

# Locura y literatura en tres novelistas latinoamericanas

María Martínez Díaz



Edición aprobada el 5 de diciembre de 2023 por la  
Comisión Editorial de Ediciones Digitales EG  
Primera edición: 2024

Editor gráfico y diseño gráfico: Mag. Fernando Ramírez Chacón  
Diseño de cubierta: Mag. Fernando Ramírez Chacón  
Diagramación: Lic. Raquel Rojas Rojas  
Corrección filológica: Verónica Solís Durán  
Imagen de portada: Sinestesia de Karla Solano  
Recurso informático descentralizado: Bach. Erika Sandí Villalobos  
Desarrollador web: Bach. Erika Sandí Villalobos

CC.SIBDI.UCR - CIP/4182

**Nombres:** Martínez Díaz, María, 1979- , autora.  
**Título:** Locura y literatura en tres novelas latinoamericanas / María Martínez Díaz.  
**Descripción:** Primera edición. | [San José, Costa Rica] : Ediciones Digitales EG, 2024. | Colección comunicación y lenguaje.  
**Identificadores:** ISBN 978-9930-637-07-4 (PDF)  
**Materias:** SIBDI.UCR: Rivera Garza, Cristina, 1964- Nadie me verá llorar. | Laurent Kullick, Patricia, 1962-2022. El Camino de Santiago. | Restrepo, Laura, 1950- Delirio. | ARMARC: Novela latinoamericana – Historia y crítica. | Novela mexicana – Historia y crítica. | Novela colombiana – Historia y crítica. | LCSH: Enfermedades mentales en la literatura. | Subjetividad en la literatura.  
**Clasificación:** CDD A863.440.9 --ed. 23



*Es un proyecto de Acción Social de la Escuela de Estudios Generales inscrito en la Vicerrectoría de Acción Social bajo el código EC-554.*

## Ediciones Digitales EG

### Comisión Editorial

Mag. Carlos Cortés Zúñiga (Coordinador)  
Dr. Mauricio Menjívar Ochoa  
Mag. Maritza Marín Herrera  
Mag. Ismael Morales Garay  
Dr. Luis Adrián Mora Rodríguez  
Dra. Karen Poe Lang  
Dr. Pablo Augusto Rodríguez Solano  
Dr. Alcides Sánchez Monge

### Consejo Consultivo Externo

Dra. Antonella Cancellier, Università di Padova, Italia.  
Dra. Tamara Falicov, Universidad de Kansas, Estados Unidos.  
Dra. Erica Guevara, Universidad París 8, Vincennes Saint Denis, Francia.  
Dr. Oscar Hernández Hernández, El Colegio de la Frontera Norte, México.  
Dr. Roberto Marín Guzmán, (†) Profesor Emérito UCR, Costa Rica.  
Dr. Guillermo Núñez Noriega, Universidad de Sonora, México.  
Dra. Liliane Cristine Schlemer Alcántara,  
Universidad del Estado de Mato Grosso, Brasil.  
Dr. Luis Thenon, Universidad de Laval, Quebec, Canadá.

## María Martínez Díaz

Nace en Costa Rica en 1979. En el 2017 se doctora en Estudios Hispánicos y Género en la Universidad de París 8, Vincennes-Saint-Denis, Francia, con una tesis sobre literatura Latinoamericana titulada “Locura y Literatura en tres novelas latinoamericanas”.

Tiene un bachillerato en Filología Española de la Universidad de Costa Rica (2008), una Licenciatura en Docencia en Filología Española de la UNED (2008) y una Maestría Académica en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Costa Rica (2012).

Es profesora e investigadora en la Escuela de Estudios Generales desde el 2008, impartiendo los cursos de Humanidades I y II en la Sección de Comunicación y Lenguaje.

Ha participado en numerosos coloquios nacionales e internacionales con ponencias de sus investigaciones. Algunas de sus publicaciones son: La locura como posibilidad de sublevación en *El camino de Santiago* (Patricia Laurent). *N, Mékouar-Hertzberg y S, Urdician* (Eds.), *Histoires de Folles. Raison et déraison–Liaison et déliaisons*, France: Editions Orbis Tertius. 85-108. (2018), Génesis del alienismo: una metáfora de la ley. Aproximación a *El alienista* de Machado de Assís. *Káñina*, 44(1), 43-69 (2020), Navegar en la locura: el límite como posibilidad y sentido en *El Camino de Santiago* de Patricia Laurent Kullick. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 48(1). (2022), Lenguaje desquiciado y silencios: las relaciones entre locura, lenguaje y literatura en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 49(1), 19-41 (2023)

## Tabla de contenido

Introducción.....	11
1. Una reflexión sobre la locura.....	15
2. Una reflexión sobre la subjetividad .....	17
3. Literatura y locura .....	21
4. La cámara perturbada .....	29
<i>CAPÍTULO 1</i>	
ENTRE LA SUMISIÓN, LA RESISTENCIA Y EL EMPODERAMIENTO..	39
1.1 Sujetos bifurcados.....	39
1.2 El pliegue en Nadie me verá llorar y en El Camino de Santiago. ....	47
1.3 Libertad, muerte y sublevación .....	52
<i>CAPÍTULO 2</i>	
LITERATURA, SUJETO Y LOCURA.....	61
2.1 Lenguaje: espacio de lucha entre el logos y la locura.....	61
2.2 El pathos: lugar de la locura.....	64
2.3 Texto y lector.....	66

### CAPÍTULO 3

FOTOGRAFÍA Y LOCURA.....	75
3.1 Fotografía como instrumento de poder.....	75
3.2 Lugar del punctum .....	81
Conclusiones .....	85
Referencias.....	89

## Resumen

Este libro estudia tres escritoras latinoamericanas contemporáneas, cuyas protagonistas son mujeres “locas”. *Nadie me verá llorar* (1999), de Cristina Rivera Garza, *El Camino de Santiago* (2003), de Patricia Laurent Kullick y *Delirio* (2004), de Laura Restrepo. Se analizan las relaciones entre locura, literatura y subjetividad. La introducción presenta el contenido del libro y el corpus, así como la propuesta teórica. El primer capítulo examina las novelas desde el tema de la subjetividad que se mueve entre la sumisión, la resistencia y el empoderamiento de las protagonistas. El segundo se centra en las relaciones entre literatura, sujeto y locura, desde el lenguaje de las novelas que se manifiesta como espacio de lucha y, al mismo tiempo, como lugar del *pathos* y de la locura. El tercero analiza las novelas desde las relaciones entre fotografía y locura. Se concluye con la idea de que la locura está siempre en el lugar de la fuga, inestable y voluble, por lo que resulta imposible de asir y de controlar; tal característica es compartida con la noción de literatura y de subjetividad que se construye en el libro, desde el psicoanálisis. En las novelas, la locura se percibe desde su fuerza y capacidad transformadora. En ese sentido, provoca temor pues es amenaza al orden, al poder. La locura es poderosa, avasalladora, difícil de silenciar y de contener, por lo tanto, ofrece una posibilidad de resistencia frente a las formas de racionalidad que en los textos literarios son opresivas y violentas.

## Introducción

Históricamente la locura ha significado un enigma fascinante en la cultura occidental. Sin embargo, a partir del siglo XIX, el poder psiquiátrico la confina en el lugar de la “enfermedad”. Se adueña de su verdad y la recluye en el encierro. Desde entonces, la ciencia la despoja de su fuerza y su posibilidad de “decirse” a sí misma.

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

Cuando reflexionamos sobre la locura y su presencia en los textos literarios, entramos en un mundo marcado por el encierro y la exclusión, pues las personas consideradas locas han sido históricamente marginadas y violentadas. Al mismo tiempo, estas nos conducen a interrogar el tema de la subjetividad y la idea de un sujeto coherente, racional y exitoso que es el que la racionalidad occidental ha propuesto como hegemónico. Por el contrario, los personajes locos parecen girar en círculos concéntricos, incapaces de encontrar una salida y, sin embargo, nos permiten palpar la experiencia vital desde una libertad que posibilita cuestionar nuestra propia racionalidad y pretensión de saber, lo cual puede acercarnos a una reflexión más justa, tal vez, sobre el sujeto y, al mismo tiempo, sobre la literatura.

En este libro me centro en tres novelas latinoamericanas contemporáneas, cuyas protagonistas aparecen como mujeres “locas”. A pesar de que mi objetivo no es realizar un análisis de la voz “femenina” frente a la locura –pues mi intención es analizar las relaciones entre locura, literatura y subjetividad en las novelas–, me

parece importante precisar que se trata de escritoras, cuyas protagonistas son también “mujeres” y, por ello, no se pueden negar las problemáticas que ello implica, desde el punto de vista social y cultural.

Desde mi lectura, encuentro que hay una vigencia del tema de la locura, sobre todo, en la escritura de mujeres latinoamericanas. Como lo propone Medeiros-Lichen (2006), estas escritoras son “observadoras elocuentes y agentes de cambio en las transformaciones sociales que surgieron en respuesta a la crisis de la modernidad”, por lo tanto, sus propuestas novelísticas son agentes de transformaciones poderosos en la “construcción social de la mujer”. A partir de lo observado en las novelas escogidas, se siguen problematizando temas como la “sexualidad de la mujer”, la “opresión patriarcal”, o bien la “búsqueda de la identidad”, como lo plantea Martínez (1998). Frente a estas preocupaciones, entre otras, la locura constituye un elemento fundamental para encauzar la reflexión que pueden suscitar.

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

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

*Delirio* (2004), novela de Laura Restrepo, tiene como escenario de fondo la guerra contra el narcotráfico colombiano de finales de los años ochenta. Su protagonista, Agustina, ha enloquecido por razones desconocidas, y su compañero, Aguilar, se dedica a reconstruir los hechos previos al delirio de su mujer, para

encontrar las razones y el contexto del mismo. La locura se manifiesta en forma de delirio, es decir, en la enajenación ya absoluta del personaje que se maneja en una realidad distinta y distante.

La locura es protagonista en los tres relatos, y en los textos va tomando formas que interrogan, atraen, pero también repelen y atemorizan al lector. Su estudio resulta esencial para reflexionar acerca de temas relativos a la subjetividad, al poder, la razón, la libertad, la muerte y la sexualidad.

A continuación realizaré un análisis de las tres novelas mencionadas, siguiendo la estructura que construye cada novela de manera individual, estableciendo un diálogo entre ellas para construir la reflexión desde lo transversal del corpus literario. De esta forma, me propongo interrogar la locura en relación con la construcción de un sujeto fracturado, en crisis, para así también pensar la locura en el discurso y, más específicamente, en el discurso literario.

## 1. Una reflexión sobre la locura

Michel Foucault es, sin duda, el filósofo que más ha reflexionado sobre el tema de la locura, desde un acercamiento histórico y filosófico. En *Histoire de la folie à l'âge classique* (1972) hace un trabajo arqueológico de la historia de Occidente, para analizar la locura como una construcción cultural e histórica. A través de un recorrido que parte de la Edad Media y culmina en el siglo XIX, interroga a la locura desde sus experiencias y conciencias.

Es decir, para el filósofo, cada momento histórico tiene una forma de experimentar la locura y elabora, por lo tanto, una conciencia particular de esta. Es lo que Foucault llama *las conciencias de la locura*, que se pueden explicar también como estrategias de la razón para “aprehender concretamente la locura, al mismo tiempo que se precave de ella” (Gros, 2000, p.35). Esto me conduce a la idea de volubilidad de la locura en la que me detengo un momento, pues me resulta particularmente interesante y va a ser muy útil en mis reflexiones sobre la locura a partir del análisis de los textos literarios.

Frederic Gros (2000), al explicar la tesis de Foucault en torno a la locura, plantea que la locura está en la fragmentación, lo cual dificulta la posibilidad de fijarla y de asirla. La locura es lo que siempre escapa, lo que se fuga, y por eso enloquece incluso a aquellos que tratan de atraparla. Esta idea viene del análisis que hace Foucault en el que constata que al principio del Renacimiento la locura se percibe como algo poderoso y amenazante. Como una “figura cósmica” que atemoriza pues representa, en el imaginario europeo, una especie de fuerza que puede arrasarse y destruir. Foucault nombra esta conciencia “conciencia trágica de la locura”.

Sin embargo, a finales del Renacimiento este poder desaparece. La conciencia trágica es ocultada, y ahí surgen otras conciencias de la locura, que se manifiestan de forma multidireccional. Y, sin embargo, la conciencia trágica se sigue manifestando de una u otra forma, a pesar de su enmascaramiento. Esta



figura de lo multidireccional responde a procesos y transformaciones históricas, sociales y culturales que mutan el sentido de la locura y que hace de su presencia algo siempre desmembrado o desgarrado.

(...) la conscience de la folie, au moins dans la culture européenne, n'a jamais été un fait massif, formant bloc et se métamorphosant comme un ensemble homogène. Pour la conscience occidentale, la folie surgit simultanément en des points multiples, formant une constellation qui peu à peu se déplace, transforme son dessin et dont la figure réserve peut-être l'énigme d'une vérité. Sens toujours fracassé. (Foucault, 1972, p. 201)<sup>1</sup>

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

---

<sup>1</sup> "La conciencia de la locura, al menos en la cultura europea, nunca ha sido un hecho masivo, que forme un bloque o que tome la forma de un conjunto homogéneo. Para la conciencia occidental, la locura surge simultáneamente en puntos múltiples, formando una constelación que poco a poco se desplaza, transforma su dibujo y cuya figura reserva tal vez, el enigma de una verdad. Sentido siempre quebrado." (traducción de la autora, Foucault, 1972, p.201)

## 2. Una reflexión sobre la subjetividad

De acuerdo con Léo Bersani (1984) y Guy le Gaufey (2006), en *El Malestar de la Cultura*, Freud hace explícita su propuesta acerca de la inoperancia que se manifiesta en el pensamiento humano. Problematiza así la noción de un sujeto que pretende estar en control, y que evidencia, más bien, sus fallas, sus tropiezos, pues estos dejan ver, precisamente, la propuesta freudiana acerca de la represión, sus leyes y síntomas. Se trata de una epistemología sobre la subjetividad, cuyo principio es la falta de dominio sobre las pulsiones. El sujeto del psicoanálisis ya no es un sujeto racional, tal como lo estipula el discurso de la Modernidad occidental. Se concibe, más bien, como un espacio de lucha entre fuerzas o pulsiones opuestas. Ante ellas, es más bien incapaz de refrenarlas y, por ello, se trata de un sujeto en crisis, fragmentado o escindido.

En 1984, Léo Bersani<sup>2</sup> publica *Théorie et violence Freud et l'art*<sup>3</sup>. Su propuesta es leer a Freud como si fuera una obra de arte, y para ello, toma cuatro textos suyos: *Malaise dans la Civilisation*, *Trois Essais sur la théorie de la sexualité*, *Au-delà du principe de plaisir* y *Le Moi et le Ça*. En este estudio, Bersani muestra la subversión de lo que Freud propone como su argumento principal en cada texto, respectivamente: “la oposición entre el individuo y la civilización”, “la perspectiva teleológica sobre las fases de la sexualidad infantil”, “la defensa de un dualismo de fundamento biológico” y “la presentación topológica del aparato psíquico” (traducción de la autora de Bersani, 1984)<sup>4</sup>. Según Bersani, Freud pretende con cada uno de estos argumentos, crear una “normalización” del pensamiento psicoanalítico, con el fin de “domesticar”

---

<sup>2</sup> Leo Bersani (1931-2022) fue un profesor estadounidense, especialista en literatura francesa, que enseñó en la Universidad de California, Berkeley. También dio conferencias en el Collège de France, invitado por Michel Foucault. Muere el 20 de febrero de 2022.

<sup>3</sup> Libro traducido del inglés por Christian Morouby, y publicado en las Éditions du Seuil, en París.

<sup>4</sup> “l'opposition entre l'individu et la civilisation”, la perspective téléologique sur les phrases de la sexualité infantile”, “la défense d'un dualisme à fondement biologique” et “la présentation topologique de l'appareil psychique” (Bersani, 1984: 12-13)

la “perspectiva psicoanalítica sobre la sexualidad” (traducción de la autora de Bersani, 1984, p. 13)<sup>5</sup>, por lo tanto, se propone demostrar que, en el proceso de construcción de cada argumento, se derrumban las pretensiones de Freud, reafirmando así el pensamiento freudiano acerca de lo sexual: que inunda todo el pensamiento.

Desde el primer capítulo, titulado “Corpus freudianum”, Bersani apunta hacia el derrumbe del pensamiento teórico de Freud, de la descomposición de las formas de racionalidad, es decir, de una desmitificación de los discursos llamados lógicos que se dicen poseedores de la verdad (Bersani, 1984, p.19). A partir de esta propuesta, analiza los momentos de colapso teórico que ocurren en *El Malestar de la Cultura* y que se manifiestan en las notas al pie:

Et pourtant, certaines lectures récentes de Freud (...) ont, pour ainsi dire, produit une conscience beckettienne de la pensée psychanalytique. Je veux dire par là, la conscience d'un échec fondamentale dans les opérations de cette pensée – échec qu'il (...) faut (...) voir (...) comme la marque constitutive de la pensée psychanalytique. (Bersani, 1984, p. 19)<sup>6</sup>

Bersani demuestra que hay una ruptura entre el texto principal de Freud y las notas al pie. En el texto principal, Freud usa un código “antropológico”, de una teoría validada científicamente y, sin embargo, en las notas al pie, esta pretensión teórica se desmantela, se autodestruye:

(...) la partie supérieure du texte appartient aux ambitieuses spéculations anthropologiques (...). La note en bas de page conduit à des formulations presque inconcevables (...). Le texte lui-même, d'autre part, est un curieux mélange de notions passablement tirées par les cheveux (...) et de la sagesse populaire la plus rebattue (...). (Bersani, 1984, p. 26)<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> “domestication de la perspective psychanalytique sur la sexualité”

<sup>6</sup> “Y sin embargo, algunas lecturas recientes de Freud han producido una conciencia beckettiana del pensamiento psicoanalítico. Me refiero a la conciencia de una falla fundamental en las operaciones de este pensamiento – falla que hay que ver como la marca constitutiva del pensamiento psicoanalítico.” (traducción de la autora de Bersani, 1984: 19)

<sup>7</sup> “ (...) la parte superior del texto pertenece a las ambiciosas especulaciones antropológicas (...). La nota al pie de página conduce a formulaciones casi inconcebibles (...). Por otro lado, el texto mismo es una curiosa mezcla de nociones jaladas del pelo de forma aceptable, y de la sabiduría popular más trillada.” (Traducción de la autora de Bersani, 1984, p. 26)

De tal forma, el discurso de las notas al pie resulta parte de una manifestación cultural que Freud mismo ha llamado “sintomática”. Por lo tanto, para Bersani, las notas al pie juegan el rol del inconsciente para el psicoanálisis. El colapso teórico que evidencian tiene que ver con la manifestación de la sexualidad que da fe de un sujeto (el que escribe: Freud) a merced de sus pulsiones:

Si comme je le suggère depuis un moment, les notes jouent dans cette oeuvre le rôle de l'inconscient selon la psychanalyse, le contenu des notes ne pourra être admis dans le texte proprement dit que si les éléments sexuels en sont au moins partiellement expurgés. Et c'est ainsi que Freud, illustrant par la composition de son texte sa propre formulation des lois du refoulement et de la formation des symptômes, va effectivement consacrer le reste de la partie supérieure d'une pulsion agressive qui serait non érotique. (Bersani, 1984, p.29)<sup>8</sup>

Al final del capítulo cuarto de *El Malestar en la Cultura*, Freud indica qué es lo que realmente (lo) “perturba”, cuando en la nota al pie se refiere explícitamente a la experiencia sexual, y más concretamente al “olor” que la provoca, antes de que el hombre adoptara la postura vertical. Cuando Freud “desciende” a la nota al pie, se desprende de su código teórico-científico para extraviarse en una especie de goce de “la fantasía de las convulsiones míticas, prehistóricas de nuestro ser físico en la inhalación apasionada de un hombre a cuatro patas” (Bersani, 1984, p. 28). Se trata, dice Bersani, de una confesión erótica de Freud, que a su vez lo conmueve. En esta medida, lejos de denunciar las fallas como un colapso teórico<sup>9</sup>, que desacreditaría la propuesta de Freud, Bersani encomia esas fallas que logran problematizar en el texto, las propias aspiraciones estructurantes y normalizantes de Freud.

Por su parte, Guy Le Gaufey<sup>10</sup> se enfoca, precisamente, en la lectura que hace Bersani de Freud, y se va a concentrar en lo que Bersani apunta

---

<sup>8</sup> Como lo sugiero desde hace un momento, si las notas juegan en esta obra el rol del inconsciente según el psicoanálisis, el contenido de las notas no podrá ser admitido en el texto propiamente dicho, a menos que los elementos sexuales hayan sido al menos parcialmente, expurgados. De esta manera, Freud va efectivamente a consagrar el resto de la parte superior de una pulsión agresiva que sería no erótica, ilustrando así por la composición de su texto, su propia formulación de las leyes de represión y de formación de síntomas. (traducción de la autora de Bersani, 1984, p.29)

<sup>9</sup> Que es precisamente lo que hace Adolf Grubbaum, al mostrar las fallas de Freud como una falta de rigurosidad, como lo indica Guy le Gaufey (2006).

<sup>10</sup> Guy le Gaufey (1946) es un psicoanalista francés, miembro de l'École Lacanienne de Psychanalyse, autor de varios libros de psicoanálisis, traductor y co-fundador de la Revista Littoral.

en el texto de Freud, que es lo inoperante del pensamiento humano y que se manifiesta en las fallas del texto: el objeto “sexualidad”, o como lo dice Bersani en el texto original en inglés: “the shattering nature of sexuality” (Leo Bersani, *The Freudian Body. Psychoanalysis and Art*, op. Cit., pp. 89-90, citado en Le Gaufey, 2006).

De tal forma, Le Gaufey va a matizar la palabra “shattering” en inglés y en francés, para referirse a su complejidad semántica relacionada con lo indecible de la naturaleza de la sexualidad.

To *shatter* es un verbo violento, que en primer lugar quiere decir “volar en pedazos” (...) “destrozar” (...) “quebrar” (...), “romper” (...). Pero hay también un sentido más estático, más disimulado: “*you can shatter your health*”, “ustedes pueden arruinar su salud”. No la hacen volar en pedazos sino que socavan sus bases, quebrantan sus fundamentos, la desquician sin cesar. (...) *Shattering* se traducirá frecuentemente por explosión, pero también algunas veces por trastorno o quebranto, nociones próximas pero no idénticas desde el punto de vista semántico. En cada caso, no marcha de la misma manera, incluso si el costado explosivo y destructor domina al otro. (Le Gaufey, 2006)

La precisión en cuanto a las posibles definiciones y traducciones de la palabra “shattering” resulta pertinente en la medida en que se trata de la “naturaleza de la sexualidad” y lo que va a caracterizarla es su capacidad de “violentar”, “aplstar”, “socavar” o “explotar” al “yo”. Para Le Gaufey, el sujeto –en este caso Freud– queda “shattered” por la naturaleza de la sexualidad, y así se pone en evidencia su falta de dominio absoluto sobre la verdad (que es la que cree dominar a través de un discurso teórico y científico) (2006).

Asimismo, el texto de Le Gaufey --tanto como el de Bersani– apuntan hacia una reflexión sobre la subjetividad que da cuenta de un sujeto que está a merced de sus pulsiones. Cuando el “yo” es “shattered” por el objeto sexual, se reducen “sus pretensiones de decir a la vez dónde está la realidad (...) y hacia dónde debe dirigirse el amor (...)” (Le Gaufey, 2006).

### 3. Literatura y locura

La propuesta de Bersani, Le Gaufey y Freud sobre el sujeto que ve sus pretensiones de racionalidad “des-formuladas”, y cuyo inconsciente es incontrolable, da cuenta también de una reflexión acerca de la literatura. Esta se formula en el momento en que Bersani reconoce que es a causa de la lectura de textos literarios, que él mismo se vuelve intolerante ante los textos teóricos, excepto cuando fallan, y no logran su formulación --como ocurre en el texto de Freud–. Se sugiere así que la literatura produce un efecto de perturbación. Como si fuera un espacio en el que esa falla, esa inoperancia del sujeto se pudiera esconder. Ahí encuentra refugio el sujeto desgarrado, enigmático y contradictorio. Por lo tanto, acá reside también el refugio de la locura, como explicaré a continuación.

Por un lado, para Bersani, en las contradicciones que se van dibujando entre el texto principal de Freud y sus notas al pie, su discurso se metamorfosea, es decir, se transforma en literatura:

Lire Freud, c’est assister au devenir-littéraire d’un discours qui avait pour ambition de dominer la littérature du haut d’une théorie scientifiquement validée. Or c’est précisément à ce moment pour ainsi dire métamorphique que le texte freudien devient aussi un texte psychanalytique, c’est à dire, au moment où il commence à démanteler son propre discours et à rendre immensément problématique l’identité du penseur “dans” ou “derrière” ce discours. (Bersani, 1984, p. 22)<sup>11</sup>

Es decir, en el discurso de Freud se pone de manifiesto la transformación de un discurso que se pretende científico –y superior al literario–, en literatura. La

---

<sup>11</sup> “Leer a Freud es asistir al devenir literario de un discurso cuya ambición era dominar la literatura desde lo alto de una teoría científicamente validada. Pero es precisamente en ese momento metamórfico, por decirlo así, que el texto freudiano se convierte también en un texto psicoanalítico, es decir, en el momento en el que comienza a dismantelar su propio discurso y a volver inmensamente problemática la identidad del pensador “en” o “detrás” de ese discurso.” (traducción de la autora de Bersani, 1984, p. 22)

evolución ocurre en la medida en que este discurso pierde su “cordura”, su “camino”, y se extravía en la fuerza de los deseos pasionales del sujeto que escribe. Es por eso que Bersani aclara que lo que ocurre desde las notas al pie es la proyección de una especie de “locura” (Bersani, 1984, p. 24). El texto freudiano va enloqueciendo en la medida en que se va transformando en literatura.

Por otro lado, Bersani como lector de Freud, despierta un interés en Le Gaufey a causa de la perturbación que revela frente a las fallas del texto de Freud. De esta forma, problematiza el lugar del lector cuando se encuentra con un margen de maniobra demasiado amplio y extenso, con un campo de trabajo lleno de huecos, de obstáculos. Con respecto a esto, Le Gaufey plantea: “He aquí lo que es desarmante y deja al intérprete un margen de maniobra tan grande que puede fácilmente temer no leer allí más que sus propios pensamientos” (2006). Es decir, para Le Gaufey lo “desarmante” es precisamente el texto literario, que se percibe como un espacio demasiado amplio que “pierde” al lector en sus cavilaciones personales.

Y si bien el texto literario se concibe como algo complejo y hasta peligroso, lo cierto es que el lector a su vez es de por sí un sujeto problemático y múltiple. Su propia subjetividad es la que va marcando su lectura y la que le permite también, enfrentarse a ese texto lleno de riesgos. Por lo tanto, texto y sujeto se reflejan uno al otro. Le Gaufey lo confirma cuando aclara que “la lengua (...) posee la misma fuerza dionisiaca que la sexualidad. Ahí está el gran misterio” (Le Gaufey, 2006). Es decir, el discurso, y sobre todo el literario, es inasible e incontrolable, lo cual lo hermana con el inconsciente. Por el lenguaje, dice Le Gaufey, “somos advertidos de nuestra naturaleza de boya en un océano que nos soporta y nos ahoga a la vez, incluso sin estar atentos a eso” (2006).

Esta conexión entre el sujeto y el texto se encuentra también en las reflexiones de Loureiro Angel, Paul de Man, Shoshana Felman y Roland Barthes que expondré a continuación.

Las reflexiones de Paul de Man (1991) y Loureiro Ángel (1991) acerca de la autobiografía resultan útiles para pensar esta relación entre el texto y el inconsciente. De Man propone que diversos discursos de la crítica han querido elevar la autobiografía a un estatus de género literario, pero, en realidad, su complejidad y multiplicidad es tan problemática que no responde bien a esta elevación de estatus. De la misma forma, se ha querido hacer la distinción entre autobiografía y ficción, pero, para De Man, esta distinción es “indecidible”, por lo tanto la envuelve una imposibilidad que borra sus fronteras. El no saber a qué género pertenece la autobiografía, así como qué

es lo que la distingue de la ficción, remite a una reflexión acerca del inconsciente, que ocurre precisamente pues reafirma que en cualquier sistema textual resulta una imposibilidad de totalización, de llegar a “ser”. En este sentido, la reflexión sobre la autobiografía da cuenta de “los modos de constitución “íntima” de la subjetividad” (Topuzian, 2003). Es decir, en la autobiografía se crea un discurso acerca del sujeto.

La autobiografía, entonces, no es un género o un modo, sino una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto. El momento autobiográfico tiene lugar como una alineación entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente por una sustitución reflexiva mutua. (De Man, 1991, p. 114)

El sujeto se constituye en este momento autobiográfico, en el que el sujeto que lee y el que escribe se alinean, y en el proceso de acercarse y alejarse, de ver sus diferencias y sus similitudes, se establecen el uno al otro. Para De Man, este juego de espejos se encuentra en “todo texto en el que el autor se declara sujeto de su propio entendimiento” (1991, p. 114). Por lo tanto, la cuestión del yo tiene un lugar privilegiado en la teoría acerca de la autobiografía, en la que enfatiza la relación entre el sujeto y el texto.

Debemos añadir además las complicaciones implícitas al medio del que se sirve el autobiógrafo para relatar su vida –es decir, el lenguaje– pues no podemos ignorar (...) que el lenguaje no puede reducirse a mero instrumento en manos del escritor sino que su carácter de mediador entre sujeto y texto y entre éste y el lector nos obliga a plantearnos en qué modo y medida el lenguaje no simplemente sirve al sujeto sino que lo constituye como tal: al fondo de todo encontramos los interrogantes que nos plantean los nuevos conceptos de textualidad y el papel que juega la retórica (no ya en el sentido clásico sino en el nuevo sentido que le dan las reflexiones de un Paul de Man, por ejemplo) en el proceso de escritura y lectura de un texto autobiográfico. (Loureiro, 1991, p.3)

Como se ve en la cita, el lenguaje es mediador entre el sujeto y el texto, y entre texto y lector. Por lo tanto, hay una relación íntima entre el sujeto y el lenguaje. Un lenguaje, que, como lo planteó Le Gaufey (2006), tiene una fuerza “dionisiaca” y un gran “misterio”. Por lo tanto, el sujeto que escribe no tiene ningún control sobre el texto que construye, pues el lenguaje, su instrumento, está fuera de su control. Lo que yace en su núcleo es precisamente un “inconsciente inasible, siempre cambiante” (Sprinker, 1991. “Ficciones del “yo”: el final de la autobiografía”. En *La autobiografía y sus problemas teóricos*, p. 118-128. citado en Loureiro, 1991, p. 6).

Asimismo, esa primacía del lenguaje es hacia lo que apunta Roland Barthes (1984) cuando se refiere a la escritura como lugar de destrucción de toda “voz” y de todo “origen”, como un espacio en donde el sujeto escapa y en donde “se pierde toda identidad”:

L'écriture est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit. (p. 63)<sup>12</sup>

Barthes le devuelve su lugar al lector, reafirmando la muerte del autor, y comulga con Mallarmé, cuando dice que el lenguaje es el que tiene el poder cuando se trata de la escritura. No el autor.

En France, Mallarmé (...) a vu et prévu (...) la nécessité de substituer le langage lui-même à celui que jusque-là était censé d'être le propriétaire; pour lui, comme pour nous, c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur; écrire c'est à travers une impersonnalité préalable (...) atteindre ce point où seul le langage agit, “performe”, et non “moi”. (Barthes, 1984, p. 64)<sup>13</sup>

Aquí hay que detenernos pues me parece necesario precisar la definición de “texto” que hace Barthes en su escrito titulado *La mort de l'auteur*. El texto, dice Barthes, es un “espacio de dimensiones múltiples”, cuyas escrituras varían y son copias de otras escrituras. Por ello, “es un tejido de citas, provenientes de mil focos de la cultura” (traducción de la autora de Barthes, 1984, p. 67)<sup>14</sup>. Asimismo, cuando se acepta el carácter múltiple del texto y, por lo tanto, de la escritura, es necesario “desenredar”, pero no “descifrar”. La estructura puede ser recorrida, pero no tiene “fondo”. Y aunque la escritura plantee diferentes sentidos, estos se esfuman constantemente:

---

<sup>12</sup>“La escritura es lo neutro, lo compuesto, lo oblicuo adonde huye nuestro sujeto, el blanco y negro donde se pierde toda identidad, empezando por la propia identidad del cuerpo que escribe.” (traducción de la autora de Barthes, 1984, p.63)

<sup>13</sup> En Francia, Mallarmé (...) vio y previó (...) la necesidad de sustituir al que hasta ese momento era su propietario por el lenguaje mismo; para él, como para nosotros, es el lenguaje el que habla, no el autor; el acto de escribir es alcanzar el punto en el que el lenguaje actúa, “performa”, a través de una impersonalidad previa y no “yo.” (traducción de la autora de Barthes, 1984, p. 64)

<sup>14</sup> El original dice: “Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégagent un sens unique (...) mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle: le texte est un tissu de citations, issues de mille foyers de la culture.”

Par là même, la littérature (il vaudrait mieux dire désormais l'écriture), en refusant d'assigner au texte (et au monde comme texte) un “secret”, c'est-à-dire un sens ultime, libère une activité que l'on pourrait appeler contre-théologique, proprement révolutionnaire, car refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi. (Barthes 1984, p.68)<sup>15</sup>

Ante este texto revolucionario y “loco”, que no acepta dioses, ni razones, ni límites, el lector es el único capaz de darle unidad, no el autor, como lo ha querido afirmar la teoría positivista. El lector es el destino del texto, en la medida en que dialogue y entre en el juego especular que el texto ofrece. Negándose a verificar la autenticidad de la firma, como un juez, y convirtiéndose en intérprete que se va determinando al mismo tiempo que el texto, en el proceso de lectura.

Shoshana Felman (1978) se refiere también a la idea de un texto desobediente, como lo propone Barthes, al referirse a su movimiento retórico y especular. Tal planteamiento parte de un análisis que construye de la novela de Henry James, *The turn of the screw* (1968)<sup>16</sup>. La novela se dedica a engañar al lector que cree saber analizar el texto (pues se cree un lector inteligente) y así dominarlo. Tal lector “sofisticado” permite problematizar acerca de la intención de dominar, “de convertirse en el Maestro del texto, del inconsciente, de la locura. Lo cual encierra en sí mismo una imposibilidad, pues convertirse en el Maestro –al querer “diagnosticar” la literatura y asegurar así, “el control propio”– es entrar precisamente, en el juego de la locura” (Martínez, 2023, p.14). Para Felman (1978), el movimiento retórico del texto es capaz de debilitar este supuesto poder, ya que el analista entra en un juego especular con la locura: se ve reflejado en ella, al excluirla (p. 335).

Otra forma de explicar esto es a través del mito de Edipo Rey. Para Felman (1978), cuando Edipo mata a su padre, toma su lugar, lo cual simbólicamente significa que toma el lugar del intérprete (lector), pues luego va a ir en busca de las pistas que le permitan entender lo que esconde su muerte. En consecuencia, para Felman, al matar al padre se convierte en Maestro. Desde esta lógica, encegucerse es “el último

---

<sup>15</sup> Por eso mismo, la literatura (a partir de ahora sería mejor decir la escritura), al rehusar asignarle al texto (y al mundo como texto) un “secreto”, es decir, un sentido final, libera una actividad que se podría llamar contra-teológica, propiamente revolucionaria, pues negarse a detener el sentido, es finalmente rechazar a Dios y sus hipóstasis, a la razón, la ciencia, la ley.” (traducción de la autora de Barthes, 1984, p. 68)

<sup>16</sup> Para una explicación amplia de esta propuesta de Felman, ver Martínez, M. (2023)

gesto del maestro, para darse la ilusión de que manda, hasta su encegucimiento... que manda hasta su castración” (traducción de la autora de Felman, 1978, p. 336).

Es decir, “el gesto de quitarse la vista es negar la pérdida del poder. Es ignorar que ya no se es el maestro, sino que se está en el lugar de la locura, en la literatura. Esta ignorancia ocurre por querer creer que se puede estar “afuera” tanto de “la trampa de la literatura, del inconsciente o de la locura” (traducción de la autora de Felman, 1978, p. 336)

Desde esta mirada, literatura y locura se hermanan. Para Felman ambas son “objetos rechazados”, desconocidos y negados (1978, p. 15). Esta problemática se manifiesta también en la polémica que se desencadena entre Foucault y Derrida en torno a la *Historia de la Locura*<sup>17</sup>, que permite también ver las relaciones entre las nociones de locura, filosofía y literatura. En ese sentido, Felman (1978) reconoce la obra de Foucault como un esfuerzo por cuestionar la historia de la filosofía que ha ocultado la locura:

Rappelons-le: l’objet de Foucault est de montrer que la philosophie, la psychologie, la psychiatrie sont fondées sur une méconnaissance radicale du langage de la folie. Toute l’histoire culturelle de l’Occident serait l’histoire d’une progressive conquête par la ratio, d’un impérialisme de la raison, et par là même, l’histoire d’une répression, d’un refoulement de la folie. (p. 39)<sup>18</sup>

La autora señala que para Foucault hay un silenciamiento de la locura en la primera Meditación de Descartes, más precisamente cuando se evidencia que hay un tratamiento desigual en Descartes a la hora de referirse a la duda, la locura, el sueño y el error. En ese momento, la locura queda excluida de la posibilidad de pensamiento, en contraste con las demás: “A los ojos de Foucault, con una frase famosa: ‘Y qué, son locos’, la locura queda expulsada de la posibilidad del pensamiento” (Martínez, 2023, p. 6):

« Mais quoi, ce sont des fous. » C’est là la phrase décisive aux yeux de Foucault, phrase de rupture avec la folie, geste d’exclusion qui expulse celle-ci de la possibilité de la pensée. Descartes ne traite pas la folie de la manière dont il traite

<sup>17</sup> Para una explicación amplia de este tema ver Martínez, M. (2023).

<sup>18</sup> Recordémoslo: el objetivo de Foucault es mostrar que la filosofía, la psicología, la psiquiatría se fundan a partir de un desconocimiento radical del lenguaje de la locura. Toda la historia cultural de Occidente sería la historia de una progresiva conquista de la ratio, de un imperialismo de la razón, y por eso mismo, la historia de una contención, de una represión de la locura” (traducción de la autora de Felman, 1978, p. 39)

le rêve ou l’erreur sensible: contrairement à l’erreur des sens et à l’illusion du rêve, la folie ne peut même pas servir en tant qu’instrument du doute; si même le rêve, même l’erreur sensible comportent des éléments vrais, il n’en va pas de même pour la folie.» (Felman, 1978, p. 40)<sup>19</sup>

Un detalle interesante es que, además, el gesto de Descartes de silenciar la locura coincide históricamente con el orden opresivo, monárquico y burgués de la época, que lleva a cabo el decreto del “gran encierro”, en el que internan a 6000 personas en París, en el Hospital General:

La maison d’internement est une invention du classicisme, invention qui assigne aux fous le statut d’exclusion qui, au Moyen Âge, était réservé aux lépreux. Mais par rapport à la conception médiévale de la folie, conception cosmique, dramatique et tragique, la folie est comme désacralisée: elle perd son mystère quasi religieux, pour se doter à travers l’exclusion d’un statut politique. (Felman, 1978, p. 41)

Luego, en 1794 aparece Pinel<sup>20</sup> y, con él, el inicio de la psiquiatría, lo que representa “el relevo de la ciencia de la ratio cartesiana” (traducción de la autora de Felman, 1978, p. 41). Encerrada por el poder político primero, la locura pasará al encierro de la ciencia en los asilos de locos.

Ahora bien, volviendo a la polémica entre Foucault y Derrida, Felman aclara que Foucault busca en su obra un lenguaje alternativo, que le permita *decir* la locura (Felman, 1978, p. 42). ¿Cómo devolverle la palabra? ¿Existe un lenguaje o discurso que le posibilite enunciarse? Y en este punto interviene Derrida<sup>21</sup> quien señala

<sup>19</sup>“Pero qué, son locos.” Esa es la frase decisiva a los ojos de Foucault, frase de ruptura con la locura, gesto de exclusión que la expulsa de la posibilidad de pensamiento. Descartes no trata la locura de la misma manera como trata el sueño o el error sensible: en oposición al error de los sentidos y a la ilusión del sueño, la locura ni siquiera puede servir como instrumento de la duda; incluso si el sueño y el error tengan elementos verdaderos, la locura no los tiene.” (traducción de la autora de Felman, 1978, p. 40)

<sup>20</sup>Phillipe Pinel (1745-1826) fue un psiquiatra francés que marca un hito pues representa el nacimiento de la psiquiatría. Según Castel, su producción teórica es una continuación de la medicina del siglo XVIII (2009, p. 83)

<sup>21</sup>Dos años después de *Histoire de la folie*, Derrida hace un cuestionamiento de la interpretación de Foucault sobre el cogito cartesiano y ofrece a la vez, su propia interpretación. Este texto está en el libro *La escritura y la diferencia* y se titula “Cogito cartesiano de la locura”. Nueve años después, Foucault le responde a Derrida en la revista *Paideia*, en un anexo a la nueva edición de *Histoire de la folie* (Fortanet, 2008). Luego en 1991, Derrida da la última respuesta, en la conferencia pronunciada en el Gran Anfiteatro de Sainte-Anne, por motivo del trigésimo aniversario de la publicación de *Histoire de la folie à l’âge classique*, titulada “Ser justo con Freud” La historia de la locura en la edad del psicoanálisis. La primera versión de este texto se publicó en las actas del coloquio: *Penser la folie, Essais sur Michel Foucault, Galilée, 1992.* .

la imposibilidad de la empresa de Foucault, pues si usa un “lenguaje razonable” reproduce la exclusión de la locura” (Martínez, 2023, p. 9).

Otro punto de desencuentro entre los filósofos tiene que ver con la interpretación de las *Meditaciones* de Descartes. Para Derrida, Descartes no excluye la locura en la primera *Meditación*, como lo plantea Foucault:

Descartes n'exclut pas la folie, au contraire, il l'assume totalement dans l'excès de l'hyperbole démonique, à travers l'hypothèse du malin Génie. Le sens de la démarche cartésienne n'est pas, comme l'affirmait Foucault, “Moi qui pense, je ne peux pas être fou”, mais bien plutôt: “Que je sois fou ou non, *Cogito, sum*” (p.86); “Même si la totalité de ce que je pense est affecté de fausseté ou de folie (...), je pense, je suis pendant que je pense. (Felman, 1978, p. 87)<sup>22</sup>

Para Felman, lo importante en este debate es rescatar lo que está en juego, y que tiene que ver con el lugar de la locura. Si el logos no puede decir la locura, esta “*escapa de la filosofía*” (Martínez, 2023, p. 10); sin embargo, “no desaparece” (Felman, 1978, p. 47). Para Derrida, se eclipsa en el “pathos de la metáfora” y en “el lenguaje de la ficción o la ficción del lenguaje”, es decir, en la literatura (Felman, 1978, p. 47).

En síntesis, *logos y pathos* se oponen. “La locura y su silencio no pueden ser posibles en el logos, por lo tanto, encuentra cobijo en el pathos, en la metáfora, en el lenguaje de ficción (Martínez, 2023, p.10). En consecuencia, indica Felman, el discurso foucaultiano sitúa la diferencia entre filosofía y literatura, entre el *logos y el pathos*. Foucault escribe la historia de esta disimetría en la que la literatura parece el sobrante, el “excedente” en relación con la filosofía, la historia de la “obliteración” del *pathos*. La historia de la locura es entonces, “la historia de este excedente” literario. (traducción de la autora de Felman, 1978, pp. 51-52).

---

<sup>22</sup> Descartes no excluye la locura, al contrario, la asume totalmente en el exceso de la hipérbole demoniaca, a través de la hipótesis del Genio maligno. El sentido del planteamiento cartesiano no es, como lo afirmaba Foucault, “Yo que pienso, no pueda estar loco”, sino más bien: “que yo esté loco o no, Cogito sum” (p.86); “Incluso si la totalidad de lo que pienso esté afectada de falsedad o de locura (...), yo pienso, soy en la medida en que pienso” (traducción de la autora de Felman, 1978, p. 87)

## 4. La cámara perturbada

Las novelas que estudio aquí tienen un componente muy particular: el de la fotografía, que ocupa un lugar esencial en el desarrollo de las diversas tramas. ¿Cuál es entonces la relación entre subjetividad, locura y fotografía? Para mí, Barthes y Didi Huberman son los que pueden arrojar luces que posibiliten un diálogo con los textos literarios.

Por un lado, en *La Cámara lúcida*, Barthes escribe desde el luto que le provoca la muerte de su madre. Por ello, son las emociones y el deseo las que lo guían a través de la escritura de este ensayo. Coherente con su propuesta acerca de la escritura, Barthes intenta unirla con la fotografía, e interrogarse si es posible “transmitir las emociones, las heridas, los deseos a través de imágenes” (Belausteguigoitia, 2012, p.37):

Estos nexos entre fotografía y reacción los establece a partir del señalamiento de dos formas de vínculo de la fotografía con sus espectadores: el *studium* y el *punctum* (...). Define al *punctum* como la herida, aquello punzante que en silencio nos atraviesa, que emana de la propia imagen y se conecta con nuestra posibilidad de mirar su hendidura, su profundidad, la promesa de compartir este instante (de allí la palabra *instantánea*). (Belausteguigoitia, 2012, p. 37).

Es por esto que el encuentro con la fotografía de su madre fallecida es uno de los momentos más importantes y poderosos del texto. Su búsqueda es la de la madre, en el dolor del luto. Barthes la inquiere a través de fotografías, decepcionado de no hallar en ninguna “eso” que constituye lo que él llama su *esencia*. Lo invade así una especie de desasosiego que lo lleva a pensar acerca de la relación entre la fotografía y la memoria. Por fin, encuentra una foto que le permite “reencontrar”-la:

Observé a la niña y reencontré por fin a mi madre. La claridad de su rostro, la ingenua posición de sus manos, el sitio que había tomado dócilmente, sin mostrarse ni esconderse, y por último, su expresión, que la diferenciaba como el Bien del Mal de la niña histérica, de la muñeca melindrosa que juega a papás y mamás, todo esto conformaba la imagen de inocencia soberana (si se quiere

tomar esta palabra según su etimología, que es “no sé hacer daño”), todo esto había convertido la pose fotográfica en aquella paradoja insostenible que toda su vida había sostenido: la afirmación de una dulzura. (Barthes, 1989, pp. 109-111)

De tal forma, Barthes elabora una reflexión lúcida acerca de lo que es la Fotografía (así con mayúscula) y su relación con la conciencia de identidad, el sujeto, el amor, la muerte y la locura.

Por otro lado, Didi-Huberman (2007) ofrece en su libro *La invención de la histeria*, un camino lleno de reflexiones e interrogantes que buscan saber cómo Charcot redescubre la histeria en el siglo XIX, en la Salpêtrière. Para Didi-Huberman, hubo una gran connivencia entre los médicos y las pacientes, que lo lleva a interrogarse por la relación entre “deseos, miradas y saberes” (p. 13). Entonces se apoya en las imágenes que han quedado de la *Iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, y se convierten en sus guías.

Parece como si todo estuviese encerrado en esas fotos porque la fotografía era capaz de cristalizar idealmente los vínculos entre el fantasma de la histeria y el fantasma del saber. Se instaura así un encanto recíproco: médicos insaciables de imágenes de “la Histeria” e histéricas que consienten e incluso exageran la teatralidad de sus cuerpos. De este modo, la clínica de la histeria se convirtió en espectáculo, en invención de la histeria. Se identificó incluso, soterradamente, con una especie de manifestación artística. Un arte muy próximo al teatro y a la pintura. (2007, pp. 7-8)

## 4.1 Fotografía garante de la verdad

El nacimiento de la fotografía, en el siglo XIX, ocurre en un contexto de pretensiones en torno al saber<sup>23</sup>. Esto se manifiesta de manera concreta en la Salpêtrière, con la llegada de Charcot, quien establece una relación directa entre su proyecto científico y “la coherencia epistemológica y práctica de una fábrica de imágenes” (Didi-Huberman, 2007, p. 46).

Charcot se convierte en líder de la creación de un museo de enfermedades, dedicado a la medicina, y cuyo objeto principal son los cuerpos enfermos de los pacientes allí encerrados. Y este es en realidad el origen de la fotografía. En palabras de Didi-Huberman (2007): “un procedimiento museográfico del cuerpo enfermo y de su “observación”: la posibilidad figurativa de generalizar el caso en cuadro.” (p. 48). Con la invención de la fotografía, el acto de ver sufre una transformación irrevocable: la fotografía ofrece la posibilidad de ver *todo* de forma *objetiva*, pues supera la mejor de las descripciones. Por lo tanto, la medicina la encuentra ideal para enaltecer y perfeccionar su ideal de “Observación”. En el siglo XIX, la fotografía se convierte en el “paradigma” de la “verdadera retina” del sabio<sup>24</sup>(p. 50).

En este sentido, la fotografía plantea el problema de la violencia del ver, y la pretensión científica de visibilizar lo que sea, en los cuerpos:

¿Cómo se ha producido este alarde de representaciones del Dolor? Se trata de un problema fenomenológico crucial, el de la aproximación al cuerpo del prójimo y a la intimidad de su dolor. Es también un problema político, el del interés espectacular que paga el sujeto observado por la “hospitalidad” (la capitalización

---

<sup>23</sup>Es el siglo del cientificismo, del positivismo y el inicio de la práctica psiquiátrica amparada en el poder de la ciencia.

<sup>24</sup>Tal como lo expresa Albert Londe (fotógrafo francés, médico, dedicado a la fotografía científica en la Salpêtrière), en 1880, director del Servicio fotográfico de la Salpêtrière. (Ver Londe (1896). *La Photographie moderne. Traité pratique de la photographie et de ses applications à l'industrie et à la science*, Paris, Masson, p. 546,650)



hospitalaria) de la que se beneficia en tanto que enfermo. Es el problema de la violencia del ver en su pretensión científica de la experimentación sobre los cuerpos. Y que esta experimentación sobre los cuerpos se lleve a cabo para hacer visible cualquier cosa de ellos, su esencia, no es, por tanto, dudosa. (Didi-Huberman, 2007, p. 18).

Ante esta tiranía de la mirada que quiere abarcar y conocer *todo*, las locas y locos de la Salpêtrière se vieron obligados a posar, pues el problema de su representación tenía que ver con lo fisiognómico. Por lo tanto, la búsqueda se centraba en aquellos rasgos que armonizaran con la “expresión de sus pasiones” (Didi-Huberman, 2007, p. 55).

En la fotografía hay algo de violento, dice Barthes, lo cual se relaciona con esta reflexión de Didi-Huberman. Tiene la capacidad de “llenar la mirada de fuerza” (Barthes, 1989), es decir, de fijar, sin posibilidad de cambio, lo que se esté retratando. Así, la mirada se llena, sin posibilidad de movilidad; el contenido exánime, y quieto.

Su fuerza reside en la certeza que supera al lenguaje “por naturaleza, ficcional”, en cuanto a su posibilidad de decir la *verdad*:

El noema del lenguaje es quizás esa incapacidad o, hablando positivamente: el lenguaje es ficcional por naturaleza; para intentar convertir el lenguaje en inficcional es necesario un enorme dispositivo de medidas: se apela a la lógica o, en su defecto, al juramento; mientras que la Fotografía es indiferente a todo añadido: no inventa nada; es la autenticación misma; los artificios, raros, que permite no son probatorios; son, por el contrario, trucajes: la fotografía sólo es laboriosa cuando engaña. (Barthes, 1989, pp. 133-134)

La fotografía como lenguaje superior, como la “autenticación misma” parece gozar de un carácter apolíneo, frente al carácter dionisiaco<sup>25</sup> del lenguaje. Sin embargo, este no es más que el ideal de la fotografía, tal como lo plantea Didi-Huberman. Su pretensión de verdad encuentra su coherencia con el positivismo y el cientificismo de la época:

---

<sup>25</sup> Lo apolíneo y lo dionisiaco se refiere a una dicotomía filosófica que proviene del universo de la mitología griega clásica. Lo apolíneo viene de Apolo, dios del sueño y de la luz. Se refiere a lo racional, lo equilibrado, la medida, el autocontrol. Lo dionisiaco, viene del dios Dionisio, dios del vino y de la fiesta. Se refiere a “una postura desordenada, caótica y embriagadora. ... Dionisio es antagonista del dios que sanciona la lógica de la dominación y el campo de la razón, en el que están emparentados: Apolo.” (Fernández, 2001)

Quiero, pues, enunciar el ideal de la Fotografía, con mayúscula: huella indiscutiblemente fiel, duradera, transmisible. Más que el memorándum del sabio, la Fotografía se alza como memoria misma del saber, o más bien como su acceso a la memoria, su dominio de la memoria. (2007, p. 68)

## 4.2 La fotografía y la distorsión del sujeto

El carácter apolíneo de la fotografía muy pronto da cuenta de su falsedad. En las reflexiones de Barthes y de Didi-Huberman esto queda muy claro, pues demuestran que lo que se esconde detrás de este ideal y de las pretensiones de la fotografía a manos de la ciencia en el siglo XIX, es el artificio que la representa y que plantea todo tipo de problemas en relación con el sujeto, la existencia y la identidad.

Para Didi-Huberman, la fotografía es la práctica del artificio, más cercana al teatro que a otra cosa por su capacidad para escenificar, crear rituales artificiosos y teatralizados:

Una suerte de despiece de los cuerpos, de despiece escenificado, de escenificación dirigida al saber, saber dirigido a un *qué* en los cuerpos (más que a un *quién*) ... En la que la fotografía accedía al dominio de la certeza antropológica, cuando tal vez no era más que un medio de quebrantarla. (2007, p. 85)

Es decir, la pretensión de certeza es “quebrantada” por la misma fotografía que lo que ofrece más bien es una entrada “en lo imaginario como acto, de la artificialidad” (Didi-Huberman, 2007, p. 86). De esta forma se evidencia el carácter subjetivo de la cámara fotográfica. Por ello, Didi-Huberman agrega que se trata incluso de “una fabricación meramente filosófica: es un instrumento del cogito” (2007, p. 86). Un cogito con pretensiones de grandeza, pero en realidad, “enfermo de su propia certeza, caótico, desgarrado”. La cámara fotográfica nos condena así a nuestros propios *vértigos*, como sujetos (2007, p. 87). Los cuerpos que la fotografía escenifica quedan así inventados y por ello, como engañados de forma figurativa (Didi-Huberman, 2007, p. 88):

Un retrato fotográfico (...) jamás habrá presentado su “modelo tal cual es” – como suele decirse-, sino que lo habrá mostrado ya complicado, ya modelado en otra cosa, quizá en un ideal, quizá en un enigma, quizá en ambos: identidad de “modelo”, esencialmente distorsionada, retorcida y, por ello, terriblemente

inquietante. Esta inquietud sería esa misma de la evidencia del parecido: demasiado evidente (en riesgo de quedar vaciado) para no ser teatralizado, el parecido “exacto” pasa al acto, al acto de artificio, al acto de mímica (la mímica de su propia evidencia). Es decir, pasa a la invención de una temporalidad distinta, alterante, de la pose. (2007, pp. 88-89)

Es por ello que Barthes señala también una “disociación de la conciencia de identidad” (Barthes, 1989), es decir, un conflicto que surge entre la persona fotografiada y la fotografía que despierta un *malestar* en el sujeto fotografiado, enfrentado a una imposibilidad: nunca se encuentra a sí mismo en ese *doble* que han hecho de él.

La Foto-retrato es una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte. Dicho de otro modo, una acción curiosa: no ceso de imitarme, y es por ello por lo que cada vez que me hago (que me dejo) fotografiar, me roza indefectiblemente una sensación de inautenticidad, de impostura a veces (tal como pueden producir ciertas pesadillas). (1989, pp. 41-42)

Por eso Barthes problematiza acerca de la pose que provoca la transformación del cuerpo en otro: una metamorfosis que incluso opera antes de la foto, durante la pose. Uno siente que la fotografía “crea mi cuerpo”, dice Barthes, “o lo mortifica” (1989, p. 37).

En efecto, para Barthes, en la fotografía al sujeto le ocurre algo: una transformación que lo torna en objeto, de ahí la función museográfica que apunta Didi-Huberman: el sujeto se convierte en objeto de museo. Ese paso de sujeto a objeto, Barthes lo entiende como una “microexperiencia de la muerte” (1989, p. 42). Es como entrar en un paréntesis, una pausa en la vida, que va transformando al sujeto en “espectro”. Coherente con esta idea de la violencia de la fotografía, y la poderosa fijación que ejerce, la muerte se aproxima a este estado en donde ya no es posible transformar: *el final*, el término de cualquier cambio que es precisamente, la vida.

Pero yo, objeto ya, no lucho. Presiento que de esta pesadilla habré de ser despertado más duramente aún; pues no sé lo que la sociedad hace de mi foto, lo que lee en ella (de todos modos, hay tantas lecturas de un mismo rostro); pero, cuando me descubro en el producto de esta operación, lo que veo es que me he convertido en Todo-Imagen, es decir, en la Muerte en persona. (Barthes, 1989, p. 43)

Por ello, siguiendo a Barthes, Didi-Huberman menciona igualmente la pose, desde su etimología (del pausis griego) como “el alto, el cese, la pausa”. Y desde el latín *ponere*: “posar, depositar: es extender sobre un lecho fúnebre, es clamar para siempre, es incluso amortajar, es disponer las reliquias” (p. 145). La esencia mortífera de la fotografía se manifiesta como una “práctica de las reliquias”: colección de partes o residuos del pasado, con valor sentimental o no, convertirse en reliquia es convertirse en un *cadáver vivo*<sup>26</sup>.

Por lo mismo, Didi-Huberman se refiere a la prueba fotográfica como un procedimiento en el que el fotógrafo toma del sujeto, algún “rasgo vivo”. Y al ocurrir la extracción, el sujeto queda en una “paradójica existencia”:

(...) de esta lenta tracción, el tiempo justo de una pose, asigna su sujeto a una paradójica existencia de *still life* (*naturaleza muerta*). Un silencio de vida, una naturaleza muerta en breve. Esto es, pues, como un suspenso de duelo, la *anticipación imaginaria de un duelo*. (Didi-Huberman 2007, p. 148).

En la pose, el sujeto entra en un “drama”: un debate entre el sujeto y la imagen que le han quitado (Didi-Huberman, 2007, p. 148).

---

<sup>26</sup>Didi-Huberman, citando a Barthes dice que “Jamás (...) los cadáveres están más vivos que en fotografía (2007, p. 145)

### 4.3 El amor, la nostalgia y la locura

El texto de Barthes se vuelve poderosamente romántico en la medida en que el personaje principal, alrededor del cual gira gran parte de su reflexión sobre la fotografía, es su madre. Su pérdida hace que en sus páginas Barthes navegue en la nostalgia del amor materno.

Una foto en particular constituye el núcleo de la nostalgia de Barthes y es la que llama “La Foto del Invernadero”. En ella encuentra por fin a su madre, de entre muchas fotos en donde ella figura:

Algo así como una esencia de la Fotografía flotaba en aquella foto en particular. Decidí entonces “sacar” toda la Fotografía (su “naturaleza”) de la única foto que existía seguramente para mí y tomarla en cierto modo como guía de mi última búsqueda. Todas las fotografías del mundo formaban un Laberinto. Yo sabía que en el centro de ese Laberinto sólo encontraría esa única foto, verificándose la frase de Nietzsche: “Un hombre laberíntico jamás busca la verdad, sino únicamente su Ariadna.” La Foto del Invernadero era mi Ariadna, no tanto porque me permitiría descubrir algo secreto (monstruo o tesoro), sino porque me diría de qué estaba hecho ese hilo que me atraía hacia la Fotografía. (Barthes, 1989, p. 116)

En la foto de su madre encuentra su “Ariadna”, y a través de ella, el hilo que le daría respuestas acerca de las razones que lo conducían hacia esa foto en particular. Barthes entiende entonces que debe interrogar la foto en relación con “el amor y la muerte”, y no desde “el placer” (1989, p. 116).

De tal manera, aclara su rol de lector de la Foto del Invernadero, que no muestra en su libro, precisamente porque “sólo existe para (él) sólo”. Como lector sabe que esa existencia de la foto de su madre despierta algo en él, como en nadie más. Él, como lector de esa foto, se sabe único, y sabe que son sus emociones las que guían su lectura y le dan existencia a la foto.

Para vosotros sólo sería una foto indistinta, una de las mil manifestaciones de lo “cualquiera”; no puedo constituir en modo alguno el objeto visible de una ciencia; no puede fundamentar objetividad alguna, en el sentido positivo del término (1989, pp. 116-117)

En esa lectura de Barthes, inevitablemente subjetiva, hay una reflexión importante acerca de la aproximación de la fotografía a la locura. Barthes propone que “la mirada siempre es virtualmente loca”, ya que, al mismo tiempo, es “efecto de verdad y efecto de locura” (Barthes 1989, p. 168). Es decir, la fotografía produce una confusión acerca de la realidad y de la verdad, pues lleva la representación (la foto) a “ese punto de locura en que el afecto (el amor, la compasión [...]) es la garantía del ser”. Ahí es precisamente donde la fotografía se acerca a la locura o se reúne con la “loca verdad” (Barthes, 1989, p. 171).

La “garantía del ser”, eso que a Barthes lo convence de que es la madre en la Foto del Invernadero, es el “punto loco” de la foto, en donde hay afecto. Lo que da “garantía del ser” en la fotografía son las emociones. De tal forma, la fotografía “loca” devuelve al sujeto que ve la foto, que la “lee”, al pasado, al tiempo en el que la conciencia estaba “enamorada y miedosa”:

¿Loca o cuerda? La Fotografía puede ser lo uno o lo otro: cuerda si su realismo no deja de ser relativo, temperado por unos hábitos estéticos o empíricos (hojear una revista en la peluquería, en casa del dentista); loca si ese realismo es absoluto y, si así puede decirse, original, haciendo volver hasta la conciencia amorosa y asustada la carta misma del Tiempo: movimiento propiamente revulsivo, que trastoca el curso de la cosa y que yo llamaré, para acabar, *éxtasis fotográfico*. (1989, pp. 177-178)

En esta reflexión se encuentra la locura unida de nuevo con el pathos de la metáfora y para aclarar esta relación, cito de nuevo a Felman: la locura está en “la capacidad de desgarramiento, de sufrimiento, de vértigo y de emoción” (traducción de la autora de Felman, 1978, p. 52)

## Capítulo I

### Entre la sumisión, la resistencia y el empoderamiento

#### 1.1 Sujetos bifurcados

Tanto en *El camino de Santiago* como en *Nadie me verá llorar* y en *Delirio*, se manifiestan fuerzas apolíneas y dionisiacas que dan cuenta de una reflexión acerca de la subjetividad y su relación con la locura. Por un lado, en *El Camino de Santiago* la vida de la protagonista está escindida, pues dos seres la habitan: Santiago y Mina. El primero representa las fuerzas apolíneas y la segunda, las dionisiacas. Es decir, Santiago representa la razón, el control, la represión; Mina, el placer, el deseo, el afecto, lo relativo al descontrol y al libre fluir de los deseos. Santiago domina la vida de la protagonista a partir de un intento de suicidio que ocurre en su adolescencia. Desde entonces, Mina queda recluida, como prisionera del mismo Santiago, en un lugar misterioso, al cual la protagonista no logra acceder.

Por otro lado, en *Nadie me verá llorar* esta misma tensión y enfrentamiento de fuerzas se dibujan en el intento del tío Marcos por ordenar a la protagonista, Matilda: enderezar su naturaleza torcida, y volverla así racional, clara, en control. Sin embargo, ella se rebela ante su tío y todo lo que él representa, para elegir otro camino: el del caos, pasaje lleno de fallas y tropiezos.

Asimismo, en *Delirio* se puede ver un juego dicotómico en la pareja de Agustina y Aguilar, que confronta razón y sinrazón. Agustina, por un lado, se presenta desde el relato de Aguilar en el mundo de la locura, en la ausencia de razón, y Aguilar, por otro lado, en la lógica de la razón.

En los tres textos, los personajes que encarnan esa racionalidad son una especie de metáfora del “texto principal” del que habla Bersani. Al mismo tiempo, cada una de las protagonistas va más bien a metaforizar las “notas al pie”, al ser caóticas, impredecibles, y apelar así al espacio de la incertidumbre y el inconsciente.

Es decir, la lucha entre lo apolíneo y lo dionisiaco problematiza la idea de un sujeto que constantemente colapsa frente a los intentos de ser racional y estar en control. Si entendemos esto desde la propuesta de Bersani, el sujeto caótico que se enfrenta al apolíneo, es como las notas al pie del texto de Freud: y por ello, lejos de tener un carácter negativo, expresa “la verdad” del discurso psicoanalítico: un sujeto que está a merced de sus pulsiones.

En *Delirio*, desde el inicio del relato se representa esta oposición entre razón y sinrazón en el enfrentamiento entre Aguilar y Agustina, que da inicio a la novela. Aguilar encarna el “texto principal” del que habla Bersani, pues la percepción que tiene de la locura de su mujer es de desprecio. En su voz se expresa el razonamiento del vulgo a través de una pregunta retórica: “cómo iba a creerle”, que establece de entrada, un supuesto lugar de superioridad que es además patriarcal, en la medida en que reconoce que la irracionalidad de su mujer es imposible de aceptar. El lugar de Aguilar es el del poder de la razón, frente a Agustina, cuya voz queda anulada, ante ese poder masculino y racional:

Pero cómo iba a Aguilar a creerle si Agustina, su mujer, siempre andaba pronosticando calamidades, él ha tratado por todos los medios de hacerla entrar en razón pero ella no da su brazo a torcer e insiste que desde pequeña tiene lo que llama un don de los ojos, o visión de lo venidero, y sólo Dios sabe, dice Aguilar, lo que eso ha trastornado nuestras vidas. (Restrepo, 2006, p. 9)

Por otro lado, en *Nadie me verá llorar* la imagen del texto principal se manifiesta en el tío Marcos, quien somete a Matilda al poder de la racionalidad, cuyo proceder consiste en la disciplina, el silencio y la higiene. Esta es la fórmula que el tío Marcos aplica en su propia vida para edificarse de nuevo: convertirse en otro ser, muy distante del *verdadero*. Desde este punto de vista, el tío Marcos –al igual que Freud– busca por diversos medios “normalizar” su cuerpo y “domesticar” sus pulsiones.

La gente que lo veía esconder la cabeza en las páginas de libros prestados o poner una atención desmedida a los profesores ... nunca recordaba su pobreza sino su determinación. Para describir a Marcos Burgos todos usaban el futuro. Siempre fue más fácil adivinar a donde llegaría que saber quién era. (Rivera, 2013, p. 125)

El texto problematiza desde ahí a un sujeto vacío, que pone en marcha una misión para convertirse en otro:

Antes de tener un nombre, Marcos no fue nadie .... Marcos logró atenuar su acento costeño en un par de meses. Después de observar detalladamente a sus maestros, no sólo imitó su manera de vestir sino que además pudo desarrollar la misma ingravidez de movimientos y la mesura pacífica de sus miradas. Pronto, todos olvidaron que era de Veracruz .... La presencia de Marcos, la seguridad en sí mismo, infundía respeto. A pesar de tener una apariencia afable, tranquila, pocos se acercaron para cultivar su amistad. (Rivera, 2013, p.125).

Al mismo tiempo, la imagen que proyecta es la de los discursos llamados lógicos, que se dicen poseedores de la verdad (Bersani, 1984, p.19), infalibles, inquebrantables, inmunes a cualquier falla o fisura. Hay una relación posible entre el tío Marcos y Santiago en *El Camino de Santiago*. Incluso, como se ve en la cita, el mecanismo de construcción de lo racional pasa por la imitación, como si se tratara de un *performance*, el tío se esmera en imitar a los demás. No hay nada auténtico en la sumisión al poder, y la propuesta del texto insiste en el falso carácter del personaje.

Efectivamente, en *El Camino de Santiago* es Santiago quien presume de las formas de racionalidad. Por ejemplo, su interés por la salud de la protagonista, así como la preocupación por lo que ella ingiere tiene que ver con la búsqueda del equilibrio que parte del cuerpo, haciendo suya la frase de los antiguos romanos “mente sana en cuerpo sano”, y que es coherente con una noción de racionalidad que privilegia el equilibrio: la justa medida propia de lo apolíneo: “No se puede aspirar a la armonía adentro de un cuerpo completamente contaminado” (Laurent, 2003, p.9)

Al mismo tiempo, la preocupación por el cuerpo sano va de la mano con una preocupación moral. Santiago alecciona a la protagonista acerca del comportamiento “adecuado”, que se logra “observando” los “siete pecados capitales” (Laurent, 2003, p.16). Para Santiago, fiscalizar “gula, envidia, soberbia, lujuria, pereza, ira y avaricia es su mayor obsesión” (Laurent, 2003, p. 16). El comportamiento “adecuado”, libre de “pecados”, es para Santiago “la clave de la buena salud”. La salud emparentada con la moral es uno de los elementos que dejan ver la construcción de las formas de racionalidad de este personaje. El incurrir en los pecados se asocia con un desorden en el cuerpo, en el que Santiago, ya no puede dominar. Necesita el equilibrio del cuerpo, su control, para poder existir:

Llamo gula a todo lo que me meto por la boca. Desde el humo del tabaco, pasando por exquisiteces culinarias, hasta el inevitable vino. La pereza se encuentra adherida a mi cuerpo como cualquiera de las extremidades. Soy de presión baja y temperaturas arriba de veintiséis grados me cuelgan hombros, ojos y me doblan un poco las rodillas. (Laurent, 2003, p.16)

Asimismo, en *Nadie me verá llorar*, cuando la protagonista llega a la casa del tío Marcos, a sus ojos hay algo en ella que debe ser extraído para poder ser admitida en el espacio aséptico de su vida y de su hogar. Ella debe ser expurgada también, es decir, en ella, lo contrario a la decencia, a la moral o a la religión, debe ser eliminado. Así como el tío ha expurgado su propia vida, procederá a purificar a su sobrina.

El principio de represión que pasa por el alejamiento de los placeres y los vicios es la base de la construcción de la racionalidad moderna, que a finales del siglo XIX y principios del siglo XX mexicano, se sustenta en el cientificismo y el positivismo europeo. De ahí que el libro que más influye en la visión social de Burgos es el de Julio Guerrero<sup>27</sup>, publicado en 1901 y titulado *La génesis del crimen en México. Ensayo de psiquiatría social*:

Julio Guerrero creía que una serie de atavismos culturales propios de las clases bajas estaba entorpeciendo el progreso y la eventual gloria de la nación. La falta de higiene y los hábitos de trabajo, la inestabilidad de sus familias, la promiscuidad de sus mujeres, el desmedido gusto por el alcohol y otros vicios, y hasta la costumbre de comer alimentos demasiado picantes hacían de este grupo una amenaza real para el país. (Rivera, 2013, p.127)

Para el tío, Matilda se convierte precisamente en “la personificación misma del enemigo”, por ello su deber es derrotarlo y lo consigue, luego de un trabajo arduo de disciplina y control sobre su cuerpo. Matilda sufre una transformación y se convierte en una versión del tío Marcos: dedicada a reproducir las rutinas y los deberes impuestos y a imitar a su tía política, Rosaura, cuya vida expresa el dolor y la muerte:

---

<sup>27</sup> Fue un abogado criminalista, uno de los voceros de las ideas dominantes del siglo. En su libro *La Génesis del crimen en México*, “analiza los factores criminales de finales del siglo XIX a la luz de una heterodoxa mezcla que combina elementos atmosféricos y geográficos, cientificismo positivista y rasgos históricos, prehispánicos y contemporáneos” (Maldonado, Exequiel y Álvarez, Concepción, 2005)

Ya sabe de memoria, sin embargo, el nombre de la mujer que la espera en febril actividad alrededor de la mesa rectangular de la cocina. Es la tía Rosaura. La blancura de sus dientes le da miedo. La soledad de sus ojos rodeados de largas pestañas negras le provoca algo parecido a la lástima. Su cabello cobrizo recogido en una coleta tras la nuca la hace pensar en las bridas de un caballo. (...) Matilda tiene la certeza de que su tía es una mujer que no conoce el placer del descanso. (Rivera, 2013, pp. 117- 118)

Matilda se ve condenada a la inautenticidad, perpetuando la lógica del poder que se ha insertado en su cuerpo, por ello, a través de su sonrisa “domesticada e invariable”, Matilda se rinde a ese poder. Esta es una característica que comparte con la protagonista de *El Camino de Santiago*, quien se enfrenta a ese vacío en una imposibilidad de encontrarse, a pesar de sus intentos: “Siempre flotante, sin poder hacer tierra y convertirme en mí misma, repaso los gestos de los otros cuerpos.” (Laurent, 2003, p.10)

Si bien ella aspira a convertirse en *sí misma*, la domina la frustración, condenada a la inautenticidad, a imitar a otros para poder existir. En el proceso de construcción del sujeto, la vida se vuelve un sin-sentido: vida “flotante”, del que no sabe quién es, a merced del poder. Pues lo que se pone en evidencia aquí es la relación que tiene la protagonista como sujeto, con el poder. Este es el que la va moldeando, le va indicando el camino. Como un ente invisible, pero presente en todo lado, y en todas las personas que se ve obligada a imitar. El poder se asienta en su cuerpo, como lo propone Foucault (1980). Y si bien el poder es Santiago en el relato, desde el principio se manifiesta en las primeras enseñanzas de la protagonista. Pues el poder tiene una “forma capilar de existencia” y se instala en “el núcleo mismo de los individuos, alcanza su cuerpo, se inserta en sus gestos, sus actitudes, su aprendizaje, su vida cotidiana” (Foucault, 1980, p. 89). Por lo tanto, desde los primeros *aprendizajes* de la protagonista, el poder manda:

Cómo comen, ríen, cómo andan con libros rumbo a la escuela. Imito a mis compañeras de piso sobre las huellas de los vecinos rumbo a la tienda de la esquina. Aprendo qué se hace con la lluvia: girar con la boca abierta para dejar caer sobre la lengua. Exploro llanos. Ensayo con los ojos entreabiertos para ver largo rato el sol. (Subrayado es mío. Laurent, 2003, p.10)

Se puede ver que, en la etapa escolar, la protagonista está a merced del poder cuando Santiago toma posesión de su cuerpo y de su vida, haciendo palpable la

propuesta de Foucault que acabo de mencionar. Luego en su etapa adulta, Santiago elabora un “plan” que ella debe ejecutar paso a paso y que consiste en someterla a una serie de gestos y comportamientos para seducir a los hombres a través de un sistema disciplinario que moldea su comportamiento y su vida: “Santiago me explicó el Plan. / -A cualquier hombre que te guste, sólo hay que darle dosis homeopáticas de amor” (Laurent, 2003, p. 17).

Para Santiago resulta importante la conquista de los otros, la capacidad de seducir, para posicionarse como depredador. Su *Plan* gira en torno a ese sentido, pues parece moverlo el odio, el rencor: “Sea por mi carencia de lógica, perdono fácil. Santiago no. El intruso del poder, del ego, del deseo. (...) / ¿Por qué, entonces, el rencor? No puede eximir mis intentos de amar” (Laurent, 2003, p. 14).

En esa misma lógica, Santiago cree dominar la verdad. Desde la etimología del nombre, Santiago evoca la idea de ponerse en el lugar del otro: el “suplantador”. Su *modus operandi* es efectivamente el de tomar el lugar del otro, del ser que despoja poco a poco de voluntad. Por eso la protagonista habla de los “Santiagos” de los demás. Seres que toman posesión de sujetos, que los “suplantan”. Santiago toma también el lugar de la protagonista, adueñándose de su subjetividad, e indicándole el *camino* de la “verdad”.

La protagonista habla por ejemplo del “Santiago” de Vicente. Este personaje es una de las parejas de la protagonista, y es además un hombre violento que la secuestra y la agrede. A los ojos de ella Vicente se muestra como un “fisicoculturista enfermizo”, que cuidaba excesivamente de su cuerpo para “permanecer vivo y poderoso los más años posibles”, porque se cree “Supermán” (Laurent, 2003, p. 19). Vicente tiene un Santiago con “una gran soberbia justificable solamente para aquellos que creen poseer la verdad” (Laurent, 2003, p.19).

Esta idea se puede encontrar también en *Delirio*, pues la protagonista de una forma similar a las otras novelas, queda también atrapada en el poder, que se manifiesta en su relación con Aguilar, quien siente que debe relacionarse con la locura de Agustina solo a través de la lucha. Su objetivo parece ser el de vencer la locura de su mujer, subyugarla, traerla de nuevo a su mundo, el de la razón, y así recuperarla. Por eso él se propone “sacar a Agustina al otro lado aunque ella misma se oponga” (p.18), sacarla del “lodazal”, pues piensa que su mano “puede jalarla hacia fuera e impedir que se ahogue” (p. 94); ante lo cual, Agustina le ha “declarado una guerra a dentelladas de la cual” van “saliendo los dos hechos pedazos” (p.18).

En esta lógica, Aguilar cree que él está en el lado de la “verdad”, que es el de la “razón”, y que Agustina está equivocada, por eso debe ser salvada y, para eso, debe oprimir su locura. Ante esto, Agustina reacciona, lucha, se defiende.

Ahora bien, en una especie de analepsis, el narrador nos lleva a un momento del pasado de Agustina y Aguilar, en el que ella ha tenido otro “episodio” de locura, y esta vez, Aguilar la ha tenido que internar en un hospital:

(...) las cosas se habían puesto insostenibles y Aguilar había recurrido al seguro social, donde resultó que dada su restringida póliza de profesor universitario, su esposa sólo clasificó para tratamiento en el hospital de beneficencias de la Hortúa, donde le asignaron a un médico llamado Walter Suárez, que sometía a sus pacientes a curas de suero con amital de sodio. La internaron en uno de los corredores del ala psiquiátrica, la acostaron en una cama y yo debí limitarme a observarla dormir. (Restrepo, 2006, p. 249)

Aguilar abortó frente a una Agustina que, cual bella durmiente, no hace más que dormir; se puede ver el mismo enigma que ella encierra para él, y su desesperación por dominarlo, contenerlo, encontrar una solución, una respuesta:

(...) en la contemplación de esa bella durmiente que resplandecía de palidez y de ausencia entre esas gastadas sábanas hospitalarias que tanto dolor humano había acompañado, (...) Aguilar no podía quitar los ojos de esa sombra suave y levemente agitada que sus pestañas proyectaban sobre sus mejillas (...) Buscaba mensajes ocultos en los ritmos de su respiración, dice Aguilar, en las tonalidades de su piel, en la temperatura de sus manos, en el silencio de sus órganos, en la ondulación del tiempo sobre su cuerpo inmóvil, ¿Sueñas Agustina, o sólo nadas en un mar de niebla? ¿Estás sola o blindada dentro de tu pequeña muerte, o hay un resquicio por donde pueda entrar a acompañarte?” (Restrepo, 2006, p. 250)

El relato no se enfoca en la relación entre la paciente y su alienista. El doctor no tiene ninguna importancia en la narración, pero sí en la relación entre Aguilar y Agustina. Él, en el mundo de los vivos, se siente infinitamente solo al ver la imposibilidad de acompañarla, pero también, de no poder acceder a sus pensamientos, y saberlo todo de ella y de su locura. Ella, en el mundo de la locura, pero también de la droga que la tiene aniquilada, y al mismo tiempo, como sumergida en un espacio en el que se ha vuelto infinitamente enigmática. Como la novia de la muerte, no pierde su belleza, pero se ha vuelto inaccesible. Su cuerpo es



central en la construcción de una imagen de la locura que “saca de quicio” a Aguilar: es un cuerpo dócil, pero enigmático y por ello, poderoso.

De esta forma, el narrador busca equiparar a la locura con el sueño y con la muerte. Asimismo, se encuentran en el texto los mismos elementos que analiza Poe (2013) acerca del motivo de la bella durmiente. El erotismo ligado a la muerte, cuyo cimientamiento es precisamente la soledad. En la novela de Restrepo, así como en los textos citados por Poe<sup>28</sup>, se convoca el texto del japonés Yasunari Kawabata, que en 1961 publica *La casa de las bellas durmientes*:

Mientras Aguilar esperaba en vela a que fueran pasando las horas fantasmales de La Hortúa, cuántas veces no evocó esas páginas terribles del japonés Kawabata, pobladas de muchachas desnudas, yacentes y narcotizadas en las que no quedaba rastro de amor, de vergüenza ni de miedo. (Restrepo, 2006, p. 250)

La locura de Agustina es, efectivamente, un recordatorio de la soledad de Aguilar, de su pequeñez y sus limitaciones. Si bien, Aguilar no está en la vejez o en el final de su vida<sup>29</sup>, ante la locura de Agustina, se siente impotente, ajeno a esa dimensión en el que su comprensión llega a un límite, en donde se mezcla la muerte y la soledad, junto con el amor que siente por ella. Es como si en ese estado de Agustina, Aguilar se volviera aún más inútil, en su objetivo que es “salvar” a Agustina de la locura. Por ello, Aguilar no permite que continúen sedándola, pues como explica, no aguanta “la agonía de verla así, ida, apagada, inexistente (...) cualquier cosa menos esto que se parece tanto a la muerte” (Restrepo, 2006, p. 253).

De tal forma, en *Delirio* se expresa esa lucha entre locura y cordura en la relación con Aguilar, pero habría que agregar que la opresión sobre Agustina tiene un origen

---

<sup>28</sup> En la propuesta de Karen Poe, se mencionan un libro y un cuento de Gabriel García Márquez que surgen por la lectura de la novela de Kawabata. El cuento “El avión de la bella durmiente”, que se encuentra en *Doce cuentos peregrinos* (1992), y la novela *Memoria de mis putas tristes* (2004)

<sup>29</sup> Para Poe (2013), en la novela de Kawabata, así como en el cuento y la novela de Márquez, inspirados en la novela del japonés, el erotismo se asienta sobre la idea de la soledad: “Una soledad extrema, sin máscara y sin alivio posible. Este extraño amor por un cuerpo dormido pero vivo surge en la vejez, al filo de la muerte, la decrepitud y el ocaso del cuerpo. Los protagonistas (etimológicamente quienes esperan la agonía) están irremediablemente solos en espera de su muerte. (p. 74)

familiar, en la figura del padre, de la madre y del hermano mayor, y que se relaciona con las apariencias y las mentiras, lo cual analizaré más adelante.

## 1.2 El pliegue en *Nadie me verá llorar* y en *El Camino de Santiago*.

Ahora bien, esta vida enajenada que experimentan las protagonistas de las novelas y que se expresa como resultado de una opresión proveniente de la racionalidad o el poder, se asocia con un sinsentido. Es decir, si Santiago, el tío Marcos, Aguilar o la familia de Agustina representan ese texto principal, remiten también a la idea del poder en el sentido Foucaultiano. Desde este designio hay que preguntarse: ¿de qué forma se desmantela en los relatos esta construcción de la racionalidad íntimamente ligada con el poder?

Esto me lleva a Deleuze<sup>30</sup>, quien propone la posibilidad de alcanzar una dimensión afuera del poder, este entendido en términos foucaultianos, pues cuando reflexiona sobre el poder, Foucault se pregunta si hay algo más allá de él (Deleuze, 2015, p. 14). Frente a esto, Deleuze propone que, en la reflexión de Foucault, ese ir más allá del poder, se expresa en un “afuera” del poder, que es entonces, una línea: la línea del afuera. Para el filósofo, la única forma de imaginar esta línea del afuera es a través de la poesía y, más concretamente, de la construcción verbal “se muere”, que Blanchot ofrece:

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

---

<sup>30</sup> Para una explicación más amplia de la propuesta de Deleuze en *La subjetivación. Curso sobre Foucault. Tomo III*, dictado el 22 de abril de 1986, ver María Martínez Díaz (2022). Navegar en la locura: el límite como posibilidad y sentido en *El Camino de Santiago* de Patricia Laurent Kullick. En *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 48, núm. 1.

muerte que siempre ya ha comenzado y no termina. Es coextensiva a la vida. (...). Es la no-relación con la muerte. (...) La muerte interminable. (Deleuze, 2015, p.15)

Si lo entendemos desde Deleuze, estos personajes son metáfora también de la línea del afuera, la del poder. Esta imagen se percibe en los relatos efectivamente como un estado de muerte en vida, una muerte “coextensiva a la vida”, “que siempre ya ha comenzado y no termina”, una muerte “interminable” (Deleuze, 2015, p.15). Pues si la construcción “yo muero” es una muerte acabada, el “se muere” apunta a lo inconcluso. Para salvarse de este carácter mortífero de la línea del afuera –que es la vida a merced del poder– es necesario el pliegue.

Es decir, si para poder escapar del poder hay que “morir”, la única salida está en los “movimientos” de la línea del afuera. La línea del afuera se salta, se evita, en una especie de brinco del “poco profundo arroyo de la muerte” (Deleuze, 2015, p. 21). “Y para lograrlo es preciso un movimiento de la línea del afuera. De tal forma, el afuera debe producir un movimiento que formará un adentro, y este movimiento es el pliegue” (Martínez, 2022):

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

En *El Camino de Santiago*, la metáfora del pliegue posibilita comprender las imágenes literarias del amor. La protagonista busca a Mina pues Santiago la ha alejado de ella. En ese sentido, ella resulta esencial pues le ofrece la posibilidad de amar. Así se manifiesta en el amor que experimenta con el Tortas, que era “el amor infantil” y que renace cuando ella ama a otros cuerpos, libre de Santiago, y llena de Mina:

En ese entonces había comprendido que no podía amar con toda la Mina, dejando a Santiago fuera. Amar como el beso gris del último instante crepuscular, cuando se unen el día y la noche y por unos instantes queda esa raya de luz sublime que resguarda el secreto del balance. Fracásé al querer confinar a Santiago en sus cavernas para amar con esa humedad intensa que guía mi olfato al túnel de Mina. (Laurent, 2003, p. 17)

En la cita, la imagen del crepúsculo evoca el instante del día en donde no es ni de día ni de noche, donde el límite es el que reina: la *raya*, la *unión*, la posibilidad del *balance*. Esto reconstruye la imagen del adentro del afuera, del pliegue, espacio en el que se está a salvo. Ni adentro ni afuera, sino en el adentro del afuera, en donde la línea del afuera se *bifurca*, se divide, se separa de la muerte: establece el límite. Y encuentra así un lugar a salvo: el *balance*, el “ojo del huracán”. Un espacio donde es posible de nuevo “vivir y respirar” (Deleuze, 2015, p. 28):

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

Por otro lado, Deleuze propone que en la condición del pliegue ocurre la subjetivación, que a su vez, posibilita la resistencia al poder y al saber (2005, p. 128). Siguiendo a Blanchot, lo que hay en la vida en los pliegues es una “interioridad de espera”, que se puede entender como lo que se espera como sujeto, que puede ser la “inmortalidad” o volverse “memorable”, o si no, la “salvación”, la “belleza” o la “libertad” (Deleuze, 2015, p. 126). De ahí que Deleuze vuelve al interés por los griegos que tiene Foucault, pues para el filósofo, los griegos son los primeros en plegar la línea del afuera. Esto se debe a que ellos conciben “la relación de fuerzas como rivalidad entre agentes libres” (Deleuze, 2015, p.127):

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

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

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

Desde esa lectura, la protagonista de *El Camino de Santiago* encuentra en el amor la posibilidad de volver a construir su subjetividad, encontrarse a sí misma, y al mismo tiempo, resistir al poder, es decir, a Santiago. Lo mismo le sucede a Matilda en *Nadie me verá llorar*. Las protagonistas luchan por encontrar un sentido frente a un poder que las enajena, que es irónicamente el de la racionalidad. Al mismo tiempo las experiencias que les permiten hacer el pliegue se asocian, como lo vimos en *El Camino de Santiago*, con el amor, pero también con la sexualidad.

En *Nadie me verá llorar* con la aparición de Cástulo<sup>31</sup>, Matilda se enfrenta por primera vez en su vida a la sangre y el dolor de otro hombre. Cuando el joven se oculta, herido en su habitación, la inoperancia del pensamiento de Matilda empieza a tomar fuerza nuevamente. Las fallas –que Bersani encomia– se hacen visibles en su cuerpo una vez más, actuando como fisuras que le permiten encontrar su fuerza y temeridad, así como las emociones perdidas en el muro duro y frío del ser falso que le había construido su tío: el de un autómatas.

Algo se despierta en ella. El cuerpo de Cástulo desnudo y sangriento le provoca llanto, y luego “fuerza” y “temeridad” (Rivera, 2013, p. 136). Las emociones antes silenciadas, regresan con la potencia de un ciclón y, con ellas, la vida se transforma, permitiéndole rebelarse.

Con Cástulo, Matilda encuentra la fuerza del pathos en su vida y los sentimientos si bien abrumadores, se asocian con la esperanza, el placer, la solidaridad y la compasión:

---

<sup>31</sup> Cástulo es un joven de dieciocho años, obrero y sindicalista que se rebela frente a las injusticias sufridas en la dictadura de Porfirio. Una noche herido de un balazo, se refugia en el cuarto de Matilda, quien se dedica a cuidarlo durante varios días.

Ahora más que nunca está convencida de que hizo lo correcto. Su tío Marcos nunca habría socorrido a un militante contra el régimen y tampoco lo habría hecho la señora Columba. La ciencia médica, después de todo, tiene sus límites. La compasión no debe alcanzar a cualquiera. Antes de cerrar su cuarto con llave, Matilda acaricia sus cabellos negros y al hacerlo, su juventud la sorprende. Cástulo Rodríguez no debe de contar con más de dieciocho años. Al salir, lo primero que nota en el cielo gris de marzo es un agujero informe entre las nubes por donde es posible ver el cielo azul. (Rivera, 2013, p.137)

Se podría decir que el encuentro con este personaje es también el encuentro de la protagonista con una sexualidad en la que ella es actora y cómplice, y que la hace “estallar”, “romper” –como lo propone Le Gaufey (2006)– con la prisión en la que su tío la tiene encerrada. Su subjetividad empieza a encontrar un nuevo camino, en el que el desafío es fundamental para existir, y en el que no hay certezas ni verdades. Algo se ha roto en ella, *ha volado en pedazos*, se ha “desquiciado”, trastornado. Y efectivamente, el camino que Matilda toma es el del *trastorno*, la locura que la conduce a vivir muchas vidas, hasta la del encierro.

Al mismo tiempo, este encuentro con el *pathos* y la sexualidad viene de la mano con la posibilidad del pliegue, así entendido por Deleuze (2015), que permite una resistencia al poder y al saber. Un espacio en donde es posible respirar de nuevo: el *ojo del huracán*, a salvo del “se muere”:

Con esa visión asimétrica, sin embargo, Matilda se siente a gusto, relajada. Su cuerpo no tiene que conservar la compostura, sus manos pueden volar. Cuando escucha el ruido del tercer vaso hecho añicos a sus pies, Matilda sonríe sin saber por qué. (Rivera, 2013, p.139)

En *El Camino de Santiago*, la experiencia de la sexualidad es igualmente una posibilidad de resistir al poder pues se expresa precisamente en los momentos en que ella, como sujeto, deja de estar bajo el control de Santiago, y a merced de sus propias pulsiones. Esto es lo que sucede en el episodio del Tortas y del mendigo. Ambas experiencias sexuales relativas a la manifestación del placer culminan con una explosión “en cientos de pequeños soles” (p. 12), luego de que “todo se volvió una bola de luz” (p. 12). Es decir, la experiencia en la que Mina se manifiesta en la protagonista, viene cargada semánticamente de palabras asociadas a la luz. Simbólicamente, hay algo que remite a la vida, en la imagen de la *bola de luz* y los *cientos de pequeños soles* que hacen explosión. A

modo de *Big Bang*, la protagonista experimenta el inicio de la vida, y se siente parte de la fuerza del universo.

Comiendo tortillas, Mina y yo descubrimos las delicias del tacto. Ella tomó control de la situación. Adentro todo se volvió una bola de luz. Con la ayuda del dedo del hombre y el clítoris dilatado, todo explotó en cientos de pequeños soles. (Laurent, 2003, p. 12)

La fuerza de la explosión es también la del colapso. Explotar es colapsar y es esto precisamente lo que le permite encontrar un sentido. Por lo tanto, estas manifestaciones de la sexualidad en ambas novelas remiten a “the shattering nature of sexuality”, como lo expresa Bersani. En la medida en que las protagonistas tienen la libertad de dejarse llevar por sus pulsiones, ocurre una ruptura de su subjetividad, que les permite contemplar extasiadas la “creación del mundo”, en toda su fuerza y complejidad. La experiencia de la sexualidad, por su misma naturaleza, deja ver lo lejos que se está de dominar la verdad. Al mismo tiempo, esa imagen del *Big Bang* en *El Camino de Santiago* tiene como subtexto lo pequeño que se es ante la inmensidad, ante lo infinito, o bien, lo inasible de la *verdad*.

### 1.3 Libertad, muerte y sublevación

Hasta acá he explorado la relación entre las formas de racionalidad que se construyen en los textos y la imagen del texto principal del que nos habla Bersani. Estas formas de racionalidad enajenantes y opresivas son poderosas y consumen a las protagonistas de los textos al enajenarlas y silenciarlas. Al mismo tiempo, ellas luchan por dismantelarlas y manifiestan una fuerza que se asocia con la imagen del pliegue de Deleuze, espacio que permite franquear la línea del afuera, lejos de un estado que es como una muerte en vida, el “se muere”. Tal lucha se asocia por un lado con la experiencia de la sexualidad que viene de la mano con un sentimiento amoroso, en el caso de *El Camino de Santiago*, y que remite a lo que Le Gaufey plantea en relación con lo dionisiaco: estallan o trastornan a las protagonistas y les permiten encontrar la emoción, el *pathos*, que es a su vez, la posibilidad de hacer el pliegue y sobrevivir.

Esta idea de sobrevivencia me conduce a Allouch (2016), quien reflexiona sobre una lucha también, cuyo centro es la posibilidad de vivir o de morir. Allouch propone que el *levantamiento* posibilita escapar de una muerte en vida, o una vida de esclavo.

Por ello, a partir de una frase de Foucault en “Entretien avec Sassine”<sup>32</sup>: “Je préfère mourir plutôt que mourir”; Allouch apunta hacia un primer “morir”, que representa la resistencia, la rebelión, el rechazo de una vida sin sentido, frente al segundo “morir”, que es una muerte en vida.<sup>33</sup> Esto es lo que la protagonista de *El Camino de Santiago* encuentra con Mina, que es el amor, pero que es también la locura.

La idea de la “sublevación” de Allouch resuena en la idea del pliegue de Deleuze, ambos permiten encontrar una posibilidad de resistencia frente al poder, frente a la vida sin sentido del poder, y al mismo tiempo, en ambos, el loco es protagonista. Para Deleuze, porque en el pliegue es donde está el loco, en su nave, y para Allouch, porque es precisamente el loco el que reconoce el valor de ese primer “morir”, es decir, de la libertad, de la resistencia.

En *Nadie me verá llorar*, Matilda encuentra este camino de la sublevación en la tónica del desafío y de la búsqueda de la libertad. Y así se empeña en su fuerza, en su capacidad de independencia: de que *nadie la vea llorar*. Pero la lucha se da en medio de una realidad social implacable, injusta y violenta, hasta que Matilda se convierte en prostituta, y luego, en enferma mental, destinada al encierro en la Castañeda y sometida al poder del médico. Y, sin embargo, el final de Matilda, si bien es en el aislamiento, ocurre desde el empoderamiento pues ese encierro final en la Castañeda es voluntario. El manicomio, como la imagen de una muerte escogida, una especie de suicidio que se presenta como alternativa a una vida que no es vida, a una vida sinsentido, tal como lo plantea Allouch (2006), es también la libertad, la “muerte viva” de la que habla El Sabalero<sup>34</sup>: “Será porque tengo el cuerpo/Llenito de madrugadas/Que busco una muerte viva/Jamás una muerte mansa/O será que no se eligen/ Estos barullos del alma”.

<sup>32</sup> Michel Foucault, «Entretien avec Farès Sassine», en *Rodéo*, No 2, février 2013. Disponible en <<http://fares-sassine.blogspot.com/2014/08/entretien-inedit-avec-michel-foucault.html>>.

<sup>33</sup> Ver Martínez, M. (2018). La locura como posibilidad de sublevación en *El Camino de Santiago* (Patricia Laurent). En Mékouar-Hertzberg, N. & Urdician, S. (edit) *Histoires de folles Raison et Dérailson- Liaisons et Déliaisons*. Editions Orbis Tertius.

<sup>34</sup> El poema musicalizado del cantante uruguayo José Carbajal, conocido como El Sabalero, titulado “La muerte”, tiene una estrofa que armoniza muy bien con la propuesta de Allouch.

De la misma forma, en *Delirio* hay rebeldía en la locura de la protagonista, en la medida en que le permite escapar del poder y, como ya se ha dicho, su delirio está compuesto en gran parte de “furia”. Y no se puede negar que esta tiene una relación con la libertad.

Si bien la locura de Agustina está confinada al silencio, a la exclusión, es también una fisura en la burbuja de silencio impuesta por su familia. La lógica familiar de las apariencias es la que ha construido una vida para Agustina que *no es vida*, en el sentido en que lo presenta Allouch (2016). Es decir, la vida de la mentira y la censura es la vida del esclavo. En ese sentido, el delirio, la locura, el desenfreno – como se le quiera llamar – constituye una fisura de esa lógica, de esa racionalidad que ha sostenido a su familia por generaciones. El delirio le ha permitido a Agustina escapar de la vida de esclavo, de la vida sin sentido, como si reconociera que hay algo más valioso que la vida: la libertad, que Agustina parece encontrar en la alienación.

Al mismo tiempo, si se explora la relación que hay en la novela entre locura, sexualidad y muerte, las muertes del abuelo y de Ilse<sup>35</sup> son importantes en la medida en que se trata de suicidios. La locura de ambos los lleva a una muerte escogida, que recuerda la frase de Foucault: “Prefiero morir en vez de morir”. Ese primer “morir” (Allouch, 2016) es el escape de una vida sin sentido (el segundo “morir”), tal como se manifiesta en el retrato del abuelo: que deja ver las marcas de una vida “triste”, “sufrida”, “feísima”, “sin brillo”, en la que “todo está perdido” (Restrepo, 2006, p. 60).

Si propongo que en ese delirio Agustina logra hacer el pliegue, es porque hay cierto desafío en su locura. Ella encuentra el adentro del afuera en ese delirio que le permite viajar en una nave de locos, y hacer así el pliegue. Ella es también la viajera por excelencia, en el espacio liminar hace un pliegue del adentro del afuera y encuentra la posibilidad de escapar de la línea del afuera.

Ahora bien, también hay que agregar que la locura de Agustina se percibe como un “punto muerto” frente a su impotencia cultural, es un “llamado de auxilio” ante su condición de “mujer”, como lo propone Felman (1978, p. 139). Esto tiene que ver con la imposibilidad que tiene la mujer de protestar en la cultura patriarcal. Frente a esto, para Felman, la locura se vuelve un “destino inevitable”, la “expresión social y psicológica de una solicitud de ayuda, de un llamado de auxilio que forman

---

<sup>35</sup> Tanto Ilse como su hermano, el abuelo de Agustina, se suicidan.

parte del condicionamiento de la mujer, del estereotipo ideológico de su rol, de la conducta “femenina” (traducción de la autora de Felman, 1978, p. 139).

Felman (1978)<sup>36</sup> encuentra una asociación importante en relación con la cercanía entre la locura y la mujer: la Razón se asocia en el texto con la Palabra, y la Locura con el Silencio. Y estas dicotomías coinciden con la dicotomía Hombre/Mujer. Ella afirma que los hombres, sistemáticamente, intentan apropiársela, “pretendiendo, primero, comprenderla, pero con una comprensión exterior, que reduce la locura a un espectáculo, o un objeto que se cree poder conocer y poseer” (traducción de la autora 1978, p. 148). De tal forma, la “razón” masculina establece una relación de violencia y dominación frente a la “sinrazón” femenina, que para Felman se entiende como un “proyecto para amaestrar”, o incluso como una “violación metafórica de la mujer” (1978, p. 148).

En ese sentido y regresando a *Delirio*, queda claro que la vida de Agustina es la de una prisionera. Ella vive en el encierro durante su infancia, y luego en su vida adulta, acostumbrada a estar en el “afuera” de la realidad, es decir, construyendo su existencia como si no hubiera problemas, amenazas y peligros; prefiere el encierro en la casa, el aislarse literalmente de ese mundo exterior con toda su violencia. La exclusión de Agustina es la manifestación de una sumisión frente al poder que la ha condenado de por vida a un encierro simbólico. Lo cierto es que se siente ajena también a su familia, a su medio social que busca de ella algo que es incapaz de dar: permanecer en la ignorancia y seguir perpetuando las apariencias. Por eso, probablemente, es que elige alejarse de ella y hacer pareja con Aguilar, quien desafía el orden de la familia Londoño, al tratarse de un profesor de izquierda y de clase media.

Ese encierro de Agustina es metáfora del encierro en el que se encuentra frente a la sociedad patriarcal: la del orden del padre, que se ha convertido en un dios, del cual depende para existir. Ante este panorama, le es imposible protestar o rebelarse. Por eso la voz de Agustina es inaudible cuando el padre golpea al Bichi violentamente, el día de la “gran ira del padre”. En su relato, ella intenta varias veces decir, advertir, aconsejar, protestar, pero su voz no le sale. Agustina, aún en ese momento de extrema crueldad e injusticia del padre, obedece, temiendo su ira:

---

<sup>36</sup> Al analizar la novela *Adieu de Balzac*, Felman propone: “Les femmes semblent être liées à la fois au silence et à la folie, alors que les hommes, partageant l’apanage du discours, apparaissent non seulement comme les détenteurs, mais aussi comme les dispensateurs du privilège de la raison, qu’ils peuvent à leur gré accorder –ou enlever- à autrui” (Felman, 1978, p. 147).

(...) entonces, yo quise seguirte y me paró en seco el grito del Padre, Déjenlo solo, a ver si por fin aprende, ordenó y Agustina obedeció, se quedó quieta donde estaba, hincada de rodillas, Yo acato tu voluntad, Padre, no descargues tu ira también sobre mí, ya se retiró el Cordero que enfadaba al Padre, el Padre ya puede sentarse de nuevo y retomar la partida de ajedrez (...) (Restrepo, 2006).

Siguiendo la propuesta de Felman, la locura es como una “solicitud de ayuda” inherente a su condición de “mujer”. De ahí que en *Delirio* la relación entre locura y mujer es muy importante. En el binomio Razón/Locura, el primer vocablo se asocia con el uso de la palabra y con el *Hombre*, mientras que el segundo, con el silencio y con la *Mujer*.

En efecto, desde el inicio del relato, Aguilar se posiciona del lado de la razón, como ya se analizó, y al mismo tiempo, del lado del lenguaje. Él es el que hace uso de la palabra, mientras que Agustina yace en el silencio o en el lenguaje incomprensible para la razón y, por lo tanto, lenguaje inválido y sin sentido. La locura de Agustina “turbia su feminidad”, entendiendo por feminidad elementos muy concretos en la cultura patriarcal: belleza, dulzura, suavidad. La locura la convierte entonces en un “perro famélico y malherido” o “vagabundo”, y otras veces, la cambia en una mujer “pálida y flaca”, “con el pelo y la ropa ajados”, “como si fuera la ruina de sí misma”, en un ser “feroz”, alguna veces agresiva y violenta (Restrepo, 2006).

Ahora bien, a pesar de esta impotencia cultural de Agustina, no se puede negar en el relato que la locura sí reconoce que hay algo más valioso que la vida misma, en tanto que esta es pura apariencia y falsedad. En ese sentido, la locura de Agustina es como una muerte que se escoge frente a una vida sin sentido. Eso significa que su locura es también furia y desafío. De hecho, Aguilar reconoce una y otra vez esa furia en la locura de Agustina, ese “desafío” que ve en sus ojos, la primera vez que la encuentra “loca”, y muy pronto registra esa fuerza de la locura de su mujer, que se combina, sin embargo, con su “abatimiento”:

Está furiosa y desarticulada y abatida; el cerebro le estalló en pedazos y para ayudarla a recomponerlo sólo puedo guiarme por la brújula de mi amor por ella, pero esa brújula hoy por hoy es incierta porque me cuesta quererla, por momentos me cuesta mucho porque mi Agustina no está amable no parece quererme ya, y me ha declarado una guerra a dentelladas de la cual vamos saliendo los dos hechos pedazos. (Restrepo, 2006, p. 19)

En relación con la dinámica familiar, sí hay una transformación hacia el final del relato en la medida en que las verdades ocultas salen a la luz, y se vislumbra una esperanza: reunirse de nuevo con el Bichi y hacer una “nueva familia”, junto con él, Aguilar y la tía Sofi, lejos ya de los que perpetúan el poder del padre y del silencio: la madre y Joaco.

Al mismo tiempo, Agustina le otorga un valor supremo al conocimiento, al “saber”, frente al silencio y la ignorancia en la que sus padres la quieren mantener. Por eso se obstina en saber qué es “eso” que es prohibido: la lepra, la sangre, la muerte y el sexo.

Primero, los leprosos despiertan en ella una curiosidad que mezcla temor y deseo (así como le ocurría a Nicolás con su hermana). De niña ve a un leproso sostener un cartel con un mensaje cuyo contenido no logra leer, porque la llevan con la cabeza cubierta para “protegerla” de esa realidad. Ese letrado obsesiona a Agustina pues se relaciona con su necesidad de saber, de tener el conocimiento que es el que le va a permitir defenderse. Los secretos o lo prohibido, todo aquello que le ocultan –sus padres, o la tía Sofi– constituye una especie de amenaza, algo que tiene el potencial de destruir su mundo.

Esta actitud es una especie de rebeldía que mantiene a Agustina buscando siempre eso que le permita escapar del poder y empoderarse a través del conocimiento. El tema del conocimiento ligado con el poder se ve en otro episodio de la infancia de Agustina, cuando ella realiza los rituales con su hermano para que los poderes lleguen a ella y poder así predecir el momento en que el Bichi fuera a ser golpeado por su padre:

Cerremos las cortinas, Bichi Bichito, para que nuestro templo quede a oscuras (...) y hagamos todo sigilosamente porque los demás no se deben enterar. Cada vez que el padre le pega al hermano menor tiene lugar la ceremonia, en la noche de una habitación oscura, con un oficiante que es Agustina y un catecúmeno que eres tú, Bichi; tú la víctima sagrada, tú el chivo expiatorio, tú el Agnus Dei; con las nalgas todavía rojas por las palmadas que te dio el padre, tú, que eres el Cordero, te bajas los calzoncillos para mostrarme el daño y después te los quitas del todo, y yo también me quito los pantis y me quedo así, sin nada bajo el uniforme del colegio, con una inquietud que pica entre las piernas, con un miedito sabroso de que irrumpa en el cuarto mi madre y se dé cuenta de todo, porque el Bichi y su hermana saben bien, aunque a eso nunca le pongan palabras, que su ceremonia es

así, sin calzones; si no, ni sería sagrada ni los poderes estarían en libertad de venir a visitarlos, porque son ellos los que me eligen a mí y no al revés, y siempre están conectados con las cosquillas que siento ahí abajo. (Restrepo, 2006, pp.39-40)

La ceremonia con el hermano tiene al mismo tiempo un carácter religioso/sagrado y un carácter sexual, incluso, ambos se mezclan. Hay una serie de elementos que remiten a la sexualidad, desde la ambientación del lugar en donde se va a realizar el ritual: una habitación oscura, cortinas cerradas, donde nadie puede entrar ni verlos, lo que le da un carácter privado, oculto, escondido; hasta las partes del ritual que incluyen desnudarse y ver las fotos de la tía Sofi desnuda.

Al sentir su sexo desnudo, Agustina siente placer. Cuando la voz narrativa (que es precisamente la de Agustina) señala la sensación en su sexo como de un “picor”, evoca la “piquiña” incansable de su tía abuela, Ilse<sup>37</sup>. Asimismo, el momento clímax del ritual es cuando sacan las fotos que le había tomado el padre a la tía Sofi:

Y la que preferimos tú y yo, la que siempre colocamos más alta, sobre el promontorio de la almohada: la tía Sofi, peinada de moño y vestida con un traje largo, negro y muy elegante pero que le deja una teta tapada y a la vista la otra, y ni tú ni yo podemos quitar los ojos de esa cosa enorme que la tía Sofi se deja por fuera a propósito y con toda la intención de que nuestro padre se enamore de ella y abandone a mi madre, o sea a su propia hermana, que no tiene las tetas poderosas como ella. (Restrepo, 2006, p. 90)

La “poderosa” sexualidad de la tía Sofi, representada en una teta, atrapa también a los niños. Y en esa energía sexual, Agustina experimenta la llegada de los “poderes”: “porque los poderes de Agustina eran, son, capacidad de los ojos de ver más allá hacia lo que ha de pasar y todavía no ha pasado” (Restrepo, 2006, p. 14).

Es decir, Agustina se empodera a través de la sexualidad para tener acceso a sus “poderes”, es decir, al conocimiento. El “saber” aquello que está oculto –que es el momento en que el padre le volverá a pegar al Bichi– es para Agustina lo que le permite proteger y sanar a su hermano, pues el “saber” le permite a ella misma sentirse

protegida. Al mismo tiempo, el momento del ritual es el único momento en que ellos se sienten con poder frente al padre y la madre, quienes viven reprimiéndolos. Por eso, Agustina insiste en que en ese instante ellos se vuelven “todopoderosos más allá de todo control, es el momento supremo de nuestro mandato y arbitrio” (Restrepo, 2006, p. 88).

Así, la sexualidad está asociada con un colapso del poder, de la racionalidad, que, en el caso de *Delirio*, empodera a la protagonista. De la misma forma, en *El Camino de Santiago* se puede plantear que, en el amor y la sexualidad, entendidos también como el espacio del pliegue, la protagonista se encuentra a sí misma. Esa posibilidad aparece en el amor de Mina, que es también el colapso de Santiago: el espacio de ruptura con el *texto principal*, pues es cuando ella se deja llevar por las emociones y la sexualidad, que encuentra la posibilidad de sentirse viva y así, resistir al poder y escapar de la vida sin sentido. Ahí ella encuentra ese sí mismo que señala Deleuze, pero como lo aclara el autor, no es “el sí mismo de un yo, es el interior del exterior, es decir la embarcación misma” (2015, p. 194). Entonces, es la embarcación lo que la protagonista encuentra en el amor, en la sexualidad, en el alcohol, etc. La embarcación de la protagonista la hace efectivamente “estallar” como lo propone Le Gaufey (2006)<sup>38</sup>, pero con ello, escapa del poder, y se pone a salvo del “se muere”. En la embarcación, se convierte en un “ser lento atravesado por las velocidades moleculares” (Deleuze, 2015, p. 94), tripulante de la nave de los locos, a salvo, en el espacio del límite, del crepúsculo, del *balance*.

---

<sup>37</sup> La tía abuela de Agustina, Ilse, padece de una enfermedad que la obliga a masturbarse continuamente lo cual provoca gran angustia en la historia familiar. Para un análisis de este tema en *Delirio* ver: María Martínez Díaz (2015) *Locura y masturbación: La sexualidad como caudal que atraviesa la anomalía en Delirio* de Laura Restrepo. En *Revista Estudios*, 31, II, p. 1-16.

## Capítulo 2

### Literatura, sujeto y locura

#### 2.1 Lenguaje: espacio de lucha entre el logos y la locura

En las novelas hay una problematización sobre el lenguaje y su relación con la locura<sup>39</sup>. Desde las primeras páginas de *El Camino de Santiago*, se problematiza acerca del espacio de la narración, que es el lenguaje, más aún, el lenguaje de un texto literario:

Lo tranquilizo con algo de Mozart. También doy a mi cuerpo un poco de café mientras narro el horror de no convencer a nadie. Santiago accede a contribuir con lo que se pueda entender. Es como un espejo fiel al alfabeto desgastado. Observa, entiende, afirma, entonces puedo narrar. No soporta que mis dedos escriban algo que no comprende. Teme ser juzgado duramente. De hecho, preferiría no seguir con este absurdo concilio. (Laurent, 2003, p. 8)

La narradora se refiere a un “concilio” que existe entre ella y Santiago, en el que él le ha permitido narrar. A pesar de que se ha negado a “contribuir con su acervo de palabras, metáforas y sintaxis para imaginar una alternativa llamada Mina” (Laurent, 2003, p.8), va a hacerlo “con lo que se pueda entender”. Es decir, Santiago domina el lenguaje racional de la protagonista, quien intenta narrar su historia. Desde ese acto

---

<sup>39</sup> Aquí abordaré únicamente *El Camino de Santiago* y *Delirio*, pues el análisis de *Nadie me verá llorar* está en un artículo publicado anteriormente.



inicial, la lucha entre ambos se expresa también a partir del dominio del lenguaje. Para que la protagonista pueda hablar de Mina, tiene que buscar otra alternativa a Santiago, otro camino fuera del lenguaje de Santiago, que es el del *logos*.

Mina representa, como ya se planteó, lo que escapa del lenguaje de Santiago: el amor, el placer, el sexo, la locura, el pliegue y la resistencia. Desde el inicio del relato, hay entonces una relación problemática entre el sujeto que escribe y el lenguaje de Santiago, que, de modo esquivo, no quiere ofrecer todas sus posibilidades para que la protagonista narre a Mina.

En ese sentido, se pone de manifiesto lo que Felman señala acerca de la propuesta de Derrida sobre la dificultad de *decir* la locura desde el *logos*, por lo que, para el filósofo, la locura huye en el “pathos de la metáfora”, en “el lenguaje de la ficción o la ficción del lenguaje” (Felman, 1978, p. 47). De tal forma, si bien la protagonista expresa en el íncipit una insuficiencia en su lenguaje, una carencia que hay en él para poder narrar su historia –carencia debida al egoísmo de Santiago– el texto que ella –como narradora– va construyendo, es literario, es ficticio, y esto tal vez, le permite darle lugar a la locura, a Mina, y a ella como sujeto. Es decir, en la medida en que la narradora construye su texto, va *enredando* a Santiago y va encontrando su ser, y al mismo tiempo, la locura se manifiesta, o encuentra refugio ahí, en el texto.

Ahora bien, en *Delirio*, el lenguaje de la locura se expresa más bien como algo incomprensible o ausente. En el caso de Agustina, el silencio predomina, o si no, un lenguaje fuera de contexto, lo cual se puede explicar a partir de la propuesta de Vásquez (2011)<sup>40</sup>. La autora retoma a Lacan (1999), quien problematiza el fenómeno de la locura a partir del lenguaje. Esta idea ya había sido planteada por Freud, quien apunta hacia el síntoma en donde “lo inconsciente toma forma de discurso, de enunciado” (Vásquez, p. 38). Es decir, inconsciente y lenguaje vienen anudados pues el inconsciente tiene la estructura y la organización del lenguaje (p. 41). Desde esa lógica, cuando se habla de locura se habla de una ruptura en el flujo “entre la aparición de la palabra y su destino”. Si la palabra se dirige siempre hacia otra persona, cuando hay locura, esa dirección se pierde (p. 42).

---

<sup>40</sup> Para una explicación amplia de la propuesta de Vásquez, ver María Martínez Díaz (2023), Lenguaje desquiciado y silencios: las relaciones entre locura, lenguaje y literatura en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 49 (1).

Por eso en la novela de Restrepo, en algunos momentos “es como si (Agustina) hablara una lengua extranjera” (Restrepo, 2006, p.10), en otros solo “garrapatea dibujos” para explicar algo, y en otros, habla de la visita de su padre difunto, y se aferra a los insultos y a los gritos. Su locura se va a expresar desde el lenguaje como algo misterioso e impenetrable que pone en jaque la noción de “verdad”.

La protagonista de *El Camino de Santiago* también busca estrategias en su texto y lenguaje para alejar a Santiago, recurriendo al silencio. Esto coincide con la aparición de Reginald, personaje que la protagonista asocia con Mina desde que lo ve la primera vez:

–Mina –dije en susurro. Parecía que al fin la había encontrado. Amorfa, como una neblina azul metálico, tratando de escapar de una botella de vidrio y flotar sobre todas las ciudades. Llegó hasta mi cuerpo y, del centro de sus muchos azules, salió Reginald. (Laurent, 2003, p. 69)

El personaje le ofrece refugio en su casa a cambio de nada, ni siquiera la posibilidad de comunicarse con ella, pues ante Reginald, la protagonista *pierde* el lenguaje: “Quería contestarle, pero el lenguaje no acudía a mi mente.” (Laurent, 2003, p. 70). Reginald le ofrece de forma gratuita, calidez, ternura, confort y compañía. Y así el personaje se emparenta también con el amor que Mina representa. La ausencia del lenguaje queda así relacionada con Mina y con el amor, y al mismo tiempo, acaba con “la indeseable irrupción de Santiago” (Laurent, 2003, p. 70).

Por un lado, en el silencio que se establece entre la protagonista y Reginald, Santiago desaparece. Por otro lado, la comunicación se establece entre ellos a través de las miradas: “El lenguaje de las miradas era perfecto. Como una semilla germinando en el vapor del sótano, oxigenando su cuerpo y el mío, devorando el vértigo y la tristeza del inicio de diciembre” (Laurent, 2003, p. 71). En la cita se ve que la imagen de la semilla que germina y que oxigena su cuerpo cierra esta imagen del silencio como amor y vida. Al mismo tiempo, la ausencia de Santiago que el silencio posibilita, va a permitirle a la protagonista *sentir*:

La sonrisa y la precisión geográfica que me diera su ausencia se fue convirtiendo en melancolía. No era muy doloroso puesto que no sabía exactamente qué me provocaba aquel sentimiento de dispersión mental y ansiedad, de manera que lo acepté como un telescopio salido del corazón que siempre está mirando hacia la lejanía por la ventanilla del sótano. (Laurent, 2003, p. 70)

La entrada de la protagonista en la melancolía es su entrada en un estado del alma de tristeza. Es decir, en el silencio la protagonista encuentra el *pathos* como refugio: la melancolía, caracterizada desde Aristóteles como una “tristeza permanente” (Peretó, 2012, p. 220). Felman (1978) propone que la esencia de la locura es el silencio y que, por ello, no puede ser dicha en el logos; desde ese punto de vista, el silencio de la locura se hace presente en el *pathos*.

## 2.2 El pathos: lugar de la locura

En *Delirio*, el pathos también se manifiesta en el discurso de Agustina, cuando se revelan los acontecimientos terribles el día en que el Bichi huye de la casa paterna. Aguilar escucha por primera vez a Agustina contar la historia de ese dolor:

(...) cambia de nuevo el tono, vuelve a hablar para sí, pontificando como si le adjudicara mayúsculas a todos los sustantivos, como si se dirigiera a personas que en realidad están ausentes, (...) Ven, Agustina, le dice Aguilar, no hables como si oficiaras misa, conversemos así no más, tú y yo. Déjame, Aguilar, déjame seguir con mi misa, no la interrumpas (...) si me interrumpes no puedo decirte que el Padre ha quedado exhausto después de cumplir su sagrado deber de castigar al hijo, ahora está en la sombra y ha perdido su protagonismo porque es el hermano menor, el Cordero, quien se mueve en medio de las estatuas de sal. (Restrepo, 2006, p. 221)

El lenguaje de Agustina –que se manifiesta en el relato del mismo personaje– se ve siempre como desconectado del Otro, pero lo importante aquí es que el dramatismo que le da –y que adquiere incluso un tono cómico– parece como una forma precisamente de lidiar con el pathos, el momento inmensamente doloroso de recordar la paliza que el padre le da a su hermano, y luego el desenlace de los acontecimientos en los que el Bichi, derrotado, debe alejarse para siempre de la casa paterna, y la madre *abandónica* sella el pacto de la mentira y las apariencias de la familia.

Es ese *pathos* el que le permite a la locura hablar, fluir, y por primera vez, Aguilar la escucha. El drama del lenguaje le da lugar al *pathos* y luego a una catarsis, en donde las pasiones se liberan: todo lo que se ha silenciado por fin tiene voz. La locura recupera su voz.

De la misma forma, en *El Camino de Santiago* se ve que Santiago –que es el logos del lenguaje– no puede subsistir ante el silencio. Si el silencio es vida, *pathos* y locura; Santiago es lenguaje, muerte, ausencia de emociones y cordura.

“Bebimos cerveza con los recuerdos y brindamos por el repentino silencio en el que cada cual abordó su nave desilusionado por el tesoro de la nostalgia expuesto al óxido del lenguaje” (Laurent, 2003, p. 78). En la cita se expresa la posibilidad de sentir, de estar en el pathos como algo valioso: un “tesoro”. Para la protagonista, el lenguaje “oxida” esa belleza, esa “fortuna” que logra encontrar en el silencio. Y, sin embargo, el “miedo de vivir fuera de la palabra” (Laurent, 2003, p. 76) es implacable, y Santiago regresa inevitablemente a la vida de la protagonista, cuando Reginald dice su nombre:

Volvió a decir mi nombre en la oscuridad. Lo pronunciaba raro y profundo, cual si cavara bajo todos los escombros para sacar a Santiago, mientras yo sentía como se confabulaban venas y arterias contra el corazón que iniciaba una danza arrítmica... Volvió a repetir mi nombre; yo recordaba cada paso por la avenida. Oí que suspiró y giró su cuerpo hacia el otro lado. Al rato su respiración era profunda; la mía, entrecortada. En los intervalos de ahogo se reconstruía Santiago. Aquel telescopio de melancolía empezó a caer en añicos, rompiendo toda mi relación con la lejanía. (Laurent, 2003, p. 73)

La llegada de la palabra destruye el *pathos*, que es la melancolía atesorada por la protagonista: y por ello, deja a Reginald, acepta a Santiago, y regresa a casa:

Después del vuelo, la conexión, otro vuelo, largas esperas en aeropuertos, ya no quedaba más de la separación Santiago. Adquirí nuevamente la seguridad de esa mirada que no es real, la interpretación arbitraria del espacio (...). Las promesas de un futuro brillante atado a las condiciones de la realidad del imperio mental, atadas a reglas de la sana convivencia. La magia del verbo encarnado en una canica de hígado. El Abracadabra. (Laurent, 2003, p. 77)

El regreso del lenguaje se relaciona con su sumisión al poder. Un poder que se manifiesta en una serie de reglas que definen su vida, su futuro, y que le quitan la posibilidad de *sentir*. De ahí la “seguridad de esa mirada que no es real”: la mirada fría, del autómatas. Esa es la vida dentro del lenguaje que se problematiza aquí:

Éramos uno solo. El lenguaje diseñó el delta maravilloso que une los sentidos al pensamiento. Nada podía pensar que no fuera filtrado en la arena de la lógica. Y si acaso alguna mirada absorta al crepúsculo abría una fisura, la sellaba con la risa. (Laurent, 2003, p. 80)

Aquí se vuelve a poner en evidencia el valor del *pathos*, de la emoción, presente en el crepúsculo, que evoca nuevamente la nostalgia, la melancolía. Y que es capaz de fisurar el poder de la lógica y del lenguaje. La imagen de la fisura es la del desgarramiento y, por lo tanto, de la locura que subsiste en el *pathos*. La locura cuya función es la de desafiar el *diseño* del lenguaje y la “arena de la lógica”.

Al final del relato, parece que por fin la protagonista se libera de Santiago, y esto ocurre en la medida en que el lenguaje desaparece también. En ese silencio de su opresor, la protagonista encuentra la posibilidad de hacer el *pliegue*, conforme Santiago es derrotado por el médico que lo seda: “Santiago tartamudea (...) / Santiago ha perdido la congruencia. Sonrió” (Laurent, 2003, p. 96).

La sonrisa de la protagonista ante la aparente alalia de Santiago es señal de su victoria. Santiago queda derrotado y la protagonista recupera su “lucidez” (Laurent, 2003, p. 97). Esto le posibilita encontrar su embarcación, hacer el adentro del afuera y convertirse en el viajero por excelencia y, entonces, encuentra por fin a Mina y con ella, a *sí misma*: “Suspiro aliviada al presentir a Mina; reconozco el aliento desfático y pleno. No hay rencores por el intento que perdimos. Tomo la mano de su cuerpo azul y me vuelvo unos segundos para verme en la cama del hospital” (Laurent, 2003, p. 98).

## 2.3 Texto y lector

En esa tensión que hay entre el texto y el lenguaje de la protagonista de *El Camino de Santiago* y Santiago, queda claro entonces que ella construye su historia, su verdad, a través del silencio o de la ficción que se manifiesta desde el *pathos*. Ahí es donde ella se va empoderando para ir construyendo su subjetividad y al mismo tiempo, para ir enloqueciendo a Santiago, pues este siente que está en el lugar del poder.

De la misma forma, en *Delirio* ocurre un enfrentamiento entre un lenguaje de la locura que se caracteriza por su caos y sobre todo por su silencio, y un lenguaje racional. Si se piensa en Aguilar como lector de Agustina-texto, se diría que él es el lector juez por excelencia, tal como lo plantea Loureiro (1991, p.114). En eso se acerca a Joaquín Buitrago y a Oligochea. En vista del misterio que envuelve a la locura de Agustina, él se va a dedicar –cual detective– a averiguar las causas y los responsables, convirtiéndose así en un lector que no respeta el texto, no lo lee realmente, no lo escucha. Aguilar está empeñado en encontrar el origen, sin fijarse

en las complejidades del lenguaje al que se está enfrentando, ni pensar en su propia subjetividad impredecible.

Cae también en las trampas del texto que intenta leer, creyendo estar por encima de ellas, y pierde así el control:

Qué te está pasando, Agustina mía, dime qué hacías en ese hotel, ¿quién te hizo daño?, le pregunta pero sólo logra desatar en ella toda la rabia y el ruido de ese otro tiempo y ese otro mundo en los que se atrinchera (...) Como todo se le deshace en incertidumbre, Aguilar debe empezar por describir las pocas cosas que sabe a ciencia cierta: Sé que voy por la Carrera 13 de mi ciudad, Santa Fe de Bogotá, (...). Sabe que se llama Aguilar, que fue profesor de Literatura. (Restrepo, 2006, p. 20)

Aguilar se esfuerza por no dejarse engañar por el delirio de su mujer, aferrándose a una especie de tautología, como lo hace Oligochea en la novela de Rivera Garza<sup>41</sup>. Intentando imponer la realidad, repitiendo de forma inútil lo que su “razón” le “dice”. Él quiere dominar el texto que es Agustina, de forma infructífera también, pues descubrirá que la única forma de acercarse, es dialogando con ella, con su pasado y su historia. Sólo así Aguilar logra “sacar” a Agustina de ese mundo desconocido para él, abriendo la *caja de Pandora*: la de los secretos de la familia, de sus silencios, esos que condujeron a Agustina a la locura. Conduce hasta Sasaíma con la tía Sofi y Agustina para leer por fin, los diarios de los abuelos de Agustina.

Agustina es un texto que debe ser ordenado, traído de nuevo al universo de la razón. Parece que es gracias a Aguilar que ella “sale” del mundo de la locura. Así como ella le pide desde que se conocen que le ayude a escribir una autobiografía, Aguilar lo hace finalmente al reconstruir los hechos de la familia y de la historia de su mujer. Además, llama la atención que Agustina como mujer, como ser humano, es incapaz de escribir su propia historia, siempre necesitando al otro para poder autodefinirse.

---

<sup>41</sup> Ver Martínez, María (2023) Lenguaje desquiciado y silencio: las relaciones entre locura, lenguaje y literatura en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 49 (1).

El otro lector de Agustina es el Midas, un personaje importante en la medida en que constituye una de las voces narrativas de la historia. Fue su novio en la juventud, época en que la deja embarazada. A pesar de las insistencias de Agustina, no se casa con ella. Y, sin embargo, en su relato queda en evidencia que su amistad permanece a lo largo de los años y que, por eso, él es el que está con ella cuando Agustina “enloquece” durante la ausencia de Aguilar. Además, él es el que tiene la clave para explicar la locura de la protagonista, que es la que busca Aguilar a lo largo de la historia, reconstruyendo los hechos. El Midas es narcotraficante y trabaja para Pablo Escobar, lo que le ha dejado muchísimo dinero y poder. Y al mismo tiempo, se ha vuelto muy importante en la familia Londoño, convirtiéndose en socio de Joaco (hermano mayor de Agustina), con lo cual se enriquece también la familia de Agustina.

Midas primero mira a Agustina como un objeto que debe poseer. Luego se convierte en su confidente y en su cómplice, para abandonarla al final. El personaje le habla de una forma condescendiente y autoritaria. Él también cree tener la verdad acerca de ella.

Pero en el Aerobic's no dijiste nada de lo que tenías que decir, Agustina mi amor, le reprocha el Midas McAlister (...) No, claro que no, fiel a ti misma y a tu locura optaste como siempre por el extremismo, la irracionalidad y el melodrama, te soltaste a gesticular y a proferir barbaridades frente al medio centenar de fans del fitness que te contemplaban aterrados, qué papelón mayúsculo, mi linda Agustina (...) y desde que soltaste esa primerísima frase a mí se me heló la sangre y supe que ya no habría cómo detenerte y que el desastre estaba cantado. (Restrepo, 2006, pp. 258-259)

Como se ve en la cita, el Midas cree controlar a Agustina y, por eso, le pide que diga una mentira a los clientes de su gimnasio para librarse de los rumores verdaderos, de que ahí murió alguien. Pero Agustina se le sale de las manos, demostrando que el Midas cae en la trampa al creerse un lector sofisticado de Agustina, por creer que solo él sabe su “verdad” y que es capaz de contenerla. Agustina, descontrolada, imposible de moderar, habla desde su locura y, entonces, el Midas se deshace de ella. Su ceguera consiste en no ver que él mismo se ha puesto en el lugar de la locura al querer manejar a Agustina a su antojo. La locura lo arrastra a él también, acabando con su “coartada”.

Otro personaje que habría que mencionar aquí es la madre de Agustina: Eugenia. Desde niña su carácter es muy definido: “taciturna criatura”, “hermosa y pálida”, “tristonga”, “obnubilada” (Restrepo, 2006, p. 271). Carga, además con una culpa

desde la muerte de su padre, quien sigue los pasos de su hermana Ilse al ahogarse en un río<sup>42</sup>. La madre de Eugenia reúne entonces a los hijos para decirles que su padre no ha muerto, sino que se ha ido de viaje a Alemania. Eugenia, a pesar de su confusión, termina aceptando la noticia que la libera de la culpa.

Si padre volvió a Alemania entonces quizá no tenga la culpa ella, Eugenia (...) Sí, dice en la mesa del comedor de Sasaima la niña Eugenia, sí, sí, sí, dice y repite, padre sí se fue para Alemania sin avisarnos y quién sabe cuándo vuelva, si es que vuelve algún día. (Restrepo, 2006, p. 275)

Eugenia desarrolla una enorme capacidad para construir mentiras y esconder verdades terribles o simplemente incómodas. Su madre, Blanca, impone una fantasía en el lugar de una verdad que considera indecible: la muerte. La mentira para Eugenia se convierte así en el camino que acaba con la pérdida y con la culpa.

La mentira es otra forma de silencio que Eugenia carga en su vida. Para ella será pues la censura y el silencio-mentira el camino para sobrevivir el “mal” heredado. Lo que caracteriza su locura es, entonces, la represión, y no el desenfreno de decir o repetir compulsivamente.

La madre de Agustina desarrolla además una fobia al sexo y con ella una fuerte represión de la sexualidad: mentira y ascesis van de la mano en una danza que respira en medio del control, del pudor, la “pureza”, la represión y el silencio. El control de la sexualidad –tanto la propia como de la de los demás miembros de la familia– se convierte en una prioridad para ella:

Esa compulsión a censurar y reglamentar la vida sexual de los otros fue una actitud que compartió con Carlos Vicente, en esa inclinación sombría se encontraban los dos, ahí coincidían, ahí eran cómplices y ése era el pilar de la autoridad tanto del uno como del otro, algo así como la columna vertebral de la dignidad de la familia, como si por aprendizaje hereditario supieran que adquiere el mando quien logra controlar la sexualidad del resto de la tribu. (Restrepo, 2006, p. 217)

A propósito de esta idea, hay que pensar que cuando Foucault delibera acerca del porqué de una historia de la sexualidad, menciona el interés que despierta en

---

<sup>42</sup> Ambos personajes parecen suicidarse o morir a causa de la locura.

él el fenómeno de la histeria, a finales del siglo XIX. Lo que más lo cautiva no es la discusión médica en torno a la histeria, sino el tema del olvido de la histérica, el desconocimiento que tiene de sí misma:

L'hystérie, essentiellement caractérisée par un phénomène d'oubli, de méconnaissance massive de soi-même par le sujet qui pouvait ignorer par la hausse de son syndrome hystérique tout un fragment de son passé ou toute une partie de son corps. Cette méconnaissance du sujet par lui-même, Freud a montré que cela a été le point d'ancrage de la psychanalyse, que c'était en fait une méconnaissance par le sujet, non pas généralement de lui-même, mais de son désir, ou de sa sexualité (...). Méconnaissance, donc, de son désir par le sujet, au début. Voilà le point de départ de la psychanalyse, et, à partir de là, cette méconnaissance par le sujet de son propre désir a été repérée et utilisée par Freud comme moyen général à la fois d'analyse théorique et d'investigation pratique de ces maladies. (Foucault, 2001, pp. 553-554)<sup>43</sup>

Eugenia es una especie de histérica cuyo desconocimiento de su propio deseo subyace en la muerte de su padre, momento en el que, a través de la mentira, entierra esa parte de su vida y así, continúa como una especie de ciega por voluntad. Su ceguera le permite vivir sin la culpa, pero le ha hecho olvidar, borrar una parte de su vida, de su pasado y, con ella, una parte de su propio cuerpo: de su deseo, del sexo.

En realidad, vive en la ilusión de controlar la sexualidad, creyéndose también “Maestra de la verdad”, piensa que puede controlar su propio deseo, enterrándolo. Sin embargo, al igual que la locura y la subjetividad, la sexualidad es inasible. Ella cree dominar a todos los sujetos de su familia: no quiere ver, cual Edipo, y niega, efectivamente, la “realidad de su castración” (Felman, 1978), creyendo que puede estar afuera de la sexualidad y de la locura.

---

<sup>43</sup>“(…) la histeria, esencialmente caracterizada por un fenómeno de olvido, de desconocimiento masivo de sí mismo por parte del sujeto que podía ignorar, por el incremento de su síndrome histérico, todo un fragmento de su pasado o toda una parte de su cuerpo. Freud mostró que este desconocimiento del sujeto de él mismo era el punto de anclaje del psicoanálisis, que se trata en realidad de un falso reconocimiento del sujeto, no de sí mismo, sino de su deseo, o de su sexualidad (...)Es decir, al principio hay desconocimiento del sujeto de su deseo. Este es el punto de partida del psicoanálisis y, a partir de entonces, este desconocimiento del sujeto de su propio deseo fue identificado y utilizado por Freud como medio general tanto de análisis teórico como de investigación práctica de esas enfermedades” (traducción de la autora de Foucault, 2001, pp. 553-554).

Así es como ella va a construir su relación con Agustina/texto, creyendo dominarla, pero condenada al fracaso. Y al mismo tiempo, por más que Eugenia se esfuerce por controlar esa subjetividad, con la tía Sofi el relato muestra que aquello es imposible. El sexo no para de hablar de manera desmedida y la locura que conlleva, no se puede asir ni callar.

Ahora bien, volviendo a *El Camino de Santiago*, cuando la protagonista está en el extranjero, Santiago se hace una pregunta acerca de la *verdad* que surge luego de una serie de acontecimientos que va tejiendo el texto que escribe la protagonista: los problemas con sus compañeras en la pensión en España, el encierro en el pequeño cuarto sin ventanas, su extraña relación con el Cuco, la depresión, la exposición de su cuerpo al alcohol y a supuestas enfermedades. Todo esto va sacando a Santiago de sus casillas y termina de “rematarlo” cuando la protagonista recibe una carta de su madre en la que la asocia con actividades terroristas:

-¿Qué! What? ¿Cómo! ¿Pero qué demonios le pasa a tu madre?

- ¡Shhh! Déjame pensar-

-¿Pensar? Lo que tenemos que hacer es empacar y salir huyendo. Nos van a meter a la cárcel y ahí vamos a morir de la enfermedad que nos pegó el Cuco. (Laurent, 2003, pp. 54-55)

Como se ve en la cita, Santiago desespera ante su impotencia y su falta de control sobre los acontecimientos y sobre el cuerpo de la protagonista. Finalmente, la convence de volver a casa, a su país, pero para hacerlo le sugiere pedirle dinero a Refugio Vidal (el Cuco). Cuando la protagonista se reúne con Refugio, Santiago habla por ella, inventando una mentira para apelar a su lástima. Luego se arrepiente y quiere llamarlo y contarle la verdad:

- ¿Cuál verdad? –preguntó Santiago-. ¿Que nos persigue la Interpol por una carta de tu madre? ¿Que estamos encerrados en una alacena sin posible escape? ¿Que tenemos un sueño que cumplir? ¿Que el psiquiatra está a punto de atiborrarnos de pastillas? ¿Que en la pensión todo el mundo te mira con desconfianza y se escabullen de la cocina en cuanto sales del cuarto? ¿Que ya te despidieron del trabajo? (Laurent, 2003, p. 64)

Como se puede ver en la narración, hay un pasaje del “nosotros” al “tú”. Primero, Santiago, en discurso directo, usa el pronombre personal “nosotros”: “nos persigue la

Interpol”, “estamos encerrados”, “tenemos un sueño”, “está a punto de atiborrarnos”. Luego hay una escisión brusca, en el discurso, y ahí pasa al uso del pronombre “tú”: “todo el mundo te mira con desconfianza”, “ya te despidieron”.

Santiago está dentro del texto de la protagonista, ella le permite el uso del discurso directo, en el que Santiago a veces se siente uno con ella (el uso del “nosotros”), para, de pronto, excluirla de ese grupo, en el que son una unidad (uso del “tú”). El “yo” nunca aparece: Santiago está atrapado en ese juego, su propio “yo” perdido. La protagonista escribe un texto, pero ambos están ya enredados en sus trampas, sus huecos. Santiago no está en control, pero tampoco la protagonista. Es el lenguaje el que manda.

Al mismo tiempo, esa pregunta de Santiago sobre la verdad tiene que ver precisamente con las trampas que el texto construye. Lo que sugiere Santiago es que no hay una verdad, sino muchas, muchas verdades, muchas versiones, y lo que queda en entredicho es, precisamente, esa noción de *verdad*, que no existe, pues la construcción de verdades es lo mismo que la construcción de ficciones. Lo inasible de la verdad da cuenta además del carácter voluble del lenguaje, el mediador entre el sujeto y el texto, cuya fuerza es dionisiaca (Le Gaufey, 2006).

Como si el texto entrara en un delirio de persecución, la locura encuentra su sitio, y parece ser la única en *control*. Pues aquí lo que se manifiesta es la inoperancia del sujeto –de Santiago y de la protagonista– que se refugia en el texto, en el lenguaje que es igual de inoperante. Se pone en evidencia pues, la propuesta de Barthes, en la cual la literatura –la escritura– es un *enredo* que se puede “desenredar”, pero no “descifrar”. Se niega a detener el sentido –de ahí que no hay una verdad, sino miles– así como niega a Dios, a la razón, a la ciencia, a la ley (Barthes 1984, p. 68). Este es el “lenguaje de la ficción o la ficción del lenguaje” (Felman, 1978, p. 47), pues lenguaje y ficción van de la mano: terreno fértil para la locura.

Santiago queda destronado por la ceguera que caracteriza su poder: no ver que el texto tiene la capacidad de destruir la autoridad. Como un Edipo, no se da cuenta que el que se cree con el poder de dominar, en realidad no lo tiene. Santiago cae en la trampa del texto, de la escritura de la protagonista, baja la guardia y pierde su lenguaje y con él, el poder. El texto de la protagonista tiene al final su efecto, como si a través de él la protagonista ejerciera el exorcismo de Santiago, quien queda atrapado en él: su transformación en fantasma define la

literariedad del texto (Felman, 1978, p. 343), es decir, el texto es literario, en la medida en que no admite Maestros, y en la medida en que hace de Santiago un ser que se *equivoca*:<sup>44</sup>

Todos han callado para dejarme oír la cólera de Santiago que grita, solloza, ruega. Dirige bien el manoteo de mi cuerpo contra el doctor que termina por vencerlo para inyectar una sustancia que cerrará los binoculares y paralizará el cuerpecillo de Santiago como una estatua sobre su montículo de miedo. (Laurent, 2003, p. 97)

---

<sup>44</sup> A propósito, Felman (1978:343) plantea: “la littérature, c’est la mort du Maître, sa transformation en fantôme, qui définit, comme telle, justement, la littéralité, la littéralité en tant qu’elle en est, justement, le reste: “tout le reste est littérature” dit Verlaine (“Art poétique”). “The rest is the madness of art”, écrit James: le reste ou la littéralité, en tant qu’elle a le pouvoir de nous rendre à jamais dupes; en tant que le savoir qu’elle véhicule, qui ne peut se savoir, que notre savoir ne peut intégrer, nous dépossède à la fois de notre maîtrise et de notre Maître.”

## Capítulo 3

### Fotografía y locura

#### 3.1 Fotografía como instrumento de poder

Las tensiones entre el poder y la locura, como reflejo también de un problema que gira en torno a la subjetividad, van a manifestarse en las tres novelas, desde la fotografía. Lo primero que hay que notar es que hay conflicto entre la fotografía y el sujeto fotografiado en los relatos. Este malestar resulta importante en la reflexión acerca de la subjetividad que he ido elaborando.

En *El Camino de Santiago*, Santiago es el dueño de un arsenal de fotos, a través del cual le quiere mostrar a la protagonista su verdad. A través de este recurso pretende construir la historia de ella, desde su nacimiento, para demostrarle precisamente, que siempre estuvo ahí, y no, como ella afirma, a partir de su intento de suicidio: “Para demostrar que siempre habitó este cuerpo, Santiago sacude un paquete de fotografías tomadas desde mi nacimiento hasta el aturrido instante de la separación. Cual tahúr, abre en abanico las fotografías y escoge al azar” (Laurent, 2003, p. 9).

En el relato, Santiago pretende mostrarle a la protagonista su *verdad* a través de las fotos, pues su intención es dominarla. Pero en realidad, tal como lo plantea Didi-Huberman (2007), esto no es más que una aspiración de certeza, una voluntad de verdad, que deja al descubierto las pretensiones de grandeza de Santiago, que está también, “enfermo de su propia certeza, caótico, desgarrado”. Confía en la fotografía como si se tratase de un objeto inmutable, garante de la verdad, la “verdadera retina del sabio” (Didi-Huberman, 2007, p. 50), sin darse cuenta de que la fotografía no es más que una práctica del artificio.

La fotografía como instrumento del poder es un tema que se problematiza también en *Delirio* y en *Nadie me verá llorar*. Por un lado, en la novela de Restrepo, el fotógrafo de la familia es el padre de Agustina, Carlos Londoño. Él tiene el control de la producción técnica de los cuerpos, plasma una verdad sobre ellos y así, define los roles que cada uno juega. La fotografía se problematiza como un instrumento constructor de verdades, bajo el control de un hombre que es, además, el patriarca de la familia, considerado por su hija, Agustina, como una especie de dios todopoderoso, y adorado por su esposa y amante: respectivamente, las hermanas Eugenia y Sofía Portulinus. A través de la cámara fotográfica, el padre de Agustina plasma cierta verdad acerca de ella y de los roles que cada uno juega. En el álbum familiar que mira Aguilar durante el “delirio” de su mujer, se describe la dinámica de la familia, de manera que es la voz de Aguilar la que narra lo que ve:

Esta señora alta y delgada que debe ser Eugenia, su madre, me sorprende que no parece tan bruja como me la imaginaba, al contrario, en cualquier caso más que bruja parece una Blancanieves por el pelo tan negro, la boca tan roja y la piel tan blanca, Mira Agustina, le dice Aguilar, mira cómo te pareces a tu madre, pero Agustina ni caso le hace. (Restrepo, 2006, pp. 73-74)

En esos retratos que Aguilar encuentra en el álbum familiar se pone en evidencia el problema de la pose, que es artificiosa y que hace de la fotografía un instrumento capaz de escenificar como en el teatro, los cuerpos y sus verdades. La fotografía inventa los cuerpos, que quedan como engañados de forma figurativa (Didi-Huberman, 2007, p. 88).

Por otro lado, en la novela de Rivera, desde un contexto que es además ejemplar en relación con este pacto entre el poder del médico y la fotografía: el de la Castañeda y el nacimiento de la fotografía en el siglo XIX; es posible percibir en el relato el momento histórico en el que los cuerpos de los enfermos se tornan en objetos de museo a través de la fotografía. Esta les abre a los hombres de ciencia la posibilidad de “observarlos” de manera “objetiva”, haciendo realidad su pretensión de hacer visible *cualquier cosa* (Didi-Huberman, 2007, p. 50).

Desde el incipit de *Nadie me verá llorar*, se presenta a Joaquín desde su oficio: el ser “fotógrafo de locos”. Asimismo, la pregunta que le lanza Matilda: “¿Cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos?” marca la pauta de ese primer capítulo que trazará el camino de Buitrago hacia la fotografía. Camino profundamente ligado a su subjetividad. En ese primer capítulo, el relato problematiza la relación entre la fotografía y el poder psiquiátrico:

Joaquín desacostumbrado a oír la voz de los sujetos que fotografiaba, pensó que se trataba del murmullo de su propia conciencia. Ahí, frente a él, sentada sobre el banquillo de los locos, vistiendo un uniforme azul, la mujer que debería haber estado inmóvil y asustada, con los ojos perdidos y una hilerilla de baba cayendo por la comisura de los labios, se comportaba en cambio con la socarronería y altivez de una señorita de alcurnia posando para su primera tarjeta de visita. (Laurent, 2003, p. 15)

El problema de la pose se plantea en el relato desde la voz del narrador omnisciente que focaliza a Buitrago, quien habla de la fotografía como una “posibilidad de fijar la singularidad de un cuerpo, un gesto”, “de detener el tiempo” (Laurent, 2003, p. 18). La fotografía se percibe como una entrada en lo imaginario, en donde los cuerpos se escenifican o son *engañados de forma figurativa* (Didi-Huberman, 2007, pp. 87-88).

Ahí estaban una vez más, imperecederas, las poses únicas de las mujeres de las casas de citas. *Mis mujeres*. (...) Lo único que Joaquín fue capaz de recordar estaba almacenado en reflejos, gradaciones de luz, imágenes. Bajo ese poder todo era real y todo era posible. Fuera de éste sólo existía el blanco, la saturación de color que él asociaba con la muerte y el más allá. ¿De qué color sería el limbo? (Laurent, 2003, p. 18)

La fotografía como práctica del artificio hace de los cuerpos fotografiados objetos imperecederos, eternos, la pose “mortifica” el cuerpo, tornándolo en objeto (Barthes, 1989, p. 37). Este carácter teatral es mencionado también por el narrador de *Delirio* quien señala que el padre de Agustina “orquesta la farsa pero no actúa en ella” (Restrepo, 2006, p. 74). La falsedad que emana de la pose, le plantea un problema al sujeto fotografiado, que se ve en la foto “ya complicado”, “modelado en otra cosa”, “distorsionad(o)”, “retorcid(o)” “inquietante” (Didi-Huberman, 2007, pp. 88-89)

Al mismo tiempo, se puede ver que la memoria de Joaquín, en *Nadie me verá llorar*, ha quedado limitada a las imágenes fotográficas, como si su única satisfacción manara de ese mundo artificial, en el que él es el amo, y las posee a todas. Por eso, fuera de ahí, no hay más que muerte, “saturación de color”. La experiencia de la fotografía *mortifica* a las mujeres y las convierte en objetos personales del fotógrafo, quien, desde entonces, las *posee*. Ellas, convertidas en *espectro(s)* (Barthes, 1989, p. 37), se convierten en parte de su colección, en *cadáveres vivos* (Didi-Huberman, 2007, p. 145).

Esta problemática se plasma en *El Camino de Santiago* en la medida en que, frente a las fotos de Santiago, la protagonista entra en un *drama*, pues ocurre un debate entre su



subjetividad y el retrato que le han quitado (Didi-Huberman, 2007, p. 148). Es como si Santiago le hubiera robado su imagen, para convertirla en “algo”, que es su verdad.

La estrategia de Santiago es efectivamente, demostrarle a la protagonista que lo que sus fotos muestran es la verdad: “Santiago saca otra fotografía que prueba el desapego de mi madre a las cosas que suceden a su alrededor.” (subrayado mío: Laurent, 2003, p. 56)

Mostrarle que ellas componen un lenguaje superior al lenguaje de ficción que ella construye, pues es la “autenticación misma” (Barthes, 1989, p. 133-134), una “huella indiscutiblemente fiel, duradera, transmisible” (Didi-Huberman, 2007, p. 68). Por ello, abruma con sus imágenes fotográficas a la protagonista, haciendo prueba de detalle, de exactitud: “Santiago busca desesperado esta fotografía de la plaza Vicente Guerrero que según él grabó con lujo de detalles” (Laurent, 2003, p. 13). La foto así ratifica lo que representa, como lo plantea Barthes (1989), y le muestra a la protagonista hasta lo que ella no sabe de sí misma: “Y esta otra fotografía interna sí tiene que ver con la explosión del sol, pero mira cómo oscurece después.” (Laurent, 2003, p. 13).

Sin embargo, en las fotos del *Plan Santiago*, en donde Santiago va construyendo el juego de seducción, la protagonista ingresa en una especie de teatro, de “escenificación”, de entrada en lo imaginario, que poco a poco, va quebrándola. Se suceden las fotografías que muestran este escenario artificial en el que ella debe jugar un papel muy específico, siguiendo las detalladas instrucciones de Santiago. Atrapada en ese performance, le sigue el juego, hasta que viene el malestar, la sensación de inautenticidad que hace pensar en la impresión de *pesadilla* de la que habla Barthes (1989):

Me sentía una impostora. Sobre todo cuando Vicente hacía comentarios como el que aparece en esta filmina:

Estoy cocinando. Traigo puesto un delantal y corto los vegetales para la ensalada. Es invierno. La salsa de tomate hierve bocanadas de orégano. Vicente me abraza por la espalda.

-Dice Pedro que tuve mucha suerte al encontrarte. Bondadosa, inteligente, espléndida, pero sobre todo auténtica.

Muy bien. Así era la personalidad diseñada por Santiago, pero yo ya me estaba cansando. (Laurent, 2003, p. 30)

La fotografía crea efectivamente el cuerpo de la protagonista y, al hacerlo, “lo mortifica”, lo hace entrar en un paréntesis, un paréntesis en la vida, convirtiéndolo en un *espectro* (Barthes, 1989, p. 37). Esta es precisamente una de las imágenes de la vida sin sentido de Allouch (o la segunda ocurrencia del verbo morir en Foucault) y del “se muere” de Deleuze. La protagonista está atrapada en una muerte en vida, una vida sin sentido, a merced del poder. Atrapada en la *pose*, como *amortajada*, dentro de la esencia mortífera de la fotografía, convertida en *cadáver vivo* (Didi-Huberman, 2007, p. 145).

La protagonista de *Delirio* también va a experimentar ese malestar frente a la fotografía de su padre. No se encuentra a sí misma en esa versión que han hecho de ella:

Pero ella pasa los ojos sobre su propia gente como si no la viera como si no la conociera, como si le estuvieran mostrando fotos del personal de planta del almacén Sears o de un periódico francés de hace dos años. (Restrepo, 2006, p. 75)

La mirada indiferente de Agustina es prueba de la disociación que hay en el fondo, entre su subjetividad y la imagen que se le muestra en la fotografía. Ella no se encuentra ahí, ni ella ni su familia, como si fueran personas completamente extrañas, la fotografía problematiza esta pretensión y, al mismo tiempo, el problema de la subjetividad. La distorsión de la pose es coherente además con las mentiras y el silencio que yace en los cimientos mismos de su familia y que continúan perpetuándose.

Esta violencia que se manifiesta a través de la fotografía se puede incluso relacionar con una violencia de género que se expresa de forma contundente en *Nadie me verá llorar*. La necesidad de fotografiar mujeres marginadas, excluidas –prostitutas, locas– tiene que ver con la masculinidad thanato-política del personaje. Una masculinidad que, según Preciado (2014), es un invento de la modernidad occidental y que se define por el uso y monopolio de las técnicas de violencia.

Al mismo tiempo, se relaciona con su frustración frente a su incapacidad de poseerlas fuera de la cámara. Al no lograr dominarlas, se aferra a su oficio, a su cámara fotográfica, pues frente a ella las mujeres posan y así, *se le entregan*.

Un hombre rara vez puede confesar que toma fotografías de mujeres para volver al lugar de una sola mujer. Alberta. (...) “¿Cómo se convierte uno en un fotógrafo de putas?” Por esto, esto que no podía expresar. Esto que se denominaba Alberta y quería decir la imposibilidad. (Laurent, 2003, pp. 20-21)

Como se ve en la cita, la historia de Alberta tiene que ver con su transformación en “fotógrafo de putas”. Se trata del segundo gran amor de Joaquín. Un tiempo después de que Joaquín terminara esa relación, Alberta le empieza a enviar fotografías. No cartas. Con la excepción de la primera cuyo texto en forma de telegrama se limitaba a decir en letras mayúsculas: “ALBERTA MASCARDELLI MURIÓ AYER. LO MALDIGO Y MALDIGO A TODA SU FAMILIA” (p. 226). Luego, durante meses empieza a recibir más fotos de Alberta, tomadas por ella:

Si hubiera mandado cartas de amor y súplicas por escrito habría acabado por olvidarla en un par de años, su recuerdo disminuido por la misma intensidad de sus ruegos. Pero lo que ella me mandaba desde Roma eran mis propios ojos. (Laurent, 2003, p. 228)

La fotografía de Alberta, “llena la mirada de fuerza”, Joaquín no puede escapar a su capacidad de  *fijar*  y de  *llenar la mirada*  (Barthes, 1980, p. 143). La fuerza de la fotografía supera el lenguaje, por eso Joaquín no las olvida. Al mismo tiempo, las fotos de Alberta plantean el problema de la “aproximación al cuerpo” a la “intimidad de su dolor” (Didi-Huberman, 2007, p.18). Es el problema de la “violencia del ver” lo que se plantea aquí. Con esas fotos, Joaquín cree ver a  *toda*  Alberta, cree que ella le envía “sus ojos”, pero es todo lo contrario, lo que esas fotos muestran es su imposibilidad de ver, pues el cuerpo siempre convertido en otra cosa, no es lo que parece.

En efecto, Alberta quiere hacer algo visible en el cuerpo: el dolor primero que nada. Por eso la primera foto tiene una leyenda: “Esta quemadura te la debo a ti” (Laurent, 2003, p.226). Luego el sexo:

Cada imagen supera la anterior en técnica y en atrevimiento. El pubis de Alberta. Alberta entre cuerpos de mujeres desnudas. Dedos masculinos dentro de los labios de Alberta. Alberta apoyada en la pared, con la falda sobre las rodillas flexionadas y el sexo a plena luz. (Laurent, 2003, p. 228)

Las fotos pornográficas de Alberta dan cuenta de una “tiranía de la mirada” de Buitrago. Su deseo, que es el de abarcarlo y conocerlo todo, se regodea en el cuerpo

abierto y sensual de Alberta. Sin percibir nuevamente que lo que las fotos muestran es lo  *ciego*  que está: eso no es  *todo* , pues su cuerpo es un escenario, por siempre limitado, por siempre tornado en otra cosa. En este caso, al tratarse de pornografía, vale la pena recordar la reflexión que hace Barthes al señalar que la foto pornográfica es sobre todo, “homogénea”, siempre “ingenua”:

Como un escaparate que sólo mostrase, iluminado, una sola joya; la fotografía pornográfica está enteramente constituida por la presentación de una sola cosa, el sexo: jamás un objeto secundario, intempestivo, que aparezca tapando a medias, retrasando o distraendo. (1989, pp. 77-78)

Buitrago cae así en el engaño de la foto, creyéndose rey y señor de ese cuerpo que cubre constantemente de semen<sup>45</sup>. Hasta que un día deja de recibir las fotos de Alberta y cae en cuenta de su pobreza: ese cuerpo es inabarcable, inasible, y nunca podrá recuperarlo. Ante su desesperación, Joaquín huye a la morfina nuevamente para lidiar con sus limitaciones. Las fotos de Alberta logran condenar a Joaquín a sus “propios vértigos”, como sujeto (Didi-Huberman, 2007, p.87).

### 3.2 Lugar del *punctum*

Roland Barthes recurre a la imagen del laberinto para referirse a la búsqueda de su madre en las fotografías. Frente a la “Foto del Invernadero”, el semiólogo reflexiona acerca de la existencia de ese otro montón de fotos que se le presentan como un laberinto, en cuyo centro estaría esa foto particular, cumpliendo así la palabra de Nietzsche: “Un hombre laberíntico jamás busca la verdad, sino únicamente su Ariadna” (Barthes, 1989, p.116)

La figura de Ariadna que Barthes encuentra en la “Foto del Invernadero” representa ese secreto que descubre, mostrado sobre todo, no como lo que se descubre, sino como el hilo que lo conduce hacia la fotografía (Barthes, 1989, p. 116). En ese sentido, se puede pensar a las protagonistas de las tres novelas en una situación muy similar. Buscando algo en un laberinto de fotos y recuerdos.

---

<sup>45</sup> “Todas sus fotografías terminan cubiertas de semen dentro de bolsas de papel en una esquina del baúl de latón.” (Rivera, 2013, p. 228)

Abro cuidadosa una de las celdas para apabullarme ante la fotografía en blanco y negro de mi madre adolescente: Es de noche y ella huye por la orilla de una acequia. El hombre que la persigue logra someterla y la tumba sobre la tierra húmeda. Mi grito y el de ella son el mismo. (...) Cierro de un golpe la celda y abro otra. También hay una fotografía en blanco y negro, ahora de mi hermano Luis derrotado por la impotencia, mirando la desnudez de su esposa dormida. En otra celda escucho el llanto de mi padre niño que toca el violín para las rosas que mueren sobre el cadáver de mi abuela. (Laurent, 2003, p. 98)

En *El Camino de Santiago*, la protagonista de su propio relato está perdida, atrapada en una especie de laberinto compuesto por fotografías, imágenes que evocan la vida de sus padres, de su hermano, así como sus dolores, sus traumas y pérdidas. En búsqueda de algo, en el *cruce de caminos*, de celdas que se encargan también de obstaculizar su paso lo más que se pueda, y retrasar así su llegada al centro que desea alcanzar (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 620)<sup>46</sup>. En busca de su Ariadna, que es Mina, la protagonista debe seguir adelante y superar la terrible prueba.

Una de las celdas de abajo palpita. (...) Su latido es tranquilo y espaciado. Me armo de valor y la abro. Se desata una histeria de colores que luego se disipan para dejarme ver un túnel largo. Penetro. Adentro están las memorias. Les hablo; quiero tocar a mis hermanos, tocarme a mí misma que estoy con ellos, pero todos son como hologramas. (...) Recorro un largo camino. El rojo se vuelve púrpura. Suspiro aliviada al presentir a Mina: reconozco el aliento desfático y pleno. (Laurent, 2003, p. 98)

Finalmente logra alcanzar a Mina, superar todos los obstáculos, llegar a su Ariadna, al hilo que es en el relato y, tal como lo plantea Foucault (2001), un “trenzado de la identidad, de la memoria y del reconocimiento” (traducción de la autora p. 795), pues Mina representa su identidad y remembranza: el encuentro con su ser, con su subjetividad. De tal forma, en el laberinto de fotos, la narradora encuentra el *punto loco*, el que da garantía del ser, en donde hay afecto, emociones. Las fotos, algunas veces en forma de holograma, son las que la hacen sentir: el terror de su madre, la frustración de su hermano, el dolor del padre y en ese punto loco de cada fotografía encuentra su propio ser.

---

<sup>46</sup> En Chevalier y Gheerbrant (1986, p. 622), el laberinto apunta también a una prueba que, una vez superada, permite encontrar un nuevo yo. Por lo tanto, cuanto más difícil sea el viaje, es mayor la transformación. En ese sentido, el laberinto es como un viaje iniciático.

En *Nadie me verá llorar*, es en las fotos de Diamantina en donde se puede establecer esta reflexión en torno al *punctum*, o “la herida”<sup>47</sup>. Hay dos fotos de Diamantina en el relato: la de la Diamantina viva y la de la muerta. La primera foto es la que tiene Joaquín, en su colección y que Matilda encuentra un día por casualidad.

Al verla, una sonrisa se queda esculpida en los labios del fotógrafo.

-La gran causa –murmura-, el vendaval. La primera mujer. –El ruido de una gota de agua en algún lugar de la casa, en clave Morse. Todo lo demás sigue inmóvil-; ¿Tú también quieres saber lo que se siente, Matilda? (Rivera, 2013, p. 222)

En ese momento, Matilda se da cuenta de la conexión que ambos tienen con Diamantina. El descubrimiento de la foto los deja momentáneamente atrapados en “el punto loco” cargado de afecto (Barthes, 1980, p. 176): “-La extraño –murmura. / -Yo también” (Rivera, 2013, p. 222).

En esa foto ambos encuentran a Diamantina y el amor que le profesan, así como lo mucho que la extrañan. Al mismo tiempo, encuentran su *Ariadna*, el hilo que conduce a Matilda hacia Joaquín y sus fotografías, el hilo que lo conduce a él hacia Matilda, y el hilo que los conduce a ambos hacia Diamantina: “Los dos sonrían y el silencio se acomoda entre sus cuerpos” (Rivera, 2013, p. 223).

La otra foto de Diamantina es descubierta por ambos gracias al psiquiatra: Eduardo Oligochea: “Luego, coloca una fotografía entre las otras sobre el instrumento. Es una panorámica fuera de foco donde se amontonan una serie de cadáveres desnudos. Un círculo rojo rodea la cabeza ensangrentada de una mujer” (Rivera, 2013, p. 232).

Esta fotografía cuyo *punctum* condensa la relación que se ha estado forjando en el relato entre la fotografía y la muerte, es la que termina de aplacar precisamente la locura de Matilda y Joaquín. La foto se convierte en manos del psiquiatra en un “paradigma” de la “verdadera retina del sabio” (Didi-Huberman, 2007, p. 50), asegurando el poder del médico, quien hace visible hasta la muerte, mostrando su poder de conocerlo todo: la tiranía de la ciencia, de la razón. La foto como la *autenticación misma* (Barthes, 1989), es imposible de contradecir, y deja a Matilda,

---

<sup>47</sup> El *punctum* remite a lo punzante o la herida que atraviesa al sujeto frente a la fotografía. Es una forma en que se vincula el espectador con la fotografía.

absolutamente despojada de su poder: el poder de la locura. El psiquiatra se convierte a su vez en “maestro de la realidad”, al darle una “fuerza constringente” (Foucault, 2003, p. 131): “Matilda toma la imagen entre sus manos y la toca como si sus dedos pudieran comprobar la verdad. (...) La crucifixión de la esperanza, la burla siempre puntual de la esperanza” (Laurent, 2003, p. 232).

Finalmente, en *Delirio*, es en las fotos de la tía Sofi, a través de su desnudez y sus tetas, en donde se manifiesta el *punctum* en los niños. Esas fotos “pellizcan” a sus espectadores y los atrapan. Entre ellas, la foto preferida por los niños, en donde la tía muestra una teta, y la otra la tapa, como dibujando la imagen de lo prohibido, de cómo lo que se oculta se revela, y lo que está en silencio, grita. Lo que no se ve es lo poderoso en la foto, aunque el discurso de Agustina no lo confiese, pues ya en otras fotos había visto las “tetas poderosas” de la tía, pero en esta, lo que causa sobresalto no es la que se muestra, sino la que se oculta. Ese ocultamiento es el que atrapa a los niños: el secreto, un silencio con la capacidad de destruir a la familia.

## Conclusiones

En las tres novelas hay protagonistas escindidas, cuyas subjetividades se debaten en torno a fuerzas que las quieren controlar y someter, y fuerzas que buscan liberarlas y dejarlas vivir en rebeldía. Los personajes masculinos son siempre los que toman la forma metafórica del “texto principal” de Freud; es decir, representan las formas de racionalidad que buscan someter a las protagonistas.

Santiago (en *El Camino de Santiago*) encarna estas fuerzas apolíneas. Él cree dominar la verdad y busca, así, adueñarse de la protagonista indicándole el camino “correcto” a seguir. Se vincula íntimamente con el poder que alcanza el cuerpo de la protagonista y se “inserta en sus gestos” (Foucault, 1980). Igualmente, el tío Marcos (en *Nadie me verá llorar*) es el que adopta esta misma figura de poder y de racionalidad. Busca los mecanismos biopolíticos para “normalizar” el cuerpo de la protagonista. Aguilar (en *Delirio*) encarna a su vez esta metáfora del texto principal, tomando en cuenta la relación que establece con la locura de Agustina, siempre sintiéndose a salvo, en el espacio de la lógica de la razón.

Asimismo, frente a estas figuras que representan el “texto principal”, racional y lógico, la imagen de las “notas al pie”, también está presente en las tres novelas. Mina representa esta metáfora en *El Camino de Santiago*, así como Agustina en *Delirio*, y Matilda en *Nadie me verá llorar*. Las protagonistas de *El Camino de Santiago* y de *Nadie me verá llorar* encuentran en la locura, la posibilidad de escapar de ese “texto principal” opresivo y demandante. Para ambas, es la experiencia de la sexualidad lo que las hace “estallar” y expresar lo inasible de la verdad. Al mismo tiempo, les permite encontrar de nuevo el pathos y así, hacer el pliegue. En ese sentido, el *pathos* –manifestado a

través del amor o las emociones vinculadas con la compasión y la ternura— les permite franquear la línea del poder, la línea del afuera, y encontrar ese “adentro del afuera” que les permite sentirse vivas y soportar lo invivible del poder. En el pliegue, que se manifiesta en la locura, y en el desafío, logran encontrarse a sí mismas: hacer la subjetivación, escapando de una vida de esclavitud, una vida que no vale la pena vivir.

Para la protagonista de *Delirio*, la locura se manifiesta igualmente como fisura del poder, pues desmantela las formas de la racionalidad cuya lógica es la del silencio, la represión y las mentiras. Le permite escapar de esa vida de esclavo, reconociendo algo más valioso: la libertad. Desde esta lectura ella desafía a través de su búsqueda del conocimiento, y con él, de un camino libre del poder que busca enceguecerla y atraparla en su voluntad de verdad. Sin embargo, hay que preguntarse si ella hace realmente una subjetivación, tal como lo plantea Deleuze, al hacer ese pliegue a salvo de la línea del poder. Si se piensa que al final del relato permanece atrapada en la dinámica del mundo doméstico y patriarcal, la respuesta sería negativa, pero sería positiva si se pondera que su delirio permite revelar las verdades que su familia siempre quiso ocultar, lo cual le permite crear un “mundo nuevo”, libre de las mentiras y silencios.

Por otro lado, en los relatos se observan las diferencias tajantes entre el lenguaje de la cordura y el de la locura. El primero coincide, claro está, con las formas de la racionalidad de los personajes masculinos. De esta manera, el lenguaje del logos es el que caracteriza a Santiago en *El Camino de Santiago*, a Joaquín y Oligochea en *Nadie me verá llorar*, y a Aguilar en *Delirio*. El lenguaje racional imposibilita decir la locura y, como se vio en *Nadie me verá llorar*, se ampara en el poder de la ciencia o de la razón y se caracteriza por ser metódico, ordenado, y sobre todo violento, pues su objetivo es aplacar la locura o convertirse en su Maestro.

El lenguaje de la locura se manifiesta como una estrategia para alejar a sus opresores: a la razón, al poder. Es lenguaje con fuerza dionisiaca, que se asocia con la sexualidad, como en el caso del abuelo Portunilus en *Delirio*. Por ello lo caracteriza el silencio o el caos. Así se demuestra que la locura se concibe de forma primordial en el “interior del campo del lenguaje” (Vásquez, 2011, p. 37), y se manifiesta a través de un lenguaje inventado, frente a la imposibilidad de nombrar o decir. Al mismo tiempo, el lenguaje de la locura aparece en el *pathos*, en el lenguaje literario, que saca de control a los que pretenden tener su verdad, conduciéndolos al mundo de las emociones, en donde sus pretensiones son derrotadas. El *pathos* de la locura se manifiesta en el lenguaje literario y les permite a las protagonistas sentirse vivas y encontrarle sentido a su existencia.

Los que hacen uso del lenguaje de la razón se conciben también como lectores/jueces, que se creen sofisticados e inmunes a las trampas del texto/sujeto/loco. Esto es particularmente claro en *Nadie me verá llorar*, en donde Joaquín y Oligochea son ambos lectores que se creen Maestros del texto/sujeto que es Matilda o la locura. Joaquín quiere ordenar a Matilda como texto caótico e incomprensible que es, y así dominarla. Oligochea frente a la locura/texto se posiciona desde la altura, creyendo saber todo sobre ella. Pero ambos caen en las trampas del texto/sujeto, al no percibir que éste no tiene fondo, es indescifrable y al mismo tiempo “revolucionario”, tal como lo propone Barthes (1984). Y al mismo tiempo, a este texto lo caracteriza el *pathos* en donde se refugia la locura, y que arrastra las pretensiones de verdad de estos lectores, y los atrapa, fundiéndolos a su vez con la locura.

El problema en torno a la subjetividad se expresa también a través de las fotografías en los tres relatos. La violencia normativa de los personajes masculinos de las novelas —Santiago, Oligochea, Joaquín Buitrago y el padre de Agustina en *Delirio*— se manifiesta gracias a la cámara fotográfica o la fotografía. De esta forma, la fotografía se problematiza desde su supuesta capacidad de mostrarlo “todo”, de ser absolutamente incuestionable, “garante de la verdad” (Barthes, 1989). En esa medida los personajes dueños de las fotos muestran sus pretensiones de grandeza y de dominar a esos sujetos fotografiados. Santiago usa las fotos para enseñarle su “verdad” a la protagonista, acudiendo al argumento de que la foto es prueba incuestionable y muestra hasta lo que ella desconoce de sí misma. En *Nadie me verá llorar* se puede ver la alianza poderosa entre la fotografía y el poder psiquiátrico en un contexto que marca el nacimiento de ambos, en la Castañeda. Y en *Delirio*, se muestra al padre de Agustina siempre ausente en las fotos y en una posición de poder, detrás de la cámara fotográfica, asignándole a cada cuerpo una función, y con ello, dominándolos.

El problema de la pose que mortifica los cuerpos es palpable en las tres novelas, y plantea la relación de la fotografía con la muerte. Todas las protagonistas entran en un drama pues se debaten entre su subjetividad y la imagen que les han “quitado” de la misma. Esto crea un malestar que se va manifestando en esos sujetos fotografiados, y pone en evidencia el carácter ficticio de la fotografía, que escenifica los cuerpos y los hace entrar en lo imaginario. Así los cuerpos se “mortifican”, se convierten en “espectros” (Barthes, 1989). Tal imagen es coherente con la vida sin sentido que significa la sumisión al poder, que las quiere definir y busca imponer su verdad, distorsionando a los sujetos y haciéndolos entrar en una especie de pesadilla.

En *El Camino de Santiago* y en *Nadie me verá llorar* se pudo ver además la relación entre fotografía y locura, al encontrar que el *punctum* de ciertas fotografías son expresión

del “punto loco” (Barthes,1984), en donde se manifiestan las emociones: las fotos que hacen *sentir* permiten encontrar el ser. Tal unión entre locura y fotografía permite nuevamente vincular la locura con el *pathos*: es en la manifestación de emociones que se manifiesta la locura y esto permite que el sujeto se encuentre a sí mismo.

Uno de los elementos más importantes es el carácter inasible de la locura que yace más bien en la falla, en el desgarre. Esto permite hermanar la reflexión sobre la locura con la cuestión de la subjetividad, y con el texto literario, en vista de que los tres comparten ese carácter escindido, voluble e indescifrable. En las novelas, la locura se percibe desde su fuerza y capacidad transformadora. En ese sentido, provoca temor pues es amenaza al orden, al poder. La locura es poderosa, avasalladora, difícil de silenciar y de contener.

La percepción de la locura es siempre cambiante y en la novela latinoamericana contemporánea –a partir del corpus trabajado– se ofrece como camino que conduce a la subjetivación: la posibilidad de construir una subjetividad más libre y por ello, rebelde a los mecanismos biopolíticos de la racionalidad, del poder. Desde esa mirada, es una posibilidad de escapar de una vida sin sentido que es la que el poder ofrece. La vida en donde el poder atraviesa los cuerpos y los vuelve dóciles, es también la de sujetos esclavos. Si bien es una vida que se ofrece como posibilidad de “pertenecer”, convierte a los sujetos en objetos, sumisos, dóciles, insensibles, cuyas vidas no tienen sentido.

Cuando los sujetos se sublevan y se permiten construir nuevos lenguajes, entran en la locura, y eso les permite acceder a emociones que les estaban vedadas. Toman nuevamente control de sus subjetividades y empiezan así a construir sus propias verdades. El camino es duro, pues ello implica la exclusión y ser objetos de violencia, y por eso, tal escogencia se percibe también como una especie de muerte escogida: el suicidio como opción biopolítica de sobrevivencia.

Las pretensiones de la razón se enfrentan también a sus propios absurdos: creer saberlo todo y tener la verdad sobre los sujetos. Desde esta perspectiva, son derrotados, pues no logran escapar de las trampas de la locura, cuyo texto es poderoso e incontenible. En otras palabras, la razón y el poder de la razón caen en la trampa al pretender poseer la verdad de la locura, de la subjetividad del otro, que es siempre inasible y voluble.

## Referencias

- Allouch, J. (2016). Folie, première et seconde mort. En *L'Évolution psychiatrique*. Vol. 8. No.1, janvier-mars. Disponible en <http://www.jeanallouch.com/document/299/2016-folie-premiere-et-seconde-mort.html>
- Barthes, R. (1989). *La cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ediciones Paidós.
- Barthes, R. (1984). La mort de l'auteur. *Le Bruisement de la langue. Essais critiques IV*. Éditions du Seuil.
- Belausteguigoitia, R. (2012). Emplazamientos: construcción de estrategias políticas desde el padre subvertido y sus narrativas de consuelo. En *Debate Feminista*, Vol. 46, pp. 29-46.
- Bersani, L. (1984). *Théorie et violence Freud et l'art*. Editions de Seuil
- Castel, R. (2009). *El orden psiquiátrico. La edad de oro del alienismo*. Nueva Visión.
- Chevalier, J.; Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder.
- Deleuze, G. (2015). *La subjetivación. Curso sobre Foucault. Tomo III*. Cactus.
- De Man, P. (1991). La autobiografía como desfiguración. *Anthropos: Boletín de información y documentación*, (29), 113-118.

- Derrida, J. (1995). "Ser justo con Freud": La historia de la locura en la época del psicoanálisis. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 15(53), 225-254.
- Díaz, E. (2005). *La filosofía de Michel Foucault*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Didi-Huberman, G. (2007). *La Invención de la Histeria. Charcot y la Iconografía Fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra.
- Eagleton, T., & Calderón, J. E. (1988). *Una introducción a la teoría literaria* (p. 11). Fondo de Cultura económica.
- Felman, S. (1978). *La folie et la chose littéraire*. Éditions du Seuil.
- Foucault, M. (1980). *Microfísica del Poder*. Las ediciones de la Piqueta.
- Foucault, M. (1972). *Histoire de la folie à l'âge classique*. France: Editions Gallimard.
- Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Editions Gallimard.
- Foucault, M. (2001). *Dits et écrits I. 1954-1975*. Editions Gallimard.
- Foucault, M. (2003). *Le pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France 1973-1974*. Francia: Seuil Gallimard.
- Foucault, M. (2013). Entretien avec Farès Sassine, *Rodéo*, n. 2, février. Disponible en <http://fares-sassine.blogspot.com/2014/08/entretien-inedit-avec-michel-foucault.html>.
- Gros, F. (2000). *Foucault y la locura*. Ediciones Nueva Visión
- Gros, F. (2007). *Michel Foucault*. Amorrortu.
- Laurent Kullick, P. (2003). *El camino de Santiago*. México: Biblioteca Era
- Le Gaufey, G. (2006). Matizando Shattering en *Me cayó el veinte*, No. 13, primavera.
- Loureiro, Á. (1991). Problemas teóricos de la autobiografía. En *Anthropos: Boletín de información y documentación*. No. 29. Pp. 2-9
- Maldonado, E. y Álvarez, C. (2005) La criminalidad en el México de los años treinta. Tiempo y escritura. Revista electrónica, no 9.
- Martínez, A. (1998). Feminismo y literatura en Latinoamérica. *Correo del sur*. Disponible en <http://www.correodelsur.ch/Arte/literatura/literatura-y-feminismo.html>
- Martínez Díaz, M (2015). Locura y masturbación: La sexualidad como caudal que atraviesa la anomalía en Delirio de Laura Restrepo. *Revista Estudios de la Escuela de Estudios Generales*. Número 31, 2015. En: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/estudios/article/view/22659>
- Martínez Díaz, M. (2018). La locura como posibilidad de sublevación en El camino de Santiago (Patricia Laurent). En Mékouar-Hertzberg, N y Urdician, S. (Eds.), *Histoires de Folles. Raison et déraison—Liaison et déliaisons*, France: Editions Orbis Tertius. 85-108. 2018. En: [https://www.academia.edu/45400907/La\\_locura\\_como\\_posibilidad\\_de\\_sublevaci%C3%B3n\\_en\\_El\\_Camino\\_de\\_Santiago\\_Patricia\\_Laurent](https://www.academia.edu/45400907/La_locura_como_posibilidad_de_sublevaci%C3%B3n_en_El_Camino_de_Santiago_Patricia_Laurent)
- Martínez Díaz, M. (2021). Navegar en la locura: el límite como posibilidad y sentido en El Camino de Santiago de Patricia Laurent Kullick. *Revista De Filología Y Lingüística De La Universidad De Costa Rica*, 48(1), <https://doi.org/10.15517/rfl.v48i1.48437>
- Martínez Díaz, M. (2023). Lenguaje desquiciado y silencios: las relaciones entre locura, lenguaje y literatura en Nadie me verá llorar de Cristina Rivera Garza. *Revista De Filología Y Lingüística De La Universidad De Costa Rica*, 49(1), e52595. <https://doi.org/10.15517/rfl.v49i1.52595>
- Medeiros-Lichem, M. T. (2006). *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: una relectura crítica: teresa de la Parra, María Luisa Bombal, Marta Lynch, Clarice Lispector, Rosario Castellanos, Mercedes Valdivieso, Ángeles Mastretta, Elena Poniatowska, Luisa Valenzuela*. Editorial Cuarto Propio.
- Poe, K. (2013). *Almodóvar y Freud*. Ediciones Laertes S.A.
- Preciado, P. B. (2014). *Las subjetividades como ficciones políticas*. Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=R4GnRZ7\\_-w4](https://www.youtube.com/watch?v=R4GnRZ7_-w4). Versión completa en: <https://www.youtube.com/watch?v=4o13sesqsJo>

Restrepo, L. (2006). *Delirio*. Punto de Lectura.

Rivera Garza, C. (2013). *Nadie me verá llorar*. Tusquets Editores.

Rivera Garza, C. (2005). Bibliotecas como catedrales como bibliotecas: el personaje y el documento en *Nadie me verá llorar*. En Rivera, María de los Ángeles y López, Sergio (Compiladores). 2005. *Memoria del XI Coloquios Internacional de bibliotecarios. La calidad de los sistemas de información al servicio de la sociedad*. México, Universidad de Guadalajara.