió precisamente en “la personificación misma del enemigo”, y su deber era derrotarlo, cosa que logra hacer, luego de un trabajo arduo de disciplina y control sobre su cuerpo. Matilda sufre una transformación, convertida en una versión del tío Marcos: dedicada a imitar a su tía política, y a reproducir las rutinas y los deberes impuestos. Al igual que la protagonista de *El camino de Santiago*, Matilda se ve así condenada a la inautenticidad, perpetuando la lógica del poder que se ha insertado en su cuerpo.

La sonrisa de Matilda, “domesticada e invariable”, así como su mirada *precavida* recuerdan a la “seguridad de esa mirada que no es real” (Laurent, 2003:77) de la protagonista de *El camino de Santiago*, cuando *vuelve con Santiago* y que se asocia con la sumisión al poder: a la disciplina y el poder de la ciencia. Coincide además con *El camino de Santiago*, en el hecho de que ese cuerpo domesticado es también un cuerpo en el que no hay lugar para las emociones, para el pathos en el cual la locura encuentra refugio.

El colapso de esa construcción de la racionalidad ocurre inevitablemente con la aparición de Cástulo. Cuando el joven se oculta, herido, en la habitación de Matilda y ésta se enfrenta por primera vez en su vida a la sangre y el dolor de otro hombre, la inoperancia del pensamiento de Matilda empieza a tomar fuerza nuevamente, las fallas –que Bersani encomia en el texto de Freud– se hacen visibles nuevamente en su cuerpo, actuando como fisuras que le permiten encontrar nuevamente su fuerza y temeridad, así como las emociones perdidas en el muro duro y frío del *ser falso* que le había construido su tío: el de un autómata.

Tal como se analizó en el capítulo cuatro de esta tesis¹⁰¹, cuando Cástulo aparece en su vida, algo se despierta en ella. El cuerpo de Cástulo desnudo y sangriento le provoca llanto, y luego “fuerza” y “temeridad” (Rivera, 2013:136). Las emociones antes silenciadas, regresan con la fuerza de un ciclón, y con ellas, la vida se transforma, permitiéndole rebelarse.

¹⁰¹ Ver 4.5.2 del Capítulo 4

Se puede agregar a lo ya analizado que por un lado, con Cástulo, Matilda encuentra la fuerza del pathos en su vida y los sentimientos si bien abrumadores, se asocian con la esperanza, el placer, la solidaridad y la compasión:

Ahora más que nunca está convencida de que hizo lo correcto. Su tío Marcos nunca habría socorrido a un militante contra el régimen y tampoco lo habría hecho la señora Columba. La ciencia médica, después de todo, tiene sus límites. La compasión no debe alcanzar a cualquiera. Antes de cerrar su cuarto con llave, Matilda acaricia sus cabellos negros y al hacerlo, su juventud la sorprende. Cástulo Rodríguez no debe de contar con más de dieciocho años. Al salir, lo primero que nota en el cielo gris de marzo es un agujero informe entre las nubes por donde es posible ver el cielo azul. (Rivera, 2013:137)

Se podría decir que el encuentro con Cástulo, es también el encuentro del personaje con la sexualidad, una sexualidad en la que ella es protagonista y cómplice, y que la hace “estallar”, “romper” -como lo propone Le Gaufey (2006)¹⁰²- con la prisión en la que su tío la tenía encerrada. Su subjetividad empieza a encontrar un nuevo camino, en el que el desafío es fundamental para existir, y en el que no hay certezas ni verdades. Algo se ha roto en ella, *ha volado en pedazos*, se ha “desquiciado”, *trastornado*. Y efectivamente, el camino que Matilda ha tomado, es el del *trastorno*, la locura que la conducirá a vivir muchas vidas, hasta la del encierro.

Al mismo tiempo, este encuentro con el pathos y la sexualidad viene de la mano con la posibilidad del pliegue, así entendido por Deleuze (2015)¹⁰³, que permite una resistencia al poder y al saber. Un espacio en donde es posible respirar de nuevo: el *ojo del huracán*, a salvo del “se muere”:

Con esa visión asimétrica, sin embargo, Matilda se siente a gusto, relajada. Su cuerpo no tiene que conservar la compostura, sus manos pueden volar. Cuando

¹⁰² Como ya se expuso, ver punto 5.1.1 de esta tesis.

¹⁰³ Ver relación entre la locura y el pliegue en el punto 2.7 de esta tesis.

escucha el ruido del tercer vaso hecho añicos a sus pies, Matilda sonríe sin saber por qué. (Rivera, 2013:139)

Asimismo, el pliegue que encuentra Matilda es el camino de la subjetivación: la construcción de su subjetividad inicia así, en la tónica del desafío, de la *sublevación*, de la búsqueda de la libertad. Y así se empeña en su fuerza, en su capacidad de independencia: de que *nadie la vea llorar*. Pero la lucha continúa en medio de una realidad social implacable, injusta y violenta. Hasta que Matilda se convierte en prostituta, y luego, en enferma mental encerrada en la Castañeda y sometida al poder del médico. Y sin embargo, como ya se propuso¹⁰⁴, el final de Matilda, si bien es en el encierro, ocurre desde el empoderamiento pues ese encierro final en la Castañeda es voluntario. El manicomio, como la imagen de una muerte escogida, una especie de suicidio que se presenta como alternativa a una vida que no es vida, a una vida sinsentido, tal como lo plantea Allouch (2006), es también la libertad, la “muerte viva” de la que habla El Sabalero¹⁰⁵.

5.3.3 *La razón y la sinrazón del delirio*

En *Delirio*, se puede ver un juego dicotómico en la pareja de Agustina y Aguilar, que confronta razón y sinrazón. Agustina por un lado, se presenta desde el relato de Aguilar en el mundo de la locura, en la ausencia de razón, y Aguilar, por otro lado, en la lógica de la razón. En el relato de Aguilar se puede ver de una forma muy clara que él es el representante del “texto principal” –como metáfora de los discursos racionales– y así, cree tener la verdad acerca de Agustina y su locura. En esa lógica, ella representa las “notas al pie”¹⁰⁶, siempre caótica, impredecible, espacio de la incertidumbre y el inconsciente.

¹⁰⁴ Ver Capítulo 4 de esta tesis, en el punto 4.5.2

¹⁰⁵ El poema musicalizado del cantante uruguayo José Carbajal, conocido como El Sabalero, titulado “La muerte”, tiene una estrofa que armoniza muy bien con la propuesta de Allouch: Será porque tengo el cuerpo/Llenito de madrugadas/Que busco una muerte viva/Jamás una muerte mansa/O será que no se eligen/ Estos barullos del alma.

¹⁰⁶ Hay que recordar que para Bersani, las “notas al pie” no tienen un carácter negativo, por el contrario, son “la verdad” del discurso psicoanalítico.

Esta racionalidad de Aguilar colapsa también en la medida en que se va enfrentando y compenetrando en la locura de Agustina, y eso lo conduce a escuchar su historia por primera vez en su vida, a interesarse por ella y así, permitirle que le muestre su *verdad*.

En cuanto a la subjetividad de Agustina, hay que señalar que, de una forma similar a las otras dos protagonistas analizadas, ella queda también atrapada en el poder, que se manifiesta a través de la dinámica familiar, en la figura del padre, de la madre y del hermano mayor, y que se relaciona con la importancia de las apariencias y de las mentiras. En efecto, la familia de Agustina, sigue la lógica del silencio y la mentira desde sus cimientos, como ya se analizó. Por lo tanto, en la construcción de la subjetividad del personaje, el delirio es lo único que le permite escapar de ese poder, y sin embargo, no parece haber en la experiencia de la locura una posibilidad de desafío tan contundente como sí lo hemos visto en las otras dos novelas.

Como ya lo expliqué antes¹⁰⁷, la locura de Agustina se percibe como un “punto muerto” frente a su impotencia cultural. Es efectivamente un “llamado de auxilio” ante su condición de “mujer”, como lo propone Felman (1978:139). Sin embargo, hay algo de rebeldía en su delirio, en la medida en que le permite escapar del poder, y como ya se ha dicho, su delirio está compuesto en gran parte de “furia”. Y no se puede negar que ésta tiene una relación con la libertad.

En efecto, si bien la locura de Agustina está confinada al silencio, a la exclusión, es también una fisura en la burbuja de silencio impuesto por su familia. La lógica familiar de las apariencias es la que ha construido una vida para Agustina que *no es vida*, en el sentido en que lo presenta Allouch (2016). Es decir, la vida de la mentira y la censura es la vida del esclavo. En ese sentido, el delirio, la locura, el desenfreno –como se le quiera llamar– constituye una fisura de esa lógica, de esa racionalidad que ha sostenido a su familia por generaciones. El delirio le ha permitido a Agustina escapar de la vida de esclavo, de la vida sin sentido, como si reconociera que hay algo más valioso que la vida: la libertad, que Agustina parece encontrar en la alienación.

¹⁰⁷ Ver en el capítulo 4, punto 4.5.3

Al mismo tiempo, un tema que ha sido tratado en la novela es el que relaciona a la locura con la sexualidad y la muerte¹⁰⁸. Las muertes del abuelo y de Ilse son importantes en la medida en que se trata de suicidios. La locura de ambos los lleva a una muerte escogida que recuerda la frase de Foucault “Prefiero morir en vez de morir”. Ese primer “morir”, como lo plantea Allouch (2016), es el escape de una vida sin sentido, tal como se manifiesta en el retrato del abuelo: que deja ver las marcas de una vida “triste”, “sufrida”, “feísima”, “sin brillo”, en la que “todo está perdido” (Restrepo, 2004:60).

Si propongo que en ese delirio, Agustina logra hacer el pliegue, es porque hay cierto desafío en su locura. Ella encuentra el adentro del afuera en ese delirio que le permite viajar en una nave de locos, y hacer así el pliegue. Ella es también la viajera por excelencia, en el espacio liminar hace un pliegue del adentro del afuera y encuentra la posibilidad de escapar de la línea del afuera.

En relación con la dinámica familiar, sí hay una transformación en la medida en que las verdades ocultas salen a la luz, y se vislumbra una esperanza: reunirse de nuevo con el Bichi y hacer una “nueva familia”, junto con él, Aguilar y la tía Sofi, lejos ya de los que perpetúan el poder del padre y del silencio: la madre y Joaco.

Si se recuerda que Agustina le otorga un valor supremo al conocimiento, al “saber”, frente al silencio y la ignorancia en la que sus padres la quieren mantener, se puede pensar en esa actitud como en una especie de rebeldía que mantiene a Agustina buscando siempre esa “luz”, que le permita escapar del “poder”, y empoderarse a través del conocimiento.

Sin embargo, desde el análisis que he hecho en relación con la racionalidad político-sexual, ella no rompe completamente con ese poder, ni encuentra su subjetividad: queda siempre atrapada en el mundo doméstico, persistiendo como ficción política.

¹⁰⁸ Ver en el capítulo 3, el punto 3.3.1

5.4 Literatura, sujeto y locura

5.4.1 Texto enloquecido: recuperación del ser

Desde el íncipit del texto de *El camino de Santiago*, se problematiza acerca del espacio de la narración que es el lenguaje, más aún, el lenguaje de un texto literario. La narradora se refiere a un “concilio” que parece existir entre ella y Santiago, en el que él le ha permitido narrar. A pesar de que se ha negado a “contribuir con su acervo de palabras, metáforas y sintaxis para imaginar una alternativa llamada Mina.” (Laurent, 2003:8), va a hacerlo “con lo que se pueda entender”. Es decir, Santiago es el que domina el lenguaje racional de la protagonista, quien intenta narrar su historia. Hay una especie de lucha que desde ese acto inicial se establece entre Santiago y la narradora, pues él domina el lenguaje, y aún así, no se lo quiere conceder para que ella hable de Mina. Para hablar de ella, tendrá que buscar otra alternativa a Santiago, otro camino fuera del lenguaje del Santiago, que es el del logos.

Se ve así desde el inicio del relato una relación problemática entre el sujeto que escribe y el lenguaje de Santiago, que de modo esquivo, no quiere ofrecer todas sus posibilidades para que la protagonista narre a Mina, pues ella representa precisamente, lo que escapa de ese lenguaje, al ser el amor, el placer, el sexo, la locura, el pliegue, la resistencia. El lenguaje que puede decir a Mina, no podrá venir entonces de Santiago.

Se pone de manifiesto así lo que Felman señala acerca de la propuesta de Derrida sobre la dificultad de *decir* la locura desde el logos, por lo que, para el filósofo, la locura huye en el “pathos de la metáfora”, en “el lenguaje de la ficción o la ficción del lenguaje” (Felman, 1978:47). De tal forma, si bien la protagonista expresa en el íncipit una insuficiencia en su lenguaje, una carencia que hay en él para poder narrar su historia – carencia debida al egoísmo de Santiago- el texto que ella -como narradora- va construyendo, es literario, es ficticio, y esto tal vez, le permite darle lugar a la locura, a Mina, y a ella como sujeto. Es decir, en la medida en que la narradora construye su texto, va *enredando* a Santiago y va encontrando su ser, y al mismo tiempo, la locura se manifiesta, o encuentra refugio ahí, en el texto, como lo propone Derrida.

El texto va enloqueciendo en la medida en que la fantasía y la realidad se van enredando, lo cual pone en jaque la noción de “verdad”. De tal forma, cuando la protagonista está en el extranjero, Santiago se hace una pregunta acerca de la *verdad* que surge luego de una serie de acontecimientos que va tejiendo el texto que escribe la protagonista: los problemas con sus compañeras en la pensión en España, el encierro en el pequeño cuarto sin ventanas, su extraña relación con el Cuco, la depresión, la exposición de su cuerpo al alcohol y a supuestas enfermedades. Todo esto va sacando a Santiago de sus casillas y termina de “rematarlo” cuando la protagonista recibe una carta de su madre en la que la asocia con actividades terroristas.

-¿Qué! What? ¡Cómo! ¿Pero qué demonios le pasa a tu madre?

- ¡Shhh! Déjame pensar-

-¿Pensar? Lo que tenemos que hacer es empacar y salir huyendo. Nos van a meter a la cárcel y ahí vamos a morir de la enfermedad que nos pegó el Cuco. (Laurent, 2003:54-55)

Como se ve en la cita, Santiago desespera ante su impotencia y su falta de control sobre los acontecimientos y el cuerpo de la protagonista. Finalmente la convence de volver a casa, a su país, pero para hacerlo le sugiere pedirle dinero a Refugio Vidal (el Cuco). Cuando la protagonista se reúne con Refugio, Santiago habla por ella, inventando una mentira para apelar a su lástima. Luego se arrepiente y quiere llamarlo y contarle la verdad:

-¿Cuál verdad? -preguntó Santiago-. ¿Que nos persigue la Interpol por una carta de tu madre? ¿Que estamos encerrados en una alacena sin posible escape? ¿Que tenemos un sueño que cumplir? ¿Que el psiquiatra está a punto de atiborrarnos de pastillas? ¿Que en la pensión todo el mundo te mira con desconfianza y se escabullen de la cocina en cuanto sales del cuarto? ¿Que ya te despidieron del trabajo? (Laurent, 2003:64)

Como se puede ver en la narración, hay un pasaje del “nosotros” al “tú”. Primero, Santiago, en discurso directo, usa el pronombre personal “nosotros”: “nos persigue la Interpol”, “estamos encerrados”, “tenemos un sueño”, “está a punto de atiborrarnos”. Luego hay una escisión brusca, en el discurso, y ahí pasa al uso del pronombre “tú”: “todo el mundo te mira con desconfianza”, “ya te despidieron”.

Santiago está dentro del texto de la protagonista, ella le permite el uso del discurso directo, en el que Santiago a veces se siente uno con ella (el uso del “nosotros”), para de pronto, excluirla de ese grupo, en el que son una unidad (uso del “tú”). El “yo” nunca aparece: Santiago está atrapado en ese juego, su propio “yo” perdido. La protagonista escribe un texto, pero ambos están ya enredados en sus trampas, sus huecos. Santiago no está en control, pero tampoco la protagonista. Es el lenguaje el que manda.

Al mismo tiempo, esa pregunta de Santiago sobre la verdad tiene que ver precisamente con esas trampas que el texto propone. Lo que sugiere Santiago es que no hay una verdad, sino muchas, muchas verdades, muchas versiones, y lo que queda en entredicho es precisamente, esa noción de *verdad*, que no existe, pues la construcción de verdades es lo mismo que la construcción de ficciones. Lo inasible de la verdad da cuenta además del carácter voluble del lenguaje, el mediador entre el sujeto y el texto, cuya fuerza es dionisiaca (Le Gaufey, 2006).

Como si el texto entrara en un delirio de persecución, la locura encuentra su sitio, y parece ser la única en *control*. Pues aquí lo que se manifiesta es la inoperancia del sujeto -de Santiago y de la protagonista- que se refugia en el texto, en el lenguaje que es igual de inoperante. Se pone en evidencia pues, la propuesta de Barthes, en la cual la literatura -la escritura- es un *enredo*, se puede “desenredar”, pero no “descifrar”. Se niega a detener el sentido -de ahí que no hay una verdad, sino miles- así como niega a Dios, a la *razón*, a la *ciencia*, a la *ley* (Barthes 1984:68). Este es el “lenguaje de la ficción o la ficción del lenguaje” (Felman, 1978:47), pues lenguaje y ficción van de la mano: terreno fértil para la locura.

Ahora bien, antes propuse que frente a este delirio del texto, la protagonista va encontrando su subjetividad –manifestada en Mina-. El texto que ella construye es también una lucha contra Santiago, con pequeñas treguas, pero lucha siempre contra él, para encontrar su *ser*. Por eso, busca estrategias en su texto, en su historia, que le permiten alejarlo. Una de ellas es el silencio que surge con la aparición de Reginald, personaje que la protagonista asocia con Mina desde que lo ve la primera vez:

-Mina –dije en susurro. Parecía que al fin la había encontrado. Amorfa, como una neblina azul metálico, tratando de escapar de una botella de vidrio y flotar sobre todas las ciudades. Llegó hasta mi cuerpo y, del centro de sus muchos azules, salió Reginald. (Laurent, 2003:69)

El personaje le ofrece refugio en su casa a cambio de nada, ni siquiera la posibilidad de comunicarse con ella, pues ante Reginald, la protagonista *pierde* el lenguaje: “Quería contestarle, pero el lenguaje no acudía a mi mente.” (Laurent, 2003:70). Reginald le ofrece de forma gratuita, calidez, ternura, confort, compañía. Y así se emparenta también con el amor que Mina representa. La ausencia del lenguaje queda así relacionado con Mina y con el amor, y al mismo tiempo, acaba con “la indeseable irrupción de Santiago” (Laurent, 2003:70).

Por un lado, en el silencio que se establece entre la protagonista y Reginald, Santiago desaparece. La comunicación se establece entre ellos a través de las miradas:

El lenguaje de las miradas era perfecto. Como una semilla germinando en el vapor del sótano, oxigenando su cuerpo y el mío, devorando el vértigo y la tristeza del inicio de diciembre. (Laurent, 2003:71)

Por otro lado, la imagen de la semilla que germina y que oxigena su cuerpo cierra esta imagen del silencio como amor, asociado con Mina y con la vida. Al mismo tiempo, la ausencia de Santiago que el silencio posibilita, va a permitirle a la protagonista *sentir*:

La sonrisa y la precisión geográfica que me diera su ausencia se fue convirtiendo en melancolía. No era muy doloroso puesto que no sabía exactamente qué me provocaba aquel sentimiento de dispersión mental y ansiedad, de manera que lo acepté como un telescopio salido del corazón que siempre está mirando hacia la lejanía por la ventanilla del sótano. (Laurent, 2003:70)

La entrada de la protagonista en la melancolía es su entrada en un estado del alma de tristeza, en una pasión triste. Es decir, la protagonista encuentra en el silencio el pathos como refugio: la melancolía, caracterizada desde Aristóteles por una “tristeza permanente” (Peretó, 2012: 220). Felman (1978) propone que la esencia de la locura es el silencio y que por ello, no puede ser dicha en el logos, desde ese punto de vista, el silencio de la locura se hace presente en el pathos.

Por otro lado, Santiago que es el logos del lenguaje no puede subsistir ante el silencio. Si el silencio es vida, pathos y locura; Santiago es lenguaje, muerte, ausencia de emociones y cordura. En efecto, la posibilidad de sentir, de estar en el pathos se percibe como algo valioso, como un “tesoro” (Laurent, 2003:78) en palabras de la protagonista, frente al lenguaje que “oxida” esa belleza, esa “fortuna” que logra encontrar en el silencio. Y sin embargo, el “miedo de vivir fuera de la palabra” (Laurent, 2003:76) es implacable, y Santiago regresa inevitablemente a la vida de la protagonista, cuando Reginald *dice* su nombre:

Volvió a decir mi nombre en la oscuridad. Lo pronunciaba raro y profundo, cual si cavara bajo todos los escombros para sacar a Santiago, mientras yo sentía como se confabulaban venas y arterias contra el corazón que iniciaba una danza arrítmica. (Laurent, 2003:73)

La llegada de la palabra destruye el pathos, la melancolía atesorada por la protagonista: “Aquel telescopio de melancolía empezó a caer en añicos, rompiendo toda mi relación

con la lejanía” (Laurent, 2003:73). Y por ello, la protagonista deja a Reginald, acepta a Santiago, y regresa a casa:

Después del vuelo, la conexión, otro vuelo, largas esperas en aeropuertos, ya no quedaba más de la separación Santiago. Adquirí nuevamente la seguridad de esa mirada que no es real, la interpretación arbitraria del espacio (...). Las promesas de un futuro brillante atado a las condiciones de la realidad del imperio mental, atadas a reglas de la sana convivencia. La magia del verbo encarnado en una canica de hígado. El Abracadabra. (Laurent, 2003:77)

El regreso del lenguaje se relaciona con su sumisión al poder. Un poder que se manifiesta en una serie de reglas que definen su vida, su futuro, y que le quitan la posibilidad de *sentir*, de ahí la “seguridad de esa mirada que no es real”: la mirada fría, del autómatas, sometido al poder, sometido a Santiago. Esa es la vida dentro del lenguaje que se problematiza aquí:

Éramos uno solo. El lenguaje diseñó el delta maravilloso que une los sentidos al pensamiento. Nada podía pensar que no fuera filtrado en la arena de la lógica. Y si acaso alguna mirada absorta al crepúsculo abría una fisura, la sellaba con la risa. (Laurent, 2003:80)

Aquí se vuelve a poner en evidencia el valor del pathos, de la emoción, presente en el crepúsculo, que evoca nuevamente la nostalgia, la melancolía. Y que es capaz de fisurar el poder de la lógica y del lenguaje. La imagen de la fisura es la del desgarramiento y por lo tanto, de la locura que subsiste en el pathos. La locura cuya función es la de desafiar el *diseño* del lenguaje y la “arena de la lógica”.

Al final del relato, parece que por fin la protagonista se libera de Santiago, y esto ocurre en la medida en que el lenguaje desaparece también y en ese silencio de su opresor, la protagonista encuentra la posibilidad de hacer el *pliegue*, conforme Santiago va siendo derrotado por el médico que lo seda:

Santiago tartamudea (...)

Santiago ha perdido la congruencia. Sonrío. (Laurent, 2003:96)

La sonrisa de la protagonista ante la pérdida del lenguaje de Santiago es señal de su victoria. Santiago queda derrotado y la protagonista recupera su "lucidez" (Laurent, 2003: 97). Esto le posibilita encontrar su embarcación, hacer el adentro del afuera y convertirse en el viajero por excelencia, y entonces, encuentra por fin a Mina y con ella, a *sí misma*.

Santiago queda destronado por la ceguera que caracteriza su poder: no ver que el texto tiene la capacidad de destruir la autoridad. Como un Edipo, no se da cuenta que el que se cree con el poder de dominar, en realidad no lo tiene. Santiago cae en la trampa del texto, de la escritura de la protagonista, baja la guardia y pierde su lenguaje y con él, el poder. El texto de la protagonista tiene al final su efecto, como si a través de él, la protagonista ejerciera el exorcismo de Santiago, quien queda atrapado en él: su transformación en fantasma define la literariedad del texto (Felman, 1978:343), es decir, el texto es literario, en la medida en que no admite Maestros, y en la medida en que hace de Santiago un ser que *se equivoca*¹⁰⁹:

Todos han callado para dejarme oír la cólera de Santiago que grita, solloza, ruega. Dirige bien el manoteo de mi cuerpo contra el doctor que termina por vencerlo para inyectar una sustancia que cerrará los binoculares y paralizará el cuerpecillo de Santiago como una estatua sobre su montículo de miedo. (Laurent, 2003:97)

¹⁰⁹ A propósito, Felman (1978:343) plantea: "la littérature, c'est la mort du Maître, sa transformation en fantôme, qui définit, comme telle, justement, la *littéralité*, la littéralité en tant qu'elle en est, justement, *le reste*: "tout le reste est littérature" dit Verlaine ("Art poétique"). "The rest is the madness of art", écrit James: le reste ou la littéralité, en tant qu'elle a le pouvoir de nous rendre à jamais *dupes*; en tant que le savoir qu'elle véhicule, qui ne peut *se savoir*, que notre savoir ne peut intégrer, nous déposède à la fois de notre maîtrise et de notre Maître."

5.4.2 *Locura: ausencia o abundancia de lenguaje*

Los problemas inherentes a las relaciones entre lenguaje, locura y literatura, están igualmente presentes en *Nadie me verá llorar*. Desarrollo al respecto dos grandes temas, primero, las relaciones entre el lenguaje de la locura y el lenguaje de la cordura, y luego, las encrucijadas y laberintos que se manifiestan en la relación entre el sujeto y el texto.

En efecto, el narrador de la novela de Rivera Garza a menudo asocia la locura de Matilda con su silencio. De una forma similar a lo que ya analicé en *El camino de Santiago*, el silencio es ausencia de razón, pero al mismo tiempo, se emparenta con cierto lenguaje: el caótico, abundante y a menudo incomprensible lenguaje de Matilda:

Sus pocas charlas carecen de sentido. (...) Matilda no tiene remedio. Habla demasiado. Cuenta historias desproporcionadas. Escribe, Escribe cartas. (...) “Mierda de mundo”. Escribe un diario. (Rivera, 2013: 27)

De tal forma, silencio y *lenguaje loco* se emparentan y se asocian ambos con la locura. Por un lado, el silencio que es “la burla perfecta de la razón” (Rivera, 2013: 250), tiene que ver una vez más con la búsqueda del texto por encontrar un lenguaje que le permita *decir* la locura, y “todas esas palabras sin lenguaje” que Occidente ha olvidado (Felman: 1978:42). Se pone de manifiesto entonces la necesidad del silencio ante la imposibilidad del logos de decir la locura:

Cuando él se acerca, el griterío incesante del manicomio se hace tan tenue como un murmullo y, luego, cuando Matilda vuelve el rostro y lo recibe con la sonrisa franca, los sonidos desaparecen por completo. El silencio. Matilda siempre creará silencio a su alrededor. (Rivera, 2013: 28)

Pero además, hay otro lenguaje que crea Matilda que permite precisamente decir la locura, y es abundante, incomprensible, caótico. Se trata de un lenguaje desarticulado que se caracteriza por la metáfora que el mismo texto propone, no para referirse al lenguaje de Matilda, sino al de Joaquín Buitrago:

En los edificios del lenguaje siempre hay pasillos sin luz, escaleras imprevistas, sótanos escondidos detrás de puertas cerradas cuyas llaves se pierden en los bolsillos agujereados del único dueño, el soberano rey de todos los significados. (Rivera, 2013: 110-111)

Al mismo tiempo, ese lenguaje abundante e incoherente, a los ojos del psiquiatra es señal de su trastorno, y constituye un detalle protagónico en la anamnesis del médico que va a diagnosticarla:

La interna es sarcástica y grosera. Habla demasiado. Hace discursos incoherentes e interminables acerca de su pasado. (...) tiene una tendencia clara a inventar historias que nunca se cansa de contar. Pasa de un asunto a otro sin parar. Proclividad a usar términos rebuscados a los cuales pretende dar otro significado. (...). Logorrea. (Rivera, 2013: 110)

Ese lenguaje desquiciado de Matilda, que empeorará hacia el final del relato, cuando Matilda se encierra voluntariamente en la Castañeda, da cuenta de una reflexión de Lacan y de Freud en torno al lenguaje, pues, como lo afirma Vásquez (2011:37), desde “el psicoanálisis, la locura no puede ser concebida más que al interior del campo del lenguaje”. Asimismo, Vásquez retoma la propuesta de Lacan en el artículo titulado “Acerca de la causalidad psíquica”¹¹⁰, en donde se plantea que el fenómeno de la locura es relativo al lenguaje, que es “la esencia del ser humano” (:38). E indica la propuesta de Freud acerca del síntoma que viene anudado con la palabra, y en él, “lo inconsciente toma forma de discurso, de enunciado” (:38):

(...) si el síntoma se puede desplegar mediante la palabra es porque el inconsciente está estructurado como un lenguaje (...) Si el inconsciente es el descubrimiento mayor del psicoanálisis, es gracias a las reflexiones sobre el lenguaje: porque el ser humano habla, uno puede acceder al inconsciente; y, por

¹¹⁰ Artículo publicado en Escritos I, México, Siglo XXI, 1990.

esta razón, Lacan enunciará que el inconsciente, en el fondo, está estructurado, tramado, eslabonado y tejido del lenguaje; estructurado como un lenguaje y no por un lenguaje. Lacan aclara y subraya que ambos, lenguaje e inconsciente, poseen una misma organización; y, de esta manera, el lenguaje deviene la condición misma del inconsciente. (Vásquez, 2011: 41)

Establecida esta relación, Vásquez se interroga entonces por la relación entre la locura y el lenguaje, y señala que la locura se manifiesta cuando ocurre un quiebre entre la palabra y el Otro, es decir, cuando se rompe el *flujo* “entre la aparición de la palabra y su destino”. Ya que la palabra, concebida como “la casa del ser” -pues a partir de ella se construye el sujeto-, se dirige siempre al Otro, “nace en la relación con el Otro” como lo propone el psicoanálisis (Vásquez, 2011: 42).

Efectivamente, en los relatos se ha visto que la locura tiene que ver con el momento en que las palabras faltan o se manifiestan como un quiebre entre la palabra y el Otro que la recibe. Por eso, el lenguaje de Matilda llega incluso a ser incomprensible:

Si pudiera descansar, si pudiera callar. Las palabras salen a borbotones durante sus días exaltados. No puede contenerlas, ni disuadirlas y, todas a la vez, la obligan a tartamudear. Algunas frases quedan inacabadas para siempre, interrumpida por la marea de otras similares. El soliloquio de noche es demencial. (Rivera, 2013: 238)

Lenguaje “demencial”, sin oyente, inagotable e insoportable, seguido del silencio, como un vaciamiento de palabras: “pronto no quedará nada. Pronto podrá regresar a su refugio, a ese lugar sin puertas que Eduardo Oligochea denomina locura. Una afección mental. El silencio.” (Rivera, 2013: 238). A Matilda parece ocurrirle algo que Hounie (2013) explica en relación con el “lenguaje loco”, al indicar que hay un “desamarre” que:

conlleva una búsqueda sin límites que promueve lo que podríamos nombrar,- utilizando la metáfora señalada por Calligaris, C. (...)-; “una errancia infinita que de hecho es como la tarea de una araña que tratara de encapsular preventivamente a un peligroso enemigo del tamaño del mundo” (:253)

La protagonista expone incansable y de forma errática, ese “monólogo interior” que habla sin cesar, que “nos habita” y que “invade plenamente el sujeto”. Su boca es “imposible de acallar” (Hounie, 2013:253). Ahora bien, a propósito del silencio, Vásquez, retomando un poema de Stefan George¹¹¹, propone que si la palabra está ausente, eso es señal de que algo falta en el “repertorio interno del lenguaje del sujeto “ (2011:28). En ese sentido, si no hay palabras, si no hay lenguaje, es porque ocurrió algo: “una falla, una ruptura, una lesión” en ese repertorio. Esto le permite a Vásquez pensar en el delirio como algo “correlativo a una palabra que ha quedado fuera del lenguaje” (2011:49), pues se ha llegado al límite del lenguaje propio. La invención de un nuevo lenguaje se hace entonces necesaria:

El delirio puede ser descrito como un nuevo lenguaje, o tal vez habría que decir, como “otro lenguaje”. Lo que la locura nos revela es que en el delirio, la “herramienta del nombre” es la que está fracturada, rota. (...) A partir del hecho de que algo es innombrable, una nueva construcción discursiva aparece con propias y nuevas reglas. (Vásquez, 2011: 50)

De tal forma, el silencio y el *lenguaje loco* de la protagonista dan cuenta de una reflexión sobre la relación entre locura y lenguaje que es central en el relato de Rivera Garza.

