

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Doctorado en Literatura Latinoamericana

Constelaciones del delirio en la novela latinoamericana contemporánea

Juan Manuel Acevedo Carvajal

Tutor: Santiago Andrés Cevallos González

Quito, 2024



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Juan Manuel Acevedo Carvajal, autor de la tesis intitulada “Constelaciones del delirio en la novela latinoamericana contemporánea”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Doctor en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

09 de enero de 2024



*

* *

Firma: _____

Resumen

El presente estudio tiene como derrotero dar respuesta a la pregunta de investigación sobre ¿cómo configurar constelaciones del delirio en la novela latinoamericana contemporánea, a partir de la conceptualización del delirio literario y del análisis del proceso de construcción del relato delirante?; para lo cual inicialmente se adelanta un recorrido por los presupuestos teóricos que enmarcan la investigación, dentro de los cuales podemos destacar el concepto de delirio literario, el enfoque de las constelaciones y el análisis figural con sus niveles de producción de sentido.

Posteriormente, entraremos a profundizar en la expresión del delirio en la literatura mediante el análisis de la relación entre la lengua y el delirio y sus posibles formas de escritura; luego de esto presentamos algunos casos de ficciones delirantes en la literatura latinoamericana contemporánea y proyectamos la configuración de algunas constelaciones. En los siguientes momentos, abordaremos propiamente el análisis literario de las obras que conforman el corpus elegido. Concretamente, configuramos tres constelaciones, las cuales hemos agrupado de acuerdo con el tipo de delirio que se presenta en las obras, así, tenemos *la Constelación Mnemósine: delirios de la memoria y la historia*; *la Constelación Mysterium: delirios místicos*; y *la Constelación Allucinatio: delirios creativos*; para concluir que el montaje de constelaciones permite pensar el delirio literario en la novela latinoamericana contemporánea y sugiere otro tipo de lógica crítica, que muestra la pertinencia de lo disruptivo, el desvío y el desvarío como parte de las lógicas difusas de la contemporaneidad. Por último, se presenta el epílogo que expone materiales de otras tradiciones literarias.

Palabras clave: constelación, delirio, literatura latinoamericana, novela contemporánea, crítica literaria

A Margarita, Catherine y Thomas,
las estrellas más brillantes de mi constelación.

A la memoria de mi Madre,
la estrella más luminosa de mi existencia.

A la memoria de mi maestro y amigo Carlos Castrillón,
la estrella polar que orientó a tantos navegantes en la investigación literaria.

Agradecimientos

El presente trazado es el fruto de varios años de investigación y trabajo. Son diversas las personas que me han apoyado directa e indirectamente, y que han permitido que este anhelo se cumpla y llegue a buen puerto. Me gustaría iniciar agradeciendo a la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Quito-Ecuador, por otorgarme una beca para realizar el Doctorado en Literatura Latinoamericana, el cual superó todas mis expectativas y amplió mi visión de mundo y mi horizonte de sentido. También quiero agradecer al doctor Fernando Balseca, director del doctorado, por su don de gentes, su eficiente labor e invaluable gestión.

Mis más sinceros y sentidos agradecimientos al doctor Santiago Cevallos, director de esta tesis doctoral, quien sin reservas aceptó guiar este estudio y darme la oportunidad de analizar y profundizar en el campo de la literatura latinoamericana. Gracias por su paciencia, su interés y disponibilidad permanente para orientar y sugerir de la manera más rigurosa este trabajo. Además, gracias por su apoyo y constante estímulo en los momentos más difíciles del proceso.

Al doctor Julio Ramos por inspirar la perspectiva crítica de las constelaciones y la temática del delirio desde su seminario: *Poderes y conjuros del trabajo de archivo en la literatura y el cine*; también por su generosidad con los materiales, los conocimientos y los afectos, y sobre todo por fomentar la libertad de pensamiento desde el contrapunto, el disenso y la crítica como una forma de escritura, desde la cual funda su trabajo teórico, afectivo y creativo.

A la doctora Gina Saraceni por la lectura crítica del documento y por alentarme siempre y en cada encuentro a trabajar con los afectos y la poesía, desde Quito: *Con las vértebras rotas*, hasta los congresos de Lasa e Ili, en Chicago, San Juan y Bogotá. Gracias a ella, ahora sé que la poesía está por delante de la vida y tiene la fuerza que dan las victorias sobre la muerte.

A los profesores del doctorado y sus enseñanzas en los cursos y seminarios, en especial a los anteriormente señalados y a los doctores: Nelson Osorio, John Beverley, Carlos Pacheco (Q.E.P.D), Javier Sanjinés, Alba María Paz Soldán, Michael Handelsman, Ruth Román y Milena Britto; todos ellos contribuyeron a mi formación doctoral y a la formulación y desarrollo de mi proyecto.

A mis compañeros de cohorte por su interlocución y buena onda, principalmente a: Miguel Aillón, Omar Rocha, Juan Pablo Castro, María Augusta Vintimilla, Camilo Luzuriaga, Gustavo Abad, Iván Rodrigo Mendizábal, Martha Rodríguez, Carlos Aulestia, Marcel Velázquez, Marcelo Báez, Gladys Valencia, Cesar Carrión, Galo Torres, Andrés Landázuri, Sofía Alcón y María Teresa Galarza.

Agradezco al Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, por su grata acogida, particularmente a los investigadores y escritores: Noé Jitrik (Q.E.P.D), Celina Manzoni, Guillermo Martínez, Martín Kohan, Fabián Casas y María Fernanda Pampín. También un agradecimiento especial al Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, en cabeza del doctor Claudio Maíz; y por supuesto toda mi gratitud al doctor Jorge Romero de la Universidad Central de Venezuela por su lectura y aporte para con el documento.

A la Maestría y el Doctorado en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira, fundamentalmente a su director, César Valencia Solanilla y los profesores Rigoberto Gil Montoya y Carlos Alberto Castrillón Ramírez (Q.E.P.D), por las invaluable conversaciones y orientaciones sobre literatura latinoamericana, y en particular sobre el tema en cuestión.

A los amigos y colegas de la Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana de la Universidad del Quindío, primordialmente a: Mariana Valencia, Daniel Rodríguez, Juan David Zambrano, Miguel Ángel Caro y Álvaro Cano. También, a los integrantes del Grupo de Investigación en Literaturas Marginales (Marginalia), especialmente a Edwin Vargas, Carlos Mario Fisgativa, David Fernando Agudelo, Yeni Zulena Millán y Andrea Estefanía Álvarez, por su permanente apoyo y respaldo.

A los amigos que han acompañado este largo trayecto: Edinson Fierro, Carlos Izquierdo, Gabriela Alemán, Mario Cárdenas, Florian Ebri Botero, Mario Armando Valencia, Francia Mejía, Arles López, César Aristizábal, Juan Guillermo Caicedo, Ana María Restrepo, Jairo Andrés Cardona, Alberto Rodríguez, Esteban Hincapié y Paula Altafulla, con la gratitud y el convencimiento de que la amistad debe ser como la literatura: nuestra comunión

Para terminar, hay que decir que las partes del trabajo corresponden a distintos tiempos de escritura y median varios años entre algunas de ellas. Por tanto, no pueden faltar los agradecimientos a mi familia, quienes con su afecto colaboraron con este proceso. A ellos, de nuevo, gracias totales.

Tabla de contenidos

Introducción.....	17
Capítulo primero. Presupuestos teóricos	27
1. Conceptualización del delirio literario	27
2. Construcción del relato delirante.....	39
3. De la periodización a las constelaciones	46
4. Perspectiva crítica: constelaciones literarias	53
4.1 Constelaciones en la historiografía de Walter Benjamin	62
4.2 Constelaciones en la filosofía de Theodor W. Adorno.....	65
4.3 La teoría crítica desde el concepto de constelación en Walter Benjamin y Theodor W. Adorno	69
4.4 Montaje literario y construcción de constelaciones.....	74
Capítulo segundo. El delirio en la literatura	81
1. El delirio: su relación con la lengua, la forma y la escritura	84
2. Ficciones delirantes en América Latina	93
3. Un caso de delirio literario en la novela latinoamericana contemporánea	110
4. Configuración de constelaciones del delirio en la novela latinoamericana contemporánea.....	119
Capítulo tercero. Constelación Mnemósine: delirios de la memoria y la historia.....	125
1. Delirio, historia y trauma en <i>Amuleto</i> de Roberto Bolaño	126
1.1 El encuentro de dos hilos narrativos.....	127
1.2 La irrupción del trauma	129
1.3 La intemperie de la poesía	131
1.4 La historia latinoamericana: otro cuento corto de terror	133
2. El delirio al margen de La historia en <i>Nadie me verá llorar</i> de Cristina Rivera Garza	137
2.1 El amor y el dolor dentro de la polifonía finisecular	138
2.2 Escribir el delirio	143
3. La historia como un sueño delirante en <i>La casa de los naufragos</i> de Guillermo Rosales.....	149
3.1 El escritor William Figueras.....	152
3.2 El sueño de la historia	154

3.3	El crudo delirio en el <i>Boarding Home</i>	158
4.	Resistencia de la historia	160
Capítulo cuarto. Constelación Mysterium: delirios místicos.....		163
1.	Delirios místicos y colectivos en <i>La virgen cabeza</i> de Gabriela Cabezón Cámara.....	163
1.1	Qüity: entre la vida y la muerte	165
1.2	Cleopatra: el delirio místico	167
1.3	La Villa “El Poso” o el delirio colectivo	171
2.	Violencia delirante en el místico <i>Poeta ciego</i> de Mario Bellatin.....	173
2.1	La transgresión de los personajes	176
2.2	La Extranjera Anna y la violencia delirante de la Nueva Organización	180
3.	El viaje delirante de la mística sor Teresita en <i>Las nubes</i> de Juan José Saer. 185	
3.1	El viaje hacia la Casa de Salud <i>las tres acacias</i>	187
3.2	Notas sobre el delirio en el siglo XIX	193
3.3	El delirio místico en sor Teresita.....	196
4.	Reducción espiritual	201
Capítulo quinto. Constelación Allucinatio: delirios creativos.....		205
1.	El salvaje color del delirio en <i>Todos los perros son azules</i> de Rodrigo De Souza Leão	205
1.1	El lado salvaje de la locura.....	207
1.2	Los colores del delirio creativo	210
1.3	Autonomía creativa de la locura.....	212
2.	La narración delirante de <i>Yo era una chica moderna</i> de César Aira.....	216
2.1	Contra todas las leyes del Realismo	217
2.2	La polaridad creativa	220
2.3	El Gauchito: un cuerpo sin órganos	223
3.	El delirio creativo más allá de la muerte en <i>Opio en las nubes</i> de Rafael Chaparro Madiedo	226
3.1	El diálogo de muertos	227
3.2	Una ciudad en el limbo	230
3.3	La conciencia degradada	231
4.	Radicalización formal.....	235
Conclusiones.....		237
Epílogo.....		245

Primera estela. El delirio en la novela europea contemporánea.	245
Segunda estela. Derivas del delirio en la narrativa norteamericana contemporánea....	249
Obras citadas.....	259

El cerebro de mi madre contiene un grupo de estrellas que constelan
llevando el nombre del recuerdo cariñoso que las enciende.
(Nona Fernández 2019)

En el brillo de la noche, las estrellas nos observan.
(Patricio Guzmán 2010)

Si he de vivir que sea sin timón y en el delirio.
(Mario Santiago Papasquiaro 1996)

Introducción

Como creaciones del firmamento, las constelaciones están implicadas en el comienzo de la literatura en la antigüedad. Desde su orden arbitrario las constelaciones provocaron nuestra vocación para crear nuevos sentidos y nos estimularon a pensar nuevos surcos, y a imaginar trazados entre conexiones posibles. Las constelaciones desafiaron las geometrías tradicionales y permitieron la composición, a partir de un encadenamiento de puntos (lugares) y luces (autores y obras), estimulando nuestra percepción, pues aun sabiéndolas ilusorias desde el intelecto, tenemos conciencia de sus destellos. Las constelaciones operaron desde un devenir inicial que no intentó ordenar, al contrario, potenciaron las sucesivas construcciones de la imaginación humana.

En este sentido, no se puede escribir acerca de las constelaciones sin una búsqueda con resonancias telúricas y celestes; mejor aún, habrá que ir de la tierra al cielo, de las configuraciones terrestres a las aéreas y buscar un juego de sentido en este entrecruzamiento. Porque las constelaciones señalan sin confusión el ámbito astral, y se apropian del imaginario que, desde siempre, ha visto en la bóveda celeste el refulgir de las estrellas, creando una significación en ese mar luminoso que aparece caótico y sin nombre. De este modo, la constelación es el testimonio y la instauración del sentido sobre elementos dispersos y disímiles a los que habría que darles un nacimiento humano bajo figuras, siluetas y narraciones.

Ordenarlo todo es una de las consignas que hemos llevado a cabo desde distintos saberes y disciplinas, y en ello la perspectiva crítica ha jugado un papel esencial, puesto que a cualquier acto de ordenación subyace la pregunta por el criterio: ¿Cómo ordenar la diferencia? De la tierra al cielo hemos ordenado el vasto panorama de lo real. Las constelaciones son muestra de ello; lo que falta es ver la perspectiva crítica empleada por el investigador en la construcción de sus constelaciones: ¿Cómo y desde dónde instauran un orden? ¿Cuál es el sentido y la dirección del mismo? ¿Cuáles son sus alcances y sus pretensiones? ¿Qué se ordena en estas constelaciones: el vasto panorama de la novela latinoamericana contemporánea?

Enfrentarse a la literatura latinoamericana contemporánea implica decidir un inicio, el principio de selección y de ordenación que ha de regir un estudio que pretende dar cuenta del estado actual de la novela en el continente. El universo es inconmensurable y los procedimientos para acercarse a él también son muy amplios. Sin embargo,

apostemos a dos posibilidades de ordenamiento, la histórica y la sistemática. Sobre estas dos líneas podría correr el análisis buscando direccionalidad y coherencia.

Se crearía entonces una línea narrativa para contar un fragmento de la historia de la literatura, ordenando, por ejemplo, según la lista de grandes autores y obras, o bien podría incursionar en un ordenamiento por movimientos, escuelas o corrientes. Se obtendría como resultado una visión panorámica, y una unidad de sentido histórico y continuo. Del lado sistemático se podría jugar con las estructuras, buscando un ordenamiento transhistórico con tintes de universalidad. El resultado sería un sistema coherente, que garantice así la unidad de sentido. La novela latinoamericana contemporánea podría entonces ser comprendida en términos objetivos, es decir, como un objeto de estudio delimitado, unitario y susceptible de ser estudiado a partir de esa unidad representada y creada por el método: histórico o sistemático.

Cada perspectiva crítica de lectura arrojaría una experiencia distinta. Esta sentencia, que es aplicable para cada texto, adquiere particular relevancia en el caso de las constelaciones, porque de entrada hay un juego de sentidos y multiplicidades en los capítulos. Frente al orden convencional del uno después del otro, se invita a una lectura desordenada que posibilita la heterogeneidad; un punto de vista móvil, de modo tal que cada punto nuevo se vea modificado por la retención de lo anterior y por la protensión de lo por venir. Un punto de vista móvil que genera conexiones y produce sentidos sin una dirección sucesiva, y eso es precisamente lo que ocurre con las constelaciones.

Como si se tratara de una metáfora que conecta puntos de uno y otro lado, se juega a generar figuras que no pueden ser anticipadas, ya que son el resultado o el efecto de las relaciones y estas relaciones no están contenidas en el texto, sino que son operaciones y frutos de la lectura. Se subvierte el orden convencional, y ese otro ordenamiento hace de las constelaciones un tablero que no tiene posiciones fijas ni movimientos preestablecidos. Todo ocurre cada vez y ocurre de un modo distinto. Sin embargo, no es el producto de un acto arbitrario de lectura, que al ponerse por encima del texto decide, en un acto psicótico, conectar los capítulos según una voluntad de caos.

En este sentido, las constelaciones tienen un orden sui géneris, pues no es ni fijo ni sucesivo. Tienen una densidad que se va ganando por acumulación de capítulo en capítulo, pero no de manera continua. Tienen un principio de repetición y de regreso a obras, temas y motivos, pero no en una espiral ascendente. Tienen conexiones forzosas y relaciones imprescindibles entre sus multiplicidades, pero sin cerrar ni programar los

movimientos. Este texto puede ser leído de muchas maneras, de la totalidad al fragmento, de la secuencialidad a la analepsis y la prolepsis, de lo abstracto a lo concreto.

Una tesis como obra abierta, con caminos que conducen hacia los capítulos, entendidos estos como estratificaciones, multiplicidades, anuncios de orden, condensaciones y puntos sintéticos. ¿Qué pasa con una investigación experimental que renuncia de entrada a la búsqueda de unidad? Uno de los mayores hallazgos en la construcción de las constelaciones es que la manera de abordar el objeto de estudio se da directamente, sin acudir a un marco teórico previo, me explico: no se trata de aplicar una teoría que deba ser confirmada; lo que se busca es hacer devenir al objeto de estudio, en nuestro caso el corpus de las novelas elegidas, a un discurso crítico a partir de la lectura de los materiales. Aquí entonces lo que se señala es que el objeto de estudio deviene otra cosa; quizás se tendría que recurrir a la búsqueda del tiempo perdido y reconocer con Proust, que: “uno no se realiza más que sucesivamente”.

En nuestro caso, la perspectiva crítica de las constelaciones para señalar el delirio y su presencia en la novela latinoamericana contemporánea, nos permitió trazar líneas que conectan cada tipo de delirio con unas coordenadas concretas. Así, son relaciones que dibujan un mapa imaginario que configuran las constelaciones del delirio en la novela de nuestro continente, propuestas en el presente estudio.

Permítase ahora anunciar la serie de constelaciones que han de seguir, para crear un mapa celeste en cada lectura. En estas líneas encontrarán la configuración de las *constelaciones del delirio en la novela latinoamericana contemporánea*, a partir de la conceptualización del delirio narrativo, y el análisis del proceso de construcción del relato delirante; las obras analizadas permiten conocer cómo ciertos contextos sociales (producto de la precarización) llevan a refugiarse en ficciones delirantes para relatar la manera de convivir, consumir y ser en un espacio y tiempo convulsos.

Así mismo, evidencian cómo en el delirio literario se pueden camuflar las inconformidades y carencias del continente, las cuales no están exentas de las tensiones constantes, que inician algunos estados fallidos, y se camuflan en proyectos nacionales que intentan dar sosiego desde las ilusiones de comunidad, las que se diluyen con los nuevos proyectos de la sociedad capitalista.

En la perspectiva que nos interesa, el delirio es un excursio¹ que elabora creativamente la resistencia a la realidad, un excursio no convencional que tiende a una

¹ Un excursio es una digresión, es decir lo que se produce cuando quien escribe se aparta del hilo natural del tema para explicar extensamente algo que ha surgido en el discurso, y luego regresa al hilo

rearticulación de los mismos modelos de lo real; el delirio es bizarro, ya que es generado por los mismos mecanismos que las creencias normales, sus desplazamientos de tiempo y espacio, sus condensaciones y disyunciones de identidad, sus reordenamientos mantienen una lucha indisolublemente íntima con la realidad que, más que reflejarla, la produce transformada como negación de lo dado, como excepción de algo que sucede para hacer que su contenido sea grandioso, extraño o no verdadero.

Se tiene la confianza de que la elección de las obras corresponda a las expectativas de amplitud y rigor que requiere este tipo de empresa, pues la variedad de obras delirantes en la literatura latinoamericana contemporánea, y los distintos contextos de creación, propician un muestreo significativo de las posibilidades que abre un análisis de las ficciones delirantes en nuestro continente, tan variadas y abundantes, por medio de una perspectiva crítica tan versátil como la de las constelaciones.

La escritura es límite y libertad y es allí, en ese lugar, donde el afuera se hace posible, donde se puede dar forma a lo indecible. De este modo, lo que permite la escritura es el funcionamiento de un delirio del lenguaje al que ya no se le interroga por su verdad. La relación con la escritura se establece entonces a partir del delirio y del lenguaje, de la imposibilidad de una demarcación definitiva o de una correspondencia exacta. Delirio y escritura como actos, no separados, sino en experimentación: funcionan como el devenir que tiene lugar en el texto, en su organización discursiva, en su posibilidad de “entrar en” y “salir de” la lengua; en su capacidad de articularse y transformarse a través del lenguaje.

En este sentido, el delirio no se trata de una privación parcial de la realidad, pues todo el universo del delirante, tal y como antes se percibía, se imaginaba, se pensaba, asediado por pasiones y deseos, parece hundirse de repente y, por lo tanto, debe reconstruirse lo antes posible. Así es como aparecen los contenidos del delirio: como fragmentos encontrados (de cualquier modo y en cualquier parte) para cubrir la grieta existente entre el mundo y la psiquis del personaje literario. Luego, el delirio asumido como articulación de la praxis creativa se convierte en teoría resistente y transformativa de realidades.

Concretamente, en un primer capítulo se abordan los presupuestos teóricos que enmarcan el presente estudio. En primer lugar, siendo coherente con nuestra pregunta de investigación sobre: ¿cómo se configuran constelaciones del delirio en la novela latinoamericana contemporánea?, se estudia la conceptualización del delirio desde una

argumentativo. Los excursos aquí planteados son de carácter disruptivo, similares al ordenamiento constelativo.

perspectiva psicoanalítica y literaria. Partimos de su definición clásica para abordar su relación con la palabra, la enfermedad o la lógica; con lo que pretendemos sentar las bases para el entendimiento del concepto desde la perspectiva de la lengua y la literatura.

En un segundo momento de este primer capítulo, pasamos a la siguiente variable de nuestra pregunta de investigación, como es la construcción del relato delirante. Aquí desarrollamos, a manera de presupuesto teórico, la importancia de la digresión para las ficciones delirantes y, de la mano de Deleuze y Guattari, concretamos la idea de la digresión del relato delirante como una línea de fuga. Así mismo, analizamos otros recursos que los escritores latinoamericanos ponen en juego para la construcción de algunas ficciones delirantes.

Para cerrar la primera parte, reflexionamos sobre cómo pasar de la periodización lineal a las constelaciones, y luego abordamos la perspectiva crítica propuesta para el análisis del corpus elegido. Dentro de esta propuesta destacamos el concepto de “constelación”, tanto en la historiografía de Walter Benjamin como en la filosofía de Theodor Adorno; así mismo, pasamos revista por la iconología de Aby Warburg, como perspectivas epistémicas que permiten un ordenamiento anacrónico y disruptivo.

También explicamos por qué este ordenamiento propuesto por el enfoque de las constelaciones necesita para su operacionalización de un análisis figural, el cual enfatiza en el objeto de estudio, como el que puede dar luces sobre los conceptos de análisis que requiere para su comprensión. De ahí que, valiéndonos de los diferentes niveles de producción de sentido –el sistema de personajes, el tiempo y el espacio de la narración, el punto de vista de la narración o la forma de narrar–, logramos captar cómo opera la categoría del delirio en cada una de las novelas elegidas en nuestro corpus.

El segundo capítulo aborda, de manera más puntual, el modo en que el delirio se ha expresado en la literatura. Para ello, iniciamos con una breve disertación sobre el delirio y su relación con el género de la novela. Una vez agotado este apartado entramos, a esbozar una reflexión sobre el delirio y su relación con la lengua, la forma y la escritura. En el siguiente momento de este segundo capítulo, nos acercamos más a nuestro objeto de estudio mediante la revisión del delirio literario en la novela latinoamericana; mencionamos allí a figuras tutelares de la narrativa de nuestro continente a manera de luces que guían el camino. Posteriormente profundizamos en un caso del delirio literario en la novela latinoamericana contemporánea. Finalmente, en este segundo momento del estudio, cerramos con la configuración de constelaciones, en donde adelantamos las líneas generales de nuestro análisis posterior.

Ya en el tercer capítulo, entramos a desarrollar la propuesta de la construcción de constelaciones del delirio en la novela latinoamericana contemporánea, articulando tanto el concepto de delirio en la literatura, como la perspectiva crítica de las constelaciones, que incluye el análisis figural de las obras mediante sus niveles de producción de sentido y los presupuestos de la construcción del relato delirante.

Iniciamos el tercer capítulo con la *Constelación Mnemósine: delirios de la memoria y la historia*, que está conformada por tres novelas a saber: *Amuleto* (1999) de Roberto Bolaño, *Nadie me verá llorar* (1999) de Cristina Rivera Garza y *La casa de los naufragos* (1987) de Guillermo Rosales. A su vez, cada uno de los análisis que se presentan, están divididos en otras partes constitutivas que fueron configurándose durante la lectura crítica de los materiales.

Así, el análisis sobre *Amuleto* titulado “Delirio, historia y trauma”, nos adentra en los tópicos centrales en torno a los que girará la lectura, la cual consta de las siguientes partes: “El encuentro de dos hilos narrativos”, “La irrupción del trauma”, “La intemperie de la poesía” y “La historia latinoamericana: otro cuento corto de terror”. En esta obra, el nivel de producción de sentido más destacable es la manera de narrar la historia, puesto que el uso de la digresión resulta necesario para sugerir la sensación de que existe más de una línea narrativa que configura el relato.

A su vez, el acápite dedicado a la novela de Rivera Garza cuyo título es: “El delirio al margen de la historia en *Nadie me verá llorar*”, señala la idea principal de la relación que se establece entre el delirio, la historia y la memoria en esta obra narrativa; este análisis contiene dos partes que nos sirven para explorar las características más relevantes de la problemática abordada, a saber: “El dolor y el amor dentro de la polifonía finisecular” y “El lenguaje del delirio”; aquí el énfasis está puesto en los personajes y sus dramas, que llegan a abarcar toda la narración pese a que esta ocurre en un momento histórico definitivo para el pueblo mexicano.

En tercer lugar, tenemos la obra del escritor cubano Guillermo Rosales, cuyo análisis hemos nombrado con el título: “La historia como un sueño delirante en *La Casa de los Naufragos*”. Al igual que en las anteriores obras de esta constelación, el título nos da la hoja de ruta para entender las conexiones del delirio, la memoria y la historia. Esta obra necesitó a su vez de la división en tres acápites para poder delimitar sus contornos, y estos son: “El escritor William Figueras”, “El sueño de la historia” y “El crudo delirio en el *Boarding Home*”. En esta novela, de toque más intimista, el nivel de producción

de sentido fue precisamente la interioridad del personaje, pues a partir de esta se logra articular su drama personal con el discurso de una historia que se entrevé en sueños.

Ahora bien, el cuarto capítulo presenta la *Constelación Mystarium: delirios místicos*, conformada también por tres obras de la narrativa latinoamericana contemporánea: *La Virgen Cabeza* (2009) de Gabriela Cabezón Cámara, *Poeta Ciego* (2010) de Mario Bellatin y *Las Nubes* (1997) de Juan José Saer. Siguiendo con la manera en que venimos estructurando nuestro análisis, en esta segunda constelación, cada una de las obras se divide a su vez en los aspectos relevantes para lograr desentrañar la relación del delirio con el aspecto místico.

El texto de Cabezón Cámara titulado “Delirios místicos y colectivos en *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara”, presenta la siguiente división en su estudio: “Qüity: entre la vida y la muerte”, “Cleopatra; el delirio místico” y “La Villa El Poso o el delirio colectivo”. Aquí es interesante ver cómo el contraste de visión del mundo de sus personajes principales, así como la participación de los personajes restantes, forman una historia de delirio colectivo guiado por la imagen de La Virgen.

Entretanto, