

**La violencia colombiana desde la perspectiva del narrador de *Delirio* de Laura Restrepo**

**Yoana Cristina Pinzón Pinto**



**Instituto Caro y Cuervo**  
**Seminario Andrés Bello**  
**Maestría en Literatura y Cultura**  
**Bogotá D.C.**  
**2014**

**La violencia colombiana desde la perspectiva del narrador de *Delirio* de Laura Restrepo**

Monografía para optar el título de Magíster en Literatura y Cultura

Línea de investigación de *Interpretación del sentido literario*

Tutor: Luis Alfonso Ramírez Peña

Por:

Yoana Cristina Pinzón Pinto

**Instituto Caro y Cuervo**

**Seminario Andrés Bello**

**Maestría en Literatura y Cultura**

**Bogotá D.C.**

**2014**

Nota de aceptación

---

---

---

---

---

---

---

Firma del jurado

---

Firma del jurado

*Don't forget – no one else sees the world the way you do, so no one else can tell the stories that you have to tell.*

CHARLES DE LINT

*Nadie puede contar algo despojándose de sí mismo. Ni siquiera en un raciocinio matemático. Yo reivindico la subjetividad como parte esencial de la mirada histórica (...) quizá esto sea literatura y no sociología, lo concedo y lo defiendo.*

ALFREDO MOLANO

## **Agradecimientos**

Agradezco al Instituto Caro y Cuervo; a la profesora H el ene Pouliquen, debido a que sus clases del Diplomado en Literatura y Cultura despertaron mi interés en adelantar estos estudios. Al profesor Luis Alfonso Ramírez porque a partir de su posición ontológica nos convoca a estudiar la literatura como una producción singular de un individuo histórico y porque la línea de investigación que él creó permitió darle un lugar a mis percepciones acerca de la violencia en Colombia. Agradezco a mis compañeros de estudio, quienes enriquecieron las lecturas al exponer sus puntos de vista y a los docentes que me enseñaron a leer con escepticismo. A Rosa Pedroza, por su disposición para escuchar mis confusiones y por sus sugerencias bibliográficas filosóficas.

## ANEXO 1

### TRABAJOS DE GRADO CARTA DE AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO

Bogotá, D.C., 03 de noviembre de 2015

Señores

BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI

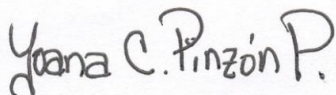
Cuidad

Estimados Señores:

Yo, Yoana Cristina Pinzón Pinto, identificada con C.C. No. 36.300.873 de Neiva, autora del trabajo de grado titulado "La violencia colombiana desde la perspectiva del narrador de Delirio de Laura Restrepo", presentado en el año 2014 como requisito para optar el título de Maestría en Literatura y Cultura; autorizo a la Biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio el Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro Y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Muestre al mundo la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "**Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores**", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su (s) autor (es).



C.C. No. 36.300.873

## DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO

### AUTOR

Apellidos	Nombres
PINZÓN PINTO	YOANA CRISTINA

### DIRECTOR

Apellidos	Nombres
RAMÍREZ PEÑA	LUIS ALFONSO

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE: MAGISTER EN LITERATURA Y CULTURA

TÍTULO DEL TRABAJO DE GRADO: LA VIOLENCIA COLOMBIANA DESDE LA PERSPECTIVA DEL NARRADOR DE *DELIRIO* DE LAURA RESTREPO

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO: MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

CIUDAD: BOGOTÁ      AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2014

NÚMERO DE PÁGINAS: 105

PALABRAS CLAVES:

ESPAÑOL	INGLÉS
<i>Delirio</i> , Laura Restrepo, Violencia sistemática, narratología, discurso literario	<i>Delirio</i> , Laura Restrepo, Systematic violence, Narratology, literary discourse

## RESUMEN DEL CONTENIDO:

Este texto examina la escritura de la violencia en la novela *Delirio* de Laura Restrepo, concentrándose en los recursos narrativos y la organización de las voces de la cultura en su discurso literario. La tesis que se intenta probar es si la forma de la escritura explora aspectos de la violencia que difícilmente pueden abordarse desde otros discursos. El estudio concluye que Restrepo logra revelar los mecanismos de una violencia objetiva y simbólica de la que no se habla, porque se trata de una violencia invisible, que se ha naturalizado y que forma parte del tejido social del mundo narrado. El delirio es un artificio que permite a los personajes hablar de lo que se silencia, y un espacio creado para visibilizar unas formas de violencia subrepticia y sistemática.

## ABSTRACT:

This text examines the writing of violence in the novel *Delirio* by Laura Restrepo. It focuses on narrative resources and the organization of voices of culture in Restrepo's literary discourse. The thesis tries to prove whether the way of writing in this novel exposes aspects about violence that can hardly be addressed from other discourses. The study concludes that Restrepo manages to reveal the mechanisms of a silent, objective and symbolic violence, a naturalized phenomena that is part of the social thread of the narrative world. The delirium is a tool that allows characters to talk about what is silenced by culture and it is a space created to visualize surreptitious and systematic forms of violence.



## Contenido

Introducción .....	1
<b>1. Capítulo I: Estado del arte .....</b>	<b>6</b>
1.1. <i>Delirio</i> en el panorama de los estudios de la novela de violencia colombiana.....	6
1.2 <i>Delirio</i> , novela entendida como memoria y locura colectiva.....	8
1.3 El delirio necesario para purgar las culpas .....	10
1.4 <i>Delirio</i> como metáfora de un país desigual.....	11
<b>2. Capítulo II: Marco teórico .....</b>	<b>14</b>
2.1 Recorrido hacia una teoría del discurso literario .....	14
2.1.1 Preliminares acerca de los estudios del lenguaje y el discurso .....	15
2.1.2 La comunicación como acto.....	18
2.1.3 Las necesidades humanas, ámbitos, marcos y dominios.....	19
2.1.4 El acto de la comunicación y el discurso .....	21
2.1.5 Niveles de significación en el discurso: texto, enunciación y discurso .....	24
2.1.5.1 Nivel de significación del texto y nivel de significación de la enunciación ..	24
2.1.5.2 Nivel de significación del discurso .....	27
2.1.6 Tipos de discurso: cotidiano, científico, literario .....	29
2.1.7 El discurso literario .....	30
2.1.8 Estudio de la literatura como discurso .....	33
2.2. Violencia .....	36
2.2.1 Reflexiones teóricas sobre la violencia .....	36
2.2.1.1 Una violencia ilegal funda la ley.....	36
2.2.1.2 Reprobamos la violencia ‘mala’, pero somos insensibles a la ‘violencia brutal’ .....	40
2.2.1.3 La paradoja del lenguaje y violencia simbólica .....	44
2.2.1.4 ¿Cómo se reproduce la violencia simbólica y lo arbitrario? .....	48
2.2.2 Voces de la violencia en Colombia .....	51
2.2.2.1 Voces de la violencia colombiana en el ámbito académico .....	51

2.2.2.1.1 El material de la sospecha .....	56
2.2.3 Voces de la violencia colombiana en el liberalismo económico y el Estado .....	58
2.2.4 Voces de la violencia colombiana en las guerrillas.....	60
2.2.5 Voces de la violencia colombiana en los grupos contrainsurgentes .....	63
<b>3. Capítulo III: Niveles de significación de la novela <i>Delirio</i> .....</b>	<b>67</b>
3.1. Lectura comprensiva (nivel de significación del texto) .....	67
3.2. Lectura analítica (nivel de significación de la enunciación) .....	70
3.2.1. El narrador como reconstructor de significaciones .....	71
3.2.2. La perspectiva del narrador .....	74
3.2.3. El orden narrativo.....	77
3.2.3.1 Las voces del primer relato .....	78
3.2.3.2 Las voces del segundo relato.....	79
3.2.3.3 Las voces del tercer relato .....	82
3.2.3.4 Las voces del cuarto relato .....	87
3.2.4 La perspectiva del narrador respecto a la violencia .....	88
3.3 Lectura crítica (nivel de significación del discurso) .....	92
3.3.1 Las motivaciones de la autora .....	92
3.3.2 La autora y su relación con la novela de violencia .....	94
3.3.3 Subvertir el androcentrismo .....	95
3.3.4 Escritura de la violencia como la relación desafortunada entre los seres humanos y el poder .....	96
3.3.5 El discurso de la violencia en <i>Delirio</i> frente a otros discursos de la violencia .....	98
<b>4. Conclusiones .....</b>	<b>99</b>
Obras citadas .....	102

## Introducción

Este estudio fue realizado en el marco de la línea de investigación “Producción e interpretación de sentido” del Instituto Caro y Cuervo. Uno de los objetivos de esta línea de investigación es responder a la pregunta ¿Cómo se escribe la violencia en la literatura colombiana? Este texto en particular tiene el objetivo de examinar la escritura de la violencia en *Delirio* de Laura Restrepo. Para ello se estudian las voces de la cultura sobre la violencia y los recursos narrativos que utilizó Laura Restrepo al escribir *Delirio*.

El enfoque de esta investigación es el estudio de la literatura como discurso según lo plantea el profesor Luis Alfonso Ramírez en el libro *Comunicación y discurso, La perspectiva polifónica de los discursos literario, cotidiano y científico*. Mi interés por retomar sus planteamientos como apoyo teórico obedece a que su propuesta para abordar una obra literaria hace hincapié en el individuo que la produce y en la manera como este organiza las voces de la cultura para producir su propio discurso. Ramírez considera que en un individuo confluye una serie de voces de la cultura, que esas voces corresponden a contenidos que se presentan como saberes, los cuales surgen en las prácticas sociales; es decir, se establecen a través de relaciones intersubjetivas y se presentan en forma de textos y discursos producidos por autores individuales o colectivos, que se incorporan a la memoria de aquella persona que produce un nuevo discurso. Desde esta posición, un escritor, un individuo, bajo unas circunstancias particulares, reorganiza las voces de la cultura para producir su propia voz, su propio “grito” frente a sus experiencias, creencias y motivaciones.

La tesis de esta investigación consiste en que Laura Restrepo, en su proceso de escritura de *Delirio*, aborda la violencia desde una perspectiva en la que logra tomar distancia de la

violencia subjetiva,<sup>1</sup> es decir, se distancia de los muertos, las víctimas del narcotráfico, del horror de las bombas y de las masacres efectuadas por guerrillas, paramilitares y narcotraficantes, y se concentra en la situación y el universo simbólico que rodea a las personas que habitan el mundo convulsionado por tales hechos violentos. Desde este distanciamiento, Laura Restrepo describe los mecanismos de una violencia objetiva y simbólica,<sup>2</sup> de la que no se habla, porque se trata de una violencia invisible, que se ha naturalizado y que forma parte del tejido social.

El objetivo principal de este texto es estudiar la obra literaria como discurso. Para lograr este objetivo general, se han planteado los siguientes objetivos específicos:

- Examinar las reflexiones sobre la violencia de los autores Walter Benjamin, Slavoj Žižek y Pierre Bourdieu, que apoyarán los planteamientos aquí consignados, especialmente en el nivel de lectura narrativa y crítica de la novela estudiada.
- Revisar estudios seleccionados sobre violencia en Colombia, con el fin de evidenciar que el tratamiento que se da al tema de la violencia desde la literatura, particularmente en la novela *Delirio*, se distancia de la gran mayoría de discursos sobre la violencia colombiana donde hay unos protagonistas a quienes normalmente la sociedad acusa de violentos y donde los actores que reproducen la violencia sistemática permanecen solapados.
- Examinar la escritura de la violencia en *Delirio* mediante tres lecturas de la obra: 1) lectura comprensiva (nivel de la significación textual), 2) lectura analítica (nivel de

---

<sup>1</sup> Este concepto se distingue de lo subjetivo entendido como unido al sujeto. Debe entenderse aquí en el sentido en que lo plantea Žižek. Véase el marco teórico.

<sup>2</sup> Entiéndase aquí *violencia objetiva* en el sentido en que usa el concepto Slavoj Žižek, y *violencia simbólica* según como usa el concepto Pierre Bourdieu. Véase el marco teórico.

significación enunciativa/narrativa) y 3) lectura crítica (nivel de la significación discursiva).

- Explicar por qué la novela *Delirio* no debe clasificarse como novela de violencia simplemente por la presencia del tema del narcotráfico en sus páginas, sino porque es una novela cuyos complejos mecanismos narrativos revelan los principios de funcionamiento de una violencia sistemática que opera en la sociedad colombiana.
- Identificar la perspectiva del narrador y la forma de la organización de las voces para demostrar que la escritura de la violencia en *Delirio* reconstruye el universo simbólico de las personas que viven en un entorno violento, permitiendo a los lectores entender mecanismos de funcionamiento de la violencia simbólica y objetiva.

Los estudios de *Delirio* se han concentrado en examinar la relación entre la historiografía textual registrada en la novela y los hechos reales registrados por la historia social y política de Colombia. Estos estudios apuntan a afirmar que la novela plantea que elementos como el narcotráfico, Pablo Escobar, Bogotá como ciudad mapa violento, la religiosidad y la doble moral, constituyen el delirio social de los colombianos. No obstante, ningún estudio se ha ocupado de los artificios narrativos de la novela con el propósito de ampliar la comprensión del fenómeno de la violencia ni de entender desde qué visión del mundo la escritora aborda estos temas. Es decir, los estudios se ocupan del contenido textual de la novela, pero no de los niveles de significación narrativo y crítico. Por estas razones, se justifica el estudio presentado aquí, donde a partir de la forma de la narración misma se propone y argumenta una tesis sobre la escritura de la violencia.

Esta investigación está conformada por tres capítulos. El primero presenta el estado del arte, en el cual se reseñan los estudios que abordan la novela *Delirio* en relación con el tema de la violencia. Este capítulo consta de tres partes: la primera expone el ambiente social y político en el

que surgen los estudios de novela urbana en Colombia; la siguiente hace una reseña de los estudios que analizan *Delirio* como una novela que sirve de memoria colectiva por las referencias históricas que contiene y como una novela que explica cuáles son los elementos que constituyen la locura social de los colombianos. En la tercera parte se reseñan los estudios que afirman que el delirio sufrido por Agustina es el sacrificio necesario frente a tanta violencia en el ambiente social y, por último, los estudios que afirman que el delirio es la consecuencia lógica de vivir en un país violento con unos altos índices de desigualdad.

El segundo capítulo hace un recorrido teórico de la propuesta de análisis de la literatura como discurso que plantea el profesor Ramírez en su línea de investigación. Este capítulo está organizado en dos apartados. El primero hace un breve recorrido por los estudios del lenguaje y los planteamientos filosóficos que sustentan una concepción del lenguaje no representacionista. Luego expone el concepto de comunicación como un acto intersubjetivo en el que se abordan las necesidades que generan la comunicación, los elementos que intervienen en ella, tales como el dominio, el marco y el ámbito, y la ubicación del discurso en acto comunicativo. Luego desarrolla el concepto de discurso que incluye las instancias discursivas, las voces en los discursos, el carácter polifónico y dialógico de los discursos, los tipos de discursos y los procesos de significación discursivos. El último punto de este apartado aborda el discurso literario y las orientaciones sobre su estudio. Respecto al proceso de interpretación del discurso literario se explican tres niveles de lectura propuestos por el profesor Ramírez para analizar las obras literarias.

El segundo apartado del capítulo dos presenta reflexiones sobre la violencia desde una posición según la cual hablar de violencia es hablar de los discursos de la violencia, de los valores que subyacen a esos discursos y de los individuos que los producen. El primer punto contiene

reflexiones sobre la violencia de Walter Benjamin, Slavoj Žižek y Pierre Bourdieu, quienes precisan cuestiones sobre la violencia desde una perspectiva discursiva. El segundo punto expone las investigaciones y las ideas que diversos sectores de la sociedad ponen en circulación acerca del origen, el desarrollo y la permanencia de la violencia en Colombia. El último punto se ocupa de los hechos violentos registrados en Colombia, los cuales se ficcionalizan en la obra *Delirio* de Laura Restrepo.

El tercer capítulo presenta los resultados de la aplicación de la propuesta de interpretación de la obra como discurso literario. Si bien el análisis de la obra como discurso es uno sólo, por razones metodológicas, la propuesta se presenta en tres niveles de lectura: la lectura comprensiva presenta la organización cronológica, lineal, de los acontecimientos de la novela; la lectura analítica identifica al narrador, la perspectiva desde la cual narra y el orden narrativo; y la lectura crítica presenta las voces de la cultura (saberes, prácticas, experiencias, ideologías) que confluyen en el discurso literario de la escritora Laura Restrepo y que hacen parte de la situación de producción de la obra. Este último nivel amplía los argumentos de la tesis propuesta, explora la relación entre autor y obra, obra y cultura, y obra y grupo social colombiano.

La investigación cierra con las conclusiones que se pudieron obtener a partir del desarrollo de los objetivos propuestos y a partir del hilo argumentativo de la tesis.

## 1. Capítulo I: Estado del arte

### 1.1 *Delirio* en el panorama de los estudios de la novela de violencia colombiana

Durante los años ochenta, las grandes ciudades colombianas, lejos de ser modelos de civilización, se convirtieron en un régimen de armas. El legado de un estado letrado exclusivista, la marginalización que experimenta una buena cantidad de población colombiana y el efecto adverso de la guerra antidrogas iniciada por el presidente estadounidense Richard Nixon en 1972, impulsaron a muchos hombres jóvenes a tomar las armas, el narcotráfico y el “sicariato” nacieron como profesión. Durante los años noventa “190 ramas de bandas criminales y pandillas fueron identificadas solamente en Medellín” (Palacios 327). En Colombia la criminalidad avanzó gracias a que se unieron al narcotráfico las pandillas de la minería y el comercio clandestino de las esmeraldas que comenzó en 1960 y que crearon la región esmeraldífera de Muzo y Chivor (una de las más violentas del país). Las poderosas mafias colombianas se asentaron también en una larga tradición de contrabando en el eje de Barranquilla-Santa Marta-Maicao.

En los años ochenta, mucho dinero proveniente del narcotráfico había entrado a ser parte de las estructuras financieras y empresariales del capitalismo colombiano. El dinero del narcotráfico conformaba lo que se llamó “la burguesía emergente de la cocaína” (Palacios 276). No fue difícil que la clase pudiente aceptara los dineros calientes como parte de sus capitales. En Colombia existía la tradición de que el contrabando, la evasión de impuestos, la fuga de capitales y los mercados negros fueran fuente de muchas fortunas respetables. Por otra parte, los grupos industriales en quiebra aceptaron esos dineros para recuperarse. Los nuevos empresarios (llamados empresario parias) aspiraron a ser aceptados en la sociedad y se inscribieron además en los partidos políticos locales. Fue el caso del cartel de Medellín, encabezado por Pablo Escobar



quien fundó en Medellín el movimiento liberal “Civismo en marcha”. Un movimiento que le permitió ocupar una suplencia en la Cámara de Representantes en las elecciones de 1982. Entre los años 1975 y 1984 el gobierno colombiano optó por la permisividad frente a los grupos de narcotraficantes, quienes disfrutaron de una bonanza en ese lapso. En esos años los miembros de los carteles alcanzaron una gran influencia política y económica, junto con una gran capacidad para que la corrupción irrumpiera en estamentos públicos y privados. Daniel Pecaú y Liliana González lo describen así en su texto:

Más de un millón de personas viven, directa o indirectamente, de la droga. Cuando el precio de la coca sube, como en 1982 y nuevamente en 1992, olas de dinero inundan el mercado. En las zonas de cultivo, el gasto ostentoso es socialmente de rigor. Entre el dinero y la muerte se establece una equivalencia: la vida se gasta lo mismo que el dinero. Las reuniones donde corre el alcohol brindan la ocasión de mostrar en público una virilidad y un honor que sólo se afirman mediante la disposición en enfrentar la muerte. Es decir que las interacciones cotidianas se encuentran sometidas a los rituales fundados en la violencia. Todas las estructuras sociales han sido afectadas por el impacto de la economía de la droga. Recién llegados logran ascensos sociales fulminantes; viejas familias de notables pierden rápidamente su status económico y social. En el seno de las mismas familias, las trayectorias más opuestas se yuxtaponen. Son numerosos los casos en los que los hijos de las familias tradicionales han tratado de probar su suerte en la nueva actividad. Obispos y sacerdotes aceptan el dinero sucio para ponerlo al servicio de las buenas obras, y los hombres políticos para financiar sus campañas. (Pecaú y González 279)

Es durante este periodo que la literatura comienza a ocuparse de las experiencias urbanas y, posteriormente, los críticos literarios hablan del género de “novela urbana”. *Delirio* es una novela que los estudiosos clasifican como “novela urbana” y “novela de violencia” de los años ochenta. Esta clasificación obedece a que en la novela se ficcionalizan personajes y acontecimientos asociados al narcotraficante Pablo Escobar Gaviria.

## 1.2 *Delirio*, novela entendida como memoria y locura colectiva

Juan Alberto Blanco Puentes (Sánchez y Lirot 293-310) ubica a *Delirio* dentro de un grupo de novelas que tratan el tema del narcotráfico; para este crítico, en la novela, “todo el delirio que la sociedad sufre es causa de la presencia de Pablo Escobar, quien altera el devenir normal de una comunidad” (302). Identifica los siguientes elementos presentes en *Delirio*: 1) la doble moral y la vida de apariencias que llevan los personajes; 2) Bogotá como ciudad mapa de violencia; 3) la política y la religiosidad, y 4) el delirio o enfermedad mental de una sociedad. Para Blanco, estos elementos constituyen la “enfermedad social” de los colombianos. Afirma que tanto en la novela como en la “realidad” colombiana, los patrones de los carteles de la droga se afianzaron en los estamentos del Estado, por lo que la nación perdió su horizonte democrático. Blanco también encuentra que la novela preserva la memoria individual y colectiva de la nación.

Un estudio más reciente (publicado en 2013) sobre el tema de la violencia en *Delirio*, es el que publicó Nelson González Ortega, titulado “Configuración de la nación en la novela *Delirio* de Laura Restrepo: El narrador como historiador en la Colombia contemporánea. Una lectura neohistoricista” (234-410). Esta lectura consiste en establecer una relación entre la novela y el contexto social en el cual tiene origen. Examina la construcción del discurso narrativo en la novela *Delirio* en relación con el discurso político y social que circulaba en Colombia a finales del siglo XX. González investiga la relación entre la historiografía textual registrada en la novela y los hechos reales registrados por la historia social y política del país. Utiliza el neohistoricismo como categoría de análisis textual y contextual de los discursos públicos, individuales, populares e institucionales que circularon en la sociedad colombiana de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

González sostiene una tesis según la cual en *Delirio*, mediante relatos intercalados, Laura Restrepo “articula la perspectiva de una ciudad nación gobernada por el caos, la violencia, la impunidad y la descomposición social que causan la desestabilización y deslegitimación del sistema judicial del Estado y, por ende, la socavación de la democracia de la sociedad representada en la novela” (339). También sostiene que

las técnicas literarias empleadas por el narrador y los personajes presentan al lector un relato fragmentado, el cual, el narrador central, de voluntad “racional”, pugna por recomponer y, que por lo tanto, el delirio y su síntoma central, la fragmentación de la mente, en el lenguaje y en la acción de las personas y los personajes que lo sufren, es usado por Restrepo a nivel estilístico, formal y temático, como eficaz recurso literario para presentar la fragmentación social, económica y política del país, de la nación Estado y de la sociedad colombiana a fines del siglo XX, que sirve de referente al relato. (339)

González argumenta esta tesis examinando los siguientes factores: primero se detiene en la geografía textual, la globalización periférica y la segmentación social que encuentra en la novela. Por otra parte, acude a “la emergencia y desarrollo de La Violencia” (entre los años 1948 y 1970, fenómeno predominantemente rural) y las violencias que han prevalecido en Colombia hasta hoy (a partir de la década del setenta; incluye nuevos tipos de violencia perpetradas por narcotraficantes, militares, paramilitares, guerrilleros y delincuentes comunes, siendo su escenario central las grandes ciudades) (397-399). Afirma que en la novela hay un enlace de estas dos formas de violencia, distantes en el tiempo.

El autor concluye que su texto comprueba que en la novela se mencionan hechos y personajes de la historia de Colombia que cubren unos cinco siglos y que al analizar la representación del fenómeno de la globalización en la novela de Restrepo, a la geografía textual se superpone una geografía socioeconómica (i.e. división de clases) y una geografía económica

global; que estas relaciones socioeconómicas evidencian que en *Delirio* se configura una nación colombiana aún en formación que participa de un tipo de capitalismo dependiente y de globalización periférica que resulta inadecuado para el desarrollo del país, porque retarda y obstaculiza la “realización” de “personajes y personas” y la conformación de una nación democrática.

A partir del recorrido hecho para esta investigación, puede decirse que el estudio de González es uno de los más completos que se ha hecho sobre *Delirio* en cuanto a la relación entre los hechos y personajes que aparecen en la novela con los hechos y personajes que registra la historia de Colombia. El uso del neohistoricismo como método de análisis textual indica que tanto Blanco como González estudian la novela como un producto que plasma “una ciudad nación gobernada por el caos, la violencia, la impunidad y la descomposición social”, una obra concebida como un espejo de la ciudad y la sociedad bogotana a finales del siglo XX. González concluye que las lógicas de las vidas de los personajes y la historia de los colombianos se reducen al caos y la locura propia de una nación en formación.