Al mismo tiempo, se problematiza acerca de la oposición del *lenguaje de la locura* y el *lenguaje de la cordura*, a través de diferentes personajes. Por ejemplo Oligochea es una clara muestra del lenguaje del logos, lenguaje de la cordura que se ampara en el poder

¹¹¹ Vásquez cita un poema que Martin Heidegger incluye en su texto *Camino hacia la palabra* (M. Heidegger, *Acheminement vers la parole*, p. 134). Se trata de un poema de Stefan George intitulado “La palabra”.

de la ciencia, buscando siempre mayor precisión en los términos para dejar siempre perdida la ambigüedad, y así constituir este lenguaje racional, metódico, ordenado.

En efecto, en el capítulo tres de la novela es posible ver el conflicto entre ambos lenguajes, como una especie de lucha entre locura y cordura que se manifiesta en el lenguaje y que tiene lugar en el mismo cuerpo del psiquiatra. De tal forma, se puede ver la sucesión de dos lenguajes muy distintos en el relato, el literario y el médico. El primero, siempre precedido del adverbio “adentro”, da cuenta del pathos: los estados del alma, y se refiere a la historias de algunos reclusos, pacientes de Oligochea, en la Castañeda:

Adentro. Conmoción en los corredores. Olor a cigarrillos. Gritos de desolación. (...) Las voces salen de la celda de Imelda Salazar. ¿Qué dicen? “El mundo se va a acabar. Los platos están llenos de soberbia.” (...) Está de rodillas y, con los brazos abiertos en cruz, mira hacia la ventana imaginaria por donde se cuelan los rayos del sol. Hay terror y esperanza en sus ojos, determinación en las palabras que pronuncia a los oídos del aire. (Rivera, 2013: 87)

A este lenguaje literario, le sigue el lenguaje científico, el de la anamnesis, que da su propia versión de la historia del personaje:

Imelda Salazar. Tlaltenango, Zacatecas, 1896. Soltera. Maestra. Católica. Constitución débil. (...) El padre fue alcohólico, del resto de la familia no se tiene noticias. (...) Aquí varios médicos la examinaron y la encontraron enajenada.. Tiene actitudes prolongadas y se entrega a rezar desordenadamente. Dice que los trastos en los que le sirven su alimento contienen impurezas espirituales (soberbia) y un marcado olor a azufre, por lo que arroja los alimentos al suelo y los lame en compañía de un perro (...) Demencia con Psicastenia. Delirio religioso. Oligofrénicas. (Rivera, 2013: 88-89).

Luego viene la historia de Lucrecia Diez, en el mismo orden: el lenguaje del pathos primero, luego, el de la anamnesis. La violencia del lenguaje científico cuya función es la de aplacar la locura, dominarla, es la de Oligochea, que ante el lenguaje literario, parece buscar refugio en el lenguaje expurgado para seguir sintiéndose el maestro de la locura. Sin embargo, el lenguaje literario, en donde se refugia la locura, va sacando a Oligochea del control. Lo conduce poco a poco al mundo de las emociones, de las suyas propias que se esfuerza tanto por mantener “a salvo”, escondidas, sujetadas:

Detrás del escritorio, Eduardo se mueve inquieto en su silla. Su voz lo desorienta; su rostro le trae a la mente la imagen de un gavilán volando en círculos concéntricos sobre su víctima. (Rivera, 2013: 89)

En la narración de la voz omnisciente -en donde está el pathos y la locura- es posible ver también la derrota del psiquiatra, del lenguaje depurado y violento de la ciencia, de la razón, pues es en ese enfrentamiento de la locura - la metáfora del pathos- que el personaje ya no puede ignorar su propia subjetividad. El texto, al que se enfrenta, el de los locos, lo lleva a enfrentar su “yo”:

Las manos de Eduardo Oligochea yacen sobre los papeles amontonados, inertes. Tras sus anteojos la mirada perdida. El aturdimiento de todas las historias se vuelve insoportable ciertas tardes de invierno. (...) A veces, cuando se deja embargar por la desolación y se olvida de los libros, duda de la posibilidad de encontrar los nombres correctos para cada padecimiento (...) A veces la tristeza negra de un par de ojos lo obliga a pensar en el “yo”. (...)

Las voces se le cuelan por todas las hendeduras del cuerpo y ahí se quedan, dentro, corriendo por sus venas, escarbando la médula de los huesos. Y luego las imágenes. (...) A veces la mortandad le da vértigo. A veces no puede más. (Rivera, 2013: 93-94)

Oligochea humanizado, empieza a sentir el pathos que yace precisamente en su cuerpo, y que conquista cada territorio del mismo: sus venas, la médula de los huesos, etc. Al mismo tiempo, empieza a dudar y a preguntarse por fin acerca de la verdad:

¿Y si el mundo exterior en verdad estuviera regido por los designios del diablo?
 ¿Y si el señor Sanciprián en realidad estuviera tratando de recluir a su mujer y su “exagerada manera de sentir” solo para poder vivir en paz con su nueva amante?
 (...) A veces, ciertas noches de invierno, la vida impasible de los internos es capaz de sacar a Eduardo Oligochea de sus casillas. A veces su propia incertidumbre es tan oscura que sólo puede pensar en el placer momentáneo de fumar un cigarrillo. (Rivera, 2013: 96)

Las preguntas acerca de la verdad -al igual que le sucede a Santiago en la novela de Laurent- tienen que ver con lo tramposo del texto. La vida de los locos que se manifiesta en el texto literario, hace dudar al psiquiatra al señalar lo imposible que es asir la verdad, y que en realidad, no tiene el control. Es a través del lenguaje como se manifiesta esta fractura del hombre de ciencia que cree ser el Maestro del texto de los locos, el texto que es su propia vida, la de los locos, y que es imposible de controlar y de asir. El lenguaje de Eduardo pretende ser “uniforme”, constituido con la exactitud de los datos. Pero al enfrentarse al “idioma” de los locos, se da cuenta de que está lleno de “laberintos” y “zonas empantanadas”, “áreas resbaladizas sobre las que puede trastabillar y romperse la cabeza” (Rivera, 2013: 104).

Su tarea es la de no dejarse engañar, dominar ese idioma, ese lenguaje, ese texto. Es la misma intención del lector sofisticado que quiere dominar (Felman, 1978: 335). El psiquiatra quiere ser el Maestro del inconsciente, de la locura. Busca dirigir al alienado hacia la “realidad”, establece lo que Foucault llama, la “tautología asilar”: que consiste en “imponer la realidad, intensificarla, agregar a la realidad ese suplemento de poder que le va a permitir morder a la locura y reducirla, entonces, dirigirla, gobernarla” (trad. Mía de Foucault, 2003: 164). Y precisamente, ante el “remolino de las palabras” -el lenguaje del pathos- Oligochea se refugia en la tautología que es “la reina de su

corazón”, y por eso repite incansable: “Una mano es una mano. Una jeringa es una jeringa.” (Rivera, 2013: 104).

Sin embargo, Oligochea cae en la trampa, inevitablemente. No puede escapar del juego retórico del texto, de su capacidad de “desgarramiento, de sufrimiento, de vértigo y de emoción” (trad. Mía Felman, 1978:52). Su intento de dominar es inútil, así como es inútil querer asir el universo, o lo infinito. Al excluir la locura, para quererla dominar, Oligochea, se incluye en ella misma (Felman, 1978:335):

Eduardo toma notas al compás de la voz del anciano. (...) Por momentos mientras el viejo deshoja palabras, puede sentir la arena de sus huesos desmoronándose sobre el piso y, más tarde, revoloteando en desorden entre las madejas ruidosas del aire. Hay algo en su voz, en su manera de encorvar los hombros, que le recuerda a su propio abuelo. Si no estuviera en el manicomio sus historias podrían pasar por charlas de ancianos inventando el pasado mientras los niños se reúnen alrededor del fuego. (Rivera, 2013: 106)

Las palabras poderosas del anciano, (del loco), hacen que Oligochea *sienta* (desde el cuerpo), y acuda a la nostalgia. De una forma muy similar a la que se encontró en *El Camino de Santiago*, Oligochea entra en la melancolía, y con ella en el pathos, y así queda atrapado en las intensas palabras de la locura, fuera de la razón y del control de la ciencia.

Ahora bien, otra idea que interesa desarrollar es la que tiene que ver con la relación entre lector y texto. En la novela hay dos grandes lectores: Joaquín y Oligochea. El primero lee un texto que le apasiona: Matilda, y el otro, un texto que despierta su curiosidad: Joaquín.

El fotógrafo no sabe lo que busca dentro de la cabeza coronada de luz de Matilda Burgos. Debe de haber algo en el silencio de su vida. Cada vez está más cerca.

Está convencido. Puede sentirlo en las voces dulces de la morfina. Esta vez no tiene miedo a morir. No importa. Esta vez no la dejará ir. (Rivera, 2013: 28)

Matilda representa para Buitrago un texto caótico y misterioso, lleno de silencios, y por ello, insoportable. Se empeña por lo tanto, en llenar esos vacíos, ordenar ese texto que es Matilda, y así, atraparlo, convertirse en su *Maestro* (Felman, 1978:335). Joaquín quiere saberlo *todo*, asir la totalidad, sin darse cuenta que tal empresa es fútil, imposible, pues el texto que es Matilda, es imposible de “descifrar”. Tal como lo plantea Barthes, su estructura no tiene “fondo”, ella cual texto es también *revolucionaria*, y rechaza a la *razón*, a la *ciencia* y a la *ley* (Barthes, 1984: 68). Y lo que se ha visto acerca de su vida da prueba de ello. Sin embargo, ante ella, como texto, Joaquín cree tener las de ganar, y por lo tanto, roba su expediente, y luego se encierra en la Biblioteca a investigar todo sobre su historia. Joaquín no permite la multiplicidad de Matilda, su “misterio”, su intención es la de dominar.

De esta forma, llama la atención el interés de Buitrago por los libros y su entrega a la lectura exhaustiva en la Biblioteca. El narrador señala que Joaquín “se siente a salvo” “en los libros”, pues en ellos “todo tiene nombre”, en sus hojas le es posible “encontrar huellas”; cuando lee, las historias tienen “orden” y le ayudan a *orientarse* “en las incógnitas del mundo” (Rivera, 2013: 71). Es decir, la noción que Buitrago tiene de los textos está muy lejos de la que Barthes (1984) propone. Los libros de Buitrago dan la impresión de ser manuales ordenados, planos y predecibles, instrumentos de “autoayuda” casi, que no le producen ninguna duda, ni incertidumbre.

Esto se problematiza más cuando el narrador señala que Buitrago “lee todos los libros” (Rivera, 2013: 73). Justamente, en *La Biblioteca de Babel*, Borges (2012), habla de ella como un “Universo”, compuesto “de un número indefinido y tal vez infinito, de galerías hexagonales”, se puede palpar el carácter “interminable” de los libros y de la Biblioteca, pues la “certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma”. En efecto, en el cuento, Borges da cuenta de lo diminuto que somos ante los libros, la noción de Biblioteca como universo, nos devuelve una imagen del ser humano como algo

insignificante, siempre limitado a sus escasas posibilidades. La propuesta de Borges es coherente con la de Barthes que apunta hacia esa magnitud del texto, cuya totalidad, es imposible de asir, que está muy lejos de ponernos "a salvo", pues por el contrario, está lleno de peligros, de trampas. Su lógica es la del *enredo*, y su alcance inasible, por lo tanto, infinito.

Buitrago está engañado al pensar que todo lo puede leer y que en los libros está fuera de peligro. Es todo lo contrario, como ya lo había podido comprobar, pues este carácter de lector se manifiesta antes de Matilda, cuando conoce a Diamantina.

Cuando volvió a verla, la llamó Diamantina como si la conociera de toda la vida. Antes de tocar a las puertas de su casa en el número 35 de la calle de Mesones, Joaquín exploró los alrededores varios días. Quería tener una imagen concreta de lo que la rodeaba. Para poder llegar a ella necesitaba un contexto. Examinó una a una las baldosas frente a su casa. (...) se fijó en todo aquello que imaginó de interés a los ojos de Diamantina (...) todo estaba ahí para adornar la existencia de una mujer con gafas." (Rivera, 2013: 41-42)

El carácter detallista de Buitrago al acercarse a Diamantina da cuenta de su necesidad de asir todo lo relativo a la mujer -al texto-: su contexto, cada detalle, cada resquicio de su entorno, deseando dominar, hacerlo todo conocido, propio, y así, esquivar las trampas, los posibles territorios omitidos, los pantanos peligrosos: ser un lector sofisticado, como lo propone Felman (1978).

Sin embargo, cuando se enfrenta a ese texto-sujeto, y dialoga con él, se da cuenta de su ceguera, su imposibilidad de poseerlo:

Ella lo vio directamente a los ojos, lo desnudó.

-Pobre hombre. ¿Qué clases de mujeres conocería? "Tímida virgen", válgame Dios.

En ese momento Joaquín supo que Diamantina nunca le pertenecería. (Rivera, 2013: 43)

Joaquín cual Edipo está en la ilusión de que manda, de que domina y queda atrapado en el juego del texto (de Matilda y de Diamantina) sin siquiera percibirlo, creyendo estar en control, el texto destruye su autoridad. Está ciego, como ya la maldición de Alberta lo había señalado: “Maldigo tus ojos que no saben ver” (Rivera, 2013: 224).

Ahora bien, hay otro lector juez en el relato, que ya he mencionado: Oligochea:

Eduardo Oligochea lo escucha en silencio, tratando de organizar el marasmo de las palabras, los cabos sueltos de sus relatos. Toma notas. Debe de haber un principio, un conflicto y, al final, una solución, o cuando menos una moraleja. Pronto, sin embargo, se da cuenta que todo es inútil. Joaquín no habla sino al aire.” (Rivera, 2013: 34-35)

Ante el texto que representa a Buitrago, Oligochea se esfuerza por ordenarlo, darle sentido. Es un lector que se cree en control, sus emociones “a salvo”: “No quiere despertarlas” “No le interesa compartirlas” (Rivera, 2013: 34). En la ausencia de emociones, aferrado al logos, a la ausencia del pathos, el psiquiatra cree dominar.

Asimismo, la relación de Oligochea con las palabras es muestra también del tipo de lector que es. El psiquiatra busca siempre en el lenguaje la “exactitud”, la “uniformidad”, él es un “profesional sin poesía”, que siempre desconfía de las “palabras sueltas”, “desatadas”, que le causan “vértigo” (Rivera, 2013: 39). Sin embargo, al igual que Buitrago, Oligochea está ciego. Para darse la ilusión de que manda, para “negar la realidad de su castración” (Felman, 1978:336)

Eduardo establece una conversación con Buitrago en la que él se posiciona como un lector juez, que busca la “autenticidad de la firma y consistencia en el comportamiento

de la firma" (Loureiro, 1991:114). Sin embargo, cuando Buitrago ya no quiere decir más, cuando opta por el silencio, el psiquiatra se da cuenta de que no puede ver:

Pero ahí, frente a él, extrañado y dolido al mismo tiempo, Eduardo se da cuenta por primera vez de que esos lugares secretos no están ocultos como objetos voluminosos bajo una manta, sino que están expuestos al mundo, protegidos únicamente por su transparencia. Joaquín no le había ocultado nada, pero Eduardo no sabe ver. (Rivera, 2013: 111)

La ceguera de Eduardo es relativa a su imposibilidad de ser el Maestro del texto que es Buitrago, y percibir que las "confesiones nunca son exhaustivas, nunca completas" (Rivera, 2013: 110). Oligochea tampoco ve que en el proceso de descubrir lo que los diferencia y lo que los acerca, él y Buitrago se establecen el uno al otro (De Man, 1991:114). Como en un juego de espejos, ambos están "frente a frente", pero no ocurre una alineación entre el sujeto y el texto. Oligochea (el sujeto) está desesperado por dominar, por saberlo todo, y el texto (Buitrago) -que es sujeto a su vez- es lenguaje, lleno de trampas y silencios:

Eduardo se hunde en el espacio sin palabras donde se encuentran, se está ahogando. No sabe qué decir. Quiere saber. Cree tener el derecho de saber, pero mientras se va convenciendo de que Joaquín no hablará más, su desconcierto aumenta; tiene la sensación de haber sido burlado. ¿Quién es este hombre ahora (Rivera, 2013: 111)

Oligochea cae "en la trampa de su propia detección" y se da cuenta que "el Otro, es él" (Felman, 1978: 336). Esa pregunta final, dirigida hacia ese otro del espejo, en realidad es él mismo. Oligochea entra así en el juego del texto, es decir, el juego de la locura y se incluye en ella sin saberlo, perdido en la incertidumbre, el silencio y el caos. Por eso empieza a quedar atrapado por el pathos del texto:

A pesar de su tranquilidad exterior, partes de su cuerpo se estremecen sin control y sin pausa. Las emociones que hasta ahora había logrado mantener en orden sobre los estantes de su cabeza empiezan a agitarse. El ruido de un frasco que se quiebra. Siente rabia. Tiene ganas de escuchar una explicación. (Rivera, 2013: 111-112)

El psiquiatra pierde el control y llega a verse a sí mismo como un loco, cuando una mañana ve a un interno que camina descalzo en el hielo del campo, y corre en su ayuda:

Sabe que puede detenerlo, sabe que puede guiarlo hacia el interior y prevenir así un seguro ataque de pulmonía. Seguramente el hombre ni siquiera es capaz de diferenciar la hora del día, la temperatura de la atmósfera, las sensaciones de su cuerpo, sus emociones. Pero luego, cuando el loco vuelve el rostro, Eduardo no puede evitar el asombro. Está dentro, atrapado en su propia planicie desierta en la que el ruido de los locos sustituye la ausencia de su propia voz. (Rivera, 2013: 113)

En la alucinación siniestra de Oligochea, se percibe la forma en que el psiquiatra toma el lugar del alienado, comprobando una vez más, la relación especular que establece con Buitrago, y con la locura. Aquí, la locura es poderosa, y vence la misma voz de psiquiatra, que aunque cree tener el control de la situación, indicándole al enajenado el camino, en realidad, sufre del mismo tormento, está atrapada en la misma prisión: el enajenado es él.

5.4.3 Como si Agustina hablara una lengua extranjera

En el abuelo Portulinus, es posible ver la reflexión que hace Le Gaufey (2006) acerca de lo indecible de la naturaleza de la sexualidad . El lenguaje caótico y desmedido del abuelo, incluso algunas veces incomprensible, es la imagen de una lengua que “posee la misma potencia dionisiaca que la sexualidad”, lo que asemeja su habla desmedida con la masturbación de Ilse¹¹². En el lenguaje del abuelo Portulinus asistimos a ese carácter

¹¹² Ver análisis de este personaje en el capítulo 3 de esta tesis.

escindido y fragmentado de la sexualidad. Lo que no se puede decir, o decir “bien” es precisamente eso que está en la naturaleza de la sexualidad que lo “violenta” o “estalla” a través del lenguaje.

En efecto, aquí se ve también la propuesta de *Nadie me verá llorar* y *El Camino de Santiago*: el lenguaje de la locura es o incomprensible o ausente. En el caso de Agustina, el silencio predomina, o si no, un lenguaje fuera de contexto, como ejemplo de la propuesta de Vásquez (2011): que rompe la continuidad, la relación entre la palabra y su destino. Por eso, en algunos momentos “es como si (Agustina) hablara una lengua extranjera” (Restrepo, 2004:10), en otros solo “garrapatea dibujos” para explicar algo, y en otros, habla de la visita de su padre difunto, y se aferra a los insultos y a los gritos.

Si se piensa en Aguilar como lector de Agustina-texto, se diría que él es el lector juez por excelencia, tal como lo plantea Loureiro (1991:114). En eso se acerca a Joaquín Buitrago y a Oligochea. En vista del misterio que envuelve a la locura de Agustina, él se va a dedicar -cual detective- a averiguar las causas y los responsables, convirtiéndose así en un lector que no respeta el texto, no lo *lee* realmente, no lo escucha. Aguilar está empeñado en encontrar el origen, sin fijarse en las complejidades del lenguaje al que se está enfrentando, ni pensar en su propia subjetividad impredecible.

Cae también en las trampas del texto que intenta leer, creyendo estar por encima de ellas, y pierde así el control:

Qué te está pasando, Agustina mía, dime qué hacías en ese hotel, ¿quién te hizo daño?, le pregunta pero sólo logra desatar en ella toda la rabia y el ruido de ese otro tiempo y ese otro mundo en los que se atrinchera (...) Como todo se le deshace en incertidumbre, Aguilar debe empezar por describir las pocas cosas que sabe a ciencia cierta: Sé que voy por la Carrera 13 de mi ciudad, Santa Fe de Bogotá, (...). Sabe que se llama Aguilar, que fue profesor de Literatura (...)(Restrepo, 2004:20)

Aguilar se esfuerza por no dejarse engañar por el delirio de su mujer, aferrándose a una especie de tautología, como lo hace Oligochea en la novela de Rivera Garza. Intentando imponer la realidad, repitiendo de forma inútil lo que su “razón” le “dice”. Él quiere dominar el texto que es Agustina, de forma infructífera también, pues descubrirá que la única forma de acercarse, es dialogando con ella, con su pasado, con su historia. Sólo así, Aguilar logra “sacar” a Agustina de ese mundo desconocido para él, abriendo la *caja de Pandora*: la de los secretos de la familia, de sus silencios, esos que condujeron a Agustina a la locura. Conduce hasta Sasaíma con la tía Sofi y Agustina para leer por fin, los diarios de los abuelos de Agustina.

En ese sentido, Agustina es un texto que debe ser ordenado, traído de nuevo al universo de la razón. Parece que es gracias a Aguilar que ella “sale” del mundo de la locura. Así como ella le pide desde que se conocen que le ayude a escribir una autobiografía, Aguilar lo hace finalmente al reconstruir los hechos de la familia y de la historia de su mujer. Además, llama la atención que Agustina como mujer, como ser humano, es incapaz de escribir su propia historia, siempre necesitando al otro para poder autodefinirse.

Por otro lado, el pathos se manifiesta finalmente en el discurso de Agustina, cuando se revelan los acontecimientos terribles el día en que el Bichi huye de la casa paterna. Aguilar escucha por primera vez a Agustina contar la historia de ese dolor:

(...) cambia de nuevo el tono, vuelve a hablar para sí, pontificando como si le adjudicara mayúsculas a todos los sustantivos, como si se dirigiera a personas que en realidad están ausentes, (...) Ven, Agustina, le dice Aguilar, no hables como si oficiaras misa, conversemos así no más, tú y yo. Déjame, Aguilar, déjame seguir con mi misa, no la interrumpas (...) si me interrumpes no puedo decirte que el Padre ha quedado exhausto después de cumplir su sagrado deber de castigar al hijo, ahora está en la sombra y ha perdido su protagonismo porque es el hermano menor, el Cordero, quien se mueve en medio de las estatuas de sal (Restrepo, 2004:221)

El lenguaje de Agustina – que se manifiesta en el relato del mismo personaje- se ve siempre como desconectado del Otro, pero lo importante aquí es que el dramatismo que le da -lo cual tiene un tono cómico en el relato- parece como una forma precisamente de lidiar con el pathos, el momento inmensamente doloroso de recordar la paliza que el padre le da a su hermano, y luego el desenlace de los acontecimientos en los que el Bichi, derrotado, debe alejarse para siempre de la casa paterna, y la madre *abandónica* sella el pacto de la mentira y las apariencias de la familia.

Es ese pathos el que le permite a la locura hablar, fluir, y por primera vez, Aguilar la escucha. El drama del lenguaje le da lugar al pathos y luego a una catarsis, en donde las pasiones se liberan: todo lo que se ha silenciado por fin tiene voz. La locura recupera su voz.

El otro lector de Agustina que es el Midas¹¹³, primero la mira como un objeto que debe poseer. Luego se convierte en su confidente y en su cómplice, para abandonarla al final. El personaje le habla a Agustina de una forma condescendiente y autoritaria, él también cree tener la verdad acerca de ella.

Pero en el *Aerobic's* no dijiste nada de lo que tenías que decir, Agustina mi amor, le reprocha el Midas McAlister (...) No, claro que no, fiel a ti misma y a tu locura optaste como siempre por el extremismo, la irracionalidad y el melodrama, te soltaste a gesticular y a proferir barbaridades frente al medio centenar de fans del fitness que te contemplaban aterrados, qué papelón mayúsculo, mi linda Agustina (...) y desde que soltaste esa primerísima frase a mí se me heló la sangre y supe que ya no habría cómo detenerte y que el desastre estaba cantado (Restrepo, 2004:258-259)

Como se ve en la cita, el Midas cree controlar a Agustina, y por eso, le pide que diga una mentira a los clientes de su gimnasio para librarse de los rumores verdaderos, de que

¹¹³ Ver detalle de este personaje en capítulo 4

ahí murió Dolores. Pero Agustina se le sale de las manos, demostrando que el Midas cae en la trampa al creerse un lector sofisticado de Agustina, por creer que sólo él sabe su “verdad” y de que es capaz de contenerla. Agustina, descontrolada, imposible de moderar, habla desde su locura y entonces, el Midas, se deshace de ella. Su ceguera consiste en no ver que él mismo se ha puesto en el lugar de la locura al querer manejar a Agustina a su antojo. La locura lo arrastra a él también, acabando con su “coartada”.

Otro personaje que habría que mencionar aquí es la madre de Agustina: Eugenia¹¹⁴. Como ya se planteó¹¹⁵, este personaje se puede pensar como una especie de “histérica”, en la medida en que ha olvidado su propio deseo y que para ello se refugia en el silencio y represión de la sexualidad. El control de la sexualidad –tanto la propia como de la de los demás miembros de la familia- se ha convertido en una prioridad para ella.

Se puede agregar que Eugenia en realidad vive en la ilusión de controlar la sexualidad, creyéndose también “Maestra de la verdad”, cree que puede controlar su propio deseo, enterrándolo. Sin embargo, al igual que la locura y la subjetividad, la sexualidad es inasible. Ella cree dominar a todos los sujetos de su familia: no quiere ver, cual Edipo, y niega, efectivamente y como lo plantea Felman (1978), la “realidad de su castración”, creyendo que puede estar afuera de la sexualidad y de la locura.

Así es como ella va a construir su relación con Agustina/texto, creyendo dominarla, pero condenada al fracaso. Y al mismo tiempo, por más que Eugenia se esfuerce por controlar esa subjetividad, con la tía Sofi, el relato muestra que aquello es imposible. El sexo no para de hablar de manera desmedida y la locura que conlleva, no se puede asir ni callar.

¹¹⁴ Para mayor análisis del personaje ver capítulo 3 de esta tesis.

¹¹⁵ Ver capítulo 3, en el punto 3.3.1

5.5 Fotografía y locura

5.5.1 Santiago enfermo de su propia certeza

El problema que enfrenta la protagonista de *El camino de Santiago* en torno a la búsqueda de su *ser*, se plantea también desde la fotografía. Hay un conflicto entre la fotografía y el sujeto fotografiado en el relato. Santiago, dueño del arsenal de fotos, parece querer mostrarle a la protagonista su verdad a través de ellas y surge así un malestar que resulta importante en la reflexión acerca de la subjetividad que he ido elaborando.

En efecto, ya se ha dicho que Santiago pretende dominar a la protagonista, tomar su lugar, indicarle el camino a seguir y cómo debe *ser*. Ella, a falta de oportunidad para definirse a sí misma, construir su propia subjetividad, cae en las redes de Santiago luego de su intento de suicidio, a pesar de que ha tratado de convencerla, de que en realidad, siempre ha estado ahí con ella, desde el principio:

Para demostrar que siempre habitó este cuerpo, Santiago sacude un paquete de fotografías tomadas desde mi nacimiento hasta el aturcido instante de la separación. Cual tahúr, abre en abanico las fotografías y escoge al azar. (Laurent, 2003: 9)

En el relato, las fotografías de Santiago tienen la capacidad de distorsionar al sujeto. Él pretende mostrarle a la protagonista su *verdad* a través de las fotos, pero en realidad, tal como lo plantea Didi-Huberman (2007), esto no es más que una pretensión de certeza, una voluntad de verdad, que deja al descubierto, las pretensiones de grandeza de Santiago, que está también, “enfermo de su propia certeza, caótico, desgarrado”. Confía en la fotografía como si se tratase de un objeto inmutable, garante de la verdad, la “verdadera retina del sabio” (Didi-Huberman, 2007:50), sin darse cuenta de que la fotografía no es más que una práctica del artificio.

Ante esta problemática, la protagonista entra en un *drama*, pues ante las fotos que le muestra Santiago, ocurre un debate entre su subjetividad y la imagen que le han quitado

(Didi-Huberman, 2007: 148). Es como si Santiago le hubiera robado su imagen, para convertirla en “algo”, que es su verdad.

Ahora bien, la estrategia de Santiago es efectivamente, demostrarle a la protagonista que lo que sus fotos muestran es la verdad. Mostrarle que ellas componen un lenguaje superior el lenguaje de ficción que ella construye, pues es la “autenticación misma” (Barthes, 1980:135), una “huella indiscutiblemente fiel, duradera, transmisible.” (Didi-Huberman, 2007:68).

Santiago busca desesperado esta fotografía de la plaza Vicente Guerrero que según él grabó con lujo de detalles (Laurent, 2003: 13)

Por lo tanto, como se ve en la cita, abrumará con sus imágenes fotográficas a la protagonista, haciendo prueba de detalle, de exactitud. La foto así ratifica lo que representa, como lo plantea Barthes (1980: 133-134), y le muestra a la protagonista hasta lo que ella no sabe de sí misma:

Y esta otra fotografía interna sí tiene que ver con la explosión del sol, pero mira cómo oscurece después. (Laurent, 2003: 13)

Santiago saca otra fotografía que prueba el desapego de mi madre a las cosas que suceden a su alrededor. (subrayado mío: Laurent, 2003: 56)

Las fotografías de Santiago ratifican, prueban acontecimientos que ocurrieron. Formulan un conocimiento de la protagonista que ni ella misma parece conocer. Sin embargo, en las fotos del *Plan Santiago*, en donde Santiago va construyendo el juego de seducción, la protagonista entra en una especie de teatro, de “escenificación”, de entrada en lo imaginario, que poco a poco, va quebrandola. Se suceden las fotografías que muestran este escenario artificial en el que la protagonista debe jugar un papel muy específico, siguiendo las detalladas instrucciones de Santiago. Y la protagonista atrapada en ese performance, le sigue el juego, hasta que viene el *malestar*, la sensación de inautenticidad

de la protagonista que hace pensar en la impresión de *pesadilla* de la que habla Barthes (1980)

Me sentía una impostora. Sobre todo cuando Vicente hacía comentarios como el que aparece en esta filmina:

Estoy cocinando. Traigo puesto un delantal y corto los vegetales para la ensalada. Es invierno. La salsa de tomate hierve bocanadas de orégano. Vicente me abraza por la espalda.

-Dice Pedro que tuve mucha suerte al encontrarte. Bondadosa, inteligente, espléndida, pero sobre todo auténtica.

Muy bien. Así era la personalidad diseñada por Santiago, pero yo ya me estaba cansando. (Laurent, 2003: 30)

La fotografía crea efectivamente el cuerpo de la protagonista, y al hacerlo, "lo mortifica", lo hace entrar en un paréntesis, un paréntesis en la vida, convirtiéndolo en un *espectro* (Barthes, 1980:25). Esta es precisamente una de las imágenes de la vida sin sentido de Allouch (o la segunda ocurrencia del verbo morir en Foucault) y del "se muere" de Deleuze. La protagonista está atrapada en una muerte en vida, una vida sin sentido, a merced del poder. Atrapada en la *pose*, como *amortajada*, dentro de la esencia mortífera de la fotografía, convertida en *cadáver vivo* (Didi-Huberman, 2007:145).

Finalmente, quiero agregar una reflexión acerca de la imagen del laberinto. Roland Barthes, en *La Chambre Claire*, retoma la imagen del laberinto para referirse a la búsqueda de su madre en las fotografías. Frente a la "Foto del Invernadero", Barthes reflexiona acerca de la existencia de ese otro montón de fotos que se le presentan como un laberinto, en cuyo centro estaría esa foto particular, cumpliendo así la palabra de Nietzsche: "Un hombre laberíntico jamás busca la verdad, sino únicamente su Ariadna" (trad¹¹⁶. De Barthes1980: 114)

¹¹⁶ Tomada de: Barthes, Roland. 1990. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. España: Ediciones Paidós. Pp.130.

La figura de Ariadna que Barthes encuentra en la “Foto del Invernadero” representa ese secreto que descubre, mostrado sobre todo, no como lo que se descubre, sino como el hilo que lo conduce hacia la fotografía (Barthes, 1980: 114). En ese sentido, se puede pensar a la protagonista de *El Camino de Santiago* en una situación muy similar. Buscando algo en un laberinto de fotos y recuerdos:

Abro cuidadosa una de las celdas para apabullarme ante la fotografía en blanco y negro de mi madre adolescente: Es de noche y ella huye por la orilla de una acequia. El hombre que la persigue logra someterla y la tumba sobre la tierra húmeda. Mi grito y el de ella son el mismo. (...) Cierro de un golpe la celda y abro otra. También hay una fotografía en blanco y negro, ahora de mi hermano Luis derrotado por la impotencia, mirando la desnudez de su esposa dormida. En otra celda escucho el llanto de mi padre niño que toca el violín para las rosas que mueren sobre el cadáver de mi abuela. (Laurent, 2003: 98)

Ahí está la protagonista de su propio relato, perdida, atrapada en una especie de laberinto compuesto por fotografías, imágenes que evocan la vida de sus padres, de su hermano, así como sus dolores, sus traumas y pérdidas. En búsqueda de algo, en el *cruce de caminos*, de *celdas* que se encargan también de obstaculizar su paso lo más que se pueda, y retrasar así su llegada al centro que desea alcanzar (Chevalier y Gheerbrant, 1986 : 620). En busca de su Ariadna, que es Mina, la protagonista debe seguir adelante y superar la terrible prueba¹¹⁷.

Una de las celdas de abajo palpita. (...) Su latido es tranquilo y espaciado. Me armo de valor y la abro. Se desata una histeria de colores que luego se disipan para dejarme ver un túnel largo. Penetro. Adentro están las memorias. Les hablo; quiero tocar a mis hermanos, tocarme a mí misma que estoy con ellos, pero todos son como hologramas. (...) Recorro un largo camino. El rojo se vuelve púrpura.

¹¹⁷ En Chevalier y Gheerbrant (1986:622), el laberinto apunta también a una prueba que, una vez superada, permite encontrar un nuevo yo. Por lo tanto, cuanto más difícil sea el viaje, es mayor la transformación. En ese sentido, el laberinto es como un viaje iniciático.

Suspiro aliviada al presentir a Mina: reconozco el aliento desfogado y pleno.(Laurent, 2003: 98)

Finalmente, logra alcanzar a Mina, superar todos los obstáculos, llegar a su Ariadna, al hilo que es en el relato, y tal como lo plantea Foucault (2001) un “trenzado de la identidad, de la memoria y del reconocimiento” (Trad. Mía: 795), pues Mina representa su *identidad*, su *memoria*, su *reconocimiento*: el encuentro con su ser, con su subjetividad, como ya se ha planteado. De tal forma, en el laberinto de fotos, la narradora encuentra el *punto loco*, el que da garantía del ser, en donde hay afecto, emociones. Las fotos, algunas veces en forma de holograma, son las que la hacen sentir: el terror de su madre, la frustración de su hermano, el dolor del padre y en ese *punto loco* de cada fotografía encuentra su propio *ser*.

5.5.2 ¿Cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos?

Desde el íncipit de *Nadie me verá llorar*, se presenta a Joaquín desde su oficio: el ser “fotógrafo de locos”. Asimismo, la pregunta que le lanza Matilda: “¿Cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos?” marca la pauta de ese primer capítulo que trazará el camino de Buitrago hacia la fotografía, profundamente ligado a su subjetividad. Y además, desde ese primer capítulo el relato problematiza la relación entre la fotografía y el poder psiquiátrico.

El contexto de la Castañeda coincide con el nacimiento de la fotografía en el siglo XIX, que encuentra un aliado poderoso en la práctica médica, tal como ocurre en la Salpêtrière en París (Didi-Huberman, 2007:46). De tal forma, es posible percibir en el relato este momento histórico en el que los cuerpos de los enfermos se fueron tornando en objetos de museo a través de la fotografía, que les abrió a los hombres de ciencia la posibilidad de “observarlos” de manera “objetiva”, haciendo realidad su pretensión de hacer visible *cualquier cosa* (Didi-Huberman, 2007:50).

Joaquín des acostumbrado a oír la voz de los sujetos que fotografiaba, pensó que se trataba del murmullo de su propia conciencia. Ahí, frente a él, sentada sobre el

banquillo de los locos, vistiendo un uniforme azul, la mujer que debería haber estado inmóvil y asustada, con los ojos perdidos y una hilerilla de baba cayendo por la comisura de los labios, se comportaba en cambio con la socarronería y altivez de una señorita de alcurnia posando para su primera tarjeta de visita. (Laurent, 2003: 15)

El problema de la *pose* se plantea en el relato desde la voz del narrador omnisciente que focaliza a Buitrago, quien habla de la fotografía como una “posibilidad de fijar la singularidad de un cuerpo, un gesto”, “de detener el tiempo” (Laurent, 2003: 18). La fotografía se percibe como una entrada en lo imaginario, en donde los cuerpos se escenifican o son *engañados de forma figurativa* (Didi-Huberman, 2007:87-88).

Ahí estaban una vez más, imperecederas, las poses únicas de las mujeres de las casas de citas. *Mis mujeres*. (...) Lo único que Joaquín fue capaz de recordar estaba almacenado en reflejos, gradaciones de luz, imágenes. Bajo ese poder todo era real y todo era posible. Fuera de éste sólo existía el blanco, la saturación de color que él asociaba con la muerte y el más allá. ¿De qué color sería el limbo? (Laurent, 2003: 18)

La fotografía como práctica del artificio hace de los cuerpos fotografiados objetos imperecederos, eternos, la pose “mortifica” el cuerpo, tornándolo en objeto (Barthes, 1980:25). Al mismo tiempo, se puede ver que la memoria de Joaquín ha quedado limitada a las imágenes fotográficas, como si su única satisfacción manara de ese mundo artificial, en el que él es el amo, y las posee a todas. Por eso, fuera de ahí, no hay más que muerte, “saturación de color”. La experiencia de la fotografía *mortifica* a las mujeres, y las convierte en objetos personales del fotógrafo, quien, desde entonces, las *posee*. Ellas, convertidas en *espectro(s)* (Barthes, 1980:30), se convierten en parte de su colección, en *cadáveres vivos* (Didi-Huberman, 2007:145).

La necesidad de fotografiar mujeres marginadas, excluidas -prostitutas, locas- tiene que ver con la masculinidad thanato-política del personaje, que se analizó en el capítulo

cuatro de esta tesis. Al mismo tiempo, se relaciona con su frustración frente a su incapacidad de poseerlas fuera de la cámara. Al no lograr dominarlas, se aferra a su oficio, a su cámara fotográfica, pues frente a ella, las mujeres posan y así, se *le entregan*.

Un hombre rara vez puede confesar que toma fotografías de mujeres para volver al lugar de una sola mujer. Alberta. (Laurent, 2003: 20)

“¿Cómo se convierte uno en un fotógrafo de putas?” Por esto, esto que no podía expresar. Esto que se denominaba Alberta y quería decir la imposibilidad. (Laurent, 2003: 21)

Como se ve en la cita, la historia de Alberta tiene que ver con su transformación en “fotógrafo de putas”. Se trata del segundo gran amor de Joaquín. Un tiempo después de que Joaquín terminara esa relación, Alberta le empieza a enviar fotografías. No cartas. Con la excepción de la primera cuyo texto en forma de telegrama se limitaba a decir: “ALBERTA MASCARDELLI MURIÓ AYER. LO MALDIGO Y MALDIGO A TODA SU FAMILIA.” (226). Luego, durante meses empieza a recibir más fotos de Alberta, tomadas por ella:

Si hubiera mandado cartas de amor y súplicas por escrito habría acabado por olvidarla en un par de años, su recuerdo disminuido por la misma intensidad de sus ruegos. Pero lo que ella me mandaba desde Roma eran mis propios ojos. (Laurent, 2003: 228)

La fotografía de Alberta, “llena la mirada de fuerza”, Joaquín no puede escapar a su capacidad de *fijar* y de *llenar la mirada* (Barthes, 1980:143). La fuerza de la fotografía supera el lenguaje, por eso, Joaquín no las olvida. Al mismo tiempo, las fotos de Alberta plantean el problema de la “aproximación al cuerpo” a la “intimidad de su dolor” (Didi-Huberman, 2007:18). Es el problema de la “violencia del ver” lo que se plantea aquí. Con esas fotos, Joaquín cree ver a *toda* Alberta, cree que ella le envía “sus ojos”, pero es todo lo contrario, lo que esas fotos muestran es su imposibilidad de ver, el cuerpo siempre convertido en otra cosa, no es lo que parece.

En efecto, Alberta parece querer hacer algo visible en el cuerpo: el dolor primero, por eso la primera foto tiene una leyenda: “Esta quemadura te la debo a ti” (Laurent, 2003: 226). Luego el sexo:

Cada imagen supera la anterior en técnica y en atrevimiento. El pubis de Alberta. Alberta entre cuerpos de mujeres desnudas. Dedos masculinos dentro de los labios de Alberta. Alberta apoyada en la pared, con la falda sobre las rodillas flexionadas y el sexo a plena luz. (Laurent, 2003: 228)

Las fotos pornográficas de Alberta dan cuenta de una “tiranía de la mirada” de Buitrago. Su deseo que es el de abarcarlo todo, conocerlo todo, se regodea en el cuerpo abierto y sensual de Alberta. Sin percibir, nuevamente que lo que las fotos muestran es lo *ciego* que está: eso no es *todo*, pues su cuerpo es un escenario, por siempre limitado, por siempre tornado en otra cosa. En este caso, al tratarse de pornografía, vale la pena recordar la reflexión que hace Barthes al señalar que la foto pornográfica es sobre todo, “homogénea”, siempre “ingenua”:

Comme une vitrine qui ne montrerait, éclairé, qu’un seul joyau, elle est toute entière constituée par la représentation d’une seule chose, le sexe : jamais d’objet second, intempestif, qui vienne cacher à moitié, retarder ou distraire. (1980:71)

Buitrago cae así en el engaño de la foto, creyéndose rey y señor de ese cuerpo que cubre constantemente de semen¹¹⁸. Hasta que un día, deja de recibir las fotos de Alberta y cae en cuenta de su pobreza: ese cuerpo es inabarcable, inasible, y nunca podrá recuperarlo. Ante su desesperación, Joaquín huye a la morfina nuevamente para lidiar con sus limitaciones. Las fotos de Alberta logran condenar a Joaquín a sus “propios vértigos”, como sujeto (Didi-Huberman, 2007:87).

¹¹⁸ “Todas sus fotografías terminan cubiertas de semen dentro de bolsas de papel en una esquina del baúl de latón.” (Rivera, 2013:228)

Ahora bien, otras fotos importantes en el relato son las de Diamantina, que dan cuenta de una reflexión acerca del *punctum*: “la herida”, el significado personal de la foto, lo “punzante que en silencio nos atraviesa” (Belausteguigoitia, 2012:37). En efecto, hay dos fotos de Diamantina en el relato: la de la Diamantina viva y la de la Diamantina muerta. La primera foto es la que tiene Joaquín, en su colección y que Matilda encuentra un día por casualidad.

Al verla, una sonrisa se queda esculpida en los labios del fotógrafo.

-La gran causa -murmura-, el vendaval. La primera mujer. -El ruido de una gota de agua en algún lugar de la casa, en clave Morse. Todo lo demás sigue inmóvil-
¿Tú también quieres saber lo que se siente, Matilda? (Rivera, 2013:222)

En ese momento, Matilda conoce de la conexión que ambos tienen con Diamantina. El descubrimiento de la foto los deja momentáneamente atrapados en lo que Barthes llama “el punto loco”: el que da “garantía del ser”, en donde hay afecto (1980:176). Es el espacio del pathos en la fotografía, que la da refugio a la locura:

-La extraño -murmura.

-Yo también. (Rivera, 2013:222)

Esa foto recuerda a la “Foto del Invernadero” de Barthes. En ella encuentran ambos a Diamantina y el amor que le profesan, así como lo mucho que la extrañan. En ella encuentran su *Ariadna*, el hilo que conduce a Matilda hacia Joaquín y sus fotografías, el hilo que lo conduce a él hacia Matilda, y el hilo que los conduce a ambos hacia Diamantina:

Los dos sonrían y el silencio se acomoda entre sus cuerpos. (Rivera, 2013:223)

La otra foto de Diamantina es descubierta por ambos gracias al psiquiatra: Eduardo Oligochea:

Luego, coloca una fotografía entre las otras sobre el instrumento. Es una panorámica fuera de foco donde se amontonan una serie de cadáveres desnudos. Un círculo rojo rodea la cabeza ensangrentada de una mujer. (Rivera, 2013:232)

Esta fotografía cuyo *punctum* condensa la relación que se ha estado forjando en el relato entre la fotografía y la muerte, es la que termina de aplacar precisamente la locura de Matilda y Joaquín. La foto se convierte en manos del psiquiatra en un “paradigma” de la “verdadera retina del sabio” (Didi-Huberman, 2007:50), asegurando el poder del médico, quien hace visible hasta la muerte, mostrando su poder de conocerlo *todo*: la tiranía de la ciencia, de la razón. La foto como la *autenticación misma* (Barthes, 1980:135), es imposible de contradecir, y deja a Matilda, absolutamente despojada de su poder: el poder de la locura. El psiquiatra se convierte a su vez en “maestro de la realidad”, al darle una “fuerza constringente” (Foucault, 2003:131):

Matilda toma la imagen entre sus manos y la toca como si sus dedos pudieran comprobar la verdad. (...) La crucifixión de la esperanza, la burla siempre puntual de la esperanza. (Laurent, 2003: 232)

5.5.3 Una farsa orquestada

En *Delirio*, como ya se analizó en el capítulo 4, el fotógrafo de la familia que es el padre de Agustina, tiene el control de la producción técnica de los cuerpos, plasma una verdad sobre ellos y así, define los roles que cada uno juega. Hay que agregar a esta reflexión, que en esos retratos que Aguilar encuentra en el álbum familiar se pone en evidencia el problema de la pose, como lo plantean Barthes y Didi-Huberman, que es artificiosa y que hace de la fotografía un instrumento capaz de escenificar como en el teatro, los cuerpos y sus verdades. La fotografía inventa los cuerpos, que quedan como engañados de forma figurativa (Didi-Huberman, 2007:88).

Y ese carácter teatral es incluso mencionado por el narrador quien señala que el padre de Agustina “orquesta la farsa pero no actúa en ella” (Restrepo, 2004:74). La falsedad que emana de la pose, le plantea un problema al sujeto fotografiado, que se ve en la foto

“ya complicado”, “modelado en otra cosa”, “distorsionad(o)”, “retorcid(o)”
 “inquietante” (Didi-Huberman, 2007:88-89):

De ahí viene el *malestar*, que señala Barthes (1980:28), cuando el sujeto no es capaz de encontrarse a sí mismo en esa versión que han hecho de él:

Pero ella pasa los ojos sobre su propia gente como si no la viera como si no la conociera, como si le estuvieran mostrando fotos del personal de planta del almacén Sears o de un periódico francés de hace dos años. (Restrepo, 2004:75)

La mirada indiferente de Agustina es prueba de la disociación que hay en el fondo, entre su subjetividad y la imagen que se le muestra en la fotografía. Ella no se encuentra ahí, ni ella ni su familia, como si fueran personas completamente extrañas, la fotografía problematiza esta pretensión de la fotografía, y al mismo tiempo, el problema de la subjetividad. La distorsión de la pose es coherente además con las mentiras y el silencio que yace en los cimientos mismos de su familia y que continúan perpetuándose.

Por otra parte, las fotos de la tía Sofi, cuyo *punctum* se manifiesta en los niños a través de la desnudez y las “tetas” de la tía, y que constituye aquello que “pellizca” al espectador, y lo atrapa, pues se trata de algo relativo al terreno de lo inconsciente. Entre ellas, la foto preferida por los niños, en donde la tía muestra una teta, y la otra la tapa, como dibujando la imagen de lo prohibido, de cómo lo que se oculta se va revelando, y lo que está en silencio, quiere gritar. Lo que no se ve es lo poderoso en la foto, aunque el discurso de Agustina no lo confiese, pues ya en otras fotos había visto las “tetas poderosas” de la tía, pero en esta, lo que causa sobresalto no la que se muestra, sino la que se oculta. Ese ocultamiento es el que atrapa a los niños: el secreto, un silencio con la capacidad de destruir a la familia.

Conclusiones

I

El análisis de los textos literarios de las tres novelas del corpus de esta tesis fue abordado desde distintos enfoques teóricos, sin embargo, todas las reflexiones que se han desarrollado y argumentado giran en torno a la locura, en el texto literario.

Desde esta perspectiva -que fue aclarada epistemológicamente- se ha hecho el análisis exhaustivo de temáticas y personajes en los textos que armaron a su vez una estructura textual que fue reuniendo las tres novelas alrededor de temas relacionados con la locura.

Se puede decir que en estas novelas contemporáneas, que tratan sobre experiencias de la locura situadas en contextos igual de contemporáneos (como es el caso de *El Camino de Santiago*), o de finales del siglo XIX (como en *Nadie me verá llorar*); o de finales del siglo XX (como en *Delirio*); se sigue manifestando una locura polifónica, compleja e incluso inasible, pues su verdad, siempre fragmentada, va armándose desde distintas conciencias, tal como lo entiende Michel Foucault (1972).

Asimismo, en las tres novelas la locura se manifiesta desde una experiencia trágica, en la cual su fuerza es cósmica y su presencia amenazadora y hasta destructiva. La locura de las protagonistas de *El Camino de Santiago* y de *Nadie me verá llorar*, se percibe desde su ímpetu cuyo potencial es el de destruir los referentes de la lógica y provocar acontecimientos. La imagen de la locura de la protagonista de *El Camino de Santiago* es a veces de amenaza al orden, a la ley y evoca así el horror de los leprosarios medievales. Lo mismo sucede con la locura de Agustina, en *Delirio*, a los ojos de Aguilar, quien la percibe como peligrosa y llena de amenazas contra el orden de su vida.

En la novela de Rivera Garza hay incluso un recuento histórico de la transformación de la conciencia de la locura. La locura transita de la libertad al encierro, paralelamente al tránsito del siglo XIX al XX en México. La llegada de Porfirio Díaz al poder, se acompaña de las ideas científicas y positivistas provenientes de Europa Occidental, que convierten la locura en un objeto que debe ser estudiado, enderezado y apartado de los demás, “cuertos” y “sanos”. Los “enfermos” quedan así condenados al “adentro”

del psiquiátrico La Castañeda, convertido en emblema de la modernidad y el progreso del porfiriato. Ante estas transformaciones sociales los locos pasan de ser seres extraños, en libertad; a producir terror y ser encerrados. Por un lado son amenaza, y por otro, aseguran la diferencia y superioridad de los cuerdos con respecto a ellos.

Por otra parte, en todas las novelas la locura se manifiesta desde la figura trágica del viaje, de la nave de los locos. El viaje de las tres protagonistas tiene un carácter oceánico, y ese principio acuático es precisamente el de la locura, de acuerdo con Foucault (2001). En esa lógica, las tres protagonistas transitan en una locura acuática que las aleja de la tierra firme (símbolo del mundo de la razón). La protagonista de *El Camino de Santiago* hace su viaje “desconectándose” de la “realidad”, como en un desmayo. Matilda, en *Nadie me verá llorar*, expresa su existencia desde el límite mismo, siempre en los márgenes de la historia y del lenguaje. En el silencio, se transporta definitivamente a un lugar inaccesible, que es precisamente lo que se expresa en el delirio de Agustina (*Delirio*), quien para Aguilar, está en “otro lado”, que él no puede acceder.

En el viaje, la protagonista de *El camino de Santiago* encuentra el pliegue, tal como lo propone Deleuze (2015): el pliegue de la nave, que hace el adentro de la línea del afuera, el lugar a salvo del “se muere” en el que la protagonista logra resistir al poder y encontrarse a sí misma, y a Mina. El viaje es transformador e iniciático: permite crear nuevos mundos, nuevas subjetividades. Esto se puede ver también en la novela de Rivera Garza. Fuera de la Castañeda, Matilda construye un adentro del afuera, un espacio en el que se refugia y crea su propio mundo junto con Joaquín. El viaje de la locura le permite a la protagonista liberarse de la voluntad de otros hombres que la quieren hacer suya. En cuanto a Agustina (*Delirio*), su viaje -iniciático y transformador- posibilita que otros conozcan su historia, y se revelen las mentiras de su familia.

Agua, locura y muerte se vinculan en las tres novelas. En *El Camino de Santiago* la protagonista debe cruzar el agua –que se dibuja como la muerte en sus pesadillas- para llegar a Mina. Al final del relato, en su nave, se entrega a lo acuático, desafiando la muerte, más aún, escogiéndola como una opción que le permite por fin, reunirse con

Mina. De la misma forma, el agua de las abluciones de Agustina (*Delirio*) se relaciona con su capacidad de transformar. Este delirio acuático se comprende como una especie de “muerte”, para “renacer” a una nueva vida: destruir el mundo de mentiras y reconstruir otra opción.

Asimismo, en las novelas de Restrepo y Rivera Garza, la locura resulta fascinante por el saber que conlleva. En ese sentido, es posible ver esa locura trágica (Foucault, 1972), en la que se manifiesta el enigma de un conocimiento prohibido que solo el loco parece conocer. Es la incógnita de la muerte: del fin del mundo, la destrucción de los referentes. En *La Castañeda*, los locos encerrados, no dejan de enunciar ese saber, que produce angustia y temor. Su visión resulta ser sabia en la medida en que efectivamente ellos predicen la catástrofe de las ideas de progreso y modernidad. En *Delirio*, la clarividencia de Agustina evoca ese *saber* propio de la locura: ella se aferra a él y lo busca desesperadamente, lo cual conlleva a la destrucción del mundo conocido: constituido por mentiras y silencios. La ruptura familiar es el final de un orden y el principio de otro nuevo. Su locura es poderosa, la transforma en *La llorona*: una mujer dadora de vida y de muerte y por ello, loca.

Ahora bien, en las tres novelas la locura evoca relaciones de fuerza que la confrontan con el poder. Este se manifiesta de distintas formas, y una de ellas evoca la relación del alienado y el alienista. De tal forma, en los tres relatos se ven las implicaciones simbólicas y metafóricas de la práctica psiquiátrica y la relación que ha establecido con la locura desde la propuesta de Michel Foucault (2003), y Robert Castel (2009).

La relación de lucha que se establece entre el psiquiatra y el loco, se manifiesta entre distintos personajes. Se manifiesta como una lucha entre el poder del médico y el alienado a quien se busca someter a la voluntad del médico, quien se cree poseedor de la verdad. En *El Camino de Santiago*, el cuerpo mismo de la protagonista se convierte metafóricamente en un asilo, en el que reina Santiago y en donde la tiene encerrada. Igualmente en *Nadie me verá llorar*, se percibe la idea foucaultiana del cuerpo del médico (Oligochea) en fusión absoluta con *La Castañeda*.

Los *psiquiatras* de ambas novelas dominan el espacio asilar y por ello sus cuerpos se funden con él. Asimismo en ambas novelas, las fisuras de los cuerpos, tanto el de Oligochea como el de la protagonista de *El Camino de Santiago*, van a reflejar las fallas de este orden, de una supuesta superioridad: el cuerpo de Oligochea se quiebra, pues al igual que la Castañeda, se funde con la insalubridad, el hacinamiento, el dolor y el desamparo. Y en la novela de Laurent, cuando se llena de alcohol y se expone a la enfermedad o al sexo, el cuerpo de la protagonista, deja ver la cobardía y la falta de control de Santiago.

Asimismo, se problematizan estas relaciones de poder a través de la imagen del psiquiátrico como espacio en el que se impone un orden asilar, que cumple con las imposiciones que figuran en el Tratado de Pinel (Castel, 2009). Las dos protagonistas son aisladas, luego sometidas a un plan disciplinario en un intento de limpiar su falta de orden. Y ambas deben enfrentarse a una relación de autoridad, pues todo tratamiento es una lucha. Santiago es una autoridad ante la protagonista de *El Camino de Santiago*, y el tío Marcos, cuyo cuerpo tiene incluso la morfología de la disciplina y el orden (intentando así asimilarse a la ciencia), somete con éxito a su sobrina.

En las tres novelas, a las protagonistas se les quiere someter a una especie de tratamiento que funciona a través de la relación de autoridad: el paciente se “cura”, al someterse a la voluntad ajena. Santiago, que tiene las marcas del psiquiatra, dirige a la alienada hacia su realidad, poniendo en marcha una *función psi*, una “ortopedia moral” para cambiar sus ideas, y subyugar la fuerza de su locura. Lo mismo le sucede a Matilda: Oligochea busca disminuirla y someterla a su verdad, lo cual logra gracias a la fotografía del cuerpo sin vida de Diamantina. De esta forma, le da un poder a la realidad que termina siendo vencedora y que masacra la voluntad de la locura de Matilda. En el caso de *Delirio*, Aguilar es el que establece esta relación que se manifiesta en su deseo de vencer y subyugar la locura de Agustina, para traerla al mundo de la “razón”, a su “verdad”, y ella se defiende de esta *función psi* también.

En la novela de Rivera Garza, el poder del médico, específicamente el de Oligochea, se manifiesta en el lenguaje, al igual que el poder de Santiago, *en el relato de Laurent*. Con su lenguaje, Oligochea busca aplacar la fuerza de la locura, a través del poder de la ciencia. Al mismo tiempo, Santiago tiene su poder en el lenguaje lógico que busca convencer a la protagonista de que él tiene la razón, es más, de que él es su razón.

Ahora bien, la experiencia de la sexualidad en los relatos pone a funcionar el binomio que llamé represión/desenfreno. La sexualidad, que es desenfreno, está íntimamente vinculada con la locura en *Delirio* y *El Camino de Santiago*. Desde la masturbación desenfrenada de Ilse, se construye esta imagen de la sexualidad como algo todopoderoso y en extremo peligroso, ya que contiene la posibilidad de todas las enfermedades (Foucault, 1999). Esta sexualidad es un caudal que atraviesa la anomalía, pues la locura se manifiesta a través de la sexualidad. Ilse parece “subyugada” por sus partes genitales, que la han deformado en algo monstruoso, y que la han despojado hasta de su capacidad de hablar: su humanidad.

En *El Camino de Santiago*, la protagonista encuentra en la sexualidad, un espacio libre de Santiago (como símbolo de la razón que reprime sus pulsiones). Es decir, en los relatos, la sexualidad tiene como consecuencia la locura. Por un lado la razón intenta reprimir esa sexualidad, y así mantiene una sobrevivencia del cuerpo, que no es una vida realmente. Por otro lado, el desenfreno de la sexualidad, aunque puede conducir a la muerte, se vive como una protesta que implica libertad. Si se llega a la muerte, esta es escogida, siguiendo el razonamiento de Allouch (2016). Este es el caso de Ilse y el abuelo Portulinos (en *Delirio*), la muerte se escoge, frente a una vida en la represión y sin sentido. Se dejan llevar por el desenfreno de la sexualidad y ahí, encuentran la libertad.

Este binomio se expresa también en las hermanas Eugenia y Sofía, quienes parecen dobles paródicos. Eugenia, absolutamente reprimida, ha encontrado en el silencio, las mentiras y la negación de la sexualidad, una forma de vivir. Así, ella intenta huir de la locura familiar, heredada cual tara. Pero irónicamente, esto más bien la conduce de lleno

al juego de la locura, y sin embargo, vive ciega, creyéndose en control de lo incontrolable: la sexualidad.

Agustina, de una forma similar a la protagonista de *El Camino de Santiago*, se empodera a través del sexo, que le permite acceder a la locura y al conocimiento.

II

El tema de la fotografía fue abordado en el cuarto y quinto capítulo desde visiones distintas. En el cuarto capítulo se problematizó acerca de la fotografía en los tres relatos, desde la propuesta de Preciado, en la que funciona como tecnología del ser. Este análisis problematizó el corpus en relación con una reflexión sobre la construcción de la mujer y del hombre como ficciones políticas, siguiendo la propuesta teórica del filósofo.

En las tres novelas son siempre “hombres” los que están en poder de la cámara fotográfica: Santiago, Joaquín Buitrago, y Carlos Vicente Londoño. Estos personajes, a través de su cámara y sus fotos, construyen “verdades” visuales cuya tarea es producir técnicamente los cuerpos (Preciado, 2008). Santiago controla la edición de las fotos, y alecciona a la protagonista acerca de su cuerpo -siempre débil-, de su sexualidad -que debe ser reprimida y sumisa-. Así logra naturalizar la explotación masculina sobre el cuerpo de las mujeres como ficciones políticas, destinadas a la vejación y a ser objetos, y al mismo tiempo, crea la “normalidad” del “imperio sexual” en la cual, la sexualidad es violenta.

De la misma forma, Buitrago se dedica a fotografiar mujeres asignándoles significados y así, adueñándose de ellas. Las fotografías de las mujeres del burdel, evidencian las técnicas de representación del cuerpo para producir sujetos sexuales (Preciado, 2008), así, construye ficciones políticas, al servicio de la racionalidad político-sexual. Matilda es la única que pone en evidencia la farsa del performance que la fotografía fuerza, poniendo en cuestión la noción de “verdad” que esta tecnología del sexo construye. Lo mismo hace Agustina, cuya mirada y postura desentonan con la armonía de la familia

feliz, que su padre construye en la imagen fotografiada. Así, evidencia la falsedad que hay detrás de ese performance, sin esencia propia, vacío. Sin embargo, con su cámara el padre demuestra el poder que tiene sobre los cuerpos de su familia. La foto como tecnología le asigna un performance particular a cada miembro del clan, y construye ficciones políticas femeninas y masculinas.

Al mismo tiempo, tanto en la novela de Restrepo como en la de Rivera Garza, se problematizan los modelos femeninos de la sociedad farmacopornográfica: los cuerpos de mujeres de revistas o actrices de cine que los personajes femeninos tratan de imitar, evidencian la forma en que la fotografía naturaliza el sexo, y produce subjetividades.

Por otro lado, los personajes femeninos se enfrentan a una serie de dispositivos biopolíticos que las van construyendo en ficciones políticas: mujeres sumisas, abnegadas, ideales de la cultura patriarcal. De esta forma se construye el género, a través de un performance y haciendo que los personajes se reflejen en un espejo que distorsiona su imagen, pues refleja lo que la racionalidad político-sexual quiere de ellas.

La protagonista de *El Camino de Santiago* se va convirtiendo en “mujer”, por los mandatos de Santiago que la obliga a seguir un “Plan” destinado a convertirla en una “muñeca” seductora. Ella aprende a verse a través de las gafas de Santiago y se percibe siempre insuficiente. Aprende a ejercer un autocontrol de su cuerpo integrando los dispositivos sexopolíticos disciplinarios, así como ha integrado a Santiago. Matilda también se va convirtiendo en “mujer” integrando los mismos dispositivos impuestos por el tío Marcos, a través de una serie de medidas disciplinarias. Ella también, atrapada en el espejo moldeado por el tío, se ve condenada a encarnar esa ficción política de mujer “buena” cuyo valor más sagrado es el sacrificio.

Asimismo, en el caso de Agustina, son las disposiciones masculinas las que la determinan como “mujer”, el modelo que sigue, es el de su propia madre de la cual aprende el miedo y el silencio que le aseguran el amor del padre. El performance de Agustina es el de la fragilidad: para asegurar la protección masculina a toda costa. Su

aprendizaje sobre la menstruación se percibe efectivamente como una tecnología del sexo, de la racionalidad político sexual, por ello entiende que la sangre y la sexualidad se vinculan con la vergüenza y lo prohibido.

En todas las novelas se observa la construcción de masculinidades thanato-políticas. Los personajes masculinos de los relatos se construyen a partir de un orden en el que la violencia es fundamental, y en el que el poder de dar la vida o la muerte es el que los sostiene. Tal como lo propone Connell (2005), la violencia masculina sirve para “desarmar” física y culturalmente a la protagonista de Laurent, pues ello asegura su dominación. Igualmente, en *Nadie me verá llorar*, todos los personajes masculinos tienen en común el uso de la violencia para controlar la vida de Matilda, así como le ocurre a Agustina en *Delirio*. En los relatos se ven masculinidades en las que el poder se hermana con el saber (es el caso de *Nadie me verá llorar*), o masculinidades que buscan controlar o poseer a las protagonistas como remedio a la crisis de masculinidad que manejan (es el caso de Aguilar y Joaquín). Pero también, masculinidades violentas, que se construyen desde lo corporal y que representan de la manera más clara, la masculinidad thanato-política (es el caso de *Delirio* y *El Camino de Santiago*)

Frente a esto, la locura se percibe como un desafío en los relatos de Laurent y de Rivera Garza. Siguiendo la propuesta de Allouch (2016) acerca de la sublevación del loco, la locura de las protagonistas se vincula con una fuerza que las hace buscar la libertad y valorar mucho más ese camino que el de la vida misma (que es la vida de un muerto-viviente).

La protagonista de *El Camino de Santiago* toma conciencia de la enajenación en la que la tiene Santiago, cuestionando así el performance vacío y sinsentido en el que ha tenido que construir su subjetividad. De tal forma, la locura se presenta como un espacio de descanso y libertad, en el que Santiago no está presente. Éste le permite sublevarse y desafiar la racionalidad político-sexual que representan Santiago y Vicente. Al mismo tiempo, la vida sumisa a esta racionalidad se muestra como una vida sin sentido, una muerte en vida que es la vida del esclavo. Hacia el final del relato, cuando ella se

abandona al viaje de la locura, este se percibe como una especie de muerte escogida que le permite recuperarse a sí misma y liberarse de la racionalidad de Santiago. Ahí ella parece por fin encontrar “sus propios aparatos de verificación” (Preciado, 2014), que le posibilitan descubrir su propia “verdad”. En esa medida, la locura es “práctica de transformación de la subjetividad” y “fuerza de desplazamiento” (de Lauretis, 1989).

De la misma forma en la novela de Rivera, el ejercicio de la resistencia de Matilda está profundamente vinculado con la locura, que se expresa en forma de rebeldía contra las técnicas biopolíticas del tío Marcos y contra la racionalidad político-sexual. En la medida en que Matilda está prisionera en la lógica del tío, va perdiendo su capacidad de sentir -de ser-humana- y conforme empieza a romper con la misma, sus emociones se liberan y con ellas, rompe con la ficción política que le han impuesto, y una vida vacía de sentido. Por lo tanto, al igual que en *El Camino de Santiago*, Matilda encuentra en la locura una forma de sublevarse, de liberarse de una vida esclavizante. Al mismo tiempo, la vida que ella escoge es *queer*, pues se concibe como resistencia ante las normativas “que regulan la producción de subjetividades” (Cabrera, 2012).

Matilda se convierte en una “insometida”, negándose a doblegarse ante los dispositivos de gestión de la soberanía política masculina (Preciado, 2014b). Su experiencia de la prostitución se hace también desde la resistencia a la racionalidad político-sexual. Asimismo, cuando Matilda elige el encierro en la Castañeda, lo hace como escogiendo una especie de muerte, al igual que la protagonista de *El camino de Santiago*. Lo hace pues reconoce un valor superior al de la vida misma que carece de sentido, pues está al servicio de la racionalidad político-sexual.

El caso de *Delirio* resultó distinto de las novelas anteriores. Si bien se encontró que en la locura de Agustina hay rabia y cierto desafío -en la medida en que también reconoce que hay algo mejor que la vida de mentiras y silencios de su familia- y por ello, el delirio es también como un tipo de muerte escogida; no se puede decir que representa un desafío al orden thanato-político de la racionalidad político- sexual. En ella se percibe más bien la reflexión que hace Felman (1978) en su análisis de *Adieu* de Balzac. La locura

se vive como un “punto muerto”, como la única salida ante su “impotencia cultural”. Es como un grito de ayuda, que es coherente con su fragilidad de mujer, como ficción política. Por eso, ella no puede ver más allá del poder del padre, a pesar de que éste ha muerto; y cuando vuelve a la “vida”, es decir, a la “razón”, es para darle a Aguilar el reconocimiento que él necesita y volver a lo doméstico, sin deshacerse del “sutil mecanismo de la opresión” (Felman, 1978).

III

En cuanto al problema de la subjetividad, encontré en las tres novelas, protagonistas escindidas, cuyas subjetividades se debaten en torno a fuerzas que las quieren controlar y someter, y fuerzas que buscan liberarlas y dejarlas vivir en rebeldía. Los personajes masculinos son siempre los que toman la forma metafórica del “texto principal” de Freud, es decir, representan las formas de racionalidad que buscan someter a las protagonistas.

Santiago encarna estas fuerzas apolíneas. Él cree dominar la verdad y busca así adueñarse de la protagonista indicándole el camino “correcto” a seguir. Se vincula íntimamente con el poder que alcanza el cuerpo de la protagonista y se “inserta en sus gestos” (Foucault, 1980). Igualmente en la novela de Rivera, el tío Marcos es el que adopta esta misma figura de poder y de racionalidad. Busca los mecanismos biopolíticos para “normalizar” el cuerpo de la protagonista. Aguilar, en *Delirio*, encarna a su vez esta metáfora del texto principal, tomando en cuenta la relación que establece con la locura de Agustina, siempre sintiéndose a salvo, en el espacio de la lógica de la razón.

Asimismo, frente a estas figuras que representan el “texto principal”, racional y lógico, la imagen de las “notas al pie”, también está presente en las tres novelas. Mina representa esta metáfora en la novela de Laurent, así como Agustina en *Delirio*, y Matilda en la novela de Rivera. Las protagonistas de *El camino de Santiago* y de *Nadie me verá llorar* encuentran en la locura, la posibilidad de escapar de ese “texto principal” opresivo y demandante. Para ambas, es la experiencia de la sexualidad lo que las hace “estallar” y

expresar lo inasible de la verdad. Al mismo tiempo, les permite encontrar de nuevo el *pathos* y así, hacer el pliegue. En efecto, el *pathos* -manifestado a través del amor o las emociones vinculadas con la compasión y la ternura- les permite franquear la línea del poder, la línea del afuera, y encontrar ese “adentro del afuera” que les permite sentirse vivas y soportar lo invivible del poder. En el pliegue, que se manifiesta en la locura, y en el desafío, logran encontrarse a sí mismas: hacer la subjetivación, escapando de una vida de esclavitud, una vida que no vale la pena vivir.

Para la protagonista de *Delirio*, la locura se manifiesta como fisura del poder igualmente, pues desmantela las formas de la racionalidad cuya lógica es la del silencio, la represión y las mentiras. Le permite escapar de esa vida de esclavo, reconociendo algo más valioso: la libertad. Desde esta lectura ella desafía a través de su búsqueda del conocimiento, y con él, de un camino libre del poder que busca engeguercerla y atraparla en su voluntad de verdad. Sin embargo, hay que preguntarse si ella hace realmente una subjetivación, tal como lo plantea Deleuze, al hacer ese pliegue a salvo de la línea del poder. Si se piensa que al final del relato, permanece atrapada en la dinámica del mundo doméstico y patriarcal, la respuesta sería negativa, pero sería positiva si se pondera que su delirio permite revelar las verdades que su familia siempre quiso ocultar, lo cual le permite crear un “mundo nuevo”, libre de las mentiras y silencios.

Por otro lado, fue posible ver en los relatos las diferencias tajantes entre el lenguaje de la cordura y el de la locura. El primero coincide claro está, con las formas de la racionalidad de los personajes masculinos. De esta forma, el lenguaje del logos es el que caracteriza a Santiago, a Joaquín y Oligochea, y a Aguilar también. El lenguaje racional imposibilita decir la locura, y como se vio en la novela de Rivera, se ampara en el poder de la ciencia o de la razón y se caracteriza por ser metódico, ordenado, y sobre todo violento, pues su objetivo es aplacar la locura o convertirse en su *Maestro*.

El lenguaje de la locura se manifiesta como una estrategia para alejar a sus opresores: a la razón, al poder. Es un lenguaje con una fuerza dionisiaca, que se asocia con la sexualidad, como se vio en el caso del abuelo Portunilus en *Delirio*. Por ello lo

caracteriza el silencio o el caos. Así se demuestra que la locura se concibe de forma primordial en el “interior del campo del lenguaje” (Vásquez, 2011:37), y se manifiesta a través de un lenguaje inventado, frente a la imposibilidad de nombrar o decir. Al mismo tiempo, el lenguaje de la locura se manifiesta en el pathos, en el lenguaje literario, que saca de control a los que pretenden tener su verdad, conduciéndolos al mundo de las emociones, en donde sus pretensiones son derrotadas. El pathos de la locura se manifiesta en el lenguaje literario y les permite a las protagonistas sentirse vivas, y encontrarle sentido a su existencia.

Los que hacen uso del lenguaje de la razón se conciben también como lectores/jueces, que se creen sofisticados e inmunes a las trampas del texto/sujeto/loco. Esto es particularmente claro en *Nadie me verá llorar* en donde Joaquín y Oligochea son ambos lectores que se creen Maestros del texto/sujeto que es Matilda o la locura. Joaquín quiere ordenar a Matilda como texto caótico e incomprensible que es, y así dominarla. Oligochea frente a la locura/texto se posiciona desde la altura, creyendo saber todo sobre ella. Pero ambos caen en las trampas del texto/sujeto, al no percibir que éste no tiene fondo, es indescifrable y al mismo tiempo “revolucionario”, tal como lo propone Barthes (1984). Y al mismo tiempo, a este texto lo caracteriza el pathos en donde se refugia la locura, y que arrastra las pretensiones de verdad de estos lectores, y los atrapa, fundiéndolos a su vez con la locura.

El problema en torno a la subjetividad se expresa también a través de las fotografías en los tres relatos. La violencia normativa de los personajes masculinos de las novelas - Santiago, Oligochea, Joaquín Buitrago y el padre de Agustina en *Delirio* - se manifiesta gracias a la cámara fotográfica o la fotografía. De esta forma la fotografía se problematiza desde su supuesta capacidad de mostrarlo “todo”, de ser absolutamente incuestionable, “garante de la verdad” (Barthes, 1980). En esa medida los personajes dueños de las fotos muestran sus pretensiones de grandeza y de dominar a esos sujetos fotografiados. Santiago usa las fotos para enseñarle su “verdad” a la protagonista, acudiendo al argumento de que la foto es prueba incuestionable y muestra hasta lo que ella desconoce de sí misma. En la novela de Rivera se puede ver la alianza poderosa

entre la fotografía y el poder psiquiátrico en un contexto que marca el nacimiento de ambos, en la Castañeda. Y en *Delirio*, se muestra al padre de Agustina siempre ausente en las fotos y en una posición de poder, detrás de la cámara fotográfica, asignándole a cada cuerpo una función, y con ello, dominándolos.

El problema de la pose que mortifica los cuerpos, planteando todo un tema que vincula la fotografía con la muerte es palpable en las tres novelas. Las protagonistas entran todas en un drama pues se debaten entre su subjetividad y la imagen que les han “quitado” de la misma. Esto crea un malestar que se va manifestando en esos sujetos fotografiados, y pone en evidencia el carácter ficticio de la fotografía, que escenifica los cuerpos y los hace entrar en lo imaginario. Así los cuerpos se “mortifican”, se convierten como en “espectros” (Barthes, 1984). Tal imagen es coherente con la vida sin sentido que significa la sumisión al poder, que las quiere definir y busca imponer su verdad, distorsionando a los sujetos y haciéndolos entrar como en una especie de pesadilla.

En las novelas de Rivera y de Laurent se pudo ver además la relación entre fotografía y locura, al encontrar que el *punctum* de ciertas fotografías son expresión del “punto loco” (Barthes, 1984), en donde se manifiestan las emociones: las fotos que hacen *sentir* permiten encontrar el *ser*. Tal unión entre locura y fotografía permite nuevamente vincular la locura con el pathos: es en la manifestación de emociones que se manifiesta la locura y esto permite que el sujeto se encuentre a sí mismo.

IV

Una de las cosas más importantes que esta tesis sostiene es el carácter inasible de la locura que yace más bien en la falla, en el desgarre. Esto permite hermanar la reflexión sobre la locura con la cuestión de la subjetividad, y con el texto literario, en vista de que los tres comparten ese carácter escindido, voluble e indescifrable. En las novelas se pudo ver que la locura se percibe desde su fuerza y capacidad transformadora. En ese sentido, provoca temor pues es amenaza al orden, al poder. La locura es poderosa, avasalladora, difícil de silenciar y de contener.

La percepción de la locura es siempre cambiante y en la novela latinoamericana contemporánea –a partir del corpus trabajado– se ofrece como camino que conduce a la subjetivación: la posibilidad de construir una subjetividad más libre y por ello, rebelde a los mecanismos biopolíticos de la racionalidad, del poder. Desde esa mirada, es una posibilidad de escapar de una vida sin sentido que es la que el poder ofrece. La vida en donde el poder atraviesa los cuerpos y los vuelve dóciles, es también la de sujetos esclavos. Si bien es una vida que se ofrece como posibilidad de “pertenecer”, convierte a los sujetos en objetos, sumisos, dóciles, insensibles, cuyas vidas no tienen sentido.

Cuando los sujetos se sublevaran y se permiten construir nuevos lenguajes, entran en la locura, y eso les permite acceder a emociones que les estaban vedadas. Toman nuevamente control de sus subjetividades y empiezan así a construir sus propias verdades. El camino es duro, pues ello implica la exclusión y ser objetos de violencia, y por eso, tal escogencia se percibe también como una especie de muerte escogida: el suicidio como opción biopolítica de sobrevivencia.

Las pretensiones de la razón se enfrentan también a sus propios absurdos: creer saberlo todo y tener la verdad sobre los sujetos. Desde esta perspectiva, van siendo derrotados, pues no logran escapar de las trampas de la locura, cuyo texto es poderoso e incontenible. En otras palabras, la razón, y el poder de la razón cae en la trampa al pretender poseer la verdad, de la locura, de la subjetividad del otro, que es siempre inasible y voluble.

Bibliografía

Afonso, C. A. 2014. *Men Explain Things To Me*. Rebeca Solnit. Haymarket Books, 20 Maio 2014. 130 pp. *Interações: Sociedade e as novas modernidades*, (26).

Albornoz, María Victoria. 2011. "Cuerpos enfermos y torturados: una aproximación a Delirio de Laura Restrepo". En Falconí, Diego y Acedo, Noemí. *El cuerpo del significante: la literatura contemporánea desde las teorías corporales*. Vol. V Cuerpos que cuentan. España: Editorial UOC.

Allouch, Jean. 2006. "Spichanalyse" En *Me cayó el veinte*, No. 13, primavera.

Allouch, Jean. 2016. "Folie, première et seconde mort". En *L'Évolution psychiatrique*. Vol. 8. No.1, janvier-mars. Disponible en <http://www.jeanallouch.com/document/299/2016-folie-premiere-et-seconde-mort.html>

Apter-Cragolino Aída. 1991. "El cuento de hadas y la Bildungsroman: Modelo de subversión en "La bella durmiente" de Rosario Ferré". En *Chasquí*, Vol. 20, No 2 (nov.) pp.3-9.

Arechabala, Toya. 2015. "La huella de la diosa en lo popular. "La Llorona" mexicana. En "*Las Diosas*" VII Congreso Internacional de Análisis textual. Facultad de Ciencias de la información de la UCM y Asociación Cultural Trama y Fondo. 25, 26 y 27 de marzo.

Ávila Ortega, Grisel. 2007. "La mimesis trágica: acercamiento a la fragmentación social". Sánchez-Blake, Elvira; Lirot, Julie (editoras). *El universo literario de Laura Restrepo*. Colombia: Taurus Pensamiento

Bados, Concepción. 2008. "Fundamentos de los feminismos literarios angloamericanos". En Sánchez y Porro (coords.). *Análisis feministas de la literatura de las teorías a las prácticas literarias*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba.

Bacci, Claudia; Fernández, Laura y Oberti, Alejandra. 2003. "De injusticias distributivas y políticas identitarias. Una intervención en el debate Butler-Fraser". En *Niterói*, v. 4, n.1, p. 101-114.

Barthes, Roland. 1980. *La chambre Claire*. Note sur la photographie. Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil.

Barthes, Roland. 1984. "La mort de l'auteur". *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Éditions du Seuil.

Barraza Toledo, Vania. 2007. "La reestructuración y el desplazamiento social en el espacio urbano de Bogotá". En Sánchez-Blake, Elvira; Lirot, Julie (editoras). *El universo literario de Laura Restrepo*. Colombia: Taurus Pensamiento

Belausteguigoitia, Rius. 2012. Emplazamientos: construcción de estrategias políticas desde el padre subvertido y sus narrativas de consuelo. En *Debate Feminista*, Vol. 46, pp. 29-46.

Bersani, Leo. 1984. *Théorie et violence Freud et l'art*. Paris: Editions de Seuil

Blanco Puentes, Juan Alberto. 2007 "La orfandad -herencia- social". Sánchez-Blake, Elvira; Lirot, Julie (editoras). *El universo literario de Laura Restrepo*. Colombia: Taurus Pensamiento

Borges, Jorge Luis. 2012. *Ficciones*. Estados Unidos: Vintage Español.

Butler, Judith. 2007. El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Cabrera Sánchez, José Patricio. 2012. "Lo queer del psicoanálisis". En *Tramas*, 36, pp. 13-36.

Cáceres Aguilar, Dagoberto. 2010. "Imágenes y violencia simbólica en Delirio de Laura Restrepo". *Revista Andina de Letras*. 27- I semestre 2010

Carrillo, Jesús. 2007. "Entrevista con Beatriz Preciado". En *cuadernos pagu*, (28), 375-405

Castel, Robert. 2009. *El orden psiquiátrico. La edad de oro del alienismo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Cavazos, María Concepción. 2011. *Trastornos de género: Identidad y Fronteras en la narrativa de Cristina Rivera Garza*. Dissertation, University of Texas at Austin. December.

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. 1986. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.

Choi, You-Jeong. 2007. "No hay tal lugar: La ciberliteratura de Cristina Rivera Garza". En *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 36. 5 de mayo 2014 <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/ciblitter.html>

Connell. R. W. 2005. *Masculinities*. Los Angeles : University of California Press.

De Lauretis, Teresa. 1989. "La tecnología del género". En *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, London, Macmillan Press., págs.. 1-30. Disponible en: <http://www.caladona.org/grups/uploads/2012/01/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf>.

- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 2005. *El Antidiplo: capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, Gilles. 2015. *La subjetivación. Curso sobre Foucault. Tomo III*. Buenos aires: Cactus.
- De Man, P. 1991. "La autobiografía como desfiguración". *Anthropos: Boletín de información y documentación*, (29), 113-118.
- Derrida, J. 1995. " Ser justo con Freud": La historia de la locura en la época del psicoanálisis. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*,15(53), 225-254.
- Didi-Huberman, Georges. 2007. *La Invención de la Histeria. Charcot y la Iconografía Fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra.
- Eagleton, T., & Calderón, J. E. (1988). *Una introducción a la teoría literaria* (p. 11). Fondo de Cultura económica.
- Fausto-Sterling, Anne. 2006. *Cuerpos sexuados. La política de género y la construcción de la sexualidad*. Madrid: Melusina.
- Felman, Shoshana. 1978. *La folie et la chose littéraire*. Paris: Éditions du Seuil.
- Fermín Méndez, Pablo. 2007. "La tolerancia en Delirio de Laura Restrepo como principio esperanzador de la realidad colombiana". En Bogdan Piotrowski (editor) *Miradas axiológicas a la literatura hispanoamericana. Actas del II Coloquio Internacional*. Editor Universidad de la Sabana.
- Fernández Gómez, Jorge. 2001."La dualidad de géneros en el mito griego: el caso del Dios femenino". En *Mujer, cultura y comunicación: Realidades e imaginarios*, Sevilla, Alfar.
- Fortanet, Joaquín. 2008. "En torno a la "Historia de la locura"; la polémica Foucault-Derrida". En *Revista Observaciones filosóficas*. No. 6, 2008.
- Foucault, Michel. 1963. « La persécution». En *L'usage de la parole : les langage de la folie*. Émission radio, diffusée le 28 janvier 1963 sur France III nationale (France culture). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hdGVs3VeQBA>
- Foucault, Michel. 1972. *Histoire de la folie à l'âge classique*. France: Editions Gallimard.
- Foucault, Michel. 1976. *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Editions Gallimard.
- Foucault, Michel. 1977. "La casa de la locura". En: Basaglia, Franco y Basaglia Ongaro, Franca. *Los crímenes de la paz. Investigación sobre los intelectuales y los técnicos como servidores de la opresión*. México: Siglo XXI Editores, S.A.

- Foucault, Michel. 1999. *Les anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*. Paris: Seuil Gallimard.
- Foucault, Michel. 2001. *Dits et écrits I. 1954-1975*. Editions Gallimard.
- Foucault, Michel. 2003. *Le pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France 1973-1974*. Francia: Seuil Gallimard.
- Foucault, Michel. 2013. "Entretien avec Farès Sassine", *Rodéo*, n. 2, février. Disponible en <http://fares-sassine.blogspot.com/2014/08/entretien-inedit-avec-michel-foucault.html>.
- García Peña, Lilia Leticia. 2010. "La representación de la identidad individual en la narrativa mexicana de los albores del siglo XXI". En *Agathos*, Vol. 1, Issue 1/2010
- García Peña, Lilia Leticia. 2011. "Las astillas del racionalismo: la crisis del pensamiento moderno en la narrativa mexicana contemporánea". En *Culturales*. Vol. VII, Núm. 14, Julio-diciembre.
- García Serrano, María Victoria. 2007. "Los escenarios de la violencia: el hogar y la nación.". En Sánchez-Blake, Elvira; Lirot, Julie (editoras). *El universo literario de Laura Restrepo*. Colombia: Taurus Pensamiento
- Gaufey, Guy Le. 2006. "Matizando Shattering" en *Me cayó el veinte*, No. 13, primavera.
- Gilbert, Sandra M.; Gubar, Susan. 1998. *La loca del desoán, La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. España: Ediciones Cátedra
- Gilman, Sander L. 1988. "Masturbation and Anxiety: Henry Mackenzie, Heinrich von Fleist, William James". In *Disease and representation, images of illness from madness to AIDS*. Cornell University Press.
- Golubov, Nattie. 1994. "La crítica literaria feminista contemporánea: entre esencialismo y la diferencia". En *Debate feminista*, Vol. 9 (marzo), pp. 116-126.
- Gros, Frédéric. 2000. *Foucault y la locura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión
- Gros, Frédéric. 2007. *Michel Foucault*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hind, Emily. 2003. *Entrevistas con quince autoras mexicanas*. Madrid: Iberoamericana.
- Hounie, Ana. 2013. *La construcción de saber en la clínica* (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España.

Husson, A. C. 2013. Feminist Thought and Online Lexical Creativity: the Case of "Mansplaining". In *Feminist Thought-Politics of Concepts. 5th Christina Conference on Gender Studies*.

Jacerme, Pierre. 1974. *La folie de Sophocle à l'antipsychiatrie*. Bordas.

Jung-Euy, Hong. 2006. "La narrativa de la luz en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza", *Revista Iberoamericana*, 17, pp. 171-191.

Kanost, Laura. 2008. "Pasillos sin luz: Reading the Asylum in "Nadie me verá llorar" by Cristina Rivera Garza". *Hispanis Review*, Vol. 76, No 3 (Summer), pp. 299-316.

Kruger, Flory. 2014. "Misterios femeninos". En: *Revista Conclusiones Analíticas. Dossier: Lo masculino y lo femenino en el nuevo orden simbólico, diálogos y tensiones entre el psicoanálisis y las teorías de género*. Año 1, Número 1.

Laurent Kullick, Patricia. 2003. *El camino de Santiago*. México: Biblioteca Era

Loureiro, Ángel. 1991. "Problemas teóricos de la autobiografía". En *Anthropos: Boletín de información y documentación*. No. 29. Pp. 2-9

Macías Rodríguez, C. 2006. "Nadie me verá llorar: Huellas de la historia en la ficción". *Revista Iberoamericana*; 17:193-213

Machado de Assis, Joaquim Maria. 1974. *El alienista*. Barcelona: Tusquets Editores.

Martínez, A. 1998. "Feminismo y literatura en Latinoamérica". *Correo del sur*.

Medeiros-Lichem, María Teresa. 2006. *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: una relectura crítica: teresa de la Parra, María Luisa Bombal, Marta Lynch, Clarice Lispector, Rosario Castellanos, Mercedes Valdivieso, Ángeles Mastretta, Elena Poniatowska, Luisa Valenzuela*. Editorial Cuarto Propio.

Méndez, Elena. 2006. "DAVID TOSCANA: El hombre que cambió la ingeniería por la literatura". Disponible en URL <http://itzel.lag.uia.mx/publico/publicaciones/acequias/acequias39/a39davidtoscan a.pdf> [Consulta: 25/10/2006]: p. 25)

Montes Garcés, Elizabeth. 2007. "Deseo Social e individual". En Sánchez-Blake, Elvira; Lirot, Julie (editoras). *El universo literario de Laura Restrepo*. Colombia: Taurus Pensamiento.

Navia, Carmiña. 2005. "Laura Restrepo, la creación de un mundo novelístico". En *Manzana de la discordia*. Año 1, Vol.1.

Navia, Carmaña. 2007. "El universo literario de Laura Restrepo". En Sánchez-Blake, Elvira; Lirot, Julie (editoras). *El universo literario de Laura Restrepo*. Colombia: Taurus Pensamiento (PP. 19-37).

Ohmer, Sarah S. "El Camino de Santiago, de Patricia Laurent Kullick: Abordajes visuales y psicoanalíticos, una posibilidad de vida". En *Apuntes Hispánicos Revista Académica*, Vol. 8. Dic. 2007

Olivares, Cecilia. 1994. "Una visión de la crítica literaria feminista". En *Debate feminista*, Vol. 10 (setiembre), pp. 308-311

Ospina Martínez, María Angélica. 2006. "'Con notable daño del buen servicio': Sobre la locura femenina en la primera mitad del siglo XX en Bogotá". En *Antípoda*, No2, Enero-junio. Pp. 303-314.

Palaversich, Diana. 2004. "El camino de Santiago y la esquizoescritura de Patricia Laurent Kullick". En *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, N. 11, 2004.

Palaversich, Diana. 2005a. "El vértigo esquizofrénico y la narrativa de Diamela Eltit". En *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana*. México: Plaza y valdés Editores. P.p 87-100

Palaversich, Diana 2005b. "Cristina Rivera Garza y Patricia Laurent Kullick en las orillas de la historia y la locura". En *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana*. México: Plaza y valdés Editores. P.p 101- 120.

Park, Jungwon. 2013. "Manicomio y locura: revolución dentro de la Revolución Mexicana en Nadie me verá llorar de Cristina Rivera Garza". En *Anclajes* vol. 17. No 1 Santa Rosa, jun. 2013

Parra, Eduardo Antonio. 2004. "El lenguaje de la narrativa del norte de México". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 30, No. 59. Pp. 71-77

Peretó, Rubén. 2012. "Aristóteles y la melancolía en torno a Problemata XXX, 1". En *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XVII :220)

Poe, Karen. 2013. *Almodóvar y Freud*. Barcelona: Ediciones Laertes S.A.

Preciado, Paul B. 2002. *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Editorial Opera Prima.

Preciado, Paul B. 2006. *Basura y género, mear/cagar. Masculino/femenino*. Disponible en web: <<http://www.hartza.com/basura.htm>>[Consulta: 15 de diciembre de 2013].

Preciado, Paul B. 2007. *Mujeres en los márgenes*. *El País*, 13.

Preciado, Paul B. 2008. *Testo Yonqui*. España: Editorial Espasa.

Preciado, Paul B. 2009. "Transfeminismos y micropolíticas del género en la era farmacopornográfica". En *Revista Artecontexto*, No 21, Madrid.

Preciado, Paul B. 2013. *¿La muerte de la clínica?* Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=4aRrZZbFmBs>

Preciado, Paul B. 2014(a). *Las subjetividades como ficciones políticas*. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=R4GnRZ7_-w4. Versión completa en: <https://www.youtube.com/watch?v=4o13sesqsJo>

Preciado, Paul B. 2014(b). El burdel del Estado. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=dO8L5Y9WJpo>

Preciado, Paul B. 2015. "Activismo postporno". En *El Mundo*. Edición España. Disponible en <http://www.elmundo.es/cultura/2015/04/18/552e788222601da62d8b458c.html>

Rangel, Dolores. 2008. "Una lectura de la sociedad porfiriana en Nadie me verá llorar de Cristina Rivera Garza". En *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*. Año XIV, Número 37, Vol. 15. Pp. 53-62.

Restrepo, Laura. 2004. *Delirio*. Colombia: Alfaguara.

Rivera Garza, Cristina. 2013. *Nadie me verá llorar*. España: Tusquets Editores.

Rivera Garza, Cristina. 2005. "Bibliotecas como catedrales como bibliotecas: el personaje y el documento en *Nadie me verá llorar*". En Rivera, María de los Ángeles y López, Sergio (Compiladores). 2005. *Memoria del XI Coloquios Internacional de bibliotecarios. La calidad de los sistemas de información al servicio de la sociedad*. México, Universidad de Guadalajara.

Romero Quintana, Laura. 2010. *Vestigios de realismo mágico, narco-narrativa y escritura de mujer en Delirio de Laura Restrepo*. Informe final de Seminario de Grado, para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura

Rosario, Vernon A. 2000. "Les onanistes et la menace publique de pollutions phantastiques". *L'irrésistible Ascension du Pervers entre littérature et psychiatrie*. Trd. De l'anglais par Guy Le Gauffey, Paris: Epel.

Ruffinelli, Jorge. 2008. "Ni a tontas ni a locas: la narrativa de Cristina Rivera Garza". En *Nuevo Texto Crítico*, Volume 21, Numbers 41-42, pp. 33-41

Ruiz, Maria José y Jiménez, Isabel. 2003. "Género, mujeres y psiquiatría: Una aproximación". En *Frenia. Revista de Historia de la Psiquiatría*. Vol. 3, No 1.

Sánchez Blake, Elvira. 2007. "La frontera invisible: razón y sinrazón". En Sánchez-Blake, Elvira; Lirot, Julie (editoras). *El universo literario de Laura Restrepo*. Colombia: Taurus Pensamiento

Sánchez-Blake, Elvira. 2009. "Locura y literatura: la otra mirada". En *La manzana de la discordia*, Diciembre. Año 2, No. 8: 15-23.

Tamayo, Luis. 2011. "Sobre el tratamiento analítico de la locura". En Rodríguez Márquez, Susana (Compiladora). *Trabajos del psicoanálisis*. México: Editorial Fontamara.

Topuzian Marcelo, 2003, "Paul De Man: ¿la imposibilidad de la autobiografía?" En *Anclajes*, Vol, 7, No 7.

Vásquez Ávila, Mónica. 2011. « La locura en el campo del lenguaje : reflexiones sobre el delirio » En Rodríguez Márquez, Susana (Compiladora). *Trabajos del psicoanálisis*. México : Editorial Fontamara.

Villarreal, Jaime. 2008. "La razón vacía: el camino de Santiago de Patricia Laurent Kullick". *Revista Replicante*, No. 15. 119- 123pp.

Waldman, Gilda. 1990. "El Golem: una metáfora de los tiempos modernos". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 36 (140).

Weigel, Sigrid. 1986. "La mirada bizca: Sobre la historia de la escritura de las mujeres". En Ecker, Gisela (editora). *Estética feminista*. Barcelona: Icaria Editorial, S.A.