

Ilusiones y evasiones. Culpa y vergüenza en tres novelas colombianas

William Díaz Villareal

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

wdiazv@unal.edu.co

El objeto de este artículo es la exploración de la lógica de la culpa y la vergüenza en tres novelas colombianas: *En diciembre llegaban las brisas* (1987) de Marvel Moreno, *Delirio* (2004) de Laura Restrepo y *Las cuitas de Carlota* (2003) de Helena Araújo. La hipótesis implícita del ensayo es que los actos narrativos no son inocentes ni neutrales, y que la culpa y vergüenza son el motor que articula todo un sistema de ilusiones y de evasiones que le dan forma al mundo épico. Así, culpa y vergüenza no son asumidas como temas literarios, sino como elementos que se sedimentan en la forma narrativa. En el caso de las tres novelas estudiadas, además del sistema patriarcal hay un asunto crucial que permite desentrañar la lógica de la culpa: la cuestión de la clase social, frente a la cual las tres narradoras emplean estrategias diversas.

Palabras clave: Marvel Moreno; Laura Restrepo; Helena Araújo; culpa; vergüenza.

Cómo citar este artículo (MLA): Díaz Villareal, William. “Ilusiones y evasiones. Culpa y vergüenza en tres novelas colombianas”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 27 núm. 2, 2025, págs. 127-164.

Artículo original. Recibido: 15/01/25; aceptado: 13/03/2025. Publicado en línea: 01/07/2025.



Illusions and Evasions. Guilt and Shame in Three Colombian Novels

The aim of this article is to explore the logic of guilt and shame in three novels by Colombian female authors: *En diciembre llegaban las brisas* by Marvel Moreno, *Delirio* by Laura Restrepo and *Las cuítas de Carlota* by Helena Araújo. The implicit hypothesis of the essay is that narrative acts are neither innocent nor neutral, and that guilt and shame are the driving force behind a whole system of illusions and evasions that shape the epic world. Thus, guilt and shame are not assumed to be literary themes, but rather elements that are embedded in the narrative form. In the case of the three novels, in addition to the patriarchal system there is a crucial issue that allows us to unravel the logic of guilt: the question of social class, in the face of which the three narrators employ different strategies.

Keywords: Marvel Moreno; Laura Restrepo; Helena Araújo; guilt; shame.

Ilusões e evasões. Culpa e vergonha em três romances colombianos

O objetivo deste artigo é explorar a lógica da culpa e da vergonha em três romances colombianos: *En diciembre llegaban las brisas* (1987), de Marvel Moreno, *Delirio* (2004), de Laura Restrepo, e *Las cuítas de Carlota* (2003), de Helena Araújo. A hipótese implícita do ensaio é que os atos narrativos não são inocentes nem neutros, e que a culpa e a vergonha são o motor que articula todo um sistema de ilusões e evasões que moldam o mundo épico. Assim, a culpa e a vergonha não são assumidas como temas literários, mas como elementos sedimentados na forma narrativa. No caso dos três romances estudados, além do sistema patriarcal, há uma questão crucial que nos permite desvendar a lógica da culpa: a questão da classe social, diante da qual os três narradores empregam estratégias diferentes.

Palavras-chave: Marvel Moreno; Laura Restrepo; Helena Araújo; culpa; vergonha.

In memoriam David Jiménez Panesso

I

EN DICIEMBRE LLEGABAN LAS BRISAS de Marvel Moreno no es una novela fácil. “Hay muchas anticipaciones, no hay suspenso a largo plazo, hay muchos elementos eludidos, no hay historias secundarias que dependan de un eje central”, afirma, por ejemplo, Montserrat Ordóñez. La novela está conformada por tres historias casi independientes que “se encadenan, crecen como burbujas, adquieren volumen, brillo y vida hasta que revientan y desaparecen, con sus protagonistas, para pocas veces volver a ser mencionadas e integradas al texto”: son las historias de Dora, Catalina y Beatriz, tres jóvenes de la clase alta barranquillera de mediados del siglo pasado. El conjunto se articula en un todo por obra de la voz narrativa, la cual “aparece como un yo que no se nombra, pero que se somete a la perspectiva y el conocimiento de un personaje-testigo, Lina Insignares” (105), amiga y confidente de las tres, quien, ya mayor, narra desde París, donde vive desde hace muchos años. Las obsesiones de esta voz, evidentes en la clara prevalencia de ciertas imágenes y motivos, le dan unidad y coherencia a este libro. Las tres historias centrales son iluminadas, a su vez, por las potentes figuras de tres mujeres de la familia de Lina, todas ellas muy presentes durante sus años de juventud: su abuela Jimena, la tía Eloísa y la tía Irene. Las dos primeras poseen un peculiar talento para la reflexión; la última, para el arte plástico y la música.

Ordóñez también afirma que la novela de Moreno es “un libro que continuamente recomienza y se repite, como el mundo que refleja” (105). Y lo que refleja es un mundo mítico caído en desgracia por la acción del patriarcado. Decía por ejemplo la abuela Jimena:

Si Darwin no se había equivocado los hombres actualmente en vida eran descendientes de aquellos cuya violencia o crueldad —hoy defectos, ayer virtudes— les había permitido masacrar convenientemente a sus adversarios transmitiendo así a sus hijos el patrimonio genético susceptible de despertar en las mujeres la más sana desconfianza. (Moreno 31)

Lo que se presenta aquí, con la pátina científica de Darwin, es la idea de la transmisión de una culpa originaria. La humanidad es una raza maldita, manchada irremediablemente por la violencia masculina, como lo acredita, por ejemplo, la hiperbólica crueldad de los partos, de los que las mujeres salen agotadas, incapaces de seguir procreando o siquiera de sentir algún placer, y con sus vientres destrozados por el ímpetu de las criaturas al nacer o secos por la cantidad de hijos.

Aunque la abuela dice que odiar a los hombres “no tiene sentido”, igual que no tiene sentido detestar “al puma que mata a la vaca o al gato que ataca al ratón” (31), el odio es el afecto más notable de este mundo degradado. No solo los hombres blancos odian a sus congéneres, a las mujeres, a los negros, a los indios y a los animales; las mujeres también les transmiten a sus hijas su odio inveterado hacia esa especie perversa que, desde el principio de los tiempos, las quiere someter, las viola y las oprime. Este odio atávico penetra, de hecho, a toda criatura que está sometida a la deformación que produce la esfera del patriarcado:

Los únicos rocines que podían conseguirse en Puerto Colombia [eran] dos animales grandes y aviesos que odiaban abiertamente a todo el género humano después de haber sufrido durante diez años un trato infernal acarreado ganado entre montes y piedras calcinadas por el sol, y sometidos a la crueldad de peones de mala ley, como lo atestiguaban sus cuerpos cubiertos de cicatrices y aquellos ojos suyos desorbitados que relampagueaban de desconfianza y malignidad. (50-51)

Todo este bullir de violencia y represión ocurre por debajo de la “a primera vista serena superficie de existencias iguales que hacía más de ciento cincuenta años formaba la élite” de Barranquilla (11). Como afirma Helena Araújo, en la novela la ciudad parece “estancarse en las márgenes del tiempo, ignorar su cuota de cambio y de progreso”, con unas élites aferradas a “las tradiciones de estirpe y religión”. En algunos casos, ellas deben ceder ante la presión de inmigrantes, advenedizos y nuevos ricos, pero solo lo hacen para conservar sus privilegios. “Sociedad en mutación, cierto, pero también sociedad estática”, pues se opone con uñas y dientes “a cualquier evolución en esa zona de continuismo que son sus mujeres”, las cuales son obligadas a permanecer “sumisas y resignadas” (“Siete novelistas colombianas” 452). Sometidas a ese sistema clasista y machista

de esclavitud, dolor y sufrimiento, todas están condenadas de antemano a ser lo que Mercedes Ortega llama “figuras del trastorno”: “Perturbadas, incluso locas [...], ellas trastornan o alteran los esquemas identitarios y perturban el orden establecido en su búsqueda de una feminidad más auténtica”. Algunas, muy pocas, triunfan y se acercan a “la emancipación de las normas del sistema patriarcal expuesto en la obra”, pero la mayoría se queda “a medio camino en la deconstrucción de las imágenes normativas de la feminidad o, incluso, sin intentar siquiera cuestionarlas” (89).

Ese es el mundo que les toca en suerte a Dora —irresistible, atractiva y sumisa—, Catalina —rebelde y vengadora— y Beatriz —piadosa y autodestructiva—. Lo curioso en todo caso es que, en un universo tan tupidamente patriarcal, y en particular en una sociedad tan atávica, mojigata y puritana con respecto a las mujeres como la de la novela, pueda sobrevivir sin ninguna mella la stirpe matriarcal y feminista de Lina Insignares, el personaje central y eje de toda la focalización. Nadie parece oponérseles; al contrario, nadie se dirige a ella, a su abuela o sus tías si no es para confiarles sus secretos, esperar su consejo o reconocer su poder. No le falta razón a Ortega cuando dice que “la historia de esta familia parece tan inverosímil como el cuento de hadas feminista que leyera una abuela incendiaria a una nieta antes de dormir” (94). Así lo cuenta, más o menos, la narradora: “Desde hacía al menos quinientos años”, las mujeres de la stirpe de Lina tendían a dar a luz niñas y enviudaban jóvenes, por lo que muy pronto debían hacerse cargo de los negocios. Habían desarrollado así una estructura social que “aparecía y se renovaba como la antítesis del patriarcado”. Sin jerarquías ni propiedad privada, esta “frágil y sin embargo tenaz organización familiar” en la que “todo estaba permitido” pudo resistir mientras la pequeña ciudad no podía oponerle algún “conflicto serio”. Y después, cuando la ciudad, “creciendo como una inmensa hiedra, empezó a asfixiarlas”, ellas tuvieron que recurrir a la simulación: fingían “adaptarse a sus costumbres”, pero “conservando secretamente la solidaridad del viejo clan” (Moreno 222).

¿Realmente es tan incendiaria, como supone Ortega, una abuela que le cuenta de este modo su historia familiar a la nieta? Pues es un hecho que, en cuanto explicación de la feliz y milagrosa existencia de esta sociedad matriarcal en medio del patriarcado más férreo y asfixiante, la narración contiene tantas ilusiones como evasiones. Mucho habría que preguntarse sobre el sentido de la simulación de estas mujeres cuando la ciudad empezó a asfixiarlas; quizás tanto como sobre los negocios no especificados a los

que ellas se han dedicado por generaciones para mantener su riqueza y su posición social. Se sabe apenas que la “genitora de la familia cuyo recuerdo se veneraba” había sido “doña Adela Portal y Saavedra”, quien había llegado “a Cartagena de Indias para dirigir la plantación de su tercer marido, un almirante de la flota española fallecido en alta mar” (222). Lo del tercer marido es provocador y, efectivamente, habla a favor del recio carácter de la matriarca. Almirante es un alto cargo naval y los apellidos de doña Adela evocan un alto abolengo, pero sería ingenuo creer que su riqueza se produjo naturalmente, sin mediar algún proceso de acumulación originaria. Como fuere, los escasos indicios que da la narradora son poco halagüeños. La combinación del nombre de la ciudad de Cartagena de Indias —importante centro de tráfico de esclavos africanos durante la Colonia— con el sustantivo “plantaciones” no hace pensar, precisamente, en un pasado del que Lina, su abuela y sus tías puedan sentirse muy orgullosas sin acudir a cierta dosis de autoengaño o, por lo menos, de ceguera.

De acuerdo con Monserrat Ordoñez, “un eje de lectura” posible para *En diciembre llegaban las brisas* sería “la forma como se combinan las ilusiones (creaciones de mundos como mediación de la realidad) con las evasiones (las huidas, las fugas que nos dejan con lo no explícito o lo no dicho)” (105). Si, como argumenta Ordoñez, “las evasiones funcionan como mediaciones que permiten lecturas críticas y reconstrucciones del texto” (105), entonces cuanto más se tense el arco entre ilusiones y evasiones, más “crítica” será una lectura determinada. En la novela de Moreno las evasiones corroen las ilusiones, pues lo no dicho por la narradora plantea preguntas sin respuestas que cuestionan la consistencia de los mundos creados. Unas y otras crean un complejo campo de fracturas, fuerzas opuestas y contradicciones que, cuando se miran con atención, ponen en evidencia las ricas fisuras de la obra. Por ellas, la culpa y la vergüenza rezuman y se sedimentan, ya no como simples temas o motivos, sino como elementos cristalizadores de la forma.

Por eso son tan dicientes los silencios y los vacíos de esta novela. Por ejemplo, a pesar de su importancia como trasfondo que le da sentido a todo el mundo épico, se sabe poco de la abuela y las dos tías. La narradora habla vagamente de sus viajes alrededor del mundo por negocios o amores nunca especificados o por sus extraordinarios talentos artísticos y dotes espirituales. Desarrolla con prolijidad, en cambio, sus teorías personales, su forma particular de asimilar la Biblia, a Charles Darwin, a Sigmund Freud, a

Wilhelm Reich y a lo mejor de la cultura occidental para confirmar la visión mítica del mundo que tiene Lina; pero es como si el contenido de lo que piensan fuese tan importante que hiciera superfluo aludir a las condiciones materiales que les permitieron tener el tiempo y el espacio suficientes para reflexionar y desarrollar esas teorías. Solo la tía Eloísa, quien en su juventud fue una concertista mundialmente famosa que recorrió el mundo, parece haber hecho alguna vez algo para ganarse la vida. No obstante, la fuente del sustento que le permitió a su madre enviarla a Europa para tener una formación musical es un misterio.

De acuerdo con Walter Benjamin, “el cuento de hadas nos da noticia de los primeros esfuerzos de la humanidad por deshacerse de la carga que el mito había puesto sobre su pecho” (128)¹ y la primera manifestación del mito es la idea de una culpa originaria. Como personajes de un gran cuento de hadas ajeno a la historia y a la lucha por la supervivencia, Lina y su familia pertenecen a un mundo hecho de una materia diferente al de sus tres amigas y la sociedad barranquillera. Ocasionalmente, enfrentan a algún macho violento con alguna treta. Podrían así encarnar las figuras típicas del tonto, el hermano menor, el astuto, el que carece de miedo o el animal consejero, los cuales, según Benjamin, “nos enseñan que lo más aconsejable es oponerse a las fuerzas del mundo mítico con astucia e insolencia” (128). El padre de Lina, por ejemplo, era “un gigante despreocupado y jovial” que, todos los días, “conducía plácidamente su Dodge destartalado a diez kilómetros por hora” para dirigirse a su oficina de abogado de la calle de San Blas. Lina podía encontrar en él a “todos los personajes a la vez, el amigo, el erudito, el profesor de historia, salvo el hombre capaz de darle una sola instrucción adecuada si sus ropas empezaban a arder o cualquier otra calamidad venía a ocurrirle” (Moreno 101). No obstante, con su astucia logra evitar que Benito Suárez mande a Dora a un asilo. Simplemente, lo llama por teléfono y le dice: “mire, Benito Suárez, si usted mete a Dora en la casa de locos, yo lo meto a usted en la cárcel. Usted sabe que puedo hacerlo” (103).

Sin embargo, las acciones de este tipo son demasiado esporádicas y sus protagonistas están excesivamente atados a la lógica de poder de la novela para oponer una resistencia creíble a las fuerzas míticas. El padre es un jurista respetado y temido en la clase alta barranquillera, incluso a pesar de que él

1 Traducción modificada para ajustarla mejor al texto original.

parezca no prestar atención a estas cosas. Pero, aunque los asuntos de clase le son aparentemente indiferentes, frente a los pobres de la calle San Blas no puede abandonar cierto desdén aristocrático. “En su blanco vestido de lino, milagrosamente limpio, milagrosamente fresco entre aquel calor de plomo que derretía el asfalto”, dice la narradora, el doctor Insignares andaba por la calle “sonriéndoles a mendigos, emboladores y vendedores de chucherías y seguramente a todos llamándolos Lucho porque eran demasiados sus nombres” (Moreno 101-102). Igual pasa con la rama femenina de la estirpe: a pesar de su heroísmo y su valentía esporádicos, de sus muestras de compasión con los débiles y de su amor por los animales, Lina, su abuela y sus tías no pueden dejar de considerarse como una especie de aristocracia intelectual dentro de la aristocracia material, y de comportarse conforme a ello.

Así, en *En diciembre llegaban las brisas* el cuento de hadas sirve de contraparte al mito de un modo diferente al que plantea Benjamin: es la manifestación de un gesto desesperado de la narradora por salvar a Lina y a su estirpe de la catástrofe permanente que se despliega ante sus ojos. Lina comparte con las otras mujeres de su familia los valores de su “frágil y sin embargo tenaz organización familiar”, pero su imagen es incluso más elusiva que la de su abuela y sus tías. Más que una oposición al mito y a la culpa, ella encarna una forma de evasión. Salvo la mención ocasional de algún amante, es ajena a las fuerzas de la libido, tan tenaces en todas sus amigas y tan decisivas, por ello, en la conformación de su destino. Como dice Ordóñez, la historia de Lina no es una de esas burbujas que se inflan, brillan y estallan, “sino parte de toda la resaca de la novela” (106). De su madre no se sabe nada, y su propia vida solo puede deducirse de inferencias. De joven, cuando ocurren los hechos principales de la novela, vive con su familia en el opulento barrio El Prado, estudia en el mismo colegio de sus amigas, frecuenta con ellas el Country Club y la misma heladería, y juntas van de fiesta a las playas de Puerto Colombia. También se sabe que ha vivido su vida adulta en Europa, que alguna vez intentó suicidarse y que se dedica al comercio de arte por influencia de su amiga Catalina.

Todo esto sería un conjunto de minucias, de detalles menores e insignificantes, si no contrastase tan vivamente con la pasión y la curiosidad con la que la narradora se introduce en los más ocultos pliegues de Dora, Catalina y Beatriz, las tres amigas de Lina. De ellas y sus madres, de sus maridos y de sus amantes, quiere escudriñar todo, desde los resortes más íntimos de su personalidad y las justificaciones más recónditas de sus actos hasta la historia truculenta o fantástica

de sus ancestros. Mercedes Ortega describe a Lina como “figura ‘neutral’ dentro de la trama”, como “analista de la sociedad”, como “escucha ideal, confidente con la que todos abren el corazón” y como “aguda observadora que busca de manera permanente la verdad”. Su “intromisión en la vida de los actores”, agrega, se justifica por su curiosidad, “pues quiere entender los comportamientos humanos” (212). La curiosidad de Lina acerca de los demás, en efecto, no tiene límites, pero sus tres amigas difícilmente compartirían el juicio de valor de Ortega. Lina parece neutral porque su figura es elusiva, pero la narradora no lo es. Lisonjera con las mujeres que logran afirmarse como individuos en la sociedad patriarcal — Divina Arriaga, Catalina, su abuela y sus tías — e implacable con las que son sus víctimas — Dora, Beatriz y las mujeres en las familias de ambas —, la narradora y su deseo de “entender los comportamientos humanos” son cualquier cosa, menos neutrales. Al fin y al cabo, como sostiene Montserrat Ordóñez, en cuanto centro de la focalización, Lina es “esencialmente devoradora de las historias ajenas, intérprete y a veces, como todo relator, traidora. Su traición, al relatar y relatarse, es su acción más válida” (106). Solo la captación de esa traición permite desentrañar su cruda honestidad.

En el mundo de la novela, el juicio del mito sobre los individuos se manifiesta como la cristalización de un destino ineluctable, producido por fuerzas subterráneas más allá de la historia. De Dora, por ejemplo, la narradora dice que tiene un poder “remoto y profundo”, el poder de la “hembra primitiva” para atraer al macho díscolo y alborotado y hacerle recordar “que existe un placer más intenso y quizá más antiguo que el de matar” (Moreno 21). De hecho, especifica que, de niña, Dora no podía salir al jardín “sin provocar en cualquier mendigo o vagabundo que cruzara el sardinel el frenético deseo de abrirse la bragueta y masturbarse ante sus ojos”. Su madre, doña Eulalia del Valle, “pertenecía a una familia en la cual nadie había trabajado hace quinientos años” (18) y, empobrecida, había aceptado casarse con Juan Palos Pérez, un pediatra de Usiacurí que mantenía oculta en su pueblo a su madre descalza para no padecer ninguna humillación en la sociedad barranquillera.

El empobrecimiento de una clase es un fenómeno histórico, objeto característico de la novela y no del mito. Sin embargo, los resortes psicológicos que mueven a la acción a los sujetos, en la novela de Moreno, actúan con la contundencia de esas fuerzas que llevan a los héroes míticos a su destrucción. Doña Eulalia, que detesta con pasión al género masculino por la violación que sufrió cuando niña, aspira a controlar completamente a su

hija para evitar que caiga en manos de los hombres. No obstante, lo que produce es lo opuesto, como aquellos personajes arcaicos que, para evitar una desgracia anunciada por un oráculo, toman decisiones que, a la larga, terminan precipitando los acontecimientos hacia ella:

Su decisión debía estar asociada a la personalidad de Dora, aquella hija de sangre dudosa contaminada por siglos de desenfreno, por remotas lujurias de bailes y tambores y olores fuertes, que la negaba a ella —su pálida, ascética, desdibujada figura— y en la cual, sin embargo, ella había proyectado apenas la vio cumplir nueve años y empezar a florecer, a abrirse como una planta capaz de resistir la violencia de cualquier intemperie porque tiene las raíces clavadas en lo más profundo de la tierra. Al principio intentó con horror sofocar, contener o destruir aquella cosa inaudita que Dora rezumaba por cada poro de su piel: al no lograrlo, pues a pesar de fajas y vendajes los senos de su hija se erguían y sus caderas se redondeaban y la cabellera que le crecía a borbotones rompía la cintas de trenzas y colas de caballo, trató fascinada de hacerla suya: como una enredadera se le trepó al cuerpo y quiso respirar con sus pulmones, mirar a través de sus ojos, latir al ritmo de su corazón: escudriñó su cerebro con la misma enervada obstinación con la que registraba las gavetas de su tocador y leía las páginas de sus libros y cuadernos: la obligó a pensar en voz alta, a contarle sus secretos, a revelarle sus deseos: terminó por poseerla antes que ningún hombre, abriéndole a todo hombre el camino de su posesión. (22)

Sobre esta cita cabría repetir lo que escribió Montserrat Ordoñez acerca de Lina como centro de focalización narrativa: que su “confusa perspectiva [...] tiene muchas contradicciones y, huyendo de ideologías, las repite todas” (107). Pero, más que la confusión, habría que acentuar el asombroso carácter proteico de esta narradora. La “hija de sangre dudosa contaminada por siglos de desenfreno” es una contaminación del discurso de doña Eulalia, contaminación que la narradora trata de neutralizar con el comentario irónico sobre su “pálida, ascética y desdibujada figura”. Pero el pasaje está contado con tanta plasticidad que los límites entre lo que la narradora ironiza y lo que se toma en serio se difuminan poco a poco. La planta con las raíces clavadas en lo más profundo de la tierra proviene del discurso naturalista de la abuela acerca de los “instintos naturales” que, en cada persona, son

“acentuados o inhibidos por las circunstancias y la experiencia” (Moreno 83). La unión de estos dos discursos, el de doña Eulalia y la abuela, produce una amalgama curiosa que recuerda tanto el riguroso análisis científico como las teorías colonialistas sobre la sensualidad innata del trópico y los prejuicios católicos sobre el lascivo sonido de los tambores africanos. Es natural que, bajo estos presupuestos, doña Eulalia no pudiese hacer nada contra esa “cosa inaudita que Dora rezumaba por cada poro de su piel”. Las caderas y los senos que no pueden ser contenidos por las fajas, así como la cabellera que rompe cintas y colas de caballo, evocan las hipérboles garciamarquianas, pero la enredadera que se trepa en el cuerpo de Dora y trata de meterse en sus pulmones y latir con su corazón es una potente imagen de Moreno. La conclusión —que, al poseer a Dora, doña Eulalia abrió el camino para que cualquier hombre pudiera poseerla— aparece como el sorprendente resultado de un complejo proceso en el que se funden los prejuicios de clase y de raza, el discurso biológico y psicoanalítico convertido en *doxa*, la ironía y la hipérbole poética. En suma, el pasaje es un tejido tan cuidadosamente ejecutado que la imaginación no puede hacer otra cosa que aceptar la verdad de esta hipótesis por la mera potencia de su retórica.

Más que entender el mundo, la narradora quiere apropiárselo enfermizamente, devorarlo todo y devolverlo con un sentido nuevo. Es un sentido fluido, sin duda, pero la angustia de la narradora se manifiesta en su deseo de llenar con él todo el espacio novelesco, de no dar aire a otras voces o visiones. En la novela no hay, prácticamente, ningún pasaje en el que los personajes se expresen directamente; ni siquiera hay diálogos. El material, basado en testimonios de los personajes, ha sido reelaborado y cuidadosamente reorganizado por la narradora. *En diciembre llegaban las brisas* es una comedia humana sobre la élite barranquillera, pero también crea un mundo cerrado, completamente explicado en sí mismo, a la manera de *Cien años de soledad*, con la que comparte tantos rasgos. Sin embargo, mientras que la novela de García Márquez no necesita más que a Macondo para sus propósitos, la de Moreno tiene un cariz más balzaciano, si puede llamarse así: a Barranquilla confluyen personas de todo el mundo, cuyas historias son escudriñadas con pasión. Lina persigue a sus personajes y sus ancestros donde se encuentren, sea en algún lugar del Caribe, en el interior colombiano, en Norteamérica, en Europa, Asia o África, rastrea sus negocios y sus pasiones y elabora sus hipótesis con la tenacidad y la disciplina de

un amante celoso. De este modo, la vida de Barranquilla se inserta en la historia universal de un modo prodigioso. Las relaciones coloniales, el comercio internacional, las guerras y los movimientos políticos se integran con naturalidad a un todo violento y lleno de tensiones, pero sin fisuras exteriores: es el mundo mítico de una humanidad manchada por la culpa patriarcal, pues, igual que el amante celoso ve en todos los actos del amado una razón para sustentar sus celos, la amarga comprobación a la que llega la novela es que los mecanismos de dominio patriarcal son los mismos aquí que en Canadá, Francia o España.

Así, la historia social y cultural también es absorbida por el mito, que es su opuesto. Como agua estancada, la alta sociedad barranquillera en la novela de Moreno solo sufre una forma de cambio, la putrefacción. Las demás clases no representan, en este sentido, ningún horizonte de transformación, pues solo existen en función de la clase alta: son sirvientes o simples observadores en una masa fácilmente manipulable. En la novela, cuando los pobres aparecen individualizados, son figuras pintorescas, a menudo tratadas con la condescendencia del lugar común, como el campesino al que, en cierto momento, Benito Suárez muele a palos:

Era un hombre huesudo, con la cara surcada de oscuras arrugas bajo su sombrero de jipijai; probablemente no sabía leer ni escribir, pero en sus ojos había una cierta dignidad, no orgullo, sino la gravedad tranquila de los viejos que han tenido el tiempo de reflexionar en las cosas y darle a cada una su justa medida. (95)

Lo mismo pasa con las prostitutas, incluso aunque indiquen la posibilidad de un deseo liberado de las ataduras patriarcales. “Había algo en Petulia que Lina encontró siempre respetable”, dice la narradora. “Habría podido convertirse en mito [...], pero la consistencia de su personalidad la volvía irreductible” y, por su deseo de seguir siendo fiel a sí misma, “cayó en el engranaje de la prostitución rodando del Prado a las Delicias, y luego, a la minúscula casa del Barrio Abajo” (228). En cuanto prostituta, puede acoger bajo su ala a algunas jóvenes ricas desorientadas, puede aconsejarlas, protegerlas, hablar con ellas y ayudarlas a defenderse de sus maridos; sin embargo, en las manos de Catalina no deja de ser instrumento para la destrucción de su esposo.

Cabría preguntarse si la narradora de *En diciembre llegaban las brisas* puede ser realmente confiable o si más bien, para mantener su conciencia tranquila, no ha debido aceptar algunas ilusiones piadosas sometiéndolas a un mecanismo complejo de evasiones y silencios, de gestos represivos y de tabúes. Aceptar la segunda postura no disminuye el valor ni agota la riqueza de la novela, sino todo lo contrario: ella puede decir infinitamente mucho más de lo que dice, precisamente por la potencia que tiene aquello que no dice. Y desde Henry James, por lo menos, hemos aprendido que narrar es, con mucha frecuencia, una forma de explicarse a sí mismo convincentemente, de autojustificarse y de exponer los pecados bajo una luz que facilite su perdón.

El pecado de Lina se cristaliza en la novela misma, en la manera en que su discurso no puede escapar de la contaminación del mito, aunque quiera convencerse de que ella ha podido convertirlo en objeto de observación neutral. Sus palabras la traicionan y no puede dejar de transformarse en todo aquello de lo que quiere huir: su proteísmo expresa al mismo tiempo su deseo de evasión y la condena de su destino. Ni siquiera la feliz imagen de una sociedad matriarcal igualitaria que ella postula como su linaje puede ayudarla; no se puede escapar de los prejuicios, que rezuman como materia de una herida que no cura. Se ha escrito muchas veces que *En noviembre llegaban las brisas* es una novela de formación; habría que agregar que el proceso formativo de Lina es la búsqueda desesperada de un espacio narrativo al abrigo del mundo que ella misma presenta. Pero en la configuración de ese espacio hay un gesto de huida, porque Lina y su estirpe, muy a su pesar, también son responsables por acción u omisión del destino de sus jóvenes amigas. Lina trata de defender a Dora de su horrible marido, pero la inacción de la abuela la paraliza. La tía Eloísa mueve a su sobrina a la acción y Lina termina siendo cómplice indirecta de Catalina, cuyo triunfo se realiza al inducir al suicidio a su esposo. De un modo semejante, hay relación entre la evasión que provoca la figura de la tía Irene y el hecho de que Lina descubra demasiado tarde que Beatriz va a suicidarse haciendo volar en pedazos su casa en Puerto Colombia.

Esto explicaría por qué, para Lina, no existe ninguna posibilidad de reconciliarse con su pasado, por qué termina en París y decide nunca volver a su ciudad natal. París es, para los intelectuales de su generación, el centro de la cultura occidental: encarna las imágenes del viaje y la cultura, los dos ideales que atraen como un imán a las clases cultas caribeñas, de las que Lina y su estirpe hacen parte. Además, y esto es quizás más decisivo, París

es una ciudad grande y cosmopolita; por lo tanto, un lugar donde una mujer de la élite barranquillera puede gozar de cierto anonimato, donde se puede ser espectadora de la vida exterior sin comprometerse del todo en ella —exactamente lo que habría deseado ser en la Barranquilla de su juventud—. En París, Lina parece buscar la paz, pero su curiosidad es tan insaciable como su deseo de cerrar el mundo de su pasado en una narrativa coherente que la ponga a salvo de él.

Europa, además, es el lugar al que los conocidos llegan de paso trayendo noticias de sus vidas, lo que obliga a un cuidadoso ejercicio de memoria. “Muchos años después”, dice a menudo la narradora para agregar que alguien habría de aclararle algún detalle, o Lina habría de hacer algún descubrimiento de algo que se le había pasado por alto, alguna pieza que serviría para acabar de llenar el rompecabezas de la vida de sus amigas. “Al recordar, al escribir, [Lina] ha podido contemplar el pasado y también el futuro de su pasado, llegando a dominar la trayectoria del tiempo”, escribe Helena Araújo (“Siete novelistas colombianas” 457). Narrar es tratar de dominar el tiempo pasado. Como fuere, el epílogo de la novela, el único momento en el que Lina, en primera persona, revela algo de sí misma, parece dar cuenta de una conciencia amarga de ese dominio. Lina habita “en medio de recuerdos”; constata que “todos estos años en París no han logrado borrarlos”, como expresando un deseo frustrado por la tenaz fuerza de la memoria:

Al contrario, las fiebres y hasta el frío que saca sus navajas a la salida del metro cuando regreso del hospital, parecen devolverme con obstinación a la ciudad del Prado, a las brisas que siempre llegaban en diciembre, a las tardes en que sentada a una mesa del Country Club, con el sol reverberando ahí afuera en los campos de golf, mis amigas y yo nos divertíamos adivinando nuestros posibles destinos con ayuda de un naipe. (Moreno 433)

Si se contrastan estas imágenes con lo narrado en las cuatrocientas y tantas páginas que las preceden, el esfuerzo de Lina por presentar el pasado con colores idílicos resulta conmovedor, pues en la novela las brisas de diciembre son una presencia ocasional, con frecuencia ominosa, y nunca hay un grupo de jovencitas jugando con el naipe a adivinar su destino. La nostalgia tiene siempre un lado luminoso, pero también algo ominoso: con su brillo apunta a una reconciliación con el pasado, pero esa luz surge de una ausencia.

La memoria, según Nietzsche, es el mecanismo básico de la formación del sentido de responsabilidad, ese “instinto dominante” que el “hombre soberano” también llama su “conciencia” (66). La humanidad se ha visto obligada a grabarla hondamente con fuego porque solo así puede oponerse a la tenaz capacidad de olvido, que es una fuerza “activa, positiva en el sentido más riguroso del término” (65). La fuerza del olvido es “la guardiana del orden anímico, de la tranquilidad, de la etiqueta”; nos permite gozar de “un poco de silencio, un poco de tabula rasa, a fin de que de nuevo haya sitio para lo nuevo” (66). La fuerza del olvido, en suma, nos permite imaginarnos como no culpables. El epílogo de *En diciembre llegaban las brisas* habla del recuerdo, pero es la fuerza opuesta, el íntimo deseo de olvidar, la que le da impulso a todo el acto narrativo de la novela. Es como si, a través de una curiosidad sin límites, Lina tratase de exorcizar de sí misma esa Barranquilla que, irremediablemente, terminó formándola y siendo tan parte de ella como ella lo es de la ciudad. Al convertir a su clase y su mundo en objeto de estudio, la narradora busca entronizar a Lina en la posición de observadora imparcial y neutra. Por supuesto, es una aspiración ilusoria, pero es un deseo al fin y al cabo, tan fuerte y porfiado que pone en tensión todo el universo épico. El último párrafo de la novela es la máxima manifestación de esa tensión; en él Lina expresa, como sin quererlo, cuál sería la imagen de su ciudad que le gustaría albergar en el pecho:

Los años han pasado. No he vuelto ni creo que vuelva nunca a Barranquilla. A mi alrededor nadie conoce siquiera su nombre. Cuando me preguntan cómo es, me limito a decir que está junto a un río, muy cerca del mar. (Moreno 436)

II

A diferencia de *En diciembre llegaban las brisas*, *Delirio*, de Laura Restrepo, es una novela de final feliz. Después de un largo y angustiante episodio de locura, Agustina Londoño, una hermosa joven de una de las familias prestantes de Bogotá, ha recuperado la cordura. Aguilar, su compañero, un profesor de literatura en una universidad pública en paro, suena exultante cuando, después de una serie de avatares y aventuras que lo llevan a descubrir lo que pasó con su amada Agustina, vuelve a su apartamento, donde finalmente ella lo

espera. “Me acogió un olor que me arrancó lágrimas”, dice, “un olor a casa, [...] a vida real, a aquí ha vuelto a ser posible la vida” (Restrepo 341). En la épica, al igual que en la comedia, los finales felices apuntan a un estado utópico en el que cada ficción encuentra el orden que le es más conveniente.

No obstante, los finales felices siempre tienen un toque irónico que señala alguna falsedad en el orden del mundo y las costumbres sociales. En las clásicas comedias de viejos celosos, por ejemplo, al final la joven esposa termina gozando del amor de su amante, mientras que el viejo marido vive satisfecho en su ignorancia. Los personajes encuentran su lugar en el mundo, pero la seguridad de ese lugar es quebradiza. Aguilar acepta que su dicha puede no ser duradera, pero se aferra con entusiasmo a ese momento de felicidad que supone volver a la casa con la sensación de un hogar. Es la felicidad de sentirse aceptado, finalmente, en la esfera de la que había sido excluido toda la novela. Porque lo que Agustina había hecho durante su delirio era expulsarlo de su mundo, mantenerlo a raya y no dejarlo entrar. “Fuera de aquí hijueputa”, le había gritado ella en el momento más profundo de su crisis, “mi padre a usted no quiere ni verlo ni en pintura, y a usted sí que menos, cerda inmundia”, le había dicho, además, a la tía Sofi, que se estaba desviviendo por ella durante su delirio (207-208).

Esta novela, como *En diciembre llegaban las brisas*, gira en torno a la lógica del poder patriarcal; sin embargo, la culpa está en otra parte. En su delirio, Agustina está alienada por la esfera del padre, ya muerto hace años, que se ha vuelto para ella omnipresente. Él encarna un poder sin nombre pero inescapable que la hija solo puede acatar con admiración. En ambas novelas, además, la familia es la sinécdoque de toda una clase cuyos privilegios se asientan en las endeble bases de la mentira y el autoengaño. No obstante, en *Delirio* hay un mayor horizonte de esperanza que en la novela de Moreno, porque Restrepo no cree en culpas míticas originarias. El final feliz plantea que desentrañar las mentiras familiares y sociales puede abrir la posibilidad de que la verdad nos haga libres. No es casual, por eso, que tenga la estructura de una novela clásica de misterio: el final coincide con el momento en que se esclarece lo que Aguilar llama con frecuencia el “episodio oscuro”, es decir, la red de acontecimientos que condujeron a Agustina a su largo delirio. Pero la verdad es plural en un sentido enfático: en la novela se alternan las voces de varios personajes, incluyendo la de la narradora en tercera persona, cada uno de los cuales presenta su propio

testimonio, sin que ninguna de ellas se superponga a las demás. Igual que en un mosaico, el conjunto adquiere sentido por la combinación de los fragmentos independientes, por las relaciones de unos con otros. Como en las novelas de misterio, el develamiento de la verdad es resultado de un cuidadoso proceso de construcción, pero en esta novela el detective que une las piezas de todo el rompecabezas es el lector mismo.

El delirio de Agustina tiene antecedentes muy remotos en el origen de la familia, que se remonta a Kaub, un pueblito alemán a la orilla del Rin. De este “lugar con un río y un castillo” se vino a Colombia joven el músico Nicolás Portulinus, abuelo de Agustina, quien terminó haciendo su vida “entre los cañaduzales del tórrido pueblo de Sasaima” (21). El testimonio de Portulinus no está escrito en primera, sino en tercera persona, por una narradora que, aparentemente, ha organizado el material que le proporcionan viejos documentos familiares. Según su relato de la vida de Nicolás antes de salir de su país, él tenía una hermana mayor, Ilse, que sufría una extraña condición por la que no podía dejar de rascarse la entrepierna y masturbarse en público. Mientras el joven florecía a los ojos de sus padres, su hermana languidecía: a Ilse, incontrolable, la encerraban en una habitación y le amarraban las manos en la espalda, ocultándola del mundo. Portulinus, entre tanto, mostraba un talento precoz para la música. Entre los dos hermanos, sin embargo, se formaba un extraño lazo:

Porque sucedió entonces que a él, al hijo adorado, le regaló la madre un pequeño piano en reconocimiento de su talento precoz, un piano blanco según especifica en su diario Portulinus, y él, además de cumplir con las expectativas maternas dejándolos a todos admirados en las veladas familiares, tocó en secreto Ländler y Waltzes sólo para Ilse, Baila, mi bella hermana, e Ilse salía del rincón de su aislamiento y bailaba, y fue entonces cuando Nicolás supo para qué servía la música y deseó con toda el alma llegar algún día a ser músico de profesión. Pero en medio de una noche de invierno irreversible, Ilse se tiró al Rin durante un paroxismo de fiebre para morir ahogada y entonces Nicolás supo otra cosa, 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. (272)

El suicidio de Ilse anticipa el de su hermano menor, ya viejo, en el Río Dulce cerca a Sasaima.

Nada dice la narradora sobre la situación material de Portulinus al llegar a Colombia. No debía ser muy próspera, en todo caso, si se considera el contexto en el que debió tener lugar. Después de la Primera Guerra, Alemania entró en un período de altísima inflación y depresión económica, por lo que las posibilidades de que Nicolás hubiese salido de allí con algo más que sus ganas de huir son más bien pocas. Como fuere, una vez establecido en Colombia se dedicó a componer bambucos y pasillos por encargo y a darles clases de música a los hijos de los notables de Sasaima. Una de sus pupilas fue Blanca Mendoza, una jovencita sin ningún talento musical a la que Nicolás le doblaba la edad, y con la cual terminó casándose “en parte por amor y en parte por compromiso, porque la dejó preñada en un acto irreflexivo y desconsiderado” (36). En los años veinte y treinta del siglo pasado, como ahora, apenas se podía sobrevivir de componer bambucos y dar clases de música. Sin embargo, Nicolás Portulinus y su mujer tienen una finca grande con sirvientes y mayordomos, que él bautizará *Gai repos*, donde Agustina tendrá los recuerdos más dulces de su infancia. Quizás, a la larga, el matrimonio le permitió asegurarse una vida próspera en una zona que, por esa época, se consolidaba como rica productora de frutas y bienes agrícolas. Pero la novela no menciona este tipo de cosas, y en cambio insiste en la excentricidad del espíritu artístico de este músico alemán, en su locura, su carácter melancólico y la añoranza de su tierra natal. Igual que en *En diciembre llegaban las brisas*, pareciera que en la novela de Restrepo la profundidad de la vida espiritual de un sujeto hace innecesaria la reflexión sobre la vida material que la sustenta: las ilusiones obligan ciertas evasiones.

A Blanca y Nicolás les sobrevivieron dos hijas: Sofía —la tía Sofi— y Eugenia. Sofía se quedó soltera, y Eugenia, una mujer obsesionada y orgullosa de su origen ario, se casó con Carlos Vicente Londoño, un joven heredero de una familia próspera de antiguos hacendados, que constituyen el ala paterna de la familia de Agustina. Curiosamente, la narradora tampoco habla de la prehistoria de esta rama familiar, más comprometida con el sostenimiento de la vida material que con el de la vida espiritual. Carlos Vicente, un hombre serio, adusto, silencioso, distante, es ese padre autoritario cuya presencia es tan inquietante en la novela. Él y Eugenia han vivido en dos barrios exclusivos de Bogotá, y tuvieron tres hijos que representan, esquemáticamente, tres formas diferentes de existencia. El mayor, Joaquín —Joaco—, hereda el carácter y el espíritu negociante de su padre; la de en medio es Agustina,

una joven excéntrica, esotérica, medio vidente, creyente en las energías y el *feng shui*; y el menor es el Bichi, un joven dulce, tímido y hermoso cuya homosexualidad es motivo de la violencia furiosa de su padre y la vergüenza de su hermano. En resumen, herencia europea con inclinaciones artísticas, mujeres orgullosas de su piel blanca, propietarios de tierra y negociantes, y jóvenes díscolos y excéntricos: el abanico completo de posibles matices de cualquier élite latinoamericana.

Sin embargo, a pesar de los accesos de ceguera en la novela, los Londoño no son como la stirpe matriarcal de Lina Insignares, protagonista de un cuento de hadas que sirve para evadirse del mito, pues en *Delirio* no hay mito, sino una historia social, económica y política, en la que los Londoño de hoy están íntimamente imbricados. Poco habla la novela sobre el origen de la prosperidad del pasado, pero mucho sobre el de la riqueza del presente. Y en ese aspecto Restrepo es implacable, como si el silencio frente al primero debiera compensarse con el más tenaz enjuiciamiento del segundo. Midas McAlister, otro personaje fundamental en la novela, resume a su manera la condición material de los Londoño: “no por nada dice aquí la gente que ‘Bisabuelo arriero, abuelo hacendado, hijo rentista y nieto pordiosero’, o sea un lento espiral descendente [...] donde el esplendor de antaño va perdiendo poco a poco el lustre” (203). Este Midas es el instrumento familiar para mantener el lustre de una familia cuya economía ya no puede basarse en la antigua hacienda, ahora convertida en una casa de campo. Y según el reporte de Midas, no es solo esta familia la que depende de él, sino toda una clase:

La Araña, el Silver, Joaco y otros tantos le daban al Midas, en cheque de viles pesos colombianos, cada uno una suma equis que él le hacía llegar a [Pablo] Escobar, y cuando Escobar coronaba su embarque de coca en los USA, les devolvía su inversión de nuevo a través del Midas pero ¡oh magia, magia! esta vez venían en dólares y con una ganancia espectacular, del tres por uno, del cuatro por uno y hasta del cinco por uno, según el santo capricho de san Escobar. Así ellos, sin pleitos con la justicia ni desdorar ante la sociedad, se convertían en orondos e invisibles inversionistas del narcotráfico y engordaban a reventar sus cuentas en el exterior; Escobar quedaba satisfecho porque lograba blanquear fortuna y el Midas tampoco se quejaba, porque se guardaba una tajada de consideración. (72-73)

Sobre los hombros de Pablo Escobar y personajes como Midas McAlister descansa todo el orden presente de lujos y privilegios de la clase de los Londoño, un orden que ellos se cuidan de mantener por medio del silencio y la mentira. Los Londoño, como todos los suyos, no producen riqueza, pero la necesitan, y en un país con una economía agraria que se desmorona, la producción de riqueza le ha sido delegada a la clase ascendente y ambiciosa que encarnan Midas y Escobar. En este sentido explica Midas las razones de las bombas de Escobar en los restaurantes lujosos. La gente habla de la DEA, del tratado de extradición o del resentimiento de Pablo por no haber sido aceptado en un club social de clase alta, pero para Midas la razón es más sencilla: simplemente, el Patrón se había cansado “del efecto balancín, que consiste en que con una mano recibimos su dinero y con la otra lo tratamos de matar” (236).

Por hacer evidente la hipocresía de una clase, *Delirio* ha sido leída con frecuencia de modo maniqueo. De un lado están los personajes que se adaptan a la lógica patriarcal de un capitalismo alienado —casi todos los Londoño, el Midas y sus amigos—, y del otro los que buscan escapar de él —Agustina, Aguilar, el Bichi y la tía Sofi— (cf. Montes); de un lado están quienes huyen de la verdad —los Londoño, incluida Agustina—, y del otro los que la enfrentan —Aguilar, el Bichi, el Midas— (cf. Ávila). Sin embargo, el demonio está en los matices. Aguilar y Midas, por ejemplo, parecen encarnar valores opuestos. Para el primero, antiguo militante de la izquierda, el mundo del padre de Agustina encarna los valores que él más detesta. El segundo, en cambio, desea hacer parte de la élite, identificarse con ella. No obstante, en ambos hay un marcado resentimiento de clase, una permanente sensación de sentirse separados de la élite por una pared invisible. El resentimiento de Midas es más explícito precisamente porque esa pared se opone al anhelo íntimo de ser como los ricos de viejo cuño. A pesar de su apartamento de lujo, de sus carros de alta gama y su amada motocicleta R100-RT, a pesar de su ropa de marca, sus relojes y sus joyas, Midas sabe que hay algo que los *old-moneys* tienen y que él nunca podrá tener: “un abuelo que heredó una hacienda y un bisabuelo que trajo los primeros tranvías”, los diamantes de la abuela, “la biblioteca en francés” del tatarabuelo, o el “ropón de bautismo bordado en batista y guardado en papel de seda durante cuatro generaciones” que será primorosamente almidonado para el bautismo de cada nuevo vástago (Restrepo 155). Estos

son objetos cargados de aura, de una historia y una tradición propias de una dinastía familiar.

En contraste, los objetos con los que alardean los McAlisters del mundo son siempre nuevos, y cuando son antiguos, su historia no tiene nada que ver con la de la propia familia. El aura, esa especie de autoridad que le otorga a tales objetos una majestad imaginaria, no puede comprarse con ningún dinero del mundo. Así se lo dice Midas a Agustina:

Así te hayas ganado el Nobel de literatura como García Márquez, o seas el hombre más rico del planeta como Pablo Escobar, o llegues de primero en el rally París-Dakar o seas un tenor de todo el carajo en la ópera de Milán, en este país no eres nadie comparado con uno de los de ropón almidonado. (155)

Quienes no tienen el ropón serán siempre invisibles para los que sí lo tienen. Estos nunca verán a Aguilar, aunque él viva y se desviva por Agustina, ni a McAlister, aunque sea él quien, a la larga, produce su riqueza. “Ante mí se arrodillan y me la maman porque si no fuera por mí estarían quebrados”, dice Midas, pues las haciendas de los *old-moneys* ya no producen, ni tampoco sus “*pendentifs* de diamantes que no se atreven a sacar de la caja fuerte por temor a los ladrones”, ni sus “ropones bordados que apestan a alcanfor. Pero eso no quiere decir que me vean. Me la maman, pero no me ven” (155-56).

La mirada de Midas sobre la clase de los Londoño es descarnada, cruda y directa, y así es como se la comunica a Agustina; la de Aguilar, en cambio, es más sutil, pero comparte con Midas el sentimiento de sentirse excluido. En cierto momento de la novela, por ejemplo, Aguilar vuelve al hotel donde, días atrás, había tenido que ir a recoger a Agustina en medio de su delirio. En la recepción, finge una excusa para pedir que le dejen visitar el mismo cuarto del que él tuvo que sacarla, medio enferma y medio inconsciente. Entonces, mira las uñas largas y profusamente pintadas de la recepcionista que teclea algo en el computador:

[Aguilar] se preguntó si aquella decoración se la haría ella misma, las uñas de la izquierda con la mano derecha, ¿y las de la derecha con la mano izquierda?, debía ser ambidextra esta muchacha para lograr semejante proeza, y en seguida sus pensamientos volaron hacia las bellas uñas ovaladas de Agustina, siempre cortas y jamás pintadas, y hacia el estuche de nácar que

fue de su abuela Blanca y donde guarda las limas, las barritas de naranjo y demás utensilios para hacerse la manicure, Agustina pronuncia la palabra en francés y Aguilar al escucharla se frunce y le cae encima, Existe la palabra en español y es casi idéntica, Agustina, entre nosotros se dice manicura, fíjate qué fácil, en estas tierras nos hacemos la manicura y no la manicure, con la ventaja de que no tenemos que esforzarnos tanto pronunciando. (75-76)

El discurso de Aguilar sigue la lógica metonímica de la memoria involuntaria: de la visión de las uñas de la recepcionista al recuerdo de las de Agustina, y de estas al estuche de nácar de la abuela que, dicho sea de paso, en las reflexiones de Aguilar tiene el valor del ropón almidonado de Midas. Es justo por eso que surge el resentimiento frente a la pronunciación francesa perfecta de Agustina, de la palabra *manicure*. Y aunque Aguilar “suda del remordimiento cuando se percata de la brusquedad con que le censura a Agustina sus amaneramientos de niña rica”, sus pensamientos siguen enlazando recuerdos de una naturaleza semejante: una vez, en un viaje a Alemania por un evento académico, Aguilar “se gastó casi todo el dinero extra que llevaba comprando en un duty-free del aeropuerto de Fráncfort las cremas de belleza marca Clinique que Agustina le había encargado”. Se lamenta entonces porque Agustina, “como toda su gente, tiene esa maña horrible de desdenar sistemáticamente los productos nacionales y de estar dispuesta a pagar lo que sea por vainas de afuera que aquí no se consiguen”, y esta idea peregrina se le viene a la mente justo antes de que su pensamiento se detenga en la hermosa cara de ella, y en particular en “sus ojos oscuros que ya no lo miran”. Aguilar se percata entonces de que se ha vuelto invisible para ella —y uno se siente tentado a agregar: como cualquier producto nacional—: “Desde que Agustina no me ve, me he vuelto el hombre invisible” (76), piensa antes de darse cuenta de que la recepcionista le está preguntando algo.

No ser visto es, así, una de las obsesiones que unen a Midas y a Aguilar. Si hay una vergüenza mayor que la de ser visto en una situación embarazosa, es la de ser ignorado de modo absoluto, sistemáticamente, por aquellos en quienes se tiene algún tipo de interés. Quien sufre semejante vergüenza no puede darse el lujo de ignorar a quien lo ignora. Al contrario, convierte a este último en objeto de fascinación, admiración, desprecio, resentimiento o todos al tiempo: sobre este hecho descansa la ley formal de *Delirio*. Esta novela gira en torno a la familia Londoño, pero con las significativas excepciones de

Agustina y, ocasionalmente, la tía Sofi, sus voces no se escuchan directamente. Siempre están mediadas por los pensamientos o los discursos de los otros, de aquellos que no son vistos por ellos, como Midas y Aguilar, o de quienes han sido simbólicamente expulsados o se han apartado de su círculo, pero que en el fondo no pueden dejar de pensar en ellos. La tía Sofi huyó de la casa de los Londoño cuando se destapó el escándalo de su relación amorosa con Carlos Vicente, el marido de su hermana, y se fue, con el Bichi, a vivir a México. Agustina siempre ha sido la hija díscola que decidió irse a vivir con Aguilar, un profesor de clase media, dieciséis años mayor que ella, al que ni siquiera la narradora trata por su nombre de pila. Y Portulinus está demasiado distante de los Londoño por su origen alemán, por su locura, su espíritu melancólico y su encantamiento por un joven llamado Farax.

Ignorar al otro es la marca de una clase cuya existencia, paradójicamente, depende de ese otro. “Dime si no es para volverse loco”, se podría comentar a este respecto usando libremente las palabras de la tía Sofi cuando se refiriere a la práctica de los Londoño de tapar una mentira con otra (322). Con frecuencia se ha interpretado el delirio de Agustina como el delirio de un país o de una sociedad. Alejandro Sánchez Lopera, por ejemplo, afirma que la novela de Restrepo “contiene una sugestiva invitación: quizás el que está loco, o poseído, no es el cuerpo de Agustina. Es el cuerpo social” (66). “El nudo del relato”, dice, es “el proceso de descubrir la densidad de la moral que nos atraviesa socialmente” (74). Todos somos esclavos de esa moral basada en el resentimiento, el engaño y la simulación, y la máxima manifestación de esos síntomas es el narcotráfico. “La ilegalidad como existencia misma, como vehículo que impulsa la dominación y el lujo. Es lo que todo el mundo ‘sabe’, pero aun así, es esquivo, difuso” (69).

Esta lectura resulta generalizante, incluso a pesar de su sugestiva coherencia. La “moral social” de Sánchez Lopera es demasiado amplia, demasiado uniforme, demasiado esquivia y difusa. Si *Delirio* pone en evidencia “el terror que produce la catástrofe de una culpa diseminada” (Sánchez 68), tal culpa tiene gradaciones, adquiere formas diversas y se despliega en planos concretos de la narración. Desde el punto de vista de la novela como una totalidad formal, el silencio sobre la prehistoria que le dio origen a la riqueza de los Londoño es diciente. En su lectura de *Mansfield Park*, Edward Said demuestra que la moral familiar en esta obra de Jane Austin no puede separarse de su base social, en este caso, de la interacción material de las formas de vida en la casa de

campo de Inglaterra, por un lado, y las propiedades coloniales de sus dueños, por otro. En las conversaciones de los personajes, las referencias casuales a la isla de Antigua, al Mediterráneo, o a la India, dice Said, “representan una significación ‘ahí fuera’ que moldea la acción genuinamente importante, la que sucede *aquí*”, en la casa Mansfield Park (160).

En *Delirio*, esas referencias casuales siguen una lógica curiosa: pareciera que la novela quiere aislar de la economía ilegal, precisamente, a aquellos personajes cuya afirmación espiritual es más contundente. Portulín parece existir solo en su melancolía, y su tristeza es el objeto de reflexión de Blanca, su esposa. El mundo social más amplio parece como borrado con una esponja. Muy poco se sabe de sus clientes, de sus amigos o de las autoridades del pueblo, y el contacto con otras clases sociales se reduce a formas básicas de servidumbre: alguna orden puntual a alguna sirvienta o un mayordomo en una finca frutícola que, aparentemente, no tiene trabajadores. La tía Sofi y el Bichi se fueron para México después de que se destapó el escándalo al descubrir la relación amorosa de aquella con su cuñado: igual que las mujeres emancipadas de clase alta de *En diciembre llegaban las brisas*, para ellos la única forma efectiva de emancipación está en el extranjero. Agustina es la única que atraviesa las barreras de su clase al vivir con Aguilar, pero lo que se resalta en la novela es su excentricidad y su delirio, que la distancian de él. En cierto modo, Agustina, la tía Sofi y el Bichi son como Lina y las mujeres de su familia: figuras aisladas, habitantes de un mundo que se presume aparte. No obstante, a diferencia de lo que ocurre en la novela de Moreno, la narradora no aspira a presentarlos como miembros de una estirpe diferente. Más bien han huido de ese mundo cuya falsedad y fingimiento son formas de opresión, y cada uno a su manera, ha debido pagar por ello.

Por otro lado, la presentación de una familia singular como encarnación de una clase permite entender cómo es que Agustina se convierte, por así decirlo, en una depositaria ejemplar de la culpa. En parte como Lina en *En diciembre llegaban las brisas*, su refugio en el mundo espiritual supone una forma de evasión: no ve los nexos que la atan inexorablemente al mundo material. Los recuerdos de infancia que ella evoca en su delirio dicen mucho a este respecto, pues hablan de cómo se interioriza un tabú y una ceguera. Muchos de ellos parecen el desarrollo de una de las enseñanzas de la madre: que “es sucio todo lo que viene de la calle” (Restrepo 132). Solo habría que agregar al margen que de la calle viene también, como por arte de magia, el dinero que le ha

permitido a la familia, al menos desde los tiempos del abuelo, afianzarse en la clase de los *old-moneys*. Todo lo que está afuera de la casita de la infancia carece de nombre, es “eso que es horrible y que espera en lo oscuro, al otro lado de la puerta, quieto bajo la lluvia” (113). La única protección que parece tener Agustina frente a ese mundo amenazante es el padre, cuya presencia se impone a través de los cinco sentidos. “Miro a mi padre y me parece que brilla”, dice; para la niña, él “despide un halo de limpieza, de elegancia y de buen olor”. Cuando él le limpia a su hija pequeña algún resto de comida con su pañuelo, ella disfruta su “limpio olor a Roger & Gallet”, y también le gusta acariciar “el paño gris de su pantalón, que es así de suave por ser puro cashmere según dice mi madre, y que en realidad no es gris sino charcoal porque los colores con que viste mi padre solo en inglés tienen nombre” (89).

No es casual, en este contexto, que la niña Agustina se desviva por ese único momento de intimidad verdadera con su padre, que tiene lugar a las nueve de la noche:

Mi padre me dice, Tina, ¿vamos a echar llave?, es la única vez que me llama Tina y no Agustina, y ésa es para mí la señal [...], me da su llavero pesado que va sonando como un cencerro, me toma de la mano y vamos recorriendo los dos pisos de la casa empezando por el de arriba, entramos a los cuartos aunque estén a oscuras y como estoy con él no me da miedo, la luz que despide mi padre llega hasta los rincones y dispersa el miedo, él y yo vamos callados, no nos gusta hablar mientras desempeñamos el sagrado oficio de ajustar con tranca los postigos de las ventanas y de echar en las puertas cerrojo [...]. Agustina añora esa casa grande y cálida, bien protegida e iluminada y con todos nosotros resguardados adentro mientras que la calle oscura quedaba afuera, del otro lado, alejada de nosotros como si no existiera ni pudiera hacernos daño con su acechanza; esa calle de la que llegan malas noticias de gente que matan, de pobres sin casa, de una guerra que salió del Caquetá, del Valle y de la zona cafetera y que ya va llegando con sus degollados, que a Sasaima ya llegó y por eso no hemos vuelto a Gai Repos, de ladrones que rondan y sobre todo de esquinas en las que se arrodillan los leprosos a pedir limosna, 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. (90-91)

Afuera se extiende una vasta oscuridad sin nombre, poblada de imágenes de peligros acechantes y leprosos pudriéndose en las calles; el adentro encierra el cálido hogar iluminado por el padre, impregnado de colonia francesa, suave como *cashmere*, donde las palabras extranjeras suenan con naturalidad. Los signos de la distinción de clase expulsan a los otros y los hacen invisibles, como dice Midas, pero, más importante aún, crean también un mundo protegido, salvaguardado del que solo se puede tratar de salir con el exilio o el delirio. La culpa que enfrenta Agustina no es, pues, una culpa originaria y abstracta, sino el producto de la imposición de un tabú.

La tensión entre un afuera amenazante y un adentro que hay que preservar no solo es un factor determinante del delirio de Agustina; también se sedimenta como motivo central de la novela. En la prehistoria alemana de Portulinus, Ilse “desgraciaba a la familia hasta el punto de amenazar con desintegrarla” (267). Sus padres la encierran con llave, mientras se afanan en exhibir el talento musical del joven Nicolás en las veladas familiares. Luego, cuando Portulinus se suicida, el ocultamiento de la verdad para mantener el orden de adentro se transforma en un abierto engaño. A pesar de que sus hijas han sido testigos de la desgracia, su madre les anuncia “en un tono cordial, sedante, el tono de quien espera que la vida siga pese a todo, Niñas, su padre ha regresado a Alemania donde se quedará no se sabe por cuánto tiempo” (310). La cadena de mentiras para mantener el orden familiar continúa en Eugenia, la madre de Agustina, cuando el Bichi revela ante la familia las fotos que su padre, Carlos Vicente, le ha tomado a la tía Sofi desnuda. Así se lo cuenta esta a Aguilar:

Eugenia recogió las fotos una a una, como quien recoge las cartas de una baraja, las guardó entre la bolsa de su tejido, encaró a su hijo Joaco y le dijo, textualmente te voy a repetir lo que dijo porque es cosa que no puede creerse, parecería invento mío, le dijo Vergüenza debería darte, Joaco, ¿esto es lo que has hecho con la cámara fotográfica que te regalamos de cumpleaños, retratar desnudas a las muchachas del servicio?, y enseguida completó su parlamento dirigiéndose a su marido, Quítale la cámara a ese muchacho, querido, y no se la devuelvas hasta que no aprenda a hacer buen uso de ellas. (321)

En su famosa carta, Kafka le escribía a su padre que, con respecto a su relación con él, la madre ejercía el papel de montero de caza: cuando, por alguna razón, el joven Franz trataba de emanciparse, la madre “restablecía

el equilibrio con su bondad” y, por su mediación, lo reintegraba “en ese círculo tuyo del que si no, para tu provecho y el mío, quizás habría podido evadirme” (38). Las madres en *Delirio* cumplen un papel parecido, pero son infinitamente más activas y responsables que la de Kafka. Son las feroces guardianas del orden que simbólicamente encarna el padre, pero que ellas crean y mantienen activamente con sus ocultamientos y mentiras, pues ni siquiera el padre puede huir del encantamiento. Después de que Eugenia ha inventado la fantástica historia del origen de las fotos, Carlos Vicente calla, Joaco acepta su culpa y la tía Sofi sale de la casa con el Bichi, rumbo a México. El frágil orden del mundo interior de la familia queda intacto, mientras que todo aquello que no se acoge a él es expulsado a esa oscura realidad poblada de peligros, enfermos, pordioseros y asesinos que está afuera.

Ese gesto de la madre se decanta en la novela de Restrepo como un elemento determinante de la forma. Las relaciones con el mundo social, en un sentido amplio, han sido extirpadas del discurso de todos los Londoño, mientras Midas McAlister ofrece la mirada exterior que despliega la falta de escrúpulos de su clase, su dependencia del narcotráfico, y los negocios de Pablo Escobar. También lo hace Aguilar, aunque su mirada es más compasiva. Así, *Delirio* construye la ironía a partir de la contraposición de voces diversas, que dan cuenta de perspectivas diferentes acerca de los personajes centrales. La cómica obsesión de Aguilar por el valor de las cosas y por su exiguuo sueldo, por ejemplo, contrasta con la ceguera de Agustina frente a los gastos que generan sus exóticos proyectos y sus gustos esotéricos. El único negocio al que ella se dedica en algún momento es a la “exportación de telas estampadas con técnica de batik” (Restrepo 159), un negocio en el que invierte una fortuna, pero fracasa. Mientras Aguilar ve con horror cómo la “masa pegotuda y amarilla que Agustina llamaba kunyit” destroza los tapetes, ella anda ardiente, “inventando diseños y ensayando mezclas de colores” (159-60).

Tratar de escapar de ese mundo sin romper todos los lazos emocionales que atan al sujeto lleva al delirio, que es una forma de enfrentar una culpa secreta y oscura que se ha cristalizado en su vida como silencio y ceguera frente a lo que está afuera. Agustina calla y Aguilar no puede sacarla de su delirio porque, como le dice Midas McAlister, ella tampoco lo ve a él (156). Desde este punto de vista, la lucha interior de Agustina es por lograr ver lo

que le han enseñado a no ver, aunque lo tenga al frente de los ojos. Y la novela es suficientemente honesta para dejar la duda, en medio de su final feliz, de si Agustina verdaderamente ha podido ver algo: “Me senté a desayunar y a observar a mi mujer que pasaba una y otra vez frente a mí”, dice Aguilar al final de la novela, “como mirando hacia otro lado, como haciéndose la desentendida y al mismo tiempo nerviosa, queriendo y no queriendo chequear con el rabillo del ojo” si Aguilar se había puesto la corbata roja que ella le había pedido que se pusiera. “Hasta que me planté frente a ella, la tomé por los hombros, la hice mirarme a los ojos y le pregunté, Señorita Londoño, ¿le parece suficientemente roja esta corbata?” (342).

III

De acuerdo con Julie Lirot, *Las cuitas de Carlota* de Helena Araújo se ocupa del “desarrollo de la identidad femenina a través de una reescritura de la *Bildungsroman* masculina” (Lirot 52). Esta afirmación describe mucho mejor, sin embargo, la novela de Moreno, cuyo eje articulador es la educación intelectual y emocional de la joven Lina. La novela de Araújo, por su parte, pasa rápidamente por la etapa de formación de Carlota y desarrolla, en cambio, las cuitas de su vida como mujer casada. Por otra parte, *En diciembre llegaban las brisas* reescribe la *Bildungsroman* por su particular giro del punto de vista: la cantera de la que Lina extrae el material para la formación de su identidad femenina no es su propia experiencia, sino una serie de acontecimientos de los que ella pretende ser testigo o actor ocasional, nunca protagonista. Carlota, al contrario, es la narradora de su propia vida: lo hace en tres cartas a Elisa, su prima y mejor amiga, para una novela que esta planea escribir. Así empieza la novela:

Aquí te va una primera versión de lo que me pides. Cuéntame qué tanto te sirve. Te lo digo porque me parece medio incompleta ¿Quién me manda a ponerme a rememorar cosas que se me han confundido y hasta borrado de tanto contárselas a los shrinks? He comenzado a redactarte esto mil veces, te juro, pero apenas me salen unas cuantas paginitas cursis, con mucho de Cenicienta, por lo de la madrastra y las hermanastras. ¿Qué pretendes saber de esos años? Luego, ¿no los recuerdas mejor que yo? (Araújo, *Las cuitas de Carlota* 9)

La narradora de *En diciembre llegaban las brisas* ha organizado en un todo el material que le proporcionan sus tres amigas y otros personajes; *Las cuitas de Carlota*, en contraste, está compuesta de un material en crudo, sin la elaboración posterior de una tercera persona. En una reseña temprana de la novela, Yohainna Abdala sostenía que, por eso mismo, “la narración es un texto ‘incompleto’ de desventuras y desarraigos que anhela convertirse en uno completo” (325), es decir, el que habría podido escribir su prima, habitante de un mundo que Carlota “intenta alcanzar” sin comprender nada (324). Esta forma de leer la novela, sin embargo, se resiste a enfrentar su ironía, que consiste precisamente en que ese “texto incompleto” de una mujer que aparentemente no sabe de qué habla es, en realidad, la novela completa. Como afirma David Jiménez en otra reseña, “las cartas de Carlota, ese ‘sartal de pendejadas’, como las llama la narradora, son la única novela”, mientras que la novela proyectada por Elisa queda sepultada “debajo del relato aparentemente ingenuo y espontáneo de su prima no escritora” (s. p.).

La idea de que Carlota encarna una identidad femenina en desarrollo —de ahí la idea de que la novela pueda ser una *Bildungsroman*— o que escribe un texto incompleto tiene su origen en el contraste entre Carlota, atrapada por las convenciones del matrimonio burgués, y la destinataria de sus cartas, una feminista e intelectual de izquierdas, profesora en una prestigiosa Universidad de California y novelista en ciernes: en resumen, una mujer aparentemente provista *a priori* de todos los instrumentos teóricos necesarios para comprender las dolorosas cuitas de su prima. Sin embargo, como afirma Jiménez,

todo lo que se supone que Elisa traduciría después al lenguaje de la política o del feminismo o del psicoanálisis, ya está dicho por Carlota, pero de tal manera que el supuesto punto de vista de Elisa queda expresado en las cartas de forma cómica y paródica. (s. p.)

En la última carta, por ejemplo, Carlota ya es una “cuarentona, casi menopáusica” (*Las cuitas de Carlota* 123) que vive en Ginebra. “Yo seguía convertida en mamá gallina, o sea que planchaba y cocinaba y vigilaba tareas de lunes a viernes y de sábado a domingo” (124). Entonces Elisa la visitó, como le dice Carlota, “emocionadísima de llegar por fin a Suiza y pasearte a orillas del Léman pensando en una Mary Shelley taumatúrgica”. Iba de paso a París, “en busca de una francesa que tenía el pelo cortado al rape que tenía

a todas las feministas roletas con sus discursos sobre la ley fálica del lenguaje y la celebración del texto como el reino de la madre todopoderosa. ¿Habrás visto?": todo un "viaje semiótico, semántico o como quieras llamarlo" (125).

Nada, en el fondo, mantiene su lustre tras el efecto corrosivo de la pluma ligera de Carlota, ni siquiera su propio sufrimiento. "A mí eso de la luna de miel me pareció maluquísimo", dice (13), y después de describir grotescamente una escena que parece más una violación que una noche de bodas, concluye: "Maldita, yo me preguntaba en medio de esa cama revolcada, toda tembleque y con la entrepierna como desollada, cuáles serían los placeres de la carne, qué estafa" (14). Tampoco la vida social de una pareja casada sale bien librada de sus comentarios. Esteban Huerta, su marido, es hijo de un chicano que "murió de un infarto a los cuarenta y cinco años; mejor dicho, murió de tanto hacer plata o de hacer tanta plata, porque dejó casa en Florida, apartamento dúplex en Bogotá y sobre todo finca" (16). En las reuniones de las familias de los miembros de la Asociación Nacional de Tenistas, de la que Esteban era presidente,

hablar de negocios era como hablar de seguros o de ventas y otra vez hablar de tenis o, como nosotras en el rincón opuesto de la sala hablando de niños y de lactancias y después otra vez de sirvientas y otra vez de preñeces y de lactancias y de plumones y de varicelas y otra vez de niñas y de cocineras y lava pisos y cuanto hay, qué cansancio. (29)

Los saberes profesionales tampoco se resisten ante las demoledoras afirmaciones de Carlota. Sobre su primera terapia psicoanalítica, dice que "era una aburrición. Yo misma no sabía ni de qué hablar" (11), y de su tercer analista, que le encantaba "descrestar con peroratas sobre la transferencia, la libre asociación, las proyecciones y vainas así" (73). Y su crítica al libro sobre arte de quien después sería su amante es categórica: "leerlo daba lo mismo que no leerlo, qué moda; para referirse al arte, Álvaro empleaba más terminachos que un analista refiriéndose al sexo" (40).

Por eso es difícil sostener, con Abdala Mesa, que Carlota "parece no comprender una sola gota de lo que está pasando si bien lo explica con detalle" (324). Al contrario, su retórica muestra que parece comprenderlo muy bien, a pesar de que insista con tanta frecuencia en que, en realidad, no capta nada. "Yo no entendía ni pío de tal jeringonza", dice, por ejemplo,

sobre la ya mentada “ley fálica del lenguaje” que tanto le interesaba a Elisa en su paso por Ginebra hacia París, y “todavía menos de lo que llamaban *jouissance*, ¡Dios mío, eso era algo así como escribir haciéndose la paja!” (*Las cuitas de Carlota* 123). La supuesta falta de comprensión de Carlota es, de hecho, su mejor estrategia retórica, en un espíritu afín al de la desvergüenza de los cínicos, cuya “actitud impúdica”, como afirma García Gual, “dista mucho de ser algo espontáneo y natural”:

Se trata, más bien, de una postura bien ensayada y asumida frente a los demás, una actitud no solo agresiva, sino también defensiva, que no es tanto el final como el comienzo de una toma de posición crítica frente a la sociedad y sus objetivos. (27)

Por medio de su prosa, Carlota quiere “reacuñar la moneda” a la manera de Diógenes el Cínico, revalorizar los hábitos y hacer manifiestos los endeble fundamentos sobre los que se sostiene lo serio. Diógenes, dice García Gual, “se niega a rendir homenaje a ‘lo respetable’, lo que pretende es denunciar la inautenticidad de esa respetabilidad y sus supuestos, que los demás aceptan por costumbre y comodidad más que por razonamiento” (27). Lo mismo podría decirse de Carlota. Jiménez afirma que los “efectos cómicos de contraste” que caracterizan la prosa de Carlota “implican una objeción a la jerga pedante y al dogmatismo de las sectas, pero no rebajan su potencial crítico” (s. p.). La desvergüenza de Carlota previene contra el endurecimiento del lenguaje en categorías abstractas, alejadas de la experiencia concreta.

No obstante, de los cínicos Carlota solo puede asumir la parresia, esa franqueza y desfachatez en la expresión que se convirtió en su divisa retórica, pero no sus actitudes y convicciones. Diógenes andaba voluntariamente desprovisto de patria y de familia, no tenía un techo bajo el cual dormir, vivía en la pobreza, y hasta se cuenta que “quebró su escudilla cuando observó a un muchacho beber en el hueco formado con sus manos y a otro que usaba como cuenco la costra cóncava de un pan” (García 55). Carlota no puede arriesgarse a tanto, pues su precaria situación la obliga a valorar más que Diógenes la escudilla en la que tiene que beber su vida. En cuanto mujer casada y con hijos, perteneciente a la clase alta bogotana, está demasiado atada por las instituciones y las convenciones que la oprimen. Ha tenido una boda católica en el país del Concordato con la Iglesia, de manera que,

en cuestiones matrimoniales, el derecho canónico prima sobre el civil, y el hombre tiene derechos mientras que la mujer deberes; además, carece de independencia económica, pues no es una rica heredera como la Agustina de *Delirio*, sino una muchacha huérfana de clase alta cuya crianza corrió a cargo de un tío y su esposa, y cuya vida adulta está demasiado determinada por los lazos de dependencia económica y afectiva. No puede abandonar a sus hijos ni buscar refugio en otras clases, pues carece de recursos; está obligada a vivir asfixiada bajo el ala de su marido y buscar pequeñas burbujas de aire en los contactos sociales de su familia, del club o de su analista.

De ahí la importancia que tiene Elisa como contraparte de las cuitas de su prima. De muy joven, afirma Carlota, “a mitad de camino dimití, desistí, me chupé, me rajé como quien dice”, mientras que Elisa resistió y se convirtió en “la oveja negra, o mejor, la oveja roja de la familia” (*Las cuitas de Carlota* 12). ¿Por qué fue Carlota y no su prima la vencida en esta lucha contra las fuerzas sociales que amenazan destruirla? “Tenías más cojones, o mejor, más ovarios para llevar la contraria. En cambio yo comencé a flaquear en seguida, y de un momento a otro, sin saber ni lo que hacía, me casé con Esteban” (12). Luego, la vida de ambas siguió caminos opuestos. Mientras Carlota estudiaba y abandonaba la carrera de artes plásticas, se casaba y tenía sus primeros hijos, Elisa ingresaba a la Universidad Nacional y se metía “en el bunde del Padre Camilo” (12), conocía a Felipe —un sociólogo activista, ¡“tan carichupado y tan miope y tan convincente”! (26)— con el que se casaría a pesar de las advertencias de su prima sobre el matrimonio. Luego, mientras Carlota lidiaba con su marido, sus hijos, sus analistas, sus amantes y su lucha por la independencia, Elisa llevaba la vida típica de una joven rebelde de clase alta: tuvo que huir a California porque terminó implicada en un proceso penal contra la guerrilla del ELN, del que fue absuelta por la influencia de su odiado padre. En Estados Unidos cambió de vida: dejó su afiche del Che, “el zarape mexicano”, los bluyines y la “polca chinesca” por la “túnica hindú” y la “melena churquísimas” (85). En San Francisco se divorció, hizo un doctorado y comenzó su carrera académica.

Te habías vuelto feminista, compañerita. Mientras yo vivía sometida a lo que pontificara la Curia Apostólica y todavía más inhibida que cuando era señora bien casada, tu andabas con tus cuates californianas quemando sostenes, echando rulos a la basura y exigiendo un salario contante y sonante para las amas de casa. (85)

Jiménez afirma que “una de las construcciones sintácticas más frecuentes en esta novela es: mientras yo hacía esto... tú andabas en esto otro” (s. p.). No obstante, los “mientras” de la novela tienen a veces funciones que van más allá de la mera presentación en paralelo de dos vidas, una de una supuesta feminidad en desarrollo y otra de una más madura y decidida. Al comienzo del matrimonio de Carlota, Elisa suele ir con Felipe a su casa los lunes para “sermonearla” sobre política —“lunes adúlteros”, los llama ella (*Las cuitas de Carlota* 25)—. Uno de esos lunes “en que por milagro los niños mayores no estaban peleando sino montando en triciclo”, Elisa y Felipe tratan de demostrarle

que el frente Nacional era un partido de clase, mientras yo le daba de mamar al chiquito tapándome el pecho con un chal por pura pena, sin poder tomar nota de que el gobierno desarrolla una política sometida a los intereses del capitalismo. (25)

El “mientras” de esta última frase introduce un agudo contraste que pone en duda, de hecho, el supuesto anhelo de Carlota por alcanzar el mundo de Elisa.

La admiración de Carlota por Elisa es sincera, por supuesto, pero también lo es la irónica distancia que establece frente a ella. “Lo que tú llamabas complejo de Edipo y yo, menos sabionda, llamo mamitis”, le escribe, por ejemplo (124). Sin decírselo, Carlota le dice a su prima que ser sabiondo no es lo mismo que tener experiencia, así como teorizar sobre la opresión no es lo mismo que vivirla en carne propia y luchar contra ella en la vida cotidiana. Parte de la distancia entre las dos primas se explica por la experiencia de la maternidad, que Elisa nunca conoce. No obstante, la maternidad no está idealizada en la novela, ni presupone algún tipo de superioridad de la mujer que ha sido madre sobre la que no; Carlota es demasiado autoirónica para sugerir, siquiera, una idea semejante:

Caramba, Eli. ¿Por qué yo de embarazada vomitaría tanto? [...] ¿Sería que no nací para parir? Porque así fue en todas las preñeces. Si me preguntas en cuál estuve menos peor no podría contestarte. [...] ¡Uff! Ni me hables de las últimas semanas con la criatura pateando y moviéndose a toda hora y el dolor en la espalda y las agrieras, y la pesantez y los flujos a cada rato. Cuando

llegaban las contracciones, ni hablar. [...] Me veo en la sala de partos ya toda tembleque y toda quejumbrosa, retorciéndome y aguantando las ganas de gritar porque nadie gritaba, era mala educación o falta de vocación maternal o algo así, qué vergüenza. [...] Claro que todo esto, Eli, no lo puedo desembuchar sino ahora. En aquellos tiempos ni modo. La maternidad era sagrada. Yo andaba pidiendo perdón de sentirme tan mal cuando me embarazaba, cuando vomitaba y casi que cuando paría. Después, al amamantar sonreía, aunque me fregara con la mastitis o la inflamación de las tetas. (21-23)

La lucha de Carlota en contra de las instituciones que la oprimen, su búsqueda de un espacio de independencia y libertad están inspiradas en el ejemplo de Elisa y en su feminismo. Sin embargo, la forma en que Carlota, con su típica desvergüenza, habla de su cuerpo se contrapone al endurecimiento de la jerga teórica en la boca de su prima.

“Claro que todo esto, Eli, no lo puedo desembuchar sino ahora”, le dice Carlota a su prima, y de este modo reconoce que ella ya no es la Carlota que fue, ni el mundo es el mismo. Este tipo de gestos narrativos introducen una mirada histórica que no solo se refiere a los acontecimientos exteriores, sino también a las transformaciones interiores. De ahí la importancia, en esta novela, del ejercicio del recuerdo, tan diferente del papel de la memoria en *En diciembre llegaban las brisas* y en *Delirio*. Lina quiere borrar el nexo que la une con el pasado por medio de la objetivación de este. Carlota sufre, pero para ella la conquista del recuerdo no implica una lucha contra el trauma, como le ocurre a Agustina. Tener experiencia supone reconocer la continuidad de la vida en el propio cuerpo sufriente, aunque también ser consciente de la distancia entre el cuerpo del pasado y las cuitas del presente. “Al recordar, al escribir, ha podido contemplar el pasado y también el futuro de su pasado, llegando a dominar la trayectoria del tiempo” (Araújo, “Siete novelistas colombianas” 457): esta opinión de Helena Araújo sobre la Lina de *En diciembre llegaban las brisas* se ajusta más a su propia novela que a la de Moreno. Por su ejercicio de la parresia, Carlota domina con mucha más propiedad la trayectoria del tiempo que Lina, quien solo puede proyectar un abismo entre el presente y su pasado. Carlota parece decir en contra de Lina que lo que el tiempo introduce en la vida es una mirada irónica del pasado: somos lo que fuimos, pero ya no somos eso que fuimos. Ahí se encuentra la esperanza.

En este sentido, *Las cuitas de Carlota* es una respuesta concreta a *En diciembre llegaban las brisas*. “Carambas, Eli, ¿cómo no te había contado de Eseoese? ¡Verdad que merece un capítulo aparte!” (*Las cuitas de Carlota* 135), le escribe Carlota a su prima en la última carta, como para introducir alguna historia que se le había pasado por alto en medio de otra, según ella, mucho más interesante para Elisa. Pero no es una anécdota anodina: Eseoese es un activista suizo que, en Zúrich, la viola y la deja abandonada en un cuartucho que sirve un asilo temporal para refugiados. Esta historia tiene, además, un epílogo agri dulce. Al volver a Ginebra, Carlota le cuenta lo que le ha pasado a “Cecilia, la peruana que enseña español en el mismo colegio donde enseñé dibujo”, una mujer divorciada sin ningún interés por los hombres —“Te la describo, alta, platinada aguileña, y con los instintos de autodefensa tan desarrollados como tú” (142)—. Mientras le narra a su colega lo que le pasó con Eseoese, Carlota se va “encabritando”, “la historia se [le] vuelve histeria” y se pone “estridente y chillona” (142). Pero para en seco, “jadeante, rabiosísima”, cuando nota que Cecilia “no puede disimular la risa” (143).

¿Cómo evitar que se burle? Bueno, a la larga, acabo riéndome con ella. Más vale no tomarlo a lo trágico. Sobre todo que hasta ese momento yo no confesaba, mejor dicho no había confesado que a la mañana siguiente de la tal noche con Eseoese, o mejor dicho al despertar, sí, al despertar en Zurich, magullada por el revolcón y por el ajetreo, al despertar, sí, al despertar en plena depre, reconociendo la ventana empañada y la sábana sucia y esa mesa manchada y esa ropa regada y esos puchos por todas partes, sí, sí, al despertar oí sonar el teléfono y el teléfono seguía sonando mientras yo iba levantándome y vistiéndome y saliendo y cerrando la puerta y tomando por ese corredor de otras tantas puertas hasta ese ascensor que me debía dejar en un hall donde buscar entre veinte casillas una con “SOS Asilo” para echar ahí la llave y salir volada hasta un paradero y de allí a un bus hasta la estación y de ahí un tren hasta Ginebra y después a pie hasta la Rue de Lyon a curarme con hielo, vinagre y palabrotas lo que tal vez podrían llamarse “contusiones”, o sea etcétera etcétera... Ni necesito decirte que Cecilia acabó a las carcajadas, diciendo que bien lo tenía merecido por haberme enredado con tamaño machista.

¿Qué tal el capítulo de Eseoese? A otra cosa, mariposa. Sobre todo que ya vamos llegando a lo que sí puede interesarte. (143-144)

La larguísima oración central, las frases entrecortadas, las repeticiones marcadas por anáforas y pleonasmos, producen la sensación de la lengua oral de Carlota. Sin embargo, no se sabe si ese tempo vertiginoso refleja el estado de la Carlota sufriente que huye del teléfono, del edificio y de Zúrich, o a la Carlota que no puede contener la risa frente a Cecilia mientras trata de reconstruir esa extraña mañana. Así, los dos tiempos, el de la horrible mañana posterior a la violación y el de la descarga emocional de la confesión frente a su amiga, se confunden en un tercero: el de la mujer que recuerda los dos momentos y se los cuenta a su prima en una carta. Solo Elisa puede ser su confidente, pues como Cecilia, ella tiene desarrollados “instintos de autodefensa”. Cabría pensar incluso que, a través de la imagen de Cecilia, Carlota también está absorbiendo la fuerza que le inspira su prima, y que de ese modo está defendiéndose del recuerdo horrible por medio de la ironía y la desvergüenza.

“A otra cosa, mariposa”, dice además Carlota después de narrar este episodio. La narración de la vida no puede detenerse. La visión desvergonzada del propio pasado permite vislumbrar la posibilidad de un mundo sin culpa, incluso sin vergüenza, un mundo de ilusiones sin evasiones. En la narración no hay tabúes, como en *Delirio* y *En diciembre llegaban las brisas*, porque la obsesión de la narradora no es desentrañar el mundo que se envilece detrás de una fachada de engaños y mentiras. Carlota, como esos personajes liberados de los cuentos de hadas por medio de la astucia, no vive en el mito sino en la historia. En *Las cuitas de Carlota* no hay fuerzas secretas e inescapables, ni hay nada que desenmascarar, pues todo es transparente. Es obvio que Carlota encuentra pequeñas vías de escape a su situación opresiva gracias a sus vínculos sociales y a su situación como señora de clase alta: no habría podido trabajar como editora de una revista de arte si no perteneciera a la clase que pertenece, y tampoco habría podido partir a Suiza con sus hijos después de divorciarse de su marido si no accediese a los recursos de una clase pudiente. Carlota se sabe íntimamente involucrada con su clase y no pretende ocultarlo, como tampoco puede dejar de verse como hija de su propio momento histórico, de su origen y su cultura.

De acuerdo con Jiménez, Carlota es una mujer “atrapada en su familia, en su clase, en su religión, en su matrimonio, en los tratamientos médicos. Cada institución es una autoridad que le impone nuevos deberes y cierra el paso a sus propios deseos”. Aunque Elisa es para ella “un modelo de libertad y rebeldía, desde la adolescencia”, es Carlota la que cuenta su vida, “quien va pasando por un lento y difícil proceso de emancipación personal y se desata,

a un costo muy elevado, de cada autoridad y cada yugo” (s.p.). Habría que agregar que en esa lucha a veces interviene a favor la pura suerte —como cuando, finalmente, puede divorciarse porque su marido se ha enamorado de “una gringa de veintiocho años, secretaria [...] y tenista como él” (*Las cuitas de Carlota* 121)— y a veces las relaciones sociales —como la aventura final, en la que Carlota se involucra en un atentado contra la embajada colombiana en Ginebra, pero sale bien librada por haber sido amante del embajador—. La Carlota que escribe ya es consciente de todo esto, y por eso sabe, como afirma Jiménez, que su experiencia no termina en “la realización plena de un proyecto de formación ideal, cumplido etapa por etapa hasta culminar en la madurez de una vida armónicamente adaptada a la sociedad” (s.p.). El carácter abierto e inacabado de la vida convertida en escritura es lo que expresan las últimas palabras de la novela:

Ahora que te escribo, me ha venido la idea de ir a verte. Fíjate, no puedo creer que hayas pasado los cuarenta y estés tiñéndote el pelo como yo. Tampoco puedo creer que después de tantos textos doctísimos sobre semántica, género, diferencia y no sé qué más, pretendas volver a este epistolario que comenzamos hace marras. ¿Podremos leerlo Elisa Ayala? Yo me aliento de esta cojera y tomo el avión. ¿Si llego pronto me alojas? A lo mejor logramos entre ambas darle mate a tanto garabateo, ¿no crees tú? (162)

Obras citadas

- Abdala Mesa, Yohainna. “Helena Araújo, *Las cuitas de Carlota*”. *Caravelle*, núm. 86, 2006, págs. 322-326.
- Araújo, Helena. *Las cuitas de Carlota*. Medellín, Hombre Nuevo Editores, 2007.
- . “Siete novelistas colombianas”. *Manual de literatura colombiana*. Bogotá, Planeta, 1988.
- Ávila Ortega, Grisel. “La mimesis trágica: acercamiento a la fragmentación social”. *El universo literario de Laura Restrepo. Antología crítica*. Editado por Elvira Sánchez-Blake y Julie Lirot. Bogotá, Taurus, 2007.
- Benjamin, Walter. “El narrador”. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Editado por Eduardo Subirats y Roberto Blatt. Madrid, Taurus, 1991.

- García Gual, Carlos. “La secta del perro”. *La secta del perro y Vidas de los filósofos cínicos de Diógenes Laercio*. 3.^a ed. Madrid, Alianza Editorial, 2014.
- Jiménez Panesso, David. “Helena Araújo, *Las cuitas de Carlota*”. *Razón pública*. Razón pública, 2010, s. pág. Web. 22 de enero de 2025.
- Kafka, Franz. *Diarios. Carta al padre*. Traducido por Andrés Sánchez. Editado por Jordi Llovet. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000.
- Liro, Julie. “Feminist Bildungsroman in *Las cuitas de Carlota* and *Prohibido salir a la calle*”. *Hybrido: arte y literatura*, núm. 8, 2006, págs. 52-55.
- Montes Garcés, Elizabeth. “Deseo social e individual”. *El universo literario de Laura Restrepo. Antología crítica*. Editado por Elvira Sánchez-Blake y Julie Liro. Bogotá, Taurus, 2007.
- Moreno, Marvel. *En diciembre llegaban las brisas*. 2.^a ed. Bogotá, Norma, 2005.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Traducido por Andrés Sánchez. Madrid, Alianza, 1993.
- Ordoñez, Montserrat. “Marvel Moreno, una escritora de memorias y de amores”. *De voces y de amores. Ensayos de literatura latinoamericana y otras variaciones*. Editado por Carolina Alzate, Liliana Ramírez y Beatriz Restrepo. Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2005.
- Ortega González-Rubio, Mercedes. *Cartografía de lo femenino en la obra de Marvel Moreno*. Barranquilla, Universidad del Norte, 2019.
- Restrepo, Laura. *Delirio*. Bogotá, Alfaguara, 2004.
- Said, Edward. *Cultura e imperialismo*. Traducido por Nora Catelli. Barcelona, Anagrama, 2001.
- Sánchez Lopera, Alejandro. “Surcar la moral. *Delirio* de Laura Restrepo”. *Estudios de literatura colombiana*, núm. 34, 2014, págs. 63-80.

Sobre el autor

Profesor asociado del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia. PhD en Literatura general y comparada de la Universidad Libre de Berlín. Coordinador del semillero sobre Literatura, culpa y vergüenza de la Universidad Nacional. Autor de *La imagen crítica en Paul Valéry y T. S. Eliot* (2022) y artículos académicos y de prensa sobre literatura y crítica literaria del siglo xx y sobre la retórica académica en la universidad contemporánea. Editor de los números 17.2 (“Las humanidades y los estudios literarios en la era de la excelencia académica”) y 20.2 (“Humanidades, economía del conocimiento y antintelectualismo académico”) de la revista *Literatura: teoría, historia, crítica* (LTHC) de la Universidad Nacional de Colombia.