### **1.3 El delirio necesario para purgar las culpas**

Por otra parte, Gricel Ávila Ortega (Sánchez y Lirot 261-272) interpreta la novela como analogía de la tragedia clásica griega *Edipo Rey*, planteando que el delirio sufrido por la protagonista y por el país implica el sacrificio que debe realizarse para purgar la culpa histórica y restablecer así la armonía del orden social primigenio. María Victoria García Serrano (Sánchez y Lirot 311-324) busca las raíces del delirio sufrido por la protagonista en la incapacidad de Agustina de reconciliar su amor-odio por su padre y el amor por su hermano, el Bichi, víctima del padre. Esta situación, según la autora, causaría en Agustina la culpa que la ha llevado al delirio. Este delirio

se acentúa debido a las condiciones de inseguridad del país en que vive la protagonista. García también afirma que las enfermedades que aparecen en la novela, la lepra y la locura, constituyen una metáfora de la descomposición social de la nación colombiana. Esta investigación toma distancia de estas últimas interpretaciones de la novela, debido a que no se considera que la autora deposite la culpa, ni del delirio, ni de las dinámicas sociales, en ningún personaje. Por el contrario, como se verá, los personajes hacen parte de un engranaje social y Restrepo explora, en las páginas de su obra, el funcionamiento de dicho engranaje.

#### **1.4 *Delirio* como metáfora de un país desigual**

Vania Barraza Toledo (Sánchez y Lirot 273-291) establece una doble relación; por un lado, entre el espacio ficcional urbano de Bogotá que aparece en *Delirio* y la geografía urbana real de la capital de Colombia, y, por otro, entre la forma de moverse en la ciudad y el desplazamiento forzado de un sector a otro, de una clase social a otra, que realizan los personajes y las personas (a nivel simbólico y real). Barraza además afirma que la novela se caracteriza por tener elementos detectivescos que crean un misterio y motivan al lector a seguir leyendo.

Juana Suarez, en su libro *Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*, incluye un apartado titulado “Laura Restrepo: ¿hay vida después del realismo mágico?”, en el que sostiene que no está de acuerdo con los autores que cancelan la relación de *Delirio* con la violencia por motivos relacionados con la herencia del realismo mágico de García Márquez. Valiéndose de una cita de Polit Dueñas, afirma que Laura Restrepo construye su narrativa apelando a los años de la violencia en Colombia y que ese desangre “se conjuga” con el fortalecimiento del narcotráfico en los años ochenta. Suarez dice que Restrepo “no retrata tan sólo la sociedad civil de esa década, sino un problema crónico de polaridad de clase social en

Colombia.” (Suárez 115) Argumenta que las isotopías que se organizan en torno a Agustina como la “princesa decimonónica”, y en torno a Midas McAlister, como miembro de “la plebe”, “traqueto” o “rico emergente”, confirman que el relato es una metáfora sobre amplios sectores de la sociedad colombiana, obsesionada por el cuidado de las apariencias y la imposición de su criterio de “moralidad” y “decencia”.

Tanto Barraza como Suarez coinciden en que *Delirio* contiene una crítica a la exclusión que existe en Colombia, creada sobre la idea de clase social en el siglo XIX, que sobrevive en el imaginario colombiano y que se incorpora en el nuevo orden social; y una crítica a la inversión de los valores morales y económicos consecuencia del narcotráfico. Suarez rescata a Laura Restrepo de críticos como Polit Dueñas quien asevera que su literatura se ve traicionada por el oficio de periodista puesto que busca explicar lo narrado, perdiendo así la fuerza simbólica de sus novelas; también declara su desacuerdo con los críticos que piensan que las novelas escritas por mujeres latinoamericanas como Isabel Allende, Laura Esquivel o Laura Restrepo son similares a las sagas familiares de García Márquez y por tanto las encasillan bajo el rótulo de realismo mágico. No obstante, Suarez afirma que la novela *Delirio* es un texto que narra la violencia como un producto de la lucha entre clases sociales colombianas “que aborda la violencia desde la perspectiva de la tragedia personal, en aras de una narrativa de tono intimista” (Suarez 113). Esta es una posición, según la cual, la violencia está cifrada en la tensión de clases, concentrándose en las condiciones sociales de Colombia. Sin embargo, aunque la presente investigación no niega que el conflicto de clases esté presente en la obra (integrado como parte de los conflictos narrados) la narración de la violencia que hace Laura Restrepo no se limita al conflicto de clases. Pienso que circunscribir la narración de la violencia a la lucha de clases oculta el trabajo creativo de la autora que surge de la perspectiva que ofrece el narrador al organizar las voces presentes en la cultura del mundo

narrado y pierde de vista matices de la construcción de significaciones que no quedan cubiertos por el concepto de lucha de clases.

## 2. Capítulo II: Marco teórico

Este capítulo está dividido en dos grandes apartados: el primero hace un recorrido teórico de la propuesta de análisis de la literatura como discurso que plantea el profesor Ramírez en su línea de investigación. El segundo apartado presenta las reflexiones sobre la violencia desde una posición según la cual hablar de violencia es hablar de los discursos de la violencia, de los valores que subyacen a esos discursos y de los individuos que los producen.

### 2.1 Recorrido hacia una teoría del discurso literario

Los planteamientos de lectura y crítica de la novela *Delirio* de Laura Restrepo que se presentan en esta investigación se sustentan en la propuesta teórica del profesor Luis Alfonso Ramírez expuesta, en parte, en el libro *Comunicación y discurso, La perspectiva polifónica de los discursos literario, cotidiano y científico*. El profesor Ramírez trabaja su propuesta teórica en los seminarios de “Producción e Interpretación del sentido” en el Instituto Caro y Cuervo, Seminario Andrés Bello, y este trabajo incluye apuntes de clase tomadas luego de la publicación del libro.

Esta sección del marco teórico está organizada en cuatro puntos. El primer punto es un breve recorrido por los estudios del lenguaje y los planteamientos filosóficos que sustentan una concepción del lenguaje no representacionalista. El segundo punto expone el concepto de comunicación como un acto intersubjetivo o en el que se abordan las necesidades que generan la comunicación, los elementos que intervienen en la comunicación tales como el dominio, el marco y el ámbito y la ubicación del discurso en acto comunicativo. El tercer punto desarrolla el concepto de discurso que incluye las instancias discursivas, las voces en los discursos, el carácter polifónico y dialógico de los discursos, los tipos de discursos y los procesos de significación discursivos. El último punto aborda el discurso literario y las orientaciones sobre su estudio.



Respecto al proceso de interpretación del discurso literario se explican tres niveles de lectura propuestos por el profesor Ramírez para abordar las obras literarias.

### **2.1.1 Preliminares acerca de los estudios del lenguaje**

En este punto se presenta una breve consideración acerca de cómo se ha pensado el lenguaje y el discurso desde diferentes enfoques teóricos. No es mi intención presentar un estudio exhaustivo de estos temas, sino que me limitaré a hacer un breve recorrido por algunos enfoques que me permitan establecer por contraste las características y ventajas del enfoque teórico que utilizaremos para el análisis del discurso literario en este texto.

En esta investigación partimos de una concepción no representacionista del lenguaje. Es decir, el lenguaje verbal no es visto aquí como un conjunto de formas léxicas que sirven como medio para representar el mundo a manera de espejo, sino que el lenguaje se concibe como una totalidad en la que construimos significaciones, en la que construimos los mundos y que forma la perspectiva particular de una persona sobre algo. Concebir el lenguaje como no representacionista implica en este texto que Laura Restrepo nos cuenta una historia en la que elabora una versión sobre unos hechos históricos de Colombia, versión que nos plantea una perspectiva que no le pertenece al mundo y a los hechos, sino al ojo que mira, a su propia perspectiva. En otras palabras, lo que se narra plantea una manera de ser al mismo tiempo de lo narrado y del mundo, a la que no le es necesaria la distinción entre “el hecho y lo narrado”, ni este o aquel acontecimiento, sino la significación desde una perspectiva singular. La concepción no representacionista del lenguaje nos permite de esta manera deshacernos de la carga de “la realidad” o “los hechos” narrados, para ahondar en su carácter de construcción de significaciones

a partir de un conjunto de coordenadas. De este modo nos interesa aquí ver cómo el narrador construye significaciones a partir de sus intereses y circunstancias sociales particulares.

Esta aclaración sobre la noción del lenguaje es fundamental porque buena parte de los estudios acerca del lenguaje, la comunicación y el discurso han tenido como base una noción del lenguaje como representación. Es decir, se ha pensado que el lenguaje representa la referencia, como si el hablante atrapara los referentes sin interferencia alguna, ni de los sentidos, ni de su situación particular. Durante el auge de la lingüística, los estudios del lenguaje se concentraron en el estudio de la lengua como sistema, centrando su estudio en las palabras. Posteriormente los teóricos pasaron del estudio de las palabras, al estudio de las frases y las oraciones, como es el caso de la gramática transformacional de Noam Chomsky. Estos estudios contribuyeron al estudio de los sistemas lingüísticos desde una perspectiva formal y estructuralista. Esa tendencia declinó cuando las reflexiones sobre el lenguaje, desde la filosofía, se redireccionaron hacia el significado, tratando de explicar cómo construimos significados, cómo asignamos sentidos a los significantes. En este campo se hicieron aportes significativos al estudio de los enunciados y a la comunicación como acción. Entre los autores de esta posición podemos leer a Émile Benveniste, Oswald Ducrot, Charles Sanders Peirce y Umberto Eco. Posteriormente, los estudios se movieron hacia la significación social y cultural de los discursos. Desde este enfoque el planteamiento dominante ha sido valorar las determinaciones del significado según factores sociales, ya sea porque se indague por los controles y restricciones del poder (véase Foucault, Fairclough y Wodak) o ya sea porque el significado se construye a partir de voces ajenas (Bajtin, Voloshinov). Estos enfoques son contrarios a los estudios estructuralistas, los cuales desconocían los hechos sociales y su relación con la producción del discurso. En una época más reciente, desde la filosofía, los protagonistas sobre las reflexiones acerca de la significación han sido los

pragmatistas, los filósofos que apuntan a estudios hermenéuticos y quienes lideran las reflexiones relativistas, tales como Pierce, Paul Ricoeur, Hans-Georg Gadamer, V.O. Quine y Richard Rorty.

La concepción antirepresentacionista del lenguaje en la que se apoya el análisis del discurso literario que se propone en este texto se ubica en la dirección tomada por Rorty, con *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, en la que muestra todo el recorrido de la epistemología dualista representacionista inaugurada con Descartes, que sirve de trasfondo a la concepción representacionista del lenguaje. La concepción pragmatista no representacionista rechaza la idea del lenguaje como meramente referencial, es por eso que, no está obsesionada por la certeza de un conocimiento que tiene como fundamento una experiencia en el mundo exterior porque, un fundamento de ese tipo se valida cuando en la mente queden depositadas todas las imágenes como en un espejo, en el que se refleja ese mundo exterior. Para este tipo de representacionismo, el lenguaje sería sólo un medio, el tramitador que hace circular las imágenes recogidas de ese mundo, cumpliendo así, una función puramente referencial.

Desde una concepción no representacionista el lenguaje deja de ser representativo y referencial; ya no se construyen significaciones referidas a unas condiciones particulares que sean independientes de los individuos, sino que, especialmente en el caso de la creación literaria, esas condiciones o situaciones están marcadas por la singularidad, se construyen en torno a los individuos. Por eso una obra necesita ser explicada, en el sentido de hacer una interpretación de las significaciones que la obra propone desde una perspectiva individual, en la que se encuentra incluida la cultura toda. De esta manera, la interpretación se plantea como una necesidad, tanto del lector como individuo, como del escritor, para ir más allá de los modelos, esquemas, teorías y metodologías en los que el sujeto está atrapado como parte de un grupo por estar inmerso en una cultura.

### 2.1.2 La comunicación como acto

La comunicación desde la perspectiva de esta propuesta teórica se entiende como un acto a través del cual se establece una relación que va de un locutor a un interlocutor. Para que sea posible esa relación, el locutor en su turno utiliza los elementos que supone que son comunes a su interlocutor, es decir, se mueve en un universo compartido. Por consiguiente, la comunicación es una acción que parte de la intención de un alguien de establecer una relación con otro acerca de algo. Esta definición es muy importante para nuestro propósito porque en primer lugar, pone de relieve el aspecto pragmático de la comunicación en tanto la reconoce como acto, y en segundo lugar, porque siempre que la comunicación ocurre incluye al otro, es decir, una persona que tiene la intención de comunicar algo se dirige siempre a otro que ocupa el lugar del “tú”, lo que obliga a delimitar la referencia al universo compartido (Ramírez 61).

Cuando se habla aquí de la intención de un alguien de establecer una relación con otro es importante aclarar que la comunicación no se concibe aquí como un proceso abstracto (ideal) independiente de las circunstancias particulares de los participantes (circunstancias históricas, afectivas, situacionales). Cuando un locutor tiene la intención de comunicar algo, parte de unos presupuestos que le pertenecen como individuo, o sea, que se ajustan a sus condiciones históricas, a circunstancias específicas de seres humanos de carne y hueso. Pero no hay garantía alguna de que la emisión discursiva encuentre eco en el interlocutor, contrario a lo que señalaban hasta hace poco algunos teóricos de la comunicación tales como Roman Jakobson. Los presupuestos como individuo incluyen tanto las consideraciones acerca del mundo, de los otros, como de sí mismo.

Para que esta relación entre interlocutores tenga lugar, es necesario que se den ciertas condiciones. Por una parte, se requiere que el locutor esté dispuesto a comunicarse; él tiene unas

motivaciones, es él quien produce las significaciones, en tanto toma la iniciativa, selecciona las palabras, es un ser pensante, y tiene el poder y el turno de la palabra orientados por sus necesidades, deseos, “obligaciones” o condiciones particulares. Por otra parte, el éxito de la comunicación depende también del interlocutor, depende de su disposición a construir algún sentido a partir de la comprensión de los discursos que le llegan. Si el interlocutor comparte contenidos con el locutor, puede generar nuevas significaciones y, por lo tanto, acciones (Ramírez 62-63).

Al comunicarse el locutor actúa según la manera como asume a los interlocutores y a los referentes, en términos de saberes y valoraciones. Esos saberes o conocimientos en la memoria del locutor son las voces de la cultura y se manifiestan en las actuaciones lingüísticas de los locutores. Estas voces son una especie de arsenal que se va acumulando en la medida en que tenemos experiencias; incluyen desde modos de operar, prácticas especializadas (conocimientos teóricos o tecnológicos), prácticas cotidianas, ideologías, rituales, con los que cuenta el locutor y que utiliza de acuerdo a sus necesidades, deseos y “obligaciones” durante el proceso de comunicación y en general en toda acción (Ramírez 93).

### **2.1.3 Las necesidades humanas, ámbitos, marcos y dominios**

La comunicación se genera a partir de tres necesidades humanas básicas: interactuar, expresar y conocer. Al satisfacer estas necesidades, las sociedades han creado lo que en esta propuesta llamamos *ámbitos* de saber. Los ámbitos corresponden a las prácticas y saberes constituidos en imaginarios colectivos que orientan las actuaciones en las profesiones, las técnicas, los oficios, las rutinas y los quehaceres de la vida social. Cuando una persona produce un discurso, normalmente lo hace desde un ámbito, para lo cual selecciona voces precedentes que le permiten comunicarse.

Pudiera pensarse que cuando varios individuos se expresan desde el mismo ámbito, pongamos por caso el ámbito de los arquitectos, se expresarán de la misma manera o producirán discursos similares. Pero ocurre que no todos los individuos tienen el mismo *dominio* de los saberes y las prácticas que corresponden al ámbito de la arquitectura, de manera que cada arquitecto tiene particularidades según su propio dominio, su capacidad de operar contenidos adquiridos (Ramírez 82, 102). Cuando las personas se comunican, sus interacciones se hacen dentro de un *marco*, en palabras de Ramírez, “los temas o sentidos fijados en cada una de las actuaciones discursivas que, obviamente están relacionadas con los ámbitos y los dominios del locutor y del interlocutor” (102). El marco crea un espacio de intercambio de saberes en el que los interlocutores articulan discursos a partir de los presupuestos que uno tiene sobre el otro.

A cada necesidad básica (interactuar, conocer y expresar) corresponde, respectivamente, un ámbito: el práctico-cotidiano, el filosófico/técnico-científico y el artístico. Los discursos que se producen fijan el ámbito al que pertenecen, pero los discursos de un ser humano se mueven en diferentes ámbitos, de manera que un discurso puede incorporar el ámbito de la ciencia y el del arte y eventualmente un discurso científico puede incorporar el ámbito artístico. Los ámbitos y las necesidades son humanas y cualquier persona (unas con más éxito que otras, tal vez) podría participar simultáneamente de los tres ámbitos, puesto que tiene las tres necesidades que generan el acto de comunicación.

A continuación presento un ejemplo que permita ver el funcionamiento de la comunicación entendida según los elementos mencionados: un agente de bienes raíces publica un anuncio de una casa en venta en un sitio web inmobiliario. El agente de bienes raíces sabe, presupone, que para atraer a un posible cliente debe destacar las características de la casa que puedan atraer a clientes potenciales. Sabe que la casa es pequeña, solo tiene tres dormitorios, un

baño, una sala y comedor modestos, no tiene garaje y el patio es adecuado solo para tener una mascota pequeña; de modo que el agente no dirá en el anuncio que la casa es perfecta para una familia grande, ni una familia que viva con su familia extensa. Más bien se concentrará en atraer a un cliente que vaya a comprar casa por primera vez y cuya familia sea reducida, o la ofrecerá a un inversionista interesado en revenderla y en el anuncio incluirá una frase del tipo “perfecta como inversión”. El agente publica el anuncio cuyo contenido se genera a partir de unos saberes que comparte con sus posibles interlocutores, a partir de un *ámbito* (su rol como agente de bienes raíces), de un *dominio* (sus conocimientos específicos sobre el comportamiento de los propietarios de vivienda) y de un *marco* (la venta de una casa a través de un anuncio en un sitio web inmobiliario). Así, vemos que la comunicación como acción se genera a partir de una necesidad básica (en este caso, interactuar) e implica que el locutor articule un discurso a partir de unos presupuestos sobre sus posibles interlocutores, desde la posición desde donde se ubica en concordancia con su profesión y circunstancias. Cuando un posible lector encuentra el anuncio también pone a funcionar sus presupuestos sobre el anunciante, sobre lo referido (la casa en venta) y sobre sus circunstancias particulares, de lo cual depende que la comunicación sea efectiva en términos de los propósitos de quien comunica.

#### **2.1.4 El acto de la comunicación y el discurso**

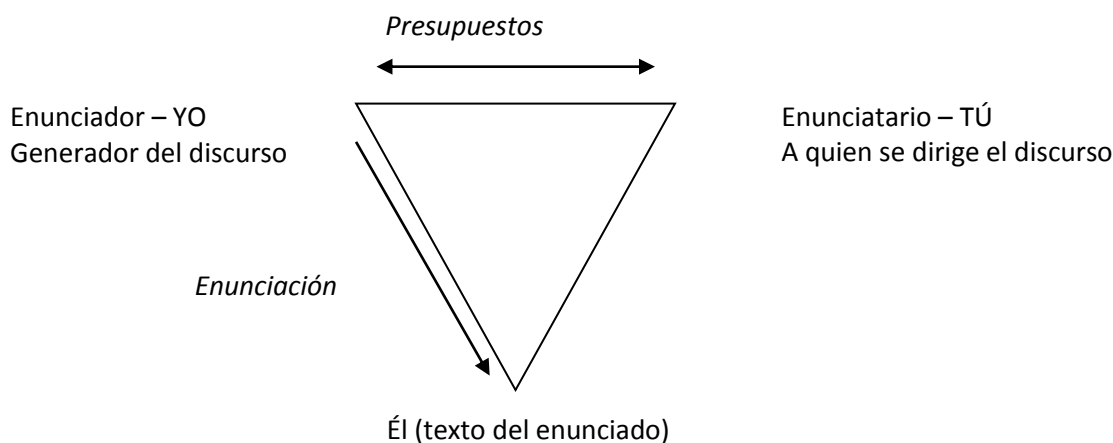
Los individuos se comunican según las necesidades que los animan o los obligan. La comunicación es siempre sobre algo (acontecimiento o tema) y funciona bajo los presupuestos que el locutor maneja sobre su(s) interlocutor(es). El discurso es una forma de comunicación en la que la acción se materializa en la articulación de voces significantes. “El discurso es un conjunto de instancias de voces agrupadas en una voz significativa ante unas necesidades concretas de

relación comunicativa y de acción” (Ramírez 18). Esta definición del discurso parte del hecho de que el sujeto que comunica recibe, de los diferentes entornos en los que interactúa, un conjunto de *voces* a manera de herencia. Estas voces se integran desde la perspectiva de una voz que es significativa, es decir, esta voz no simplemente recibe y utiliza las voces que hereda, sino que esta integración se recompone desde la perspectiva singular de quien produce un discurso nuevo. Esta voz significativa habla de algo, es decir, incluye una referencia en el texto que conforma el discurso. Así el discurso se entiende como una forma de interacción que ocurre bajo las condiciones particulares en que se encuentran sus participantes y como la recontextualización de voces que realiza una persona para producir su propia voz, cada vez que tiene un propósito o quiere realizar alguna acción. Las voces corresponden a contenidos que se presentan como saberes, los cuales surgen en las prácticas sociales, es decir, se establecen a través de relaciones intersubjetivas y se presentan en forma de textos y discursos producidos por autores individuales o colectivos, que se incorporan a la memoria de aquella persona que produce un nuevo discurso. El autor del nuevo discurso, al proferir su propio discurso, reorganiza las voces dependiendo de sus condiciones, situación, experiencia, creencias, intereses y motivaciones (114). Para que estas voces utilizadas no sean simplemente tomadas y enfocadas por quien comunica a la manera de un reproductor de voces recibidas, es importante recordar que la lógica que hace posible la elaboración de una voz singular es el hecho de escoger las voces, gracias al dominio que se tiene de ellas por pertenecer al acervo cultural, y a la interpretación que el individuo hace de ellas, tanto al escogerlas como al incorporarlas redireccionadas por sus condiciones.

El discurso se plantea de esta manera como un proceso de significación que se realiza entre interlocutores, en el que hay una persona que se posiciona como individuo en tanto que “yo” en relación con “tú” y “él”. El que habla se refiere a sí mismo por el indicador “yo”. Este acto de



enunciar “yo”, cada vez que ocurre, inserta al locutor en un momento nuevo del tiempo y en una nueva circunstancia. Este “yo” viene a ser el responsable de asumir (a partir de presupuestos) a un “tú”, es decir, a un enunciatario (la sociedad/ el otro), y a un “él”, es decir, el contenido de lo referido (170).



**Figura 1.** Instancias discursivas

Benveniste afirmaba que el discurso era una especie de contrato de enunciación que surge entre las personas gramaticales yo/tú. El discurso viene a ser la manifestación de la enunciación, pero la enunciación no debe entenderse como el texto del enunciado (sea este hablado o escrito), sino como el acto mismo de producir un enunciado, el cual se debe al enunciador que organiza lo enunciado (Benveniste 83). Ramírez afirma que la voz del productor del discurso, se forma a partir de otras voces que pertenecen al contenido de la cultura (entendida como “complejo de sentidos constituidos por textos y discursos con diversas relaciones jerárquicas entre ellos”) y de la sociedad. Las voces están en el imaginario del individuo que produce un nuevo discurso y son fundamentales en los procesos de producción e interpretación de los discursos porque son las voces las que arman la significación en los actos de comunicación. Cuando un individuo establece comunicación pone en juego un entramado de saberes que maneja ya sea porque los ha

escuchado, visto, leído o creado en su mente, con frecuencia bajo las limitaciones de los significantes y de organizaciones impuestas por el uso o porque han sido aprobadas por consenso.

Debido a que el locutor al establecer una comunicación recurre a las voces que previamente ha visto, escuchado, leído o reconstruido, el discurso tiene un carácter polifónico. Las voces en forma de saberes forman parte de la voz que el locutor produce. Así, cada discurso es un eslabón en la cadena de discursos de los cuales cada uno de los individuos forma parte (Ramírez 108). El concepto de voz no solo incluye los contenidos de los enunciados producidos, sino que también incluye saberes menos notorios en los que se está mencionando, tales como los presupuestos, las ideologías, las cosmovisiones o las valoraciones sociales o culturales no explícitas en el discurso.

### **2.1.5 Niveles de significación en el discurso: texto, enunciación y discurso**

Por razones metodológicas, la propuesta del profesor Ramírez divide el estudio del discurso literario en tres niveles de significación: 1) el del texto, 2) el de la enunciación y 3) el del discurso. No debe olvidarse que esta división en la práctica no existe porque el proceso de significación es uno solo, organizado por un enunciador bajo unas circunstancias particulares.

#### **2.1.5.1 Nivel de significación del texto y nivel de significación de la enunciación**

La enunciación es un proceso de significación inseparable del texto y del discurso. Cuando uso el término *texto* en esta propuesta me refiero al contenido del mundo referido y cuando uso el término *enunciación* me refiero a la manera como se presenta el contenido del mundo referido en el texto. La enunciación delimita y produce el texto mismo. Los enunciados marcan el límite de lo que se está hablando. Son los enunciados los que nos cuentan un mundo posible. Cuando un yo

(enunciador) produce enunciados organiza voces que toma de la cultura, pero lo hace a partir de sus necesidades, propósitos e intereses. Al enunciar, esas voces de la cultura se recogen y forman una sola voz (la del enunciador). El enunciador organiza las voces desde un foco, un punto de fuga que ofrece una perspectiva, la perspectiva que quiere ofrecer a su interlocutor y de esa manera lo incluye. Es decir, el enunciador al enunciar evalúa el mundo referido en tanto es su perspectiva (Ramírez 156-157).

Un examen de la enunciación en el discurso literario rastrea la perspectiva de la relación que se establece entre el enunciador, lo enunciado y el interlocutor. En el caso del discurso literario, el enunciador no necesariamente coincide con el productor del discurso (el autor de la obra). La enunciación es la marca del locutor que está presente en todo el discurso. Cualquiera que sea el mundo del que el locutor habla, este depende de su perspectiva. Aunque el enunciador no tiene otra alternativa que restringirse al uso social del lenguaje y a los condicionamientos sociales, lo que presenta es su propia versión del mundo. El enunciador toma elementos de la lengua (significantes) y según sus necesidades y propósitos construye una significación.

El trabajo del examen de la enunciación intenta descifrar la perspectiva del enunciador a través del rastreo de unas marcas de sentido. Las marcas de sentido del enunciador no se encuentran en palabras precisas existentes de antemano, no necesariamente son categorías gramaticales (aunque pueden constituir indicios); lo que define estas marcas de sentido son las coordenadas propias de la perspectiva del enunciador. El uso que el enunciador hace de las palabras es un uso de acuerdo a sus intereses, propósitos y valoraciones de la cultura. El uso que hace el enunciador de los significantes le permite crear y modificar significaciones, especialmente en la literatura.

La condición subjetiva del discurso puede explicarse desde dos aspectos, el aspecto lingüístico y el aspecto emotivo-cognoscitivo. La *actorización* es un proceso de marcaciones lingüísticas de los actores de los enunciados. El enunciador es el “yo” que genera al “yo”, al “tú” y al “él” de la enunciación. La enunciación genera marcas que identifican a los sujetos de la enunciación y sus relaciones con el mundo referido; este proceso se llama *actorización*. La *actorización* señala el lugar del enunciador respecto a lo referido (actores, eventos, objetos). Al hacer el análisis del discurso literario es necesario identificar y no confundir al autor del discurso con el responsable del discurso marcado dentro del discurso.

El punto cero de la enunciación (enunciador) genera una ubicación de los tiempos de las acciones. Desde el punto cero de la enunciación (donde se ubica el enunciador) se establece el presente, el pasado y el futuro de los eventos; este proceso se llama *temporalización*. La *temporalización* puede establecerse según los marcadores lingüísticos que indican el aquí y el ahora en el que se producen los enunciados del discurso. En el caso de la literatura es necesario distinguir (en ocasiones) el tiempo del texto y el tiempo de la narración. El tiempo de la narración es la relación respecto al tiempo entre los eventos y el narrador. En tanto que el tiempo del texto es la relación entre los eventos que constituyen la historia.

El enunciador como punto cero también establece la marcación lingüística de la relación espacial entre el enunciador y el interlocutor o lo referido. A este proceso lo llamamos en esta propuesta *temporalización*. La *temporalización* establece el punto del aquí. Los marcadores que sirven para identificar esta relación son los deícticos “este”, “ese” o “aquello”, según la distancia que haya entre el enunciador, lo referido, y el interlocutor (Ramírez 173).

Otro proceso que produce significación desde el enunciador es la *modalización*. El enunciador asume una actitud frente a los contenidos de su discurso. Al enunciar, el enunciador

puede asumir el mundo como existente de manera objetiva (modalidad alética), o bien como parte de su subjetividad (modalidad epistémica o doxástica), o en su relación con los demás y el deber ser (modalidad deóntica). En la lengua española los modos de conjugación verbal se han clasificado en indicativo, subjuntivo e imperativo. Los modos son indicios en el discurso de cómo asume el enunciador aquello que enuncia, si asume que el mundo es y existe como lo representan los significantes (verdades y dogmas), o si asume lo enunciado solo como una posibilidad de mundo (explicaciones, creencias, conocimiento), o si más bien asume lo enunciado según el orden social, tomando para sí normas, prohibiciones, deberes y jerarquías. En el caso de la literatura, el autor en su proceso de producción de significación crea una versión del mundo, de manera que la literatura y otras prácticas asociadas con el arte toman una posición crítica frente a los mundos que conciben las sociedades y el autor presenta su propia versión de los contenidos referidos. La escritura literaria ofrece la posibilidad de bordear los límites del lenguaje y romper con estructuras repetitivas, mostrándonos otras posibilidades de los mundos referidos.

### **2.1.5.2 Nivel de significación del discurso**

Hasta aquí hemos examinado los niveles de significación del texto y de la enunciación (narración) en la obra literaria. Enseguida examinaremos en qué consiste la significación del nivel discursivo en la obra literaria o discursivización. No debe olvidarse que la significación discursiva es un solo proceso, pero que por razones metodológicas, lo hemos dividido en tres niveles para facilitar su estudio. El proceso de significación discursivo examina el “sometimiento del enunciador en su significación en los enunciados a las condiciones del otro y de los otros, sus interlocutores” (Ramírez 24). Es decir, este nivel implica una reflexión sobre “para qué o a quién se dice” aquello que se dice. Cuando se trata de literatura como discurso, los escritores producen una obra

teniendo en cuenta los géneros y las preferencias de los lectores; no obstante, la ficción es un mecanismo para presentar su propia versión del mundo (218). Una obra literaria parte de las experiencias y de una concepción del mundo de un individuo. Esas experiencias incluyen, entre otras cosas, lecturas, estilos de escritura, bagaje cultural y conocimiento imaginado o adquirido. Estos saberes constituyen voces sobre las que el escritor tiene un dominio y que utiliza para construir un mundo, un mundo que sirve como punto de comparación respecto al mundo que llamamos “mundo real”. Un ejemplo de ello es el mundo de K creado por Franz Kafka en la obra *El proceso*, un mundo que puede pensarse en términos analógicos respecto a la versión del mundo “real” que percibimos.

Para que las analogías entre mundos funcionen y el autor de la obra literaria pueda plantear una versión del mundo alternativa, parte de unos presupuestos que supone comparte con sus posibles interlocutores (los lectores). Es gracias a ese mundo compartido que el autor puede ofrecer una nueva perspectiva sobre los temas que aborda. Si bien la obra literaria se asume como una “ficción” al tomar, en nuestra propuesta, el lenguaje como un medio por el cual construimos versiones de mundo, el límite entre “ficción” y realidad se desvanece. Las voces, las acciones, el tiempo y los espacios construyen en la obra una versión de mundo que contiene las huellas de las prácticas y saberes del “mundo referido” o del mundo “real”. Así, cuando una persona decide leer un discurso literario es consciente de que este discurso funciona bajo una serie de condicionamientos y que la calidad del acceso, el grado de comprensión y de disfrute estético, dependerán de sus saberes y de su capacidad para dejarse afectar por el mundo propuesto en la obra.

### **2.1.6 Tipos de discurso: cotidiano, científico, literario**

El discurso se genera por los propósitos de las acciones y debido a que estas acciones son variadas, existe también una variedad de discursos. Son ejemplos de acciones informar, enseñar, divertir, aprobar o desaprobar. Son ejemplos de discursos una película, una obra de teatro, una obra literaria, un discurso político, la intervención de alguien en una conversación, un artículo de una revista científica o el proferir una sentencia en una corte. Cada uno de estos discursos es un proceso de significación debido a que activa en un receptor relaciones con la memoria de la cultura y con los actores del discurso. Ramírez clasifica los discursos según tres necesidades humanas básicas, interactuar, conocer y expresar. A cada una de estas necesidades corresponde un tipo de discurso respectivamente: el cotidiano, el filosófico y técnico-científico y el literario (195).

El discurso cotidiano es “el discurso de la disminución del sujeto productor del discurso, su voz se reduce a darles cabida a las voces de los otros” (196). Es un acto que se establece desde la socialización, a partir de sus preferencias y relaciones de poder, el productor del discurso tiene como objetivo “impresionar o convencer de aquello de lo cual el interlocutor ya está convencido y unificado por los intereses de grupos y sectoriales, con sus trazados de lo indebido y lo bueno” (197). A partir de las perspectivas éticas, de las relaciones sociales, el productor del discurso organiza sus voces para entrar en interacción con los otros. De este tipo de discurso forman parte las prácticas rutinarias (saludos, expresiones convencionales, etc.). Por ejemplo, el periodismo funciona como parte del discurso cotidiano, ya que toma muchos elementos de este al presuponer al espectador como parte de una sociedad particular. La información que maneja debe estar organizada a partir de este discurso.

El discurso científico “se mueve en un ámbito de procesos de creación, transformación y divulgación de conocimientos” (205). Se sitúa desde la objetividad y obedece a un ámbito específico: la ciencia o áreas del conocimiento. Es restringido ya que presupone a sus interlocutores como pares que deben cumplir con ciertas condiciones dentro de su dominio para comprender lo que se plantea: “no hay espacio disponible para la voz del interlocutor, ni del locutor [...] la ciencia, neutral ideológicamente y totalmente objetiva” (156). Desde este postulado se mueve este tipo de discurso, sus voces obedecen a la ciencia, la teoría.

En cuanto al discurso literario, se sitúa desde lo subjetivo, según Ramírez, el estado de mayor expresión del individuo: “El yo surge superando las voces que lo atrapan y controlan, pero no para repetir la misma condición. Le resulta suficiente la metáfora para lograr una significación de alternativas provocadoras de sentido” (216-217). A partir del discurso literario el productor organiza y jerarquiza su discurso refiriendo diferentes experiencias de su dominio a partir de la metáfora que construye, una forma de significación particular de este tipo de discurso.

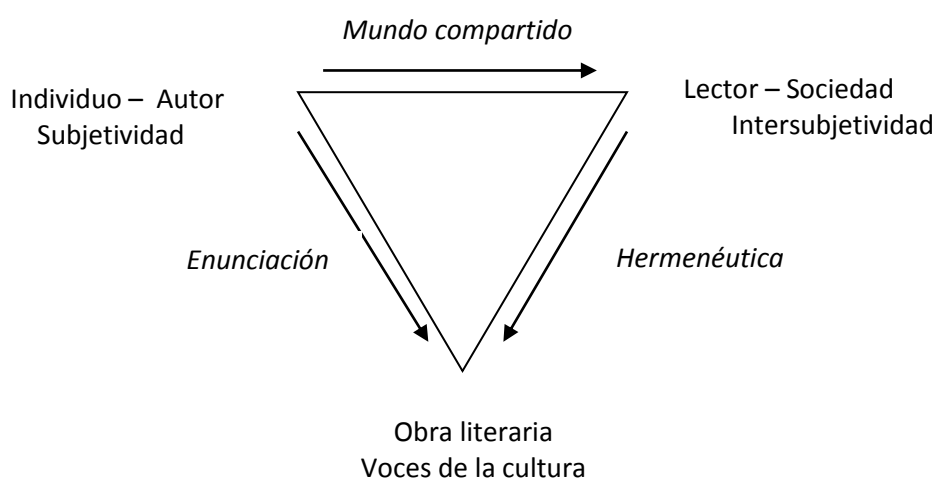
### **2.1.7 El discurso literario**

En este apartado haré un recorrido por el carácter expresivo, metafórico y poético del discurso literario. Este recorrido nos permitirá entender cuál es el punto de vista y las ventajas de la propuesta del profesor Ramírez en cuanto a pensar la literatura como discurso, y específicamente para efectos de esta investigación, pensar en la obra *Delirio* de Laura Restrepo como una construcción discursiva.

El discurso literario tiene un carácter expresivo en la medida en que lo que dice está sujeto al individuo, a la persona que habla, a su interpretación, al modo particular en que usa las palabras. Se distancia de los discursos cotidiano y técnico-científico debido a que su construcción



no se somete a los condicionamientos del enunciatario, es decir, la cultura, la sociedad, el otro, el mundo objetivo; sino que la instancia discursiva que prevalece es la del enunciador (escritor o artista), la cual designamos como el “yo”, individuo generador del discurso. Es importante aclarar que esa distancia con los otros discursos no quiere decir que el escritor crece aislado de la sociedad, sino que justamente allí en su inmersión social y cultural, valiéndose de todo lo que la cultura le da, crea una nueva perspectiva respecto de las formas de entender un tema.



**Figura 2.** Instancias del discurso literario

En la producción del discurso literario prevalece el individuo y su mirada subjetiva. Aunque la literatura es producto de un ámbito construido por escritores, lectores, críticos, editores, revistas y libros especializados; y aunque el escritor construye la significación a partir de su interpretación de los géneros literarios y las preferencias del público, la ficción es un medio utilizado por el escritor para presentar su versión del mundo (Ramírez 218).

Una segunda característica del discurso literario es que construye significaciones a través de metáforas. La metáfora se entiende aquí como una relación de semejanza o de analogía por semejanza, que no solo puede darse entre imágenes, sino también entre conceptos e imágenes. Ramírez concibe la metáfora como “un proceso de articulación entre los mundos dominados por

el locutor y el discurso, haciendo una comparación entre el supuesto mundo referido y el mundo propuesto, y dejando con ello espacios de interpretación más abiertos” (193). El escritor tematiza unos referentes de la cultura y ofrece una versión nueva de ellos, mediada por su mirada particular, su bagaje cultural, su ideología<sup>3</sup> y su dominio del lenguaje.

El tercer aspecto del discurso literario que considero en esta propuesta es su carácter poético. Para el profesor Ramírez existen tres modos de significar en el discurso: a través de imágenes, de conceptos y de imágenes poéticas. La imagen es una forma de representación individual, cada individuo la forma, procesa y utiliza, es inestable, dependiente de los cambios de la experiencia y los imaginarios creados. El concepto es un modo de organizar el mundo de manera abstracta, los conceptos son representaciones que se forman a partir de rasgos comunes y de supuestos racionales acerca de los objetos y las acciones. El concepto generaliza, clasifica y define tipos, de este modo los seres humanos logramos tener hasta cierto punto un mundo compartido, que es el camino regular que posibilita la comunicación.

El discurso literario es una manera particular de pensar, una manera de pensar a través de imágenes poéticas. La imagen poética es posible gracias a la ruptura de las normas lingüísticas y a que ella incorpora una cantidad de voces de la cultura, creando un espacio siempre abierto a la interpretación. La imagen poética habla, le dice algo a cada escritor o lector, nuevamente, según sus dominios, intereses y motivaciones. Es una representación creativa que implica

---

<sup>3</sup>El término *ideología* es complejo. Se ha utilizado en varios sentidos a través del tiempo. Aquí hablo de ideología en el sentido de imaginario o mentalidad. Althusser define ideología como “una representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia”. Esta relación imaginaria no quiere decir “relación irreal”, imaginario y palabras como mentalidad o cosmovisión. Generalmente, cuando se habla de ideología, se hace en el sentido de distorsión, el investigador denuncia una visión del mundo “errónea”, como si pudiera identificar una visión del mundo “verdadera”. Quisiera hablar aquí de ideología en un sentido más neutro, considerando que hay ideologías que funcionan en un grupo particular y que estas dirigen las prácticas sociales del grupo. Es poco probable hablar utilizando un discurso no ideológico, nos movemos en el mundo gracias a nuestras creencias y la manera en que las justificamos. ¿Qué es real?, ¿qué hay en verdad allí afuera?, no lo sabemos. Todo lo que sabemos del mundo es lo que hemos construido de ese afuera en el lenguaje y repito, son estas construcciones las que impulsan nuestras prácticas sociales. Precisamente, al no haber una línea divisoria entre “realidad” e ideología, es posible la movilidad entre las ideologías que sustentan nuestra “realidad” y es en este sentido en el que entiendo que se puede hacer crítica cultural.

simultáneamente la generalidad del concepto y la especificidad de la situación creada (189). Es una forma de representar un mundo o un algo posible, que ofrece coordenadas de un objeto o una situación específica que remiten a un espacio inexplorado de aquello que se quiere representar. Las imágenes poéticas pueden usarse de modo que algo conocido explique algo que no es tan claro o conocido. Piénsese por ejemplo en la imagen de la muerte de la mamá grande que presenta Gabriel García Márquez en “Los funerales de la mamá grande”, a partir de la cual es posible aproximarse a una comprensión del paso del régimen colonial al régimen capitalista en los pueblos latinoamericanos. Pensar en este caso en la imagen del fin de la era colonial es una posibilidad que ofrece la obra literaria; no obstante, la imagen poética es inagotable y deja abierta las posibilidades a otras interpretaciones que dependen de las lógicas en que se mueve aquel que interpreta.

### **2.1.8 Estudio de la literatura como discurso**

Estudiar la literatura como discurso supone que no vamos a usar un modelo teórico para abordar el contenido de la obra; no vamos a convertir la obra en un objeto al que se adecúen categorías de esquemas mentales. Moverse en estructuras inmanentes puede conducir al crítico literario a engeguerse reduciendo la totalidad de la obra a categorías muchas veces dicotómicas. Estudiar la literatura como discurso en esta propuesta implica, en primer lugar, una posición ontológica según la cual se concibe el lenguaje como no representacionista. De este cambio en la concepción del lenguaje se desprenden unas herramientas de acercamiento a la obra, mediante las cuales intentamos reflexionar sobre el mundo construido por el escritor, en tanto resultado de la perspectiva particular de ese individuo bajo unas circunstancias también particulares.

En esta propuesta, la literatura es un proceso en tanto discurso, un proceso mediante el que se crean significaciones. La obra no es el lugar donde se repiten significados fijos. No es que el escritor reproduzca los modelos del mundo. El discurso literario no imita el mundo sino que construye un mundo que aunque contiene rasgos y objetos del mundo “real”, es un mundo posible que presenta realidades alternativas, es decir, la obra plantea una realidad en sí misma. La resignificación que logra la literatura le quita al mundo “real” su peso, su gravedad, y abre posibilidades. Por lo tanto, las significaciones que lee el crítico no son generales, no son universales, sino que llaman la atención sobre la obra como un discurso de alguien. La aplicación de un modelo teórico normalmente implica la desaparición de lo particular a cada texto, debido a que las generalizaciones desaparecen la diferencia.

Al analizar la literatura como discurso, el crítico no se limita a analizar el contenido de las obras, no va a hablar, por ejemplo, del problema sociológico de la soledad, de la violencia o del tráfico de drogas. En esta propuesta el crítico trabaja para buscar la perspectiva desde la que se habla de las temáticas. El crítico ya no se concentra únicamente en los hechos narrados, no se concentra en si éstos son verídicos o no, sino que se concentra en revisar qué versión de esos hechos ofrece la obra y en qué medida puede esa versión de la obra servir de analogía y punto de comparación con la versión de los hechos que tenemos en el mundo “real”. Esto se logra aclarando la posición del narrador, de qué modo introduce las voces, revisa si el narrador reproduce las voces de la cultura o si marca en el discurso una distancia respecto a esas voces.

La presencia de voces en la obra literaria (saberes, prácticas, experiencias, imaginarios colectivos), reconocida por la teoría de la polifonía (véase Charles Sanders Peirce, Mijail Bajtín y Julia Kristeva) nos lleva a considerar la obra como discurso, es decir, como integración de voces. Esa posibilidad nos pone frente al hecho de que un mismo discurso admite varias lecturas. De allí

surge la necesidad de la interpretación. La hermenéutica viene a ser una herramienta de lectura en tanto que las significaciones que construye un discurso literario no vienen guiadas por la modalidad alética, es decir, la literatura no pretende ser “la verdad”; lo que la obra literaria dice no es algo unívoco, sino que el texto está abierto a interpretaciones que varían de acuerdo a las voces con que maneja aquel que interpreta.

El arte y lo que este devela no siempre aparece de manera explícita o manifiesta en las obras, no tanto porque el artista esté interesado en complicar las cosas a los espectadores o porque quiera ubicarse en una posición de incomprendido, sino porque los seres humanos estamos atrapados en las lógicas del lenguaje compartido, y en muchos casos es únicamente desbordando las significaciones comunes que el artista puede crear nuevos significados o resignificar los objetos y las prácticas. El artista hace un intento por romper con los significados habituales y es desde esa distancia desde donde puede cambiar la manera de ver un objeto, sacando a la luz aspectos que de otra manera no se lograría por encontrarnos todos atrapados en el uso referencial del lenguaje.

El crítico, al abordar la literatura como discurso y apoyarse en la hermenéutica como herramienta de trabajo, no pretende excavar el texto para reescribirlo, para destruirlo o para “descubrir un subtexto que resulte ser el verdadero” (Sontag, 29), sino que ve en la literatura una acción humana que implica un proceso de comunicación bajo unas condiciones de producción y de recepción. Por lo tanto, corresponde a quien estudia la literatura “desandar los recorridos de la gran metáfora construida en la obra, resultante de la relación de semejanza entre lo dicho y los mundos imaginados por el autor” (Ramírez 217).

## 2.2 Violencia

### 2.2.1 Reflexiones teóricas sobre la violencia

La violencia está presente en nuestras vidas y se ha estudiado desde diversas corrientes de pensamiento, por lo que pudiera pensarse que hay al menos definiciones más o menos claras del término *violencia* y *violento*, pero no ocurre así. La violencia se presenta en múltiples espacios y bajo diversas lógicas, de modo que hablar de violencia a menudo implica hablar de situaciones concretas, por ejemplo, una guerra en Europa; implica hablar de valoraciones y mecanismos culturales, hablar de los modos de hablar y concebir la violencia. Este texto aborda tales implicaciones a partir de los planteamientos de Walter Benjamin, Slavoj Žižek y Pierre Bourdieu, bajo los siguientes títulos: “Una violencia ilegal funda la ley”; “Reprobamos la violencia ‘mala’, pero somos insensibles a la ‘violencia brutal’”; “La paradoja del lenguaje y su relación con la violencia” y “¿Cómo se reproduce la violencia y lo arbitrario?”.

#### 2.2.1.1 Una violencia ilegal funda la ley

Walter Benjamin en su ensayo “Para una crítica de la violencia” describe la relación entre la violencia, derecho y justicia; afirma que la violencia *no* puede pensarse por fuera de un contexto ético, es decir, a partir de los valores propios de la cultura en cuestión. Plantea una diferencia entre el derecho natural y el derecho positivo; para el derecho natural la violencia no constituye un problema si esta se utiliza para fines justos. El derecho positivo, por su parte, exige la identificación del origen histórico de cada forma de violencia que, bajo ciertas condiciones, recibe legitimación o sanción. Para el derecho natural el criterio de los fines es la justicia, mientras que para el derecho positivo el criterio de los medios es la legitimidad. Pero Benjamin pretende establecer criterios independientes tanto para fines justos como para medios legítimos; decide

abandonar el ámbito de los fines y la justicia y concentra su investigación en el estudio de la legitimación de ciertos medios que abarcan el ámbito de la violencia. Se vale de la teoría positiva del derecho debido a que promueve una distinción básica entre las diferentes formas de violencia, según tales formas hayan recibido históricamente un reconocimiento o una sanción. Es decir, recurre a la crítica del valor que se ha dado a tales formas de violencia, a su legitimación o deslegitimación.

Para explicar la función de la violencia que diferencia el derecho natural del derecho positivo Benjamin aborda condiciones de derecho ya determinadas. En principio dice que en la Europa del momento en que escribe (1914-1921) existe una tendencia a frustrar fines naturales personales en todos los casos en que para satisfacerlos pueda hacerse uso de la violencia, de modo que todo fin natural de los individuos entrará en conflicto con los fines del derecho y que la violencia en manos de individuos constituye un peligro para el orden legal. Respecto a esta consideración, Benjamin afirma que para el derecho, cuando la violencia no es aplicada por instancias legales, legitimadas, supone un peligro, no tanto por los fines a los que se aspire, sino por la existencia de esa violencia fuera del orden legalizado. Reflexionando acerca de los pocos ámbitos donde la violencia aún está permitida tales como el derecho a la huelga de los trabajadores y la violencia bélica, explica que la función de la violencia es doble, por una parte, la violencia es fundadora de derecho y por otra, es conservadora de derecho. Para mostrar que la violencia funda derecho Benjamin dice que en el ámbito de la huelga de los trabajadores la violencia puede implantar o modificar condiciones de derecho, razón por la cual el Estado le teme; en este caso, la violencia puede verse como un medio para fines de derecho. Para explicar la segunda función de la violencia como conservadora de derecho afirma que la violencia se usa como un medio para los fines del Estado y como medio para que los ciudadanos sean sumisos y

obedezcan la ley. Un ejemplo de ello es la pena de muerte, cuyo sentido no es penalizar la infracción de la ley sino establecer un nuevo derecho, dado que la utilización de la violencia sobre la vida y la muerte refuerza a la ley de un modo que no lo hace ninguna otra práctica. Benjamin complementa su planteamiento explicando que ambas funciones de la violencia pueden verse también reflejadas en el funcionamiento de la policía, una institución del Estado, cuya violencia carece de forma en parte porque interviene en nombre de la seguridad en los momentos en que el Estado no puede, valiéndose del derecho establecido, garantizar los fines que persigue.

Los argumentos de Benjamin apuntan a que si hablamos de violencia debemos hablar de la relación de la violencia con el derecho y la justicia. Su estudio evidencia una ambigüedad ética en el derecho porque la violencia se utiliza para fundar la ley y para conservarla, la existencia de la pena de muerte y los temores del Estado a la violencia de los trabajadores huelguistas dejan entrever que hay algo corrupto en el derecho:

Debe precisarse que de un contrato de derecho no se deduce jamás una resolución de conflictos sin recurso alguno a la violencia. En realidad tal contrato conduce en última instancia, y por más que sus firmantes lo hayan alcanzado haciendo gala de voluntad pacífica, a una violencia posible. Porque el contrato concede a cualquiera de sus partes el derecho de recurrir a algún tipo de violencia en contra de la otra en caso de que sea responsable de infracción a sus disposiciones. Y eso no es todo: el origen de todo contrato, no solo su posible conclusión, nos remite a la violencia. Aunque su violencia fundadora no tiene por qué estar inmediatamente presente en el momento de su formulación, está presentada en él bajo forma del poder que lo garantiza y que es su origen violento, y ello sin excluir la posibilidad de que ese mismo poder se incluya por su fuerza como parte legal del contrato. Toda institución de derecho se corrompe si desaparece de su conciencia la presencia latente de la violencia. (Benjamin 33)

El origen del derecho es violento porque lo que motiva el compromiso de los seres humanos a aceptar/acatar un derecho, así se trate de un compromiso del tipo “no matarás”, no es un impulso



interior, sino exterior. Según Erich Unger en *Política y metafísica* (citado por Benjamin) no importa cuán voluntariamente nos hayamos prestado al compromiso, aun así es imposible ignorar su carácter coactivo. Además, una vez fundado el derecho, una vez establecido, no renuncia a la violencia, por el contrario, al fundar un derecho se funda un poder y por lo tanto un acto de manifestación de la violencia. Si es el Estado el encargado de velar por el derecho, entonces el Estado tiene garantizado el poder para el establecimiento de los límites legales. Se supone que el derecho garantiza que nadie salte por encima de los límites legales, que la ley no sea transgredida, pero Benjamin evoca la sátira de Anatole France: “la ley prohíbe de igual manera a ricos y pobres pernoctar bajo puentes”, para precisar que no hay tal igualdad y que en el mejor de los casos lo que puede haber son violencias equivalentes. Los seres humanos somos incapaces de decidir si un medio es legítimo y sin un fin es justo puesto que lo que podemos entender como válido en una situación, no lo es en otra, a pesar de lo similares que esas situaciones puedan parecer. Ya sea que se trate de actos en defensa del derecho hay posibilidad de violencia y algún tipo de sometimiento de alguna de las partes.

Los planteamientos de Benjamin ofrecen un elemento clave para el análisis del discurso de la violencia, a saber, el contexto ético. Para Benjamin, la crítica de la violencia es la filosofía de su propia historia, es decir, la violencia no puede pensarse por fuera de su historia, por fuera de situaciones particulares, ni por fuera de aquello que individuos o colectivos consideran o no violento. Pongamos por caso los actos violentos que cometen miembros del Estado colombiano (policía/ejército) en nombre de la seguridad. Al estar legitimados por el colectivo social, sus actos violentos están justificados y por lo tanto no se sancionan, y en la mayoría de los casos ni siquiera se reconocen como actos violentos, sino como actos para mantener el orden público. Los medios de comunicación proyectan al Estado como un ente externo, como una entidad autónoma que

tiene efectos en la sociedad. Esta externalización es una especie de estrategia narrativa que tiende a otorgar al Estado monopolio sobre el poder para ejecutar actos violentos.

Peter Van Der Veer en *“Writing Violence”* (1996), su artículo sobre violencia en comunidades hindúes y musulmanas, afirma que lo que se reconoce como violencia y aquello que se ubica en la categoría de violento es a menudo un acto de interpretación. Su aceptación depende del poder que establece cuál es “la verdad”. Según él, es esta interpretación la que genera un sistema de competencia respecto al conocimiento de la violencia que se maneja en los medios, la policía, la rama judicial y los estudios sociales. La violencia existe en tanto se narra como tal, en tanto se legitima como tal. Un ejemplo sencillo que ofrece Van Der Veer es cuando un joven hindú se enamora de una chica musulmana y deciden huir contra los deseos de sus familias. Este hecho puede narrarse como un acto violento: un caso de secuestro, que puede desencadenar un conflicto una vez que los medios lo difunden; sin embargo, puede ocurrir lo contrario, los activistas o los científicos sociales pueden decir que aquello que aparece como un conflicto, de hecho es una simple disputa entre dos familias. Según Van Der Veer, puede haber narraciones distintas de los mismos eventos violentos que están abiertos a una variedad de interpretaciones. Normalmente hay muchas versiones de lo que ocurre, pero solo una versión obtiene el estatus de “versión oficial” y esa versión normalmente concuerda con las líneas de la narrativa del poder. Los discursos literarios (como veremos) también generan una perspectiva propia sobre los hechos violentos y develan cuestiones que los medios de comunicación y los estudios sociales no. El discurso literario también presenta los hechos violentos desde una perspectiva, de modo que puede legitimarlos o deslegitimarlos, justificarlos o criticarlos.

### **3.2.1.2 Reprobamos la “violencia mala”, pero somos insensibles a la “violencia brutal”**

En *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales* Slavoj Žižek analiza tres hechos violentos: los estallidos de violencia juvenil en los suburbios de París en 2005, los ataques terroristas a las torres gemelas y el caos en Nueva Orleans posterior al huracán Katrina en los Estados Unidos. Al analizar estos hechos “de soslayo”, es decir, tomando distancia de lo aterrador de los eventos, encuentra argumentos para sustentar su propuesta: la violencia subjetiva es la parte más visible de un conjunto que incluye también dos tipos de violencia objetiva, la violencia simbólica encarnada en el lenguaje y la violencia sistemática.

La violencia *subjetiva* se percibe como un estallido que a menudo registran los medios de comunicación como algo que perturba el orden pacífico, “se experimenta como tal en contraste con un fondo de nivel cero de violencia [...] es la de los agentes sociales, la de los individuos malvados, de los aparatos disciplinados de represión o de las multitudes fanáticas” (Žižek 21). La violencia *objetiva* es invisible, dado que es inherente a un estado de cosas “normal”, “la que sostiene la normalidad del nivel cero contra lo que percibimos como subjetivamente violento” (Žižek 10). Debido a que la violencia objetiva es invisible, debe verse desde una perspectiva distinta, pero tenerse en cuenta dado que explica las explosiones “irracionales” de violencia visible.

Al analizar los hechos violentos registrados en los suburbios de París en 2005, Žižek dice que esos hechos arrojan una pista sobre el tipo de mundo en el que vivimos: uno que se vanagloria de la democracia y de tener una sociedad de la elección, pero donde la única opción disponible para el consenso democrático forzado es un acto ciego y desesperado (*Passage a l'acte*<sup>4</sup>). Lamenta que la oposición al sistema no pueda articularse en forma de una alternativa

---

<sup>4</sup> Cuando Žižek explica la falta de sentido de los disturbios de París y de otros estallidos violentos, que parecen surgir de “la nada”, emplea la frase *passage a l'acte* de Lacan, afirmando que se trata de “un movimiento impulsivo a la acción que no puede ser traducido al discurso o al pensamiento y que conlleva una intolerable carga de frustración.” (Žižek 96) Los perpetradores se sienten impotentes y no logran localizar la experiencia de su situación en un todo

realista, o al menos en un proyecto autónomo con sentido. De nada sirve nuestra celebrada libertad de elección —dice— cuando la única opción está entre aceptar las prohibiciones y una violencia autodestructiva. En París, la violencia de los jóvenes estaba casi exclusivamente dirigida contra ellos mismos (coches incendiados y escuelas asaltadas de los barrios de los que provenían los manifestantes). Los manifestantes no hicieron demandas específicas durante los disturbios, sólo exigían el *reconocimiento* de su existencia. “Las revueltas eran simplemente un esfuerzo directo por hacerse visibles” puesto que se veían a sí mismos excluidos del espacio político y social, un grito desesperado: “guste o no estamos aquí, no importa cuánto desees no vernos” (95-97). Los disturbios revelaron el fracaso del modelo francés en cuanto a la integración de los inmigrantes como ciudadanos, pero también revelaron un lado oscuro de la globalización: la segregación de personas, un nuevo racismo de los desarrollados que ya no consiste solo en “la superioridad natural” de Occidente desarrollado, ni en la “superioridad cultural” de Occidente, sino en “un desvergonzado egoísmo económico”, la brecha que se crea entre los incluidos en la esfera de la prosperidad económica y los excluidos de ella (126). Los “comunistas liberales — como los llama Žižek— tienen un sueño: exportar el (necesario) lado oscuro del capitalismo (trabajo jerarquizado, disciplinado y la contaminación ambiental) a los países del Tercer Mundo o los lugares invisibles del primer mundo” (Žižek 34).

Siguiendo el análisis de Žižek, el caos de Nueva Orleans en 2005 confirma la cuestión de la segregación de personas y la urgencia de los países desarrollados por construir nuevos muros en el mundo “globalizado”. Tras el paso del huracán Katrina, los medios de comunicación difundieron noticias acerca de la explosión de violencia entre la población negra, saqueos y

---

dotado de sentido. Recomienda la película *El odio* de Mathieu Kassovitz (1995) que retrata la violencia juvenil sin sentido, la brutalidad de la policía y la exclusión social en París. Para Žižek no hay potencial en esos estallidos de violencia para el surgimiento de un agente político consistente, lo que quizá sobreviva de ellos —dice— es algún registro cultural que hable, por ejemplo, de una nueva cultura punk suburbana (Žižek 97-98).

violaciones. Según los ejemplos que ofrece el autor, investigaciones posteriores demostraron que esos supuestos desmanes no ocurrieron, pero los rumores se reprodujeron en los medios y las historias que circulaban estaban llenas de prejuicios racistas. Aquellas noticias falsas “atestiguan la profunda división de clase de la sociedad estadounidense”. Nueva Orleans era negra en un 68 %; aquellos negros eran los menos privilegiados y no tuvieron medios para huir de la ciudad a tiempo, murieron de hambre y desprotegidos. Los sobrevivientes estallaron en una reacción violenta que implicó otra característica del actual sistema socioeconómico: “la lógica de la competición individualista, de la autoafirmación más despiadada, una “naturaleza” mucho más amenazadora y violenta que todos los huracanes juntos” (Žižek 119)

A estas muestras de violencia tipo estallido (violencia física: el asesinato, el terror; y violencia ideológica: racismo, odio, discriminación sexual) se oponen abiertamente los “liberales comunistas”. Estos hombres pertenecen a la élite de empresarios. Son hombres de Estado y personalidades de los medios, y son quienes intentan convencer a todos y a sí mismos de que la globalización y el libre mercado es nuestro mejor camino, de que están dispuestos a llevar sus negocios con responsabilidad social y a tomar medidas para proteger el medio ambiente. Žižek considera que estos hombres que se muestran preocupados por la pobreza y las víctimas y cuyo objetivo no es ganar dinero sino “cambiar el mundo”, hacen uso de una violencia sistemática que generan los mismos actos que desaprueban públicamente. Žižek dice de ellos que practican una falsa antiviolencia, “una operación ideológica que colabora con la invisibilización de las formas fundamentales de violencia” (Žižek, 24). Las razones por las que Žižek llama a estas formas de violencia “violencia sistemática” es que, por una parte, es una violencia no atribuible a individuos concretos ni a sus intenciones, sino que es una violencia anónima, meramente objetiva. Por otra parte, esta violencia, al ser oculta, no suscita oposición organizada; el capitalista dona su riqueza

acumulada al bien público y de esa manera gana reconocimiento y prestigio, logra además posponer la crisis que produce el resentimiento y la pobreza cada vez más generalizada.

De lo dicho hasta ahora, podemos rescatar cuatro rasgos de la violencia objetiva contemporánea: la segregación de personas, la brecha socioeconómica, la lógica de la competencia individual y la función ideológica de la caridad en la globalización. ¿Cómo logra Žižek estas aclaraciones sobre estallidos de violencia recientes? En la introducción del libro explica que hace falta un análisis “desapasionado”, distanciado del dolor de las víctimas, un procedimiento de “descripción deslocalizada propia del arte”. Este procedimiento resulta de interés en esta investigación sobre el discurso de la violencia porque la “deslocalización” genera una nueva perspectiva sobre la violencia. Žižek se concentra, por ejemplo, en la situación y el universo simbólico que rodea a las personas que reaccionaron de manera violenta, para hacer una descripción de la violencia donde se crea un espacio que descontextualiza el hecho violento (una realidad confusa) con el fin de extraer “su forma interior”, sus causas últimas, una perspectiva que no ofrecen los noticieros ni los periódicos.

La “deslocalización” es una característica aplicable al discurso literario porque la obra literaria “*deslocaliza*” los hechos violentos ofreciendo a los lectores perspectivas distintas a las versiones oficiales. Una novela construye un universo paralelo en el que se desarrolla una historia, un universo que se rige únicamente por las reglas de su creador. Se trata de una realidad (hay quienes la llaman ficción) que es una construcción que ya sea por oposición, asociación o exclusión, combinación de estas, u otros mecanismos, transforma la perspectiva de “la realidad”.

### **2.2.1.3. La paradoja del lenguaje y violencia simbólica**

Uno de los aportes de Lacan a partir de sus estudios de la psicosis en relación con el crimen paranoico fue afirmar que los crímenes (famosos en la Francia de los años treinta) no eran producto de la “constitución biológica” de los hombres, sino que tanto la psicosis como el acto criminal están en el lenguaje, en el universo simbólico de los hombres. La posición del psicoanálisis respecto a nuestra inmersión en la cultura es que esta acarrea una violencia debido a que se nos impone el orden simbólico. Se nos impone una “identidad” a partir del deseo y la palabra del Otro. A este conflicto que se genera al devenir sujetos, Lacan lo llama “el complejo de intrusión” y explica (al menos en parte) una cierta tensión agresiva entre el Yo y el Otro (Sanmiguel 81-83). ¿Cuál es la relación entre estas consideraciones del psicoanálisis y la violencia social? Slavoj Žižek (citando a Freud) argumenta que el Otro, el prójimo, “es un intruso traumático, alguien cuyo modo de vida diferente nos molesta, alguien que destruye el equilibrio de nuestra manera de vivir y que cuando se acerca demasiado puede provocar una reacción agresiva con vistas a desprenderse de él” (76).

La aproximación al otro es posible gracias al lenguaje; de allí la frase “un enemigo es alguien cuya historia no hemos escuchado”, pero, al mismo tiempo, el lenguaje abre y sostiene un abismo con el prójimo. Según Žižek el lenguaje es una fuerza de división en el sentido de que la imagen que tenemos del otro es del orden de lo simbólico y es esta “imagen/figura” lo que sobredetermina “lo real” del otro. Un antisemita, por ejemplo, encuentra intolerable a los judíos, y si ve a uno de ellos en la calle y lo ataca, lo que intenta destruir cuando lo ataca es la “dimensión fantasmática”, la imagen del judío que circula y que ha sido construida en su tradición. La violencia resulta inseparable del lenguaje en tanto que “el lenguaje simplifica las cosas, las inserta en un campo de sentido que en última instancia no le pertenece a la cosa, sino al universo simbólico de los hombres” (86).

Esta consideración acerca del lenguaje y la “dimensión fantasmática” coincide con la propuesta del profesor Ramírez cuando afirma que al producir un discurso, el locutor parte de unos presupuestos que tiene de su interlocutor, quien, a su vez, recibe “algún” mensaje mediado por los presupuestos que maneja sobre el locutor. Esto indica que la comunicación está mediada por “voces”, es decir, los saberes, las ideologías, las relaciones jerárquicas, los imaginarios, etcétera, que manejan los interlocutores. Lo que resulta paradójico es que el discurso constituye el núcleo de la identidad de los sujetos, pero ese núcleo es a la vez insondable por la cantidad de ramificaciones que tiene; el lenguaje permite la proximidad con el otro, pero a la vez abre y sostiene un abismo con el otro.

Hay otra cuestión asociada al lenguaje y la violencia. Lacan utilizó la noción de “significante-amo” para explicar que cualquier espacio del discurso no ubica a sus participantes en una “posición igualitaria” (Žižek 80). El discurso implica un eje amo-esclavo puesto que el lenguaje siempre implica a un hombre que porta un “conocimiento” contra un objeto. Žižek afirma que el lenguaje “otorga” identidad a las cosas, les impone una “esencia”, y evoca a Heidegger y “la casa del ser”<sup>5</sup> para señalar que son los senderos del lenguaje los que permiten movernos entre los entes. El carácter violento del lenguaje reside en su imposición de la esencia y, según Žižek, Heidegger lee esta violencia como algo que abre el espacio para las explosiones de violencia física.

Žižek afirma que el carácter violento del lenguaje (rasgo fundamental en la existencia del hombre) ofrece una fundamentación ontológica a las relaciones sociales de dominación. Es en el lenguaje donde se formula “el ser” de las mujeres, de los subdesarrollados, de los negros, de los

---

<sup>5</sup> “Para Heidegger ‘esencia’ se refiere a un núcleo estable que garantiza la identidad de la cosa, es algo que depende del contexto histórico, de la revelación del ser que sucede en y a través del lenguaje [...] la esencia de la violencia no tiene nada que ver con la violencia óptica, el sufrimiento, la guerra, la destrucción, etc.; la esencia de la violencia reside en el carácter violento de la imposición/fundación real del nuevo modo de la Esencia”. (Žižek 86, 89)



rebeldes, de los gays, los musulmanes y de otros individuos o grupos, que aparecen como *realmente* débiles, inferiores, raros, intolerables o tercermundistas en cuanto a su identidad sociosimbólica. Según Žižek, la ideología racista blanca, por ejemplo, tiene un carácter performativo: “no es meramente una interpretación de lo que son los negros, sino una interpretación que determina la existencia social de los sujetos interpretados”, que afecta incluso la manera como los negros se ven a sí mismos. Lo mismo ocurre en los demás casos mencionados, donde imponer cierto orden del mundo también implica imponer relaciones sociales de autoridad.

La violencia es inseparable del lenguaje y constituye un rasgo fundamental de la existencia humana; no obstante, el lenguaje es un medio de reconciliación, no tanto porque acerque a los individuos, sino porque el lenguaje puede (bajo ciertas circunstancias) equilibrar el universo simbólico de los individuos. Como se ha explicado, el lenguaje crea una “dimensión fantasmática” del otro, una especie de espejismo del otro; por lo tanto, una comprensión del otro debería ir acompañada de una actitud de distanciamiento. Se trata de una distancia adecuada desde la cual se interactúa con el otro según ciertas reglas, pero sin pretender compartir su mundo interior. Hacer esto último podría acercarnos al otro (usar el lenguaje como mediador), pero en otros casos corremos el riesgo de imponer campos simbólicos, como ocurre, por ejemplo, cuando un investigador intenta explicar, desde una teoría “racional”, la cosmología de una comunidad indígena o la disposición que tienen algunos sujetos musulmanes para inmolarsse.

El lenguaje construye campos simbólicos y por lo mismo puede modificarlos. El lenguaje puede equilibrar el universo simbólico en tanto que un individuo puede rehacer la versión que tiene de una historia, del otro (su enemigo), de las cosas y de sus actos. Corrientes del pensamiento teórico como la filosofía y el psicoanálisis, a través del cuestionamiento

retrospectivo, han intentado explicar cómo funciona el orden simbólico en los individuos. Julia Kristeva afirma que la literatura lograría una “revuelta íntima”, una reconciliación con lo psíquico, un cambio de la versión de la historia.

#### **2.2.1.4 ¿Cómo se reproduce la violencia simbólica y lo arbitrario?**

Este texto expone el concepto de *violencia simbólica* planteado por el sociólogo francés Pierre Bourdieu, quien ofrece una explicación sobre los mecanismos de reproducción de un tipo de violencia que es invisible y que perpetúa el orden social con sus beneficios y arbitrariedades. En el preámbulo del libro *La dominación masculina*, Bourdieu afirma que nunca ha abandonado el asombro que le produce la paradoja de la *doxa*, es decir, el hecho de que el orden establecido (deberes, obligaciones, derechos, pero también atropellos, privilegios e injusticias) se haya aceptado y perpetuado al punto de que esos mismos derechos e injusticias se han naturalizado. La naturalización ocurre cuando desconectamos el fenómeno de sus condiciones históricas. La deshistorización no permite ver, oculta el relativismo histórico de los fenómenos, negando así la posibilidad de su modificación. Para Bourdieu la dominación masculina (ejemplo paradigmático de la eternización de lo arbitrario) y otros tipos de dominación (lingüística, cultural, étnica) son consecuencia de lo que él llama violencia simbólica.

Bourdieu describe la violencia simbólica como “violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento” (Bourdieu 12). ¿En qué consiste la invisibilidad y la insensibilidad de la violencia simbólica para sus víctimas? Bourdieu fundamenta sus planteamientos en un estudio de la sociedad de La Cabilia, un pueblo

Bereber ubicado en el norte de África. Para Bourdieu la sociedad de La Cabilia y, por extensión, la mayor parte de la población de la europea mediterránea no ha superado el sistema mítico que consagra el orden establecido. Esto quiere decir que las personas de estas sociedades tienen una actitud natural hacia el mundo socialmente construido y hacia sus estructuras. Es decir, estas personas entran en la construcción social del mundo, la reciben y la aceptan sin extrañamiento y esto hace que su misma capacidad de conocer concuerde con la manera en que el mundo funciona. De modo que sus categorías de percepción coinciden con las lógicas del mundo socialmente construido: “Cuando los dominados aplican a lo que les domina unos esquemas que son el producto de la dominación, o, en otras palabras, cuando sus pensamientos y sus percepciones están estructuradas de acuerdo con las propias estructuras de la relación de dominación que se les ha impuesto, sus actos de conocimiento son, inevitablemente, unos actos de reconocimiento, de sumisión” (24-26). La sumisión es posible porque el sometido, el sumiso, tiene una estructura cognitiva que concuerda con la lógica del funcionamiento del mundo, haciendo que las relaciones de dominación aparezcan naturales. En esa lógica, el sometido se sujeta a una imagen desvalorizada de sí mismo porque no cuenta con o no puede imaginar siquiera otro tipo de relación con el dominador (50-51).

Uno de los mecanismos que permiten la naturalización y por tanto la deshistorización de las relaciones de dominación es la asimilación de la dominación mediante las prácticas cotidianas. El dominado no recibe educación consciente sobre los hábitos que sustentan el sistema de dominación, sino que una vez entra en el sistema de convenciones sociales, su cuerpo experimenta una transformación que lo hace dócil y lo condiciona para que a fuerza de la familiarización con la estructura del mundo y por la exposición a “interacciones penetradas por las estructuras de dominación”, el sumiso actúe bajo la magia del poder simbólico, contribuyendo

así, muchas veces sin saberlo, a su propia dominación (54). La violencia simbólica dispone los cuerpos a la sumisión pero no conlleva coerción física; en eso radica, en parte, su efectividad. Resulta difícil oponerse a la violencia simbólica dado que es invisible, no puede medirse en términos de resultado, es un proceso del detalle, una especie de “microfísica del poder” que condiciona a los individuos a actuar según las leyes legitimadas en el sistema de dominación (cfr. Foucault<sup>127</sup>). Según Bourdieu “es completamente ilusorio creer que la violencia simbólica puede vencerse exclusivamente con las armas de la conciencia y de la voluntad, la verdad es que los efectos y las condiciones de su eficacia están duraderamente inscritos en lo más íntimo de los cuerpos bajo formas de disposiciones” (Bourdieu 55).

El concepto de violencia simbólica no pretende afirmar que los dominados consientan o permitan que se ejerza la violencia sobre ellos voluntariamente; tampoco pretende afirmar que la violencia simbólica puede vencerse sacando de la ignorancia a las conciencias dominadas. La base de la violencia simbólica consiste en unas “inclinaciones modeladas por las estructuras de dominación que las producen”; para vencerla haría falta una transformación radical de las condiciones sociales que reproducen tales inclinaciones y reproducen la estructura del mercado de bienes simbólicos (58).

Bourdieu explica que para efectos de su trabajo entiende el término “simbólico” según lo presenta en *Sobre el poder simbólico* (1977) texto donde explora el funcionamiento de los sistemas simbólicos recurriendo a los estudios de Sapir-Whorf, Durkheim, Hegel, Marx, Weber, Lévi Strauss, entre otros. En ese texto afirma que los sistemas simbólicos están conformados por instrumentos de conocimiento y de construcción del mundo objetivo (que ofrecen un orden gnoseológico), medios de comunicación, cultura, discursos y principios de jerarquización que dependen del capital específico de las clases dominantes. Los efectos de la violencia simbólica

pueden percibirse de manera especial en las relaciones de parentesco y en otro tipo de relaciones concebidas bajo ese mismo modelo, donde la inscripción de la estructura social en el cuerpo se relaciona con sentimientos de amor filial o del deber ser (fácilmente confundible con el respeto o el afecto), donde el dominado siente la obligación de conceder al dominador una especie de lealtad, de reconocimiento. Los dominados asimilan las relaciones de poder y el orden simbólico, de modo que sus actos constituyen actos de reconocimiento de ese poder y ese orden.

### **2.2.2 Voces de la violencia en Colombia**

Este apartado presenta un panorama de los estudios y las ideas que circulan acerca del origen, desarrollo y permanencia de la violencia en Colombia. El texto aborda en el siguiente orden, los planteamientos sobre la violencia según la interpretación de los académicos, los representantes del liberalismo económico y el Estado, los grupos de izquierda, los grupos contrainsurgentes, los medios de comunicación y la literatura.

#### **2.2.2.1 Voces de la violencia colombiana en el ámbito académico**

Los intelectuales colombianos y extranjeros se han esforzado por explicar los orígenes y el desarrollo de la violencia en Colombia valiéndose de las herramientas que les ofrecen las ciencias sociales y humanas. Los estudios más reconocidos presentados al país y patrocinados por el Estado colombiano fueron preparados por varias comisiones nacionales de investigadores, conformadas por destacados sociólogos, historiadores y economistas. La primera de esas comisiones fue convocada por la Junta Militar de Gobierno (1957-1958) que dirigió el país en el periodo de transición entre el gobierno de Rojas Pinilla y la creación del Frente Nacional. Esta comisión la conformó Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna,

quienes publicaron un texto de dos volúmenes titulado *La violencia en Colombia. Estudio de un proceso social (1962-1964)*. El estudio orientado por la Sociología concluyó que el origen de la violencia era el resultado de un enfrentamiento político-partidista, donde las acciones atroces eran controladas y patrocinadas por los dos partidos hegemónicos de la época, el liberal y el conservador.

En los años ochenta, la violencia adquirió otra dinámica y el gobierno de Virgilio Barco convocó una segunda comisión conformada por diez expertos y coordinada por Gonzalo Sánchez. El estudio informó sobre el aumento de diversas violencias: urbana, organizada, contra minorías étnicas, política, familiar y sobre la relación de la violencia con los medios de comunicación.<sup>6</sup> Este informe influyó en trabajos posteriores sobre grupos armados y fenómenos violentos asociados con el narcotráfico. En esta época la violencia se convirtió en objeto de estudio de las ciencias sociales, en especial de instituciones como el CINEP (Centro de Investigación y Educación Popular) y el IEPRI (Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales).

Un tercer diagnóstico lo emitió en 1997 el Departamento Nacional de Planeación (DNP), en el que se evaluó el costo económico de las violencias, la situación de la violencia política y del problema agrario. El diagnóstico también ubicó los focos de reproducción de la violencia en las zonas de frontera, considerados frentes de colonización y, por tanto, “violentos *per se*”. Este estudio estuvo orientado hacia el fortalecimiento de una idea: la violencia es un elemento “consustancial” de la realidad nacional y un obstáculo para “construir una comunidad de experiencia e ideales”.<sup>7</sup> En 2005 la Vicepresidencia del gobierno de Álvaro Uribe conformó la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR) en el marco de la Ley de Justicia y

---

<sup>6</sup> Los miembros de la comisión fueron Gonzalo Sánchez, Jaime Arocha R., Álvaro Camacho G., Darío Fajardo M., Álvaro Guzmán B., Carlos Eduardo Jaramillo, Carlos Miguel Ortiz S., Santiago Peláez V., Eduardo Pizarro L., y el general (r) Luis Alberto Andrade B. La publicación de la Comisión se tituló *Colombia: violencia y democracia. Informe presentado al Ministerio de Gobierno*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1987.

<sup>7</sup>ver referencia del DNP en la sección “Obras citadas”.

Paz para “facilitar los procesos de paz y la reincorporación individual o colectiva a la vida civil de miembros de grupos armados al margen de la ley garantizando los derechos de las víctimas a la verdad, la justicia y la reparación.”<sup>8</sup>

Además de los informes presentados por estas comisiones, durante los llamados “procesos de paz”, adelantados por distintos periodos de gobierno, se designaron comisiones para su seguimiento, comenzando en el gobierno de Belisario Betancourt (1982-1986) hasta el gobierno de Juan Manuel Santos (2010-2014). La participación de los académicos en las investigaciones y en la aplicación de políticas públicas ha sido un privilegio para las universidades, sus profesores y egresados. Sin embargo, Alexander Betancourt opina que la apertura del Estado hacia los especialistas “tiene el peligro de asociar la objetividad académica con los resultados de la política, lo cual pone en juego el capital simbólico de los académicos y de las instituciones involucradas” (Betancourt 118). Por otra parte, ante la incapacidad de los académicos para ofrecer soluciones inmediatas, ante la pérdida del valor de las explicaciones “científicas” entre la sociedad y el Estado y, en última instancia, ante la pérdida de una perspectiva histórica, la actual representación de la violencia que manejan los colombianos es que la violencia es endémica: el pasado fue violento, el presente lo es y se privilegia a la violencia como argumento explicativo de sí misma (ver Pécaut).

Los resultados de los informes de las comisiones han impulsado a otros académicos a publicar sus propias explicaciones (desde perspectivas de interpretación distintas a las presentadas por las comisiones) acerca del origen y desarrollo de la violencia en Colombia. A continuación, algunas de las tesis planteadas en diversos estudios:

---

<sup>8</sup>Se trata de la Ley 975 del 2005. Disponible en <http://www.fiscalia.gov.co:8080/Esquema975.htm>

- *Implementación del poder estatal.* Esta tesis sostiene que la violencia en Colombia se debe a las reacciones que suscita en la sociedad la implementación de políticas de un Estado centralista (que aplica modelos de desarrollo que no tiene en cuenta las dinámicas sociales de la periferia) a lo largo y ancho del territorio nacional. Algunos de los estudios realizados bajo esta perspectiva, constituyen una historia social de la insurrección como fenómeno social y político.<sup>9</sup>
- *Despojo de tierras.* Esta tesis explica la violencia a partir de la expropiación de tierra a indígenas y campesinos para la expansión capitalista y el control de “zonas estratégicas”. Los investigadores analizan las relaciones entre las estructuras agrarias y los enfrentamientos por la posesión y repartición de la tierra.<sup>10</sup>
- *Encuentro de la colonización hispánica y la selva.* Para Jane M. Rausch la frontera entre las sociedades hispánicas e indígenas se volvió paulatinamente una zona de interpenetración que con el tiempo y la dinámica de interacción entre culturas y gentes, produjo una identidad regional que impactó sobre la sociedad colombiana (Betancourt). Rausch analiza las consecuencias de las acciones de misioneros, municipios, terratenientes y campesinos en la formación de la frontera y habla de la existencia no solo de fronteras internas (como entre Caldas y Antioquia) sino fronteras externas (como la Costa Pacífica, San Andrés y Providencia, los llanos de Meta, Casanare y Arauca y la Amazonía) cuya integración al resto de nación se ha visto aplazada (Rausch 267). Según Betancourt, Bogotá se considera la cuna de la civilización porque allí se estableció la administración del Estado, los centros de información, educación y entretenimiento, un espacio donde los letrados han tenido las

---

<sup>9</sup> Ver los estudios de Wilmer Villa y Ernell Villa; Javier Guerrero; José Jairo González; Donny Meertens y Gonzalo Sánchez.

<sup>10</sup> Ver los estudios de Ricardo Peñaranda y Gonzalo Sánchez; León Zamora; Eduardo Pizarro Leongómez.



riendas del poder político; letrados que obvian el papel que las zonas periféricas han cumplido en procesos históricos y sociales como el levantamiento de los Comuneros, la construcción de la Nueva Granada, la Guerra de los Mil Días o La Violencia después de 1948, acentuando así la división entre los letrados y “los salvajes”, entre la gente de la ciudad y la del campo (Betancourt 116).

- *Odio radical.* Otra tesis que se menciona en los estudios sobre la violencia es que en Colombia la política se ejerce desde una base de violencia, exclusión y discriminación, donde es frecuente la negación del otro como persona moral y como ciudadano. En la época de La Violencia, el enfrentamiento a muerte era entre liberales y conservadores; las Farc comenzaron como autodefensas campesinas; sin embargo, pronto adoptaron el dogmático discurso soviético de la Guerra Fría e incorporaron prácticas como la extorsión y el secuestro; las AUC entraron en escena como movimientos de defensa de los grandes propietarios y tenían como principio el odio radical a los miembros de movimientos de izquierda, de modo que sus miembros cometieron todo tipo de crímenes escabrosos en su llamada “lucha antisubversiva” (Aranguren). La guerra se prolonga en un panorama donde el narcotráfico ha atravesado la economía de los actuales protagonistas: el Estado, las guerrillas y los grupos contrainsurgentes radicales (Palacios 276).
- *El lado oscuro del progreso.* Idea según la cual, la violencia es consecuencia de la lógica civilizatoria, es decir, “la lógica presente en la base del proceso de la conquista, la colonia y la formación de las repúblicas latinoamericanas.” Latinoamérica es una tierra abonada por millares de cadáveres, de gente sometida a la servidumbre, la esclavitud, a la ignorancia y al trabajo mal pagado. Bajo este pensamiento, la

insurgencia y la contrainsurgencia no son las causas de la violencia, sino las consecuencias de las lógicas que aspiran a imponer o mantener una idea de progreso y un orden económico.

### **2.2.2.1.1 El material de la sospecha**

En el ámbito académico circulan investigaciones que llevan el rótulo de “sospechoso” debido a que son estudios que no se consideran “científicos” puesto que se basan en testimonios de la violencia y la colonización. Son historias personales y narraciones sobre relaciones sociales entre colonos, terratenientes y comerciantes, sobre explotación económica y subordinación política. El profesor Alfredo Molano Bravo decidió abandonar los métodos positivistas y desde 1980 ha producido una serie de trabajos sobre violencia y desarrollo, según él, dos ejes sobre los que gira la historia de Colombia. Molano eligió “el método que permitía una comprensión más real y más popular de los fenómenos sociales” (Molano 103) y ha escrito relatos basados en las historias de vida de la gente que entrevista.<sup>11</sup> Molano acepta que sus textos tienen un “sesgo epistemológico”, que tienen la “sospechosa” presencia de la subjetividad, pero él valora esa posibilidad en tanto la conversación con los entrevistados le permite acceder a su identidad humana y no tanto política, “Así podría yo, siendo en lo ideológico profundamente contrario y crítico del paramilitarismo, escribir sobre él desde esa entraña” (Molano 105).<sup>12</sup> Este autor valora la palabra cotidiana, el lenguaje ordinario y la oralidad que la academia deja fuera; opina que la manera de hablar de la gente “está plagada de figuras, de metáforas cruzadas y de simbolismos implícitos” (Molano

---

<sup>11</sup> Ver los trabajos de Molano referenciados en el informe de GMH: *Los bombardeos del Pato* (1980); *Los años del tropel: relatos de violencia* (1985); *Siguiendo el corte. Relatos de guerras y de tierras* (1989); *Aguas arriba. Entre la coca y el oro* (1990); *Trochas y fusiles* (1994).

<sup>12</sup> Ver la referencia de Molano citada en el informe de GMH: *Ahí les dejo esos fierros*.

106); no le importa que siendo sociólogo lo tilden de hacer literatura pues afirma que se ha liberado de la “cárcel conceptual” y la mirada literaria le permite “descubrir” a la gente de carne y hueso.

En tanto el profesor Molano escribe más “aventuras”, como él llama a sus investigaciones, la labor del Grupo de Memoria Histórica (GMH)<sup>13</sup> y el trabajo de compilación del profesor Alberto Verón Ospina, coordinador de la *Revista Anthropos* No. 230 del 2011, contribuyen a que el tema de la violencia dé un giro hacia lo que se ha llamado *la sociología de la memoria*, una metodología de investigación en la que ocupan un lugar central los recuerdos, la familia, la experiencia religiosa y las clases sociales. En el caso de Colombia, pretende revivir viejas injusticias, ofrecer una perspectiva plural de la violencia y superar las fuerzas que claman la eliminación de todo oponente.

Verón afirma que el fundador de la *sociología de la memoria* fue Maurice Halbwachs (1877-1945), quien habla de la creación de *marcos sociales de la memoria*, es decir, *cuadros* que permiten a un grupo social situar en el tiempo y el espacio eventos pasados que tienen un significado en el presente (Verón 59-60). En Colombia, ejemplos de estos eventos serían el

---

<sup>13</sup> Ver el informe GMH. *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional, 2013. El informe confirma que entre 1958 y 2012 el conflicto armado ha ocasionado la muerte de por lo menos 220.000 personas. El objetivo del informe es “el esclarecimiento histórico y la comprensión de las causas de la guerra en Colombia”, para esta tarea el GMH “optó por documentar casos emblemáticos, entendidos como lugares de condensación de procesos múltiples que se distinguen no solo por la naturaleza de los hechos, sino también por su fuerza explicativa.” Los casos emblemáticos se han publicado en 24 libros que pueden consultarse en [www.centrodememoriahistorica.gov.co](http://www.centrodememoriahistorica.gov.co). El GMH identifica cuatro periodos del conflicto armado en Colombia: El primero (1958-1982) marca la transición de la violencia bipartidista a la subversiva. El segundo (1982-1996) se distingue por la proyección política, expansión territorial y militar de las guerrillas, el surgimiento de los paramilitares, la crisis parcial del Estado, la irrupción y propagación del narcotráfico, el auge y declive de la Guerra Fría, la constitución de 1991 y los procesos de paz y las reformas democráticas con resultados parciales y ambiguos. El tercero (1996-2005) marca el recrudescimiento del conflicto armado, se caracteriza por la expansión simultánea de las guerrillas y los paramilitares, la crisis y la recomposición del Estado y la radicalización política de la opinión pública hacia una solución militar al conflicto armado. Se ejerce presión internacional para la lucha contra el terrorismo y el narcotráfico. El cuarto periodo (2005-2012) señala el reacomodo del conflicto. Se distingue por una ofensiva militar del Estado, que debilitó pero no doblegó la guerrilla, obligándola a reorganizarse militarmente. Fracasó la negociación con los paramilitares que derivó en un rearme de estructuras fragmentadas fuertemente permeadas por el narcotráfico. (19-20, 111)

genocidio de la Unión Patriótica, la toma del Palacio de Justicia, las masacres, los secuestrados y los desaparecidos.<sup>14</sup> Una característica de estos estudios es que permiten dar voz a los grupos colectivos olvidados y excluidos tales como los pueblos orales, las culturas no-universitarias, las mujeres, los campesinos, los indígenas y los afrocolombianos, que son precisamente víctimas de la violencia. Es común que las víctimas no se expresen, ya sea por el daño producido en su autoestima, o por temor a los perpetradores que en Colombia siguen rampantes; muchas veces el torturado se siente avergonzado, no así el torturador que ve la tortura como una tarea que cumplir. Entonces la memoria es un ejercicio en el que las víctimas a través de un relato, un testimonio, un museo, un tejido del recuerdo, un montículo conmemorativo, “cantan” y hablan desde su voz de víctimas, en un intento de reparar su dignidad humana.

Según el profesor Verón, para los teóricos de la memoria, “las víctimas no son el resultado de una coyuntura a corto plazo, sino una idea convertida en imperativo de la modernidad, el lado oscuro del progreso [...] el costo que han tenido que pagar los pueblos americanos para que unos cuantos disfruten del fetiche del progreso” (68). El profesor cita a María Teresa de la Garza quien explica cómo las víctimas de las colonias Europeas en América, Asia y África fueron utilizadas como instrumento para el progreso de Europa, un progreso que significó la ejecución del proyecto ilustrado que a su vez ha generado más víctimas.

### **2.2.3. Voces de la violencia colombiana en el liberalismo económico y el Estado**

El discurso oficial se distingue hoy por dos rasgos principales. Uno es la corrección política, es decir, no aprueba la violencia en ninguna de sus formas, evita el racismo, el sexismo y la discriminación, defiende la democracia, los derechos humanos, el medio ambiente y la caridad. El

---

<sup>14</sup> Según el profesor Verón, debe incluirse también en la memoria colectiva, acontecimientos como la invasión de África y América.

otro rasgo es que los neoconservadores y los neoliberales consideran el progreso como única opción de futuro. Desde esta posición, el “tercer mundo” no puede apartarse del camino de la historia de los estadounidenses y europeos. El profesor Verón recuerda la figura del Fausto para señalar que “los ideales del progreso requieren grandes sumas de capital, dominio de amplias extensiones de tierra y un número gigantesco de personas dispuestas a colocar su fuerza de trabajo. Lo que aparece como obstáculo a los planes del Fausto debe desaparecer” (66); de modo que los abanderados del progreso no contemplan víctimas, desplazados, traicionados, perseguidos, tradiciones ancestrales, ni afectos. Según el profesor Verón, en Colombia, los planes de desarrollo en algunas regiones ofrecen tres alternativas: plegarse al deseo de los nuevos señores, resistir en la defensa del territorio o huir. Según informes de la Consultoría para los Derechos Humanos y el Desplazamiento, los “megaproyectos” aprobados por el Estado (minería, infraestructura, embalses, biocombustibles, ecoturismo) se ejecutan con la “ayuda” de organizaciones armadas (legales o ilegales) que se encargan de “eliminar” a quienes se resisten a la modernización, tales como pueblos indígenas, afrodescendientes y campesinos.<sup>15</sup> Así, desde la perspectiva oficial, los asentamientos de las etnias resultan pre-modernos y enemigos del mercado, argumentan que “las minorías étnicas no pueden oponerse al desarrollo económico del país” y las víctimas son un costo necesario puesto que “priman los intereses generales por encima de los intereses particulares” (Villa y Villa 149).

Según las instituciones oficiales, los causantes de la violencia en Colombia son los grupos alzados en armas, que han dejado de defender intereses políticos y se han convertido en “terroristas, bandidos y enemigos de la Patria”. Es común que los candidatos de los partidos

---

<sup>15</sup> Son ejemplos de “megaproyectos” que afectaron negativamente a grupos étnicos la hidroeléctrica Urrá en la comunidad emberá y los senu; la explotación de pozos petrolíferos Sirirí y Catleya en la comunidad de los u’was; la mina de carbón del Cerrejón en la comunidad de los wayuu; los corredores ambientales en las comunidades negras del Pacífico; la desviación del cauce del río Calenturientas que afecta a las comunidades negras del César.

políticos más reconocidos de Colombia usen como estandarte político su voluntad de tener “mano firme” contra la insurgencia, por lo que la violencia política de los poderosos no solo recurre a la violencia militar legitimada, sino al fuerte brazo de grupos criminales, la mafia y la influencia de los medios de comunicación. Esta relación de los políticos con la mafia ha llevado a que las instancias judiciales estimen que una tercera parte del poder político y estatal fue capturado por estructuras de poder organizado, lo que explicaría por qué Colombia ha tenido tres veces más desaparecidos que las tres dictaduras militares del Cono Sur sumadas.<sup>16</sup> En estas condiciones, los funcionarios de Estado (en particular jueces, fiscales, magistrados) trabajan en un contexto conflictivo, donde su discurso y sus acciones deben acomodarse entre la legalidad y la ilegalidad.

Según el GMH, en Colombia hay un “déficit de ciudadanía y democracia [...] hay un uso arbitrario de los mecanismos de participación [...] pues se reclama la democracia cuando favorece posturas e intereses propios y se atenta contra ella cuando reconoce los intereses y los derechos de los otros” (GMH 23). Esto es evidente cuando surgen conflictos como resultado de las protestas de la población (por corrupción, pobreza, desigualdad, racismo) en los que el Estado suele responder con un trato represivo y los reclamos se ubican en el lugar de “problemas de orden público”. En general, las propuestas del Estado para una transformación política y económica han sido escasas.

#### **2.2.4. Voces de la violencia colombiana en las guerrillas**

Puede decirse que para los grupos guerrilleros el origen de la violencia recae sobre la negligencia del Estado y sus inequitativos planes y programas relacionados con el manejo del dinero público, la distribución de la tierra y los recursos naturales del país. Pero la cuestión es compleja porque

---

<sup>16</sup> Ver el libro que coordina Claudia López Hernández.

según la época, tanto el discurso de los guerrilleros como la percepción que tiene de ellos la sociedad civil se han modificado. En los años cincuenta, por ejemplo, existió la guerrilla liberal cuyos integrantes eran baquianos, mayordomos de hatos y campesinos. Estos guerrilleros defendían sus territorios de la ofensiva conservadora y militar, protegían sus tierras y las de sus vecinos y si bien apoyaban el gobierno liberal que llegaba al poder, también cuestionaban las acciones de la dirigencia del partido, de los hacendados y los jefes locales (ver Franco). Ese sentido de autocrítica acerca de sus luchas ya no la tendrán los guerrilleros de los años posteriores.

En las décadas de los sesenta y los setenta las organizaciones guerrilleras contaban con la simpatía de jóvenes intelectuales, al parecer, no tanto por las armas, sino más bien por los argumentos de su lucha: un país más justo, gobernado por la “razón universal”. Los grupos guerrilleros pasaron a llamarse “ejércitos revolucionarios”; fueron influenciados por la Guerra Fría y la revolución cubana; se adhirieron a discursos como el del maoísmo, el marxismo y el trotskismo (a este último pertenecieron muchos jóvenes latinoamericanos, entre ellos Laura Restrepo).

El inicio de la década de los ochenta registró la intensificación del enfrentamiento armado entre el Estado y las guerrillas, se consolidó la violencia paramilitar, el narcotráfico y el crimen organizado (ver Medina). El discurso de las guerrillas a partir de estos años apunta a culpabilizar al Estado por permitir la violencia oficial y paraoficial y afirman que el desplazamiento, las masacres, los desaparecidos, los asesinatos de sindicalistas, de indígenas y afrodescendientes obedecen a los intereses económicos que tienen las trasnacionales en los recursos de la nación, cuyas operaciones benefician a los grupos paramilitares y al mismo Estado (ver González Correa).

La guerrilla tuvo arraigo popular, hubo un tiempo en que los campesinos y los dirigentes locales veían a los guerrilleros como cuidadores de los bienes y garantes del orden local, pero debido a los cambios en la organización de las guerrillas por la presión del ejército oficial y debido a las nuevas formas de financiación de los insurgentes —extorsión, secuestro, narcotráfico, ataques a bienes civiles, reclutamiento forzado (ver Human Rights Watch), torturas— la simpatía del pueblo hacia la guerrilla dio un giro y los mismos dirigentes locales ofrecieron su apoyo a grupos anticomunistas.

Las guerrillas tienen una posición radical contra sus opositores y en sus prácticas la palabra y la sangre hacen parte de la formación. A sus enemigos normalmente los amenazan y los condenan al destierro, en casos extremos los condenan al silencio con prácticas como el corte de la lengua o el asesinato. Se sabe a través de testimonios de exguerrilleros que sus miembros reciben entrenamiento militar y educación política, pero que una vez militan en sus filas, su voz se hace invisible, se ocultan bajo un seudónimo o “alias”, dejan de ser ciudadanos y ya no pueden disentir ni abandonar la insurgencia.

Miles de guerrilleros y militantes con ideas políticas dotadas de sentido han sido asesinados en algún punto de su lucha, por horribles que hayan sido sus crímenes tenían un objetivo y unas propuestas para alcanzarlo. Hoy el panorama en la lucha guerrillera corresponde a generaciones de jóvenes embestidos por el valor del consumo y por una movilidad social violenta; existe una despolarización del conflicto y una promiscuidad de actores (cruces de narcotraficantes con policías y militares, de narcotraficantes con guerrilleros, de milicianos con sicarios) que indican la materialización de dos peligros del capitalismo: la pérdida de significaciones porque no se tiene un mapa cognitivo del mundo y una competición individualista despiadada. Ante esta actitud de los jóvenes, la izquierda argumenta que la negligencia del Estado y a la ausencia de



programas sociales (argumento al que acuden como un mantra) impide a los jóvenes tener un horizonte económico y social. En el momento en que se escribe este texto se adelanta un proceso de paz entre el gobierno de Juan Manuel Santos y los líderes de las FARC, el proceso no incluye cese al fuego, se adelanta en La Habana, Cuba y se espera que llegue a conclusiones favorables para la población civil en 2014.

### **2.2.5. Voces de la violencia colombiana en los grupos contrainsurgentes**

Los grupos contrainsurgentes se hacen llamar autodefensas; argumentan que su formación obedeció a la necesidad de tener una alternativa de protección ante la debilidad del Estado para garantizar la defensa de la propiedad privada (especialmente ganaderos, comerciantes, mineros y propietarios agroindustriales) víctimas de delitos como el secuestro, la extorsión y el pillaje adelantado por grupos guerrilleros. En 1983 un informe de la Procuraduría General reconoció que 69 de los 163 miembros del MAS (Muerte A Secuestradores) eran integrantes de las fuerzas armadas. En la década de los ochenta los grupos contrainsurgentes se multiplicaron; se consolidaron los paramilitares del Magdalena Medio, posteriormente irrumpieron nuevos grupos en diversas zonas del país, tales como en Córdoba, liderados por Fidel Castaño; en el Cesar, liderados por los hermanos Prada; en la Sierra Nevada de Santa Marta, los Rojas; en Casanare, los Buitrago; y en los Llanos Orientales y Putumayo con los aparatos armados al servicio del narcotráfico. Las acciones paramilitares “no fueron siempre perpetradas por estructuras armadas constituidas al margen de la ley, sino que en muchos casos fueron acciones clandestinas de sectores radicales de las Fuerzas Militares, o acciones sicariales que respondían a alianzas funcionales entre distintos sectores económicos, políticos y militares que no apuntaban a la conformación de comandos permanentes” (GMH 140).

Distintos sectores de las Fuerzas Militares han defendido la existencia de los grupos de autodefensas, cuyo apoyo se prorrogó con la aprobación en 1987 del Manual EJC-3-10 (reglamento de combate de contraguerrillas) por parte del comandante del Ejército y posterior Ministro de Defensa, Óscar Botero, que reiteraba a las Juntas de Autodefensa como uno de los principales apoyos en la lucha contrainsurgente. El respaldo militar a estos grupos (con sede en Puerto Boyacá) coincidió con la irrupción de narcotraficantes como Pablo Escobar, Gonzalo Rodríguez Gacha y Jairo Ortega, quienes compraron extensas fincas para crear laboratorios e invertir sus ganancias. El refuerzo financiero les permitió a los paramilitares consolidar un dominio absoluto en esa región y extenderse a otras zonas del país (GMH 141). Otra razón que permitió un resurgimiento de los paramilitares es que el Gobierno estableció en 1994 el decreto 356 que otorgó un esquema legal para las autodefensas a través de las Cooperativas de Vigilancia y Seguridad Privada con criterios laxos en cuanto al respeto de los derechos humanos o vínculos con el narcotráfico. En 1997 existían 414 Convivir en Colombia. Reconocidos jefes paramilitares integraron las Convivir y se sabe por confesiones en versiones libres que las acciones paramilitares fueron posibilitadas por miembros de la Fuerza Pública y en otros casos el Ejército omitió tales acciones. La mayor expansión paramilitar tuvo lugar cuando se reunieron los jefes de nueve organizaciones paramilitares y conformaron las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) “provistas de un estado mayor conjunto [...] de carácter antisubversivo en ejercicio del derecho a la legítima defensa” (El Tiempo citado en GMH). A partir de entonces, los paramilitares cooptaron la representación política local y regional, buscando intervenir en el Estado central para asumir las riendas del poder nacional. Las AUC lograron que jefes paramilitares formaran élites emergentes y que los narcotraficantes finalmente alcanzaran reconocimiento social y político.

Para 1999 los paramilitares completaban un gran ejército. El paramilitarismo es señalado de ser responsable de cientos de masacres,<sup>17</sup> y de haber cometido delitos como el despojo de tierras,<sup>18</sup> violaciones sexuales,<sup>19</sup> desapariciones forzadas<sup>20</sup> y asesinatos selectivos.<sup>21</sup> No obstante, en las conversaciones que sostuvo alias “Doblezero” (líder del Bloque Metro) con Aldo Cívico, “nunca reconoció que detrás de sus ideas y sus intenciones [...] había una vida inaceptable de violencia y muerte. Cuanto más le preguntaba sobre su experiencia y sobre sus motivos, más luchaba por justificar y darle sentido a las elecciones que había tomado durante su vida [...] intentaba quizá convencerse de que su vida había tenido un significado [...] que todo lo sucedido con su vida había sido por el bienestar de Colombia” (Cívico 66-69). Desde el punto de vista de los paramilitares, el error de la guerrilla y aquello que forzó la aparición de los paramilitares, fue que la guerrilla le declaró la guerra a la clase media rural, empezaron a extorsionar ganaderos y agricultores, a asesinarlos, a desplazarlos y a acusarlos de ser colaboradores del Estado. No había justicia, los jueces ni la policía no protegían a la gente, de modo que en principio, quienes conformaron los grupos paramilitares se sentían verdaderos patriotas. Otros miembros provenían de zonas golpeadas por la guerrilla, como los “hermanos Castaño”, “Jorge 40” o “el Alemán” de

---

<sup>17</sup> Entiéndase masacre por la muerte de cinco o más personas. De las 1982 masacres documentadas por el GMH entre 1980 y 2012, los grupos paramilitares perpetraron 1166. Las guerrillas fueron responsables de 343 y la Fuerza Pública de 158. Otras 295 masacres fueron cometidas por grupos armados cuya identidad no se pudo esclarecer.

<sup>18</sup> La apropiación, el uso y la tenencia de la tierra ha sido motor del origen y la perpetuación del conflicto armado. Entre 1995 y 2010 al menos 266. 480 familias que ejercían derechos como propietarios u ocupantes sobre una extensión geográfica de aproximadamente 6,5 millones de hectáreas fueron víctimas de abandono forzado o despojo en Colombia. Véase GMH. *La tierra en disputa. Memorias del despojo y resistencias campesinas en la Costa Caribe, 1960-2010*. Bogotá: Taurus/Semana, 2010.

<sup>19</sup> Las cifras del RUV (Registro Único de Víctimas) al 31 de marzo de 2013 registran que entre 1985 y 2012, unas 1431 mujeres han sido víctima de violencia sexual y 12.624 de homicidio. En el caso de los paramilitares, la violencia sexual tiene el propósito de instaurar regímenes de control, dejar mensajes “aleccionadores”, sembrar el terror y forzar el cumplimiento de ciertos roles y comportamiento. Véase GMH. *Mujeres y guerra*.

<sup>20</sup> Un caso representativo fue el asesinato sistemático de militantes y dirigentes de la Unión Patriótica y posteriormente, del M-19. Véase Guido Bonilla.

<sup>21</sup> Estos asesinatos se utilizaron como estrategia de invisibilización y buscaban lograr un efecto de desestabilización política y social. El GMH pudo documentar el asesinato selectivo de 1227 líderes comunitarios, 1.495 militantes políticos, 685 sindicalistas y 74 defensores de derechos humanos (46).

modo que los motivaba la venganza; otros, como a “Don Berna” les motivaba el dinero que obtenían por los asesinatos o por el tráfico de narcóticos.

La Ley de Justicia y Paz, Ley 975 de 2005, estableció el marco jurídico que reguló el proceso de desmovilización y reinserción de los paramilitares. El gobierno de Álvaro Uribe estuvo a cargo de la negociación, pero el proceso fue deficiente y entre 2005 y 2012 se dio el reagrupamiento y rearme de algunos de los hombres desmovilizados, con estructuras permeadas por el narcotráfico y la intensificación de prácticas como la desaparición forzosa con el fin de evitar la violencia visible y la persecución del Estado. Para Salvatore Mancuso, el rearme fue el resultado del mal funcionamiento de la política de reinstitucionalización del Estado y del impedimento que les impuso el Gobierno de participar en política (GMH 186-188).

### 3. Capítulo III: Niveles de significación de la novela *Delirio*

Este capítulo presenta tres niveles de lectura de *Delirio*, de acuerdo con lo explicado en detalle en el marco teórico. La primera lectura es comprensiva y reconstruye el relato cronológico, lineal, y sigue la secuencia de los eventos contados, no el orden en que los eventos se escriben. La segunda lectura es analítica y reconstruye la organización de las voces en el relato desde la perspectiva de un enunciador, en este caso, desde la perspectiva del narrador de la novela; por esa razón, este nivel de lectura examina el foco desde el cual el narrador ve los acontecimientos, la relación del narrador con los personajes y los eventos narrados, el manejo del tiempo y el espacio en la narración. La lectura hermenéutica crítica es una lectura del nivel del discurso e involucra al productor del discurso (el autor de la obra), a su interlocutor (el lector) y las lecturas comprensiva y analítica. Esta última lectura examina los intereses y motivaciones de Laura Restrepo para escribir la novela e implica una ubicación histórica, política y cultural de la obra por parte del lector.

#### 3.1. Lectura comprensiva de *Delirio* (nivel de significación del texto)

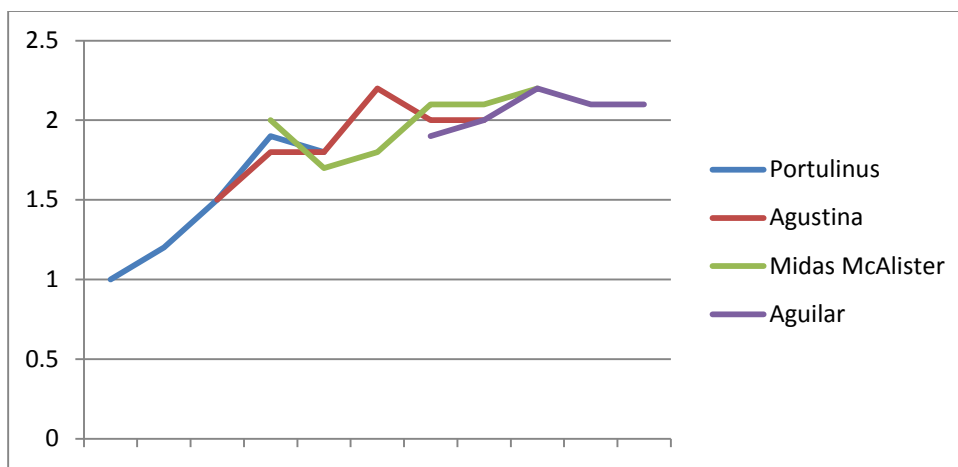
Cronológicamente, el inicio del relato nos ubica en Kaub, Alemania donde creció Nicolás Portulinus y su hermana Ilse. Ilse padeció una enfermedad que hizo que sus padres la confinaran en su propio cuarto, hasta el día en que ella se suicidó arrojándose a las aguas del Rin. Nicolás Portulinus creció padeciendo el estado de aislamiento de la hermana, aprendió a tocar el piano y mientras Ilse vivió, interpretaba melodías para alegrar a su hermana. Posterior al suicidio de Ilse, Nicolás se estableció en Sasaima, una población de Colombia donde ejerció como compositor y profesor de piano de las hijas de la gente de clase media de la región. Así conoció a Blanca, con

quien se casó y tuvo dos hijas, Sofía y Eugenia. Las niñas crecieron en un ambiente alterado por los cambios de ánimo del padre quien experimentaba episodios de delirio. Nicolás Portulinus terminó suicidándose en el río Dulce de Sasaima. Eugenia, la hija menor de Nicolás Portulinus y Blanca Mendoza se casó con Carlos Londoño, con quien tuvo tres hijos, Joaco Londoño, Agustina Londoño y Carlos Vicente Londoño (el Bichi). Sofía (la hija mayor de Nicolás y Blanca) vivió con la familia de Eugenia y se convirtió en la amante de su cuñado Carlos Vicente Londoño, y en una segunda madre para los hijos de su hermana Eugenia. El relato sobre la familia Londoño se concentra en episodios de la niñez y la adolescencia de los hijos Londoño y la relación de éstos con sus padres. Eugenia aparece como una madre poco apegada a sus hijos, pero con quien mejor se entiende es con su hijo mayor Joaco, puesto que Joaco la complace y secunda sus ideas, especialmente cuando se trata de ocultar alguna verdad incómoda para la familia. Carlos Vicente Londoño no se lleva bien con su hijo menor, a quien llaman el Bichi porque este no se comporta según las expectativas que él tiene de un varón en la familia. Contrario a lo que sucede con su hijo mayor Joaco, a quien le tiene mucho afecto porque se asemeja a él físicamente y en su forma de actuar. Agustina lucha por ganar la atención del padre, tal como lo hace su mamá Eugenia. El conflicto entre el Bichi y su padre crea tensiones en la familia, conflicto que afecta especialmente a Agustina quien intenta proteger al Bichi y evitar que su padre lo maltrate. Agustina y el Bichi crecen en una especie de lucha por ganar el beneplácito del padre. Siendo ya un adolescente, el Bichi se va de la casa luego de un fuerte enfrentamiento con Carlos Vicente. Cansada de las mentiras de su familia, Agustina abandona la casa paterna para irse a vivir con un profesor de literatura de apellido Aguilar. Luego de tres años de convivencia, Aguilar hace un viaje corto con Toño y Carlos, los hijos que tuvo con Marta Elena, su primera esposa; al regresar del viaje, encuentra que Agustina ha perdido el juicio y no sabe qué le ocurrió durante su

ausencia. De modo que emprende una pesquisa para entender qué fue lo que llevó a Agustina a su estado de delirio. Aguilar se entera de que McAllister (un amigo de Joaco y Carlos Vicente Londoño, traficante de drogas y encargado de lavar dinero al reconocido narcotraficante Pablo Escobar) es quien puede contarle a Agustina cómo fue que ella apareció en el hotel donde Aguilar la encontró en estado de delirio. McAllister ofrece su versión de los hechos, le cuenta a Agustina que mientras su esposo estaba de viaje con sus hijos ella decidió visitar la hacienda paterna en la que se hallaban su mamá Eugenia, su hermano Joaco y su esposa. Carlos Vicente, su papá ya no está porque murió años atrás. Le cuenta cómo ella “entró en trance” debido a una discusión por la pronta visita de su hermano que viene de México con su novio. En el momento en que Aguilar ya está desesperado y se va para la casa de su anterior mujer, Agustina “recobra el juicio”, parece recuperar su estabilidad psíquica y va a buscar a Aguilar a la casa de su ex mujer. Los dos hacen un viaje a Sasaima y leen los diarios de los abuelos Blanca y Portulinus. Agustina recorre el camino hacia Sasaima y rememora momentos felices con sus padres y abuelos. El relato termina cuando Agustina se prepara para recibir la visita de su hermano el Bichi a quien no ve desde que este abandonó la casa paterna para irse a vivir a México.

El siguiente gráfico representa la narración cronológica de la historia, en él se muestra cómo se conectan las historias en una línea temporal (los números de la izquierda sólo aparecen para efectos de diagramación).

Portulinus      Agustina      Midas      Aguilar



**Figura 3.** Narración cronológica de *Delirio*

El relato del abuelo Portulinus es el primero en orden cronológico, narra los acontecimientos que marcan la vida y la conducta de Eugenia (madre de Agustina), junto a sus padres Blanca Mendoza y Nicolás Portulinus (abuelos maternos de Agustina). En ese orden, sigue la narración de la niñez de Agustina y los acontecimientos que marcaron su vida al lado de sus padres y hermanos. A estos hechos, le siguen los acontecimientos de la juventud de Agustina y sus hermanos, de los cuales tenemos noticia a través del amigo de la familia (El Midas McAlister). Por último, en ese orden, aparecen los acontecimientos de la vida de Agustina junto a su pareja, el profesor Aguilar.

### 3.2. Lectura analítica de *Delirio* (nivel de significación de la enunciación)

Este apartado examina la perspectiva que ofrece el narrador y el orden narrativo. En la novela el narrador asume la responsabilidad de la narración y determina el lente desde el cual se miran los acontecimientos. Esta sección examina la relación que el narrador tiene con la historia que cuenta cuanto al conocimiento, el tiempo y el espacio.

El narrador de *Delirio* es anónimo. No sabemos de quién se trata, no puede asignársele un nombre ni procedencia, pero puede caracterizarse por la forma en que narra, por la perspectiva



desde la cual narra, sus intervenciones, sus valoraciones, la organización de las voces en el texto, la forma en que utiliza el tiempo y el espacio, los saberes que maneja y los énfasis desde los cuales habla.

### **3.2.1. El narrador como reconstructor de significaciones**

El narrador de *Delirio* reconstruye la historia de la locura de Agustina. Explica lo que ocurre en el presente del mundo de la novela (Agustina en estado de delirio) indagando en el pasado las minucias, las experiencias y los fantasmas que construyeron la vida de Agustina. Recurre a dos estrategias: por una parte, recoge el relato desde la interioridad (la experiencia íntima) de Agustina quien desde su propia voz evoca sentimientos, sobresaltos, huellas y momentos en los que creó las significaciones que explican los hilos de su vida y del delirio que enfrenta en el presente de la narración. Por otra parte, dado que Agustina se encuentra en estado de delirio, el narrador da sentido a los acontecimientos que se ubican en el presente del delirio, recurriendo a la voz de otros personajes: Aguilar, la tía Sofi, Midas McAllister y los abuelos Blanca Mendoza y Nicolás Portulinus. El narrador sigue las coordenadas de la interioridad de Agustina y las relaciona con la historia colectiva en la que ella participa (experiencias con su familia, amigos, clase social, país, creencias). Con la información que ofrecen los personajes, el narrador ubica las circunstancias bajo las cuales, las acciones delirantes de Agustina cobran sentido en el presente de la narración. Cada personaje ofrece información que el narrador incluye para que el lector deduzca lo que pudo ocurrir en la mente de Agustina, de modo que el lector puede reconstruir aquellas significaciones que Agustina armó a partir de palabras, objetos y situaciones. Estas significaciones justifican la construcción de escenas enmarcadas en el delirio y que sólo pueden

leerse como portadoras de sentido a partir de esa significación particular, previa, desde la que Agustina asume y lee los eventos.

La vida del personaje Agustina Londoño está atravesada por vivencias, experiencias y sentimientos individuales, pero también por la historia colectiva, y el narrador cumple la función de organizar el rompecabezas que constituye esa vida, tanto su historia individual, como la relación de esta con la historia colectiva. El narrador es una especie de historiador que organiza los sucesos y las experiencias de la vida de la protagonista, pero lo hace consciente de que no es posible contar los hechos tal y como se desarrollaron, sino tal y como los recuerdan los personajes. Al dar voz a los personajes para que estos narren, el narrador desvirtúa la posibilidad de construir una historia “verdadera”, la realidad narrada es la realidad de las versiones que construyeron los personajes. La forma de la narración señala que aquello que existe en el mundo de la novela son las historias que la gente cuenta, las explicaciones que han creado. El papel del narrador lo explica bien la siguiente cita que aparece al comienzo de la obra, en palabras de McAlister: “Agustina bonita, toda historia es como un gran pastel, cada quien da cuenta de la tajada que se come y el único que da cuenta de todo es el pastelero” (10). El narrador es el “pastelero” mediador que da la palabra a los personajes, de modo que ellos mismos se vuelven narradores que hablan desde una perspectiva propia, y cada uno da cuenta de su parte del relato y cómo este se vincula con la historia detrás del delirio de Agustina, pero sólo el narrador puede dar cuenta del relato como totalidad.

El narrador desanda el camino que une los eventos del orden del delirio (incomprensibles para los espectadores) con los eventos iniciales que los precipitan; hace una especie de genealogía del delirio ofreciendo al lector acceso a información histórica que permite encontrar sentido a todo lo que en el presente de la narración se ubica en el delirio. El siguiente ejemplo ilustra cómo

funciona en la obra la reconstrucción de significaciones, en este caso, la significación que Agustina le ha asignado al elemento agua:

El narrador cuenta el presente de la historia donde Agustina ya se encuentra en estado de delirio y realiza acciones incomprensibles para un espectador como el profesor Aguilar. Una de esas acciones consiste en colocar tazas llenas de agua por todo el apartamento, según el narrador, Aguilar “no halla qué papel desempeñar en esta historia ni sabe cómo frenar el furor místico que va invadiendo la casa bajo la forma de hileras de tazas de agua que aparecen alineadas bajo los zócalos de los muros o sobre los antepechos de las ventanas” (15). En otras palabras, Aguilar no sabe qué sentido darle a la cuestión de las tazas de agua. Los lectores tampoco entendemos qué significa ese trajinar con el agua. Solo avanzando hasta el apartado número ocho, entendemos que el agua la utilizaban Agustina y su hermano menor, Bichi, en sus ceremonias de protección. Siendo unos niños Agustina y el Bichi asociaron el agua con un elemento de protección a partir de su conocimiento de la historia de Aquiles a quien bañaron en las aguas del Éstige y se hizo invulnerable (25). Los niños llevan a cabo esta ceremonia “cada vez que el padre le pega al hermano menor” (39). Agustina delirante repite acciones que realizaba cuando era una niña y que a los ojos de los espectadores son acciones de una desquiciada, tales como poner tazas llenas de agua en todo el apartamento. El narrador logra que los lectores, al asociar los fragmentos narrados, entendamos que Agustina encuentra en las tazas de agua un elemento de protección contra las amenazas, tales como la mano dura de su padre Carlos Vicente Londoño.

Otro momento en el que el narrador hace una pesquisa de la reconstrucción de la significación del agua es la escena del vigilante que agoniza en la puerta de la casa de Agustina. Debe aclararse que en estas dos escenas el agua ya ha adquirido para la protagonista la significación de protección o purificación, esto se explica con los acontecimientos asociados a la

vida y muerte del abuelo Portulinus: los ríos tienen gran importancia para él, experimenta un trance al enumerar los nombres de ríos, o para el abuelo, la calma en su alma la proporcionaba una visita al río Dulce de Sasaima, un río al que confundía con uno de los ríos de su natal Kaub. Agustina, la nieta, una generación posterior recibe esa significación, y la utiliza, incluso, en sus juegos de niña, que incluyen otros ritos culturales religiosos.

### **3.2.2. La perspectiva del narrador**

El narrador se posiciona en una perspectiva en la que el ser humano no es un ser estático y acabado, sino un cúmulo de construcciones simbólicas que se alteran a través de la resignificación o reconstrucción de su historia. Esto explica por qué la novela se presenta en fragmentos, donde unas escenas son compendio de otras. El narrador logra que el lector experimente la forma fragmentada en que los humanos vivimos la vida, los fragmentos forman parte de la totalidad que es una vida; según tenemos experiencias, la estructura de las significaciones que poseemos va modificándose, ocurre una reformulación de experiencias pasadas a lo largo de la vida. El relato puede tornarse alocado debido a la fragmentación (a la imagen de un espejo roto); sin embargo, la cuestión es que el narrador ubica los momentos en que la protagonista armó las significaciones que la llevaron al delirio, hace una reconstrucción mental de cómo los personajes viven los eventos, entra en la filigrana de sus lógicas y consigue que el lector sienta menos extrañeza frente a ellos y sus acciones.

En este orden de cosas, el tiempo no es importante en el sentido habitual, como presente, pasado y futuro, la construcción de las significaciones no se da de manera lineal, sino más bien en un tiempo inconsciente. En la novela el tiempo cuenta de una forma diferente dado que el narrador viaja al pasado para buscar los eventos que dejaron huella, lo que interesa en esta forma

de narrar no es el regreso mismo, la vuelta en el tiempo, sino cuáles fueron los eventos que dejaron huella en la mente de la protagonista, de manera que puede afirmarse que para el narrador los personajes son seres históricos.

Desde la perspectiva del narrador las construcciones simbólicas no pertenecen al ámbito privado sino que están en estrecha relación con el mundo exterior (lo social, la familia, el barrio, el país, etcétera). Es decir, las significaciones privadas, en muchos casos (casi todos), están estrechamente relacionadas con significaciones socialmente adquiridas, el narrador tiene una noción del ser humano como alguien que se estructura en un radio de acción social, con el cual los individuos pueden o no entrar en pugna. El narrador indaga diversas fuentes, escudriña, recoge datos y organiza el intríngulis de una vida, y al hacerlo cuenta la historia colectiva en la que Agustina participa, habla del peso del ambiente social que la rodea. El narrador conoce la cultura del mundo narrado, es consciente de las prácticas que clasifican a las personas en ese mundo, pone en juego, por ejemplo, las lecturas que la sociedad hace acerca de eventos como tomar un café en un café europeo, o tomar una cerveza en una tienda de pueblo, o tomar las onces en una vajilla cualquiera en un vecindario popular y tomar las mismas onces en una vajilla de plata en un vecindario de gente adinerada, o llevar puesta una camisa cualquiera y vestirse con una camisa Lacoste. El narrador conoce los patrones de distinción en ese mundo y le interesa mostrarlos, no tanto para juzgar, sino para exponer las dinámicas sociales que afectan las vidas de los personajes.

El narrador se ubica en una omnisciencia total, ve el mundo de los personajes con conciencia total, es omnipresente y omnisapiente. La omnisciencia del narrador tiene una función: le permite entrar en las voces de la cultura, adentrarse en las ideologías de los personajes, para luego distanciarse de ellas y criticarlas. Se trata de un narrador “entrometido”, aparece para poner

en duda aquello que los personajes afirman, piensan o maquinan, y para cuestionar su versión de la “realidad”:

Desde el jardín, su esposa Blanca lo espía a través de las celosías, constatando feliz que Nicolás vuelve a componer después de meses de no hacerlo, “por fin ha renacido en él la energía creativa —escribiría ella más tarde en una carta— y vuelvo a escuchar los acordes que brotan de las honduras de su alma”. Blanca, que además cree percibir que a su marido se le ha despejado un tanto la mirada, se pregunta ¿Acaso no soy la mujer más feliz del mundo?, sospechando que en ese momento en efecto lo es. Por eso observa arrobada a su marido (...) sentado al piano, llena una página tras otra de papel pautado, haciéndose el que apunta notas y compases para tener contenta a su mujer, o para convencerse a sí mismo de su propio contento. Pero en realidad solo garrapatea moscas y patas de mosca, manchas negras y palotes disparatados que son la transcripción exacta de su doloroso estrépito interior. (164)

El narrador desvirtúa la versión que tienen los personajes de los hechos, sabe todo, incluso aquello que los personajes prefieren negar u omitir, puesto que da a entender que se mientan a sí mismos y silencian ciertas cosas para seguir adelante con sus vidas. El narrador es una voz que revela aquello que los personajes callan o no se atreven a admitir. De hecho, la pesquisa del narrador permite comprender el delirio de Agustina como producto del agotamiento causado por la lucha que debe librar contra los silencios, las mentiras y los secretos históricos de su familia, tal como lo expone la voz de McAlister cuando dice: “y tu madre se aproxima al tema y se aleja de él dando rodeos y endulzando las frases con ese asombroso don de encubrir que siempre la ha caracterizado” (233). En la escena en que Agustina narra “el día de la gran ira del padre” (220) Aguilar dice de ella que habla “como si oficiara misa”. Este artificio del narrador donde Agustina habla como si hablara otra persona obedece a que Agustina silencia su dolor, aprendió a estar en el mundo del silencio en el que también habita su mamá Eugenia, personaje a quien se define como “estatua de sal”, “cuerpo sin alma”, “ciudad sin gente” (221, 109), de modo que al hablar

desde un estado enajenado, como si no fuera ella, da una gran fuerza a la narración, que es relevante no tanto por tratarse de otra historia sobre la locura, sino por el tratamiento que la narración le da a la locura de Agustina y lo que ese tratamiento revela.

### 3.2.3. El orden narrativo

La novela *Delirio* está dividida en sesenta y cinco secciones sin numeración que articulan cuatro relatos intercalados. El relato general y cada uno de los cuatro relatos aparecen fragmentados y las intervenciones del narrador y de los personajes están marcadas por comas y por letras mayúsculas, no hay comillas ni espacio entre líneas que marquen el límite entre diálogo y narración. El cambio en la misma oración de la voz narrativa de la primera a la tercera o a la segunda persona del singular, el cambio de voces narrativas, los saltos temporales y espaciales, contribuyen a la fragmentación del relato general y de los relatos más cortos. Ni los relatos, ni las secciones siguen un orden cronológico, su organización obedece a asociaciones de eventos. El narrador tiene la intención de reconstruir la lógica de una vida, cada momento del presente de la enunciación cobra sentido con experiencias vividas en momentos previos, en distintos escenarios y a partir de distintas voces. La siguiente figura ilustra los intrincados hilos de los relatos que conforman la totalidad de la novela:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33

34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44
45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55
56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	

Violeta: Relato en el que el narrador introduce la voz de Aguilar (26 fragmentos)

Naranja: Relato en el que el narrador introduce la voz de Midas McAlister (16 fragmentos)

Rojo: Relato en el que el narrador introduce la voz de Agustina (11 fragmentos)

Azul: Relato en el que el narrador introduce la voz de Nicolás Portulinus (12 fragmentos)

**Figura 4.** Representación de los relatos fragmentados que conforman *Delirio*

### 3.2.3.1 Las voces del primer relato

El primer relato que introduce el narrador está formado por veintiséis secciones, presenta la versión de la locura de Agustina según la voz del profesor Aguilar, quien investiga las posibles causas del delirio. El tiempo de la enunciación de este relato es el presente que corresponde al tiempo en que Agustina está en estado de delirio y Aguilar no sabe cómo ayudarla. Al inicio de la narración, el conocimiento de Aguilar sobre la vida de Agustina es limitado; por lo tanto, encontrar una explicación al delirio requiere que investigue: “Tengo en mi contra el peso de una culpa, reconoce Aguilar, y es que conozco poco a mi mujer a pesar de haber convivido con ella durante lo que ya van a ser tres años” (19). El narrador da voz al profesor Aguilar para que a través de él se conozcan los “síntomas” del delirio. Aguilar propone varias explicaciones posibles para el delirio, pero decide recopilar claves que le ayudan a entender lo que ocurrió en la mente de Agustina. Su pesquisa lo lleva al contenido de los diarios de los abuelos Nicolás y Blanca y al relato de una apuesta, en la voz de McAlister, también obtiene la versión de los hechos de la tía Sofi.



El narrador proyecta una imagen positiva del profesor Aguilar; él es la voz del intelectual que tiene valores éticos no negociables. Ya no tiene empleo como profesor, decide trabajar vendiendo comida para perros, pero, no piensa nunca, por ejemplo, en involucrarse en negocios ilegales. Aguilar está decidido a ayudar a Agustina y para hacerlo tiene que hacer un ejercicio de memoria e investigar. Su búsqueda es la que finalmente reivindica la escritura como una forma de catarsis. Agustina solo logra darle lugar a las cosas que ha vivido cuando la novela termina, es decir, cuando Aguilar termina su búsqueda y ha logrado armar el rompecabezas de la vida de ella. Este relato termina en el momento en que Agustina se ha recuperado y se prepara para recibir a su hermano el Bichi, al que no ve desde el momento en que él abandonó la casa paterna.

### **3.2.3.2. Las voces del segundo relato**

El segundo relato está formado por dieciséis secciones, el narrador da voz a Midas McAlister, quien ubicado en un tiempo presente de la enunciación, le cuenta a Agustina las escenas pasadas que desencadenaron su delirio. La narración de McAlister es un monólogo tipo confesión en el que interpela a Agustina, quien hace las veces de interlocutora, aunque su voz no se oye nunca como participante:

Sólo tú, Agustina chiquita, entre toda la gente del orbe sólo tú sabías si yo había desaparecido sin dejar huella, era aquí donde me podías encontrar, y has venido a que te cuente qué fue lo que te pasó aquel sábado fatídico, y como tienes todo el derecho a saberlo pues ya está, te he mostrado sin tapujos mi tajada del pastel, supongo que ahora serán otros los que tengan que revelarte el resto, mi niña linda clarividente y ciega a la vez.  
(292)

McAlister introduce el ámbito familiar de la protagonista, describe la cotidianidad de la familia Londoño y cómo esa familia se relaciona con la sociedad en que habitan. El narrador utiliza la voz de McAlister para mostrar qué se valora en ese mundo y cómo funciona el orden social.

Uno de los ejes del relato gira en torno a las relaciones familiares que están atravesadas por el narcotráfico, el ejercicio del poder político y la violencia. El narrador revela un tejido social en el que abunda el abuso del poder, un poder que se ejerce sin control alguno, sin justificación, sin rendición de cuentas, simplemente un poder legitimado para la satisfacción de intereses particulares. La “cultura narcotraficante” tiene una ética y una estética cuyo desarrollo fue paulatino y no se asentó en una sociedad impoluta, el narcotráfico exacerbó una ética que ya estaba en funcionamiento en la cultura colombiana y que puede asociarse a una cultura terrateniente. El narcotráfico pone en marcha unas conductas que ya tenían un germen en las clases dirigentes y que se propagaron fácilmente por la pobreza existente.

El segundo eje del relato es la historia de una apuesta que hacen los amigos de McAlister en relación con la pérdida de sensibilidad del pene de La Araña, que termina con la imagen del cuerpo descuartizado de Dolores. El narrador hace un despliegue detallado de cómo se confabulan los amigos de La Araña para ayudarlo a recuperar su potencia sexual, están dispuestos a todo, contratan niñas modelos, preparan un escenario para que La Araña se sienta apoyado, incluso llegan al punto de ser cómplices de un crimen. La manera como el narrador conecta la apuesta con el delirio, es usando la imagen de la muerte de Dolores justamente como detonante del delirio. ¿Por qué el narrador se toma el trabajo de hacer tal despliegue de las aventuras de los socios de Las Lomas Club? Por una parte, al narrador le interesa contar cómo funciona ese

mundo, lo despiadado que puede ser, los valores que caracterizan esa sociedad; y por otra parte, al narrador le interesa mostrar la manera en que McAlister construye significaciones y la relaciona con el mundo social. McAlister, tiene un amor por una autoridad, la autoridad que ostentan los “old-moneys”:

“Tú me miras de frentolín con esos ojazos negros que tienes, Agustina bonita, y piensas que si le seguí la idea a la Araña no fue por ganar la apuesta, sino más bien por obsecuencia. ¿Por qué no le canté a la Araña la verdad, por qué no le dije que su pobre pájaro no se le iba a parar ni con grúa? [...] ¿Estás pensando que fue por la misma razón de siempre y que si una y otra vez le hago caso a la Araña es porque soy incapaz de romper el hechizo que sobre mí ejercen él y todos los old-moneys? ¿Porque aunque trate de disimularlo mi admiración por ellos es superior a mi orgullo, y por eso tarde o temprano acabo haciéndoles de payaso? [...] si me dices que mi peor pecado es la obsecuencia, con el dolor de mi alma tendré que aceptarlo porque es estrictamente cierto;” (136)

Al mostrar “los peces venenosos” (15) que recorren el cerebro de este personaje, el narrador revela que la vida social del mundo de la novela está compuesta, en gran medida, por quienes ostentan autoridad y quienes hacen las veces de servidores de esa autoridad, hasta cierto punto, voluntariamente. En el caso de los old-moneys, la autoridad la encarnan unos seres humanos que utilizan su poder para imponer leyes en beneficio propio. A McAlister le resulta difícil desprenderse de esa conformidad de ocupar el lugar del servidor, no obstante, al dejar a McAlister confinado en el apartamento de su mamá, el narrador, invita al lector a reconsiderar el peso que McAlister le asignó a ese amor por los old-moneys, puesto que al fin de cuentas, su servidumbre no resulta en ningún “progreso”: “Es como si el Midas McAlister ya se hubiera desprendido de todo y se hubiera instalado en el más allá; con el paso de sus días de encierro se afianza más y más en la impresión de que nunca existió realmente esa otra vida que obstinada y sistemáticamente se empeñó en construir en el aire”. (289) La violencia aparece entonces, como el resultado de unas relaciones conflictivas entre los individuos y aquello a lo que conferimos autoridad, aquello que nos domina, en el caso de McAlister eran los old-moneys, en el caso de

Pablo Escobar, quizá era su deseo de instituirse por encima de toda autoridad sin importar a qué precio.

### **3.2.3.3. Las voces del tercer relato**

El tercer relato tiene once secciones, aquí el narrador da voz a Agustina quien narra los eventos que marcaron su universo simbólico durante la infancia y adolescencia y que explican su conducta delirante en la edad adulta. En este relato hay una inquietante mezcla en el tiempo de la enunciación que se mueve entre el pasado y el presente:

Agustina convoca el gran Poder que le permite ver cuando el padre le va a hacer daño al niño, tú eres el Bichi a quien yo tanto quería, repite una y otra vez Agustina, el Bichi a quien tantísimo quiero, mi hermanito del alma, el niño lindo que se alejó de mí hace ya toda una vida y nada sé de él. Tu ala quebrada yo te la sano, le canta Agustina y lo arrulla contra sí [...] (13)

El narrador presenta a Agustina niña-adolescente quien tiene una comprensión de las cosas respecto a la vivencia, es decir, es una niña que intenta darle un lugar a las cosas que experimenta. Su mayor interés es proteger a su hermano pequeño de los maltratos de su padre, a quien ella admira y adora, por esa razón, crea explicaciones que le permitan entender lo que sucede: “yo nunca te voy a hacer mal, yo sólo te protejo, y a cambio de eso tú tienes que prometerme que aunque mi padre te pegue vas a perdonarlo, mi padre dice que es por tu bien y los padres saben cosas que los hijos no saben” (14). En este tercer relato el narrador explica los cimientos con los cuales Agustina construye su identidad. Uno de esos cimientos es la relación con su padre y por consiguiente, con la ley y la autoridad, el elemento al que recurre el narrador para mostrar el funcionamiento de esa relación padre-hija es el reconocimiento. Agustina aspira a que su padre reconozca y apruebe su existencia y la de su hermano menor. Agustina construye el entramado

de su mundo a partir de las voces de su entorno, pero el narrador plantea un problema: quien representa protección, orden y autoridad en ese mundo es el padre, no obstante, el narrador termina socavando sus cualidades positivas.

Muchas veces, casi siempre lo oye pelear con su madre y amenazarla con las mismas palabras, que si tal cosa me largo, que si tal otra me largo, y ante todo Agustina no quiere que su padre se largue porque cuando está aquí y está alegre es lo mejor del mundo y no hay nada, nada en esta vida como su risa, como su limpio olor a Roger & Gallet y sus camisas inglesas de rayitas azules y blancas; a veces, cuando la casa está oscura, miro a mi padre y me parece que brilla, que despide un halo de limpieza, de elegancia y de buen olor [...] y yo lo idolatro aunque a mí mucha atención no me presta porque sus preferidos son Joaco, para mimarlo, y el Bichi para atormentarlo y porque tiene que trabajar todo el día [...] Pero el padre cierra bien la casa y la hija le dice sin palabras Tú eres el poder, tú eres el poder verdadero y ante ti yo me doblego, y centra toda su atención en pasarle la llave que corresponde porque teme que si falla se va a romper el encanto y él ya no le dirá Tina ni le agarrará la mano. [...] (78)

El padre se revela como un ser no terrenal, un ser no contaminado con la suciedad del mundo, un ser que tiene brillo propio, puro y limpio. Una especie de encarnación de dios, un ser divino y poderoso. Su sola sonrisa tiene un gran valor. Agustina no desea que su padre se vaya de la casa, la sola posibilidad de su partida conlleva desolación y desprotección. El padre es una figura tan poderosa que le da sentido a la vida. Este tipo de relación con el padre es la que está detrás de una gran cantidad de conductas y prácticas. En esta misma cita, por ejemplo, leemos claramente cómo Agustina, de pequeña, se esfuerza para obtener el reconocimiento del padre, su identidad y bienestar giran en torno a ese ser “superior”. Durante la adolescencia, Agustina conserva la esperanza de obtener el reconocimiento del padre. Sus acciones, su vida sexual, por ejemplo, ocurre bajo el control y la influencia de esa relación padre e hija:

y ya luego entre mi cama no me podía dormir, dice Agustina, y lo que me mantenía despierta no eran el auto ni la noche ni mi primera cita a solas, ni siquiera eso que salió del pantalón del muchacho y que tenía la textura de la cera, sino saber que el padre se había quedado esperándola hasta tarde, que el padre no se había acostado por estar pendiente de ella, nunca antes, dice Agustina, nunca antes. Cuando me volvieron a invitar a cine yo dije que sí porque supe que eso inquietaría y desvelaría al padre, esta vez Agustina no llegaría a las doce en punto sino un poco más tarde para empujar unos centímetros más la ansiedad del padre, desafiaría su ira pero sólo un poco, no tanto como para que la golpeará, sólo un poco para comprobar que era cierto lo que creyó percibir esa primera vez, que si ella salía de noche con un muchacho el padre no podría ignorarla, por fin Agustina había aprendido a hacer algo que acaparaba la atención del padre... (188-189)

El narrador muestra lo que podríamos llamar la red patriarcal. La esposa de Carlos Vicente Londoño, sus hijos y otros miembros de la familia, aceptan silenciosamente las disposiciones del padre, incluso el ejercicio de la violencia física. En su imaginario, ese ser poderoso es quien preserva la estructura familiar, y tiene la misión de educar. Por lo tanto, sus juicios, sus acciones, dictámenes, intromisiones, y regulación detallada de cada acto de la familia son aceptados y legitimados. Todo pasa por el juicio del padre. Quienes le rodean, reconocen en él un poder, se someten al juego, y explícitamente validan su estatus:

tienes que darle el perdón a las manos malas de mi padre porque su corazón es bueno, tienes que perdonarlo [...] porque de lo contrario se larga de la casa y la culpa va a ser tuya [...] tú tienes que prometerme que aunque mi padre te pegue vas a perdonarlo, mi padre dice que es por tu bien y los padres saben cosas que los hijos no saben. [...] (13)

El padre retratado en *Delirio* y la ley que este instauro garantizan la permanencia del orden establecido. Ese orden implica relaciones jerárquicas donde la mujer está subordinada al hombre. El hombre es quien se encarga de salvaguardar valores morales, de reproducir los roles y de evitar la feminización de lo masculino. Carlos Vicente, por ejemplo, no soporta que su hijo menor (El

Bichi) exprese sus afectos y reacciona violentamente cuando este se “desvía” del comportamiento que él considera el de un varón:

Entonces llegó el día de la gran ira del Padre, dice Agustina, y el hermano menor era el chivo expiatorio, Por su culpa, por su culpa, por su grandísima culpa está tirado en el suelo y sobre él llueven las patadas del Padre, cuántas veces no te lo advertí, mi dulce hermano pálido, mi niño derrotado, que no contrariaras la voluntad del Padre. ¡Hable como un hombre!, te ordenó y cuando lo hizo se volvió una bestia poderosa y erguida ante ti, que no eras más que un niño golpeado en el suelo [...] se levantó sorprendentemente del sillón con los ojos inyectados en furia y le dio al Bichi un patadón violentísimo por la espalda a la altura de los riñones, un golpe tan repentino y tan feroz que mandó al muchacho al suelo [...] Y enseguida vimos que Carlos Vicente padre se iba hacia Carlos Vicente hijo, que seguía boca abajo en el piso, y le daba otro par de patadas en las piernas mientras lo imitaba, Ay que cosita más bonita, caramba, Ay que cosita más bonita, ¡Hable como un hombre, carajo, no sea maricón. Hable como un hombre y su ira justa y temible y llenaba la casa, luego él mismo se echó hacia atrás, el propio Padre asombrado de su fuerza y del rigor del castigo [...] (220-221)

Bajo el imaginario de la división tajante entre los sexos, y los comportamientos que se esperan de hombres y mujeres, no hay cabida para las “desviaciones”. Lo “normal”, lo “natural”, es que el hombre sea posesivo y la mujer sumisa, los hombres no se meten en “cosas de mujeres”. En *Delirio*, el padre tiene la misión de reproducir los roles masculinos y no acepta la diferencia. En el mundo de la obra, los hombres y las mujeres aprenden rápidamente su rol a través del ejemplo de los otros hombres y las otras mujeres a su alrededor. Las mujeres, por ejemplo, tanto la abuela Blanca, como la mamá Eugenia, orbitan alrededor de la figura del padre para complacerlo y sostener su ego, para sostener el pequeño reino que gobiernan.

Muchas de las escenas en las que el padre enfoca la atención en su hijo menor están asociadas con la diferencia. Su hijo menor (el Bichi) no es naturalmente lo que él espera que sea, o lo que “se” espera que sea, porque las conductas masculinas o femeninas se instauran por la

repetición y la disciplina. En la lógica del mundo presentado por el narrador, sobreviven sin dificultad quienes reproducen los valores de la cultura dominante:

De nosotros tres, Joaco es el único que no sufre de terrores [...] todos esos rasgos de mi padre son exactamente iguales a los suyos, por eso padre e hijo sonrían sin que se note, aún delante del vicerrector del Liceo Masculino que ha llamado para denunciar que a Joaco le pondrán matrícula condicional porque tima cerveza en los recreos o le hizo maldades al perro del celador, pero Joaco y mi padre sonrían porque saben que en el fondo los dos son idénticos, una generación después de la otra. (26)

Aquí se retrata el imaginario que subyace a una cultura patriarcal, pero el narrador se vale de ciertos mecanismos para tomar distancia y ofrecernos una perspectiva otra. Invierte los valores que sustentan las prácticas del grupo social en que se enmarcan los personajes. Por una parte, la autoridad suprema del padre se cuestiona y se ponen en jaque en la novela. El relato señala cómo el Bichi, el hijo menor de Carlos Vicente, en el momento menos esperado, atenta contra la autoridad del padre y lo hace de una manera contundente. El hijo desafió la autoridad del padre, esperando que la madre lo acogiera por fin y “expulsara a su padre del reino”, pero no fue así. Si bien el niño no logra su cometido, es decir, desprestigiar al padre, hacer que los demás lo desprecien, y recibir el amor que la madre le ha negado, la novela misma es un atentado contra la figura paterna de la sociedad patriarcal. El acto del hijo menor, al arrojar las fotografías frente a todos los espectadores, puede leerse como un reclamo al padre por el hecho de que éste pervierte la ley en beneficio propio.

El padre representa la ley, ejerce su dominio en nombre de la ley y el orden, pero él mismo la viola, traicionando los valores que se supone defiende. Se supone que el padre es moralmente “correcto”, pero su comportamiento deja claro que lo importante para él no es la ley misma, lo importante para él no es cumplir la ley, (tal como lo exige a todos) sino tener el poder



para implantar su propia ley. Para reforzar la imagen del padre que pervierte la ley en beneficio propio, el narrador deja claro que Carlos Vicente tiene negocios ilícitos, está vinculado con el narcotraficante Pablo Escobar. Es decir, la violación de la norma va más allá del ámbito familiar, se extiende al ámbito público.

En cuanto a Agustina, solo desencajándose del mundo que ha construido logra tomar distancia de aquello que el orden social ha naturalizado. El narrador parece indicar que la locura de ella pone en cuestión los valores que aparecen naturalizados en esa sociedad, quizá porque el personaje está atrapado en un conjunto de valores que han pasado de generación en generación. La estrategia del narrador para distanciarse de las voces de la cultura es el delirio, sólo en la voz de un personaje delirante se permite atentar contra la autoridad. Lo sabemos porque las voces de los demás personajes descalifican el delirio de Agustina, no lo entienden, su posición tradicional no les permite entender (su esposo, por ejemplo, le ruega que no hable como si dijera misa, que no cambie las palabras comunes por sus palabras delirantes. ¿Y de qué habla Agustina cuando delira? De lo que se silencia, de lo prohibido, habla contra lo establecido y para ello también se distancia del lenguaje común que usan los seres “cuerdos”.

#### **3.2.3.4. Las voces del cuarto relato**

El cuarto relato tiene doce secciones en las que el narrador centra su atención en la interioridad de Blanca y Nicolás, sus temores, debilidades y fantasmas que de algún modo transfieren a sus hijas Sofía Y Eugenia, y posteriormente a su nieta Agustina. Los abuelos ya fallecieron, de modo que el narrador recurre a los diarios que escribieron durante sus vidas y que ahora le ayudarán a Agustina a volver a reconstruir significaciones sobre aquellos sentidos que ella había construido a través de la relación con su mamá Eugenia y su tía Sofi, hijas de Blanca y Nicolás.

### 3.2.4. La perspectiva del narrador respecto a la violencia

Si bien es cierto que los personajes hacen referencia a situaciones ligadas a violencia subjetiva tales como una masacre de indígenas en el Cauca (37), una bomba que estalla en Paloquemao, el descuartizamiento de Dolores (136-138), las patadas que Carlos Vicente Londoño le propina a su hijo el Bichi (220), la muerte del caballo que tumbó a La Araña (12), entre otros, al narrador le interesa la situación y el universo simbólico que rodea a las personas que de una u otra manera resultan afectados con esos actos violentos. En *Delirio* el narrador aborda la violencia desde un lente distanciado de la violencia subjetiva de la que habla Žižek, es decir, distanciado de la violencia de los muertos, la masacre, la sangre y el inventario de horrores que la violencia física produce.

La violencia en *Delirio* se enfoca en las conductas de las personas y en la manera en que los personajes construyen significaciones. No niega la violencia en el ámbito público, más bien, la narración revela la presencia de unos fenómenos que se enmarcan dentro de la violencia objetiva o simbólica, y que tienen raíces en las relaciones de la vida cotidiana. *Delirio* narra la violencia como eliminación, como negación. ¿Cuál es la intención de un golpe, por ejemplo? ¿No es acaso la eliminación? El motor de la violencia es satisfacer los intereses de quien violenta, convertir sus intereses en los intereses por excelencia. La violencia se ejerce para conseguir unos intereses y quien violenta elimina todo aquello o a quienes se oponen a la consecución de esos intereses. *Delirio* muestra cómo la violencia está tejida en nuestra cultura, y constituye un mecanismo para que aquello que es indeseable desaparezca, sencillamente, no se manifieste. En *Delirio* aquello que es indeseable es aquello que atenta contra el poder legítimo. El padre de Agustina desprecia a su hijo menor porque este no se comporta como él espera. Tiene una conducta que no concuerda

con los valores que para él son importantes. El niño es para su padre un ser débil y sensible, cualidades que no corresponden a los comportamientos que él espera de un varón:

¡Hable como hombre!, te ordenó y cuando lo hizo se volvió una bestia poderosa y erguida ante ti, que no eras más que un niño golpeado en el suelo [...] Hable como un hombre, te ordenó y su ira era justa y temible y llenaba la casa, luego él mismo se echó hacia atrás, el propio Padre asombrado de su fuerza y del rigor del castigo,... (220-221)

El comportamiento de un varón se presenta naturalizado y su función es salvaguardar los valores morales del discurso patriarcal que marcan la división de género. Cuando el niño no responde a esa demanda, el padre (la divinidad) ejerce violencia física e implementa la noción de autoridad. El padre niega la existencia de cualquier otra posibilidad, y por ello los miembros de la familia (la madre/el hermano mayor) intentarán ocultar siempre la homosexualidad del hijo/hermano. Aquella homosexualidad no está legitimada por el poder, está desaprobada, no tiene posibilidad de ser y por eso se niega, así como se niega y se silencia todo aquello que no está legitimado.

Esta cuestión de la desaparición de las cosas y las personas por indeseables se repite una y otra vez en la obra. Uno de esos casos es la referencia a la lepra y a los leprosos de Agua de Dios:

Me tapa la cabeza con su suéter de orlón blanco, ese que tenía perlas falsas en vez de botones, y así salimos a la calle rapidito, para que yo no vea. ¿Para que no vea qué? ¿Para que no vea a quién? [...] pues para que no vea al leproso, me dice Aminta. [...] ¿Y por qué no puedo verlo? Su mamá dice que no puede verlo, porque se impresiona. Es muy horrendo el pobre, blanquiñoso como un muerto, con la piel podrida [...] Mi cabeza ha logrado escapársele al suéter de la tía Sofi y mis ojos lo han visto, un poco, o sueñan con él en la noche, es un bulto sucio y sostiene en la mano un trozo de cartón con un letrero. Son letras mal escritas, como de niño que todavía no aprende, letras de pobre: mi madre dice que los pobres son analfabetos. Eso es sucio, niña, ¿Qué cosa es sucia? Ya sé la respuesta, es sucio todo lo que viene de la calle. (117)

El leproso forma parte de aquello que quiere negarse por indeseable, porque la enfermedad, la anomalía, quiebra el orden social que defienden y protegen los Londoño. No se habla de esas cosas, los niños no deben ver al leproso porque se impresionan. La calle está llena de cosas sucias, entre ellas los pobres, los pobres son sucios. La casa de Agustina, en cambio, se configura como un lugar de protección, un lugar libre de contaminación. Pero la narración hace evidente que la casa, la morada de la familia donde se supone que los niños están seguros, es un lugar donde no existe la lealtad ni los valores que se supone defiende el padre de los niños Londoño. Carlos Vicente mismo representa la infidelidad y la ausencia de ética. Él mismo que ejerce violencia para exigir el cumplimiento de sus “elevados” valores morales, se reduce a “un enano”, “un ratón” (227), puesto que, por una parte, exige el cumplimiento de “la ley”, pero esta exigencia no la hace por su interés en el cumplimiento de la ley misma, sino porque al tener la autoridad, puede acomodar la ley a su antojo para beneficio propio (una vez más, en beneficio de intereses propios). Es una paradoja porque la cabeza de la ley misma está corrupta, tal como afirma Walter Benjamin, citado anteriormente.

Dime cuáles eran esas pruebas, le insiste Aguilar, Esas, esas, repite Agustina, ya te lo dije, las fotografías, Pregúntale a la tía Sofi, [...] Unas tales fotografías de las tetas de la tía Sofi que había tomado mi padre, puta tía Sofi, puta, puta y puto mi padre, [...] el hermano mayor fue el único que se atrevió a tocar las fotografías para mirarlas una a una sin que Padre intentara siquiera impedirselo porque Padre era un enano, era un ratón que solo estaba atento a la reacción de la madre, el hermano menor esperaba que la madre dejara caer su espada sobre la nuca de Padre, sólo yo sabía que no sería así, que no sellaríamos la Alianza con la madre. (227)

Los niños Londoño, los más débiles (Agustina y el Bichi), tienen una gran dificultad, un padre corrupto y, por otra parte, una madre que para protegerse y proteger el mundo en el que vive

insiste en violentar la realidad, negándola; Agustina le dice al Bichi “la debilidad de la madre es más peligrosa que la ira del Padre”. De manera que Eugenia (madre del Bichi) nunca estuvo del lado de sus hijos, sino del lado de la autoridad legitimada, no estuvo con su hijo ni siquiera cuando tenía las pruebas de la deslealtad de Carlos Vicente. Y es que Eugenia (la madre del Bichi y Agustina) había aprendido a vivir negando todo aquello que le resultara doloroso o difícil de asimilar, puesto que había aprendido bien de su propia madre, Blanca:

Encontraron al profesor Portulinus en el río, lo encontraron los de la virgen de la Merced, a unos dos kilómetros de aquí, lo encontraron desnudo y sin vida en una ensenadita de piedras y ya traen su cuerpo [...] Cruz no le pongan, solo una piedra, una piedra más entre las muchas piedras que ruedan por la memoria borrada de Eugenia. Cruz no le pongan y cruz no le pusieron, nada que identifique el lugar del entierro, y solo días después recupera Eugenia la nitidez del recuerdo al verse a sí misma en medio de una escena familiar tan estática que más parece una fotografía, en torno a la mesa del comedor están sentados su hermana Sofi, Farax, su madre y ella, Eugenia, que escucha a su madre anunciar en un tono cordial, sedante [...] “Niñas, su padre ha regresado a Alemania, donde se quedará quién sabe por cuánto tiempo.” Eso es lo que comunica Blanca, la madre, de manera inequívoca y contundente y sin derecho a apelaciones (274)

Blanca había sido incapaz de reconocer el desmoronamiento de su vida al lado de Portulinus (abuelo de Agustina); ni siquiera cuando este muere logra encontrar la manera de hacer frente a la situación y crea una versión de la historia, de modo que seguir adelante con la vida les resulte más fácil a todos. El dolor y la locura de Portulinus eran evidentes para todos, incluso para los habitantes de Sasaima, pero Blanca se empeñaba en sacarlo de esos abismos en los que con frecuencia caía, inventando siempre una versión para explicar los sobresaltos del anciano.

Estos ejemplos de eliminación de lo indeseable (entre muchos otros que pueden mencionarse) son los que constituyen la forma de narración de la violencia en *Delirio*. La violencia aquí se define como un mecanismo de eliminación de todo aquello que atenta contra los

valores que el violento defiende. Este ente violento, bien puede ser la metáfora del sistema de poder instaurado/legitimado en la sociedad moderna.

### **3.3 Lectura crítica (nivel de significación de la enunciación)**

#### **3.3.1 Las motivaciones de la autora**

Laura Restrepo estudió Letras y entró en contacto con la literatura española, pero afirma que en su proceso de formación fue muy valioso el *boom* latinoamericano. Ella perteneció a la generación que por primera vez se alimentaba con devoción, no de autores europeos, sino de autores que escribían en su propia lengua, tales como Juan Rulfo, Vargas Llosa o García Márquez. Laura vivió su juventud en una época en que para los jóvenes, la política resultaba bastante importante. En la universidad, Laura entró en contacto con un mundo distinto al que había vivido junto a su familia. Comenzó a dictar clases de literatura en una escuela pública para varones, y a partir de allí comienza a descubrir los barrios populares y la vida de la gente que no vivía en las mismas condiciones que ella. Desde ese momento, Laura rompió dolorosamente los vínculos con su padre, y en vez de seguir bajo la protección de la familia, decidió lanzarse a la aventura de lo que llamaban “la revolución” (Sánchez y Lirot 357). Abandonó sus clases de literatura en la Universidad Nacional y toda aspiración académica. Se adhirió a un partido trotskista y se dedicó a la política, primero en Colombia, después en España y en Argentina.

Laura cuenta que comenzó a escribir a los nueve años. Escribió una tragedia de unos campesinos pobres. Su padre se entusiasmó con la idea de que su hija se convirtiera en escritora y la inscribió en un curso de mecanografía y taquigrafía. Mientras militó en la izquierda, Laura escribió bastante para revistas y periódicos marginales. Luego comenzó a escribir para periódicos y revistas comerciales como la revista *Semana*, donde tuvo que aprender a ser rigurosa en las

investigaciones. Laura afirma que tuvieron que pasar veinticinco años para comenzar a escribir en serio. Lo que la impulsó, dice, fue la muerte de su padre.

Restrepo fue miembro de la comisión negociadora de la paz entre el gobierno y el grupo guerrillero M-19. De ese proceso fallido surgió su libro *Historia de una traición*. Una vez en México, cansada de esperar noticias que le permitieran regresar a Colombia, comenzó una investigación de la que surgió su primera novela, *La isla de la pasión*. Laura describe el proceso de producción de esta obra como apasionante, no sólo por todos los documentos, cartas y archivos que tuvo que revisar, sino porque hablar de los acontecimientos de la isla, constituía una metáfora del exilio que ella misma estaba experimentando, el confinamiento en “la isla que es el exilio político” (Sánchez y Lirot 361).

De la situación de producción de *Delirio*, se sabe, por entrevistas, que la novela surgió de una experiencia inesperada.<sup>22</sup> Laura Restrepo tiene un hijo (Pedro), a quien dedica la novela. Cuando su hijo tenía 18 años, experimentó un episodio asociado a un estado de locura temporal. Pedro se mostraba agresivo y la comunicación con él resultaba complicada. Laura se dedicó a cuidarlo y buscar un mecanismo de comunicación con él, comenzó a escribir una novela en la que el protagonista pasaba por estados de delirio. El objetivo de Laura era lograr que su hijo, de algún modo, volviera a conectar con la realidad, y teniendo en cuenta que a él le gustaba escribir y que estudiaba literatura, comenzó hablándole de su novela y de las experiencias del personaje que ella inventó. Pedro respondía agresivamente porque ella insistía en hablar de temas que a él le incomodaban. Laura optó por cambiar el personaje masculino por una mujer, y así, en cierto modo, logró que su hijo comenzara a intercambiar ideas con ella sobre el delirio que experimentaba el personaje. El delirio de Pedro duró tres meses. Laura, entonces, quiso terminar la obra que había comenzado. Investigó sobre la locura, visitó hospitales, habló con familiares de

---

<sup>22</sup>Entrevista para “Hoy por hoy” con Salvador Camarena en W Radio del 18 de mayo de 2011.

enfermos mentales y descubrió que el estado de locura implica un proceso doloroso y de soledad insondable. Descubrió que la locura implica que hay un mundo que los demás no aceptan, por eso, lo llaman locura. La autora quiso reflejar estas y otras características del delirio en su personaje Agustina. Aclara, por ejemplo, que aquello de lo que habla quien delira proviene de su propia vida, que en el caso de su hijo, los “núcleos de perturbación” se asociaban con los silencios que había en la familia y que su delirio era un intento por comunicar aquello que se había silenciado.

### **3.3.2. La autora y su relación con la novela de violencia**

A través de su ensayo “Niveles de realidad en la literatura de ‘violencia’ colombiana” sabemos que Laura considera que la narrativa de la violencia en Colombia pasó de tener un carácter testimonial y de valor sociológico, a una narrativa en la cual los autores parten de la realidad, pero no para transcribirla textualmente, sino para hacer una reelaboración en términos literarios: “Las páginas plagadas de violaciones y cortes de franela fueron desapareciendo, en tanto que se escribían obras que no necesitaban relatar un solo crimen para captar la “violencia en toda su barbarie” (Restrepo, 1985 “Niveles de realidad”, 127). La autora habla de un salto cualitativo en la “seudoliteratura” de autores como Pareja o del sargento Buitrago, y las novelas de Caballero Calderón y Gustavo Álvarez Gardeazábal, y en ese mismo sentido, un avance aún mayor en las novelas de García Márquez y Zalamea Borda.

El interés de Laura Restrepo por la política, la economía, la injusticia y los problemas sociales la ha llevado a producir obras en las que destacan los temas de la violencia, el narcotráfico, el sicariato, la venganza y la muerte. Restrepo considera que el fenómeno del narcotráfico se arraiga en una cultura terrateniente, fascinada con el dinero fácil, promovida por



valores que llevan a la destrucción personal y colectiva. Para ella hay una ética y una pasión que mueve a los jóvenes de países como Colombia y México a involucrarse en el narcotráfico. Bajo el lema “matar y morir jóvenes”, los jóvenes que no encuentran un lugar en la sociedad, que no tienen ilusiones, ni estudio, ni pasiones, prefieren reproducir la condición de héroes y morir jóvenes. El capitalismo en países como Colombia o México ha alcanzado dimensiones salvajes como “el negocio de la muerte”, una cultura en la que quienes ganan son quienes eliminan al adversario, un “sistema de corrupción y de eliminar a quien se te pone por enfrente”.<sup>23</sup> Es la voz de uno de estos jóvenes la que utiliza la autora para crear a Midas McAlister y mostrar (lejos de acusarlo) cómo un joven termina siendo intermediario entre la oligarquía y la mafia; y mostrar, mediante detalles minuciosos la formación de esa subjetividad y bajo qué circunstancias, la violencia invisible del tejido social, la violencia objetiva del sistema capitalista de la que habla Žižek, de alguna manera, lo impulsa a entrar en la ilegalidad.

Esta violencia de la que no hablan los periódicos ni los noticieros, esta violencia subrepticia que afecta tanto a hombres y mujeres, es la violencia que revela la autora mediante sus mecanismos narrativos.

### **3.3.3. Subvertir el androcentrismo**

A partir de la lectura analítica de *Delirio* donde se examinó la perspectiva del narrador, la relación del narrador respecto a las voces en la novela, y la relación del narrador con el tiempo del mundo de la novela, puede afirmarse que Laura Restrepo creó un narrador reconstructor de significaciones, una especie de psicoanalista que hace consciente lo inconsciente de los personajes, desde ese punto de vista explora el comportamiento de los hombres y las mujeres bajo un orden androcéntrico; ofrece ejemplos de cómo se ejerce la fuerza física y simbólica masculina

---

<sup>23</sup>Camarena, Salvador. Entrevista en W Radio.

para conservar el orden de dominación instituido y se adentra en la vida cultural que tradicionalmente define la vida de las mujeres y los hombres. Restrepo socava la masculinidad tradicional mediante imágenes irónicas como la “Operación Lázaro”, cuyo eje es el “lánguido pipí” de la Araña, “el Gran Bastón de mando” o la comparación entre las “ratas canequeras” (refiriéndose a los sicarios de Escobar) con las “ratas de salón” (refiriéndose a la oligarquía bogotana) (105). Restrepo redefine los modelos de masculinidad en las figuras de Aguilar y el Bichi, puesto que no son “viriles” en el sentido en que no despliegan fuerza física, no son ricos, ni poderosos y porque sus caracteres “feminizados” constituyen una amenaza para el sistema dominante. Sin embargo, tanto Aguilar como el Bichi se aferran a convicciones propias, son, junto a Agustina, los “héroes” de la novela, quienes asumen las consecuencias de seguir los principios que consideran valiosos.

Restrepo también se refiere al papel de las mujeres en un mundo androcéntrico, utiliza imágenes como “estatua de sal”, “reina de hielo” y “ciudad sin gente” para referirse a quienes dócil y pasivamente aceptan la dominación del padre y la autoridad masculina. No obstante, plantea la posibilidad de que las mujeres reformulen su situación a través de los personajes mujeres que no encajan en las estructuras establecidas. El personaje Agustina atenta contra el silencio de las mujeres, ella quiere escribir su historia y hablar de lo que no se habla. Por su oficio de periodista, Laura Restrepo sabe que el silencio perpetúa la injusticia, contribuye con la reproducción de los estándares que mantienen los poderes dominantes y usa la escritura para sacar a la luz lo silenciado.

### **3.3.4. Escritura de la violencia como la relación desafortunada entre los seres humanos y el poder**

A partir del análisis de la narración de *Delirio* puede afirmarse que la autora saca la locura del contexto de la enfermedad individual y la relaciona con el contexto social en que los individuos viven. La locura en la novela es el resultado de las relaciones culturales que implican imposiciones sociales, que a menudo no se perciben como violentas porque se han naturalizado. En este sentido, la frontera trazada por la modernidad entre la vida pública y la vida privada se torna borrosa. Así mismo, la violencia “pública” y la violencia “privada” no aparecen por separado (como han señalado los críticos literarios), sino que la violencia silenciosa e invisible puede explicar en muchos casos, los estallidos de violencia física o violencia visible.

Laura Restrepo no ubica en el centro de la narración a los sicarios ni a los narcotraficantes, más bien se concentra en la violencia que se ejerce sobre individuos concretos, donde las representaciones culturales legitimadas se instalan en la mente de las personas. Esta violencia, sin embargo, gira en torno al mismo motivo: la necesidad de dominación para instaurar y conservar un orden social.

El leguaje actúa en la creación, constitución y mantenimiento del orden social. En la novela son comunes las sentencias de la cultura, tales como: “Hable como hombre”, que implica que hay un modo de ser de los varones que les es propio y que debe perpetuarse; “quién sabe qué dirán las gentes de Sasaima”, frase que implica que hay que considerar lo que los demás piensan, es un asunto de hacer o dejar de hacer, no tanto por el beneficio propio, sino por lo que lo demás puedan pensar, como recordando que lo que se legitima no viene de mí, sino que viene de afuera, está en los otros; “los padres saben cosas que los hijos no saben”, que implica que los padres saben lo que les conviene a los hijos y es en los padres en quien puedes confiar ciegamente; “en boca cerrada no entran moscos”, una sentencia clave en la configuración de la locura de Agustina,

que ordena el silencio. Todos estos mandatos, en su conjunto, son los que reproducen el orden social, y el narrador de *Delirio* expone estas voces de la cultura y luego las desmitifica.

### **3.3.5. La escritura de la violencia en *Delirio* frente a otros discursos de la violencia**

Hemos visto cómo los discursos de la violencia en Colombia giran en torno a posiciones políticas y económicas, donde sus actores se culpan unos a otros del derramamiento de sangre, la barbarie, las violaciones, el abuso y la injusticia. Pero, ni los medios de comunicación, ni los actores del conflicto armado muestran interés por incluir en sus discursos las causas últimas por las que el “sicariato” prolifera en las ciudades colombianas, ni las razones por las cuales la cultura narcotraficante encontró un terreno fértil en Colombia, ni las motivaciones que tienen los jóvenes para ingresar a los diversos ejércitos. Es desde el campo literario, donde autores como Laura Restrepo se pronuncian y ella, en particular, decide crear una serie de personajes que encarnan sectores de la sociedad, como si una cultura (una ideología) hablará a través de sus figuras de narradores, muy al estilo de José Saramago, quien, a su vez, escribe muy al estilo de las obras de teatro de Bertolt Brecht. Así, crea Restrepo personajes como Carlos Vicente Londoño, la Araña o los miembros del Lomas Club, quienes, ciertamente, como una araña, tejen redes para aumentar sus capitales mediante el lavado de dinero y asesinatos masivos, protegidos bajo el manto de las leyes que ellos mismos imponen, ponen en circulación y perpetúan para beneficio propio.

#### 4. Capítulo IV: Conclusiones

El análisis de *Delirio* a partir de la propuesta del profesor Ramírez evidencia cómo Laura Restrepo creó un narrador que reconstruye la manera en que una niña (Agustina) y un niño (McAlister) construyen significaciones según el lugar en que los ubica la cultura. Laura recrea el universo simbólico de Agustina y MacAlister y, muestra cómo la cultura que les rodea afecta su interioridad, muestra cómo la cultura terrateniente los violenta, no sólo a las mujeres, sino también a los hombres que crecen en esa cultura. Se trata de mecanismos culturales naturalizados eficientes donde, normalmente, si el individuo no se adapta, se autoexilia, tal es el caso de Agustina, quien se fuga hacia la locura, o el Bichi, hacia otro país.

Los discursos sobre la violencia hacen parte de la identidad sociocultural colombiana, pero la enunciación de esos discursos, dentro de la cual la violencia toma forma, está condicionada por la presencia de los sujetos, sus prácticas, valores y creencias. En Colombia se habla de violencia desde muchos ámbitos: académico, gubernamental, de los grupos en conflicto armado, de la prensa, e incluso, desde el ámbito artístico y literario, la mayor parte de estos discursos se ocupa de la violencia física, la violencia de choque que, a nuestro ojos, aparece “real”. Sin embargo, hemos visto que Laura Restrepo, si bien tiene el narcotráfico como telón de fondo, por sus investigaciones periodísticas, aborda la violencia desde una perspectiva en la que logra tomar distancia de esa violencia física, visible, que produce el narcotráfico, y reconstruye el universo simbólico que rodea a las personas que habitan el mundo convulsionado por hechos violentos, revelando así, algunas causas últimas de la violencia de las que poco se habla: miedo al prójimo, miedo al rechazo colectivo, miedo a la falta de reconocimiento afectivo y social.

El análisis de la novela según los tres niveles de lectura, revela la capacidad de creación estética de Laura Restrepo puesto que crea un narrador que desanda las representaciones de los personajes y evidencia que existe una correlación entre el discurso de los personajes y las elaboraciones cognitivas, afectivas y éticas con las que construyen su realidad. Restrepo muestra el contenido que configura los puntos de referencia legitimados o no legitimados, a partir de los cuales, los individuos de la novela construyen su identidad; se opone a la naturalización de prácticas culturales arbitrarias y; ofrece alternativas a los modelos de masculinidad y feminidad de la época. Restrepo se aleja del discurso de la modernidad occidental en el que la construcción de lo público y lo privado hace de asuntos como la religión, las inclinaciones sexuales, las relaciones de pareja o la locura, un asunto privado de los individuos, invitando a romper el silencio, a hablar de lo que se silencia. La escritura misma de la biografía de Agustina es un punto de ruptura, de no silencio. De ésta manera, la violencia, desde la perspectiva del narrador de *Delirio* no está asociada únicamente a los planos económico, social o político, sino que es un fenómeno totalizante que abarca el ámbito público y privado.

El análisis de la forma de la narración confirma que la violencia que es inherente al lenguaje y a las leyes, es a su vez, un medio para superar la violencia. Así como el lenguaje ayuda a invisibilizar las formas de violencia simbólica, también puede ayudar a realizar actos violentos que perturben los principios básicos de la vida social, tal como hacen Agustina y el Bichi, al atentar contra los requerimientos y la tradición familiar.

Otro aspecto importante del estudio del discurso literario de Laura Restrepo en *Delirio* es que hay una relación compleja entre la violencia visible y la violencia simbólica puesto que la violencia no es una característica exclusiva de actos concretos como una masacre o un secuestro, sino que la violencia puede presentarse dosificada o repartida según el contexto en que se

presente, pero tanto la violencia física visible, como la violencia simbólica, invisible, cumplen una función básica que consiste en regular, en imponer o conservar un orden social legitimado.

Este estudio también evidencia la pertinencia de aplicar la propuesta de análisis literario del profesor Ramírez, que si bien concibe al narrador como alguien que forma parte de una época y unas coordenadas históricas, tiene la ventaja que aún dentro de los límites de esas coordenadas, nos permite rescatar el papel del escritor como individuo creativo, es decir, como alguien que situado en medio de una sociedad, una época y una cultura, puede, aún así, decir algo original y plantear su punto de vista frente a sus experiencias.

### Obras citadas

- Althusser, Louis (1970) “Ideología y aparatos ideológicos de Estado” en: *Ideología y aparatos ideológicos de Estado, Freud y Lacan*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- Aranguren, Mauricio. *Carlos Castaño revela sus secretos*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 2001. Impreso.
- Benveniste, Emile. *Problemas de Lingüística General*. Tomo II. México: Editorial Siglo XXI, 1983.
- Benjamin, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Trad. H. A. Murena. Buenos Aires: Leviatán, 1995. Impreso.
- Betancourt, Alexander. “Memoria y violencias. Apuntes para la interpretación de la nación colombiana a comienzos del siglo XXI”. *Revista Anthropos* 230 (2011): 107-120. Impreso.
- Bonilla, Guido. *La violencia contra la Unión Patriótica: un crimen de lesa humanidad*. Bogotá: Centro de Estudios e Investigaciones Sociales (CEIS), 1993. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Trad. J. Jordá. Barcelona: Anagrama, 2000. Impreso.
- Butler, Judith. “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”. *Theatre Journal* 40.4 (1988): 519-531. Impreso.
- Cívico, Aldo. “No divulgar hasta que los implicados estén muertos”. *Las guerras de “Doblezero”*. Bogotá: Intermedio Editores, 2009. Impreso.
- Departamento Nacional de Planeación. *La paz: elemento fundamental del desarrollo*. Bogotá, 1998. Impreso.
- Franco, Eduardo. *Las guerrillas del Llano*. Medellín: Hombre Nuevo, 1976. Impreso.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI, 1976. Impreso.
- GMH. *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional, 2013. Web. 14 feb. 2014.



- González, José Jairo. *Historias de fronteras. Colonización y guerras en el Sumapaz*. Bogotá: CINEP, 1990. Impreso.
- González Correa, Adriana. “El conflicto colombiano, un intríngulis de intereses que multiplican las raíces del conflicto”. *Revista Anthropos* 230 (2011): 80-89. Impreso.
- González Ortega, Nelson. *Colombia: Una nación en formación en su historia y literatura (siglos XVI-XXI)*. Madrid: Iberoamericana, 2013. Impreso.
- Guerrero, Javier. *Los años del olvido: Boyacá y los orígenes de la Violencia*. Bogotá: Tercer Mundo, 1991. Impreso.
- Guzmán Campos, Germán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna. *La violencia en Colombia, estudio de un proceso social*. Bogotá: Círculo de Lectores. 1988. Impreso.
- Honneth, Alex. *La lucha por el reconocimiento. Gramática de los conflictos sociales*. Barcelona: Crítica-Grijalbo Mondadori. 1997. Impreso.
- Humans Rights Watch. *Aprenderás a no llorar: niños combatientes en Colombia*. Bogotá: Gente Nueva, 2004. Impreso.
- Kristeva, Julia. *El porvenir de una revuelta*. Trad. Luis Miralles. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2000. Impreso.
- López, Claudia, coord. *Y refundaron la Patria. De cómo mafiosos y políticos reconfiguraron el Estado Colombiano*. Bogotá: Debate, 2010. Impreso.
- Medina, Carlos. *Autodefensas, paramilitares y narcotráfico*. Bogotá: Editorial Documentos Periodísticos, 1990. Impreso.
- Meertens, Donny y Gonzalo Sánchez. *Bandoleros, gamonales y campesinos. El caso de la violencia en Colombia*. Bogotá: El Áncora, 198. Impreso.
- Molano, Alfredo. “La gente no habla en conceptos, a menos que quiera esconderse”. *Revista Anthropos* 230 (2011): 101-106. Impreso.
- Ortiz. Carlos. *Historiografía de la violencia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, s. f. Web. 15 mar. 2014.

- Ortiz, Carlos. “El sicariato en Medellín: Entre la violencia política y el crimen organizado” *Análisis Político* 14 (1991): 6-73. Impreso.
- Palacios, Marco. “Legitimidad elusiva”. *Entre la legitimidad y la violencia: Colombia 1875-1994*. Bogotá: Norma, 2003. Impreso.
- Pecaut, Daniel y Liliana González. “Presente, pasado y futuro de la violencia en Colombia”. *Desarrollo Económico* 36.144 (1997): 891-930. Impreso
- Peñaranda, Ricardo y Gonzalo Sánchez, comps. *Pasado y presente de la violencia en Colombia*. Santafé de Bogotá: CEREC-IEPRI, 1991. Impreso.
- Pizarro Leongómez, Eduardo. “La insurgencia armada: raíces y perspectivas”. *Pasado y presente de la violencia en Colombia*. Comps. Ricardo Peñaranda y Gonzalo Sánchez. Santafé de Bogotá: CEREC-IEPRI, 1991. Impreso.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984. Impreso.
- Ramírez Peña, Luis Alfonso. *Comunicación y Discurso, La perspectiva polifónica en los discursos literario, cotidiano y científico*. Bogotá: Editorial Magisterio, 2008. Impreso.
- . *Una parodia de las crónicas de indias: Ursúa de William Ospina*. Instituto Caro y Cuervo, 2012. Impreso.
- Rausch, Jane M. “La mirada desde la periferia: desarrollo de la historia de la frontera colombiana, desde 1970 hasta el presente”, *Fronteras de la historia* 8 (2003): 263-273. Impreso.
- Restrepo, Laura. *Delirio*. Bogotá: Punto de Lectura, 2006. Impreso
- . “Niveles de realidad en la literatura de la ‘Violencia’ colombiana”. En AA.VV. *Once ensayos sobre la violencia*, Bogotá: CEREC, 1985, 117-169.
- Sánchez, Elvira y Julie Lirot. *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá: Aguilar – Taurus, 2007. Impreso.
- Sanmiguel, Pío. “Consideraciones previas al estudio de la violencia”. *Revista Colombiana de Psicología* 2 (1993): 81-87. Impreso.
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Santillana, 1996.

- Suárez, Juana. “Laura Restrepo: ¿hay vida después del realismo mágico? *Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana, 2010. Impreso.
- Tokatlian, Juan. *Globalización, narcotráfico, y violencia*. Buenos Aires: Norma. 2000. Impreso.
- Van Der Veer, Peter. *Writing Violence*. Pennsylvania: U of Pennsylvania Press, 1996. Web. 8 abr. 2014.
- Verón, Alberto. “Memoria, violencia y progreso: rostros ocultos de un país”. *Revista Anthropos* 230 (2011): 57-70. Impreso.
- Villa, Willmer y Ernell Villa. “Desarrollo y mundos desencontrados en el actuar representado desde los bordes”. *Revista Anthropos* 230 (2011): 147-159. Impreso.
- Zamosc, León. *La cuestión agraria y el movimiento campesino en Colombia. Luchas de la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC) (1967-1981)*. París: Instituto de las Investigaciones de las Naciones Unidas para el Desarrollo Social, 1987. Impreso.
- Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Trad. Antonio Antón Fernández. Barcelona: Paidós, 2009. Impreso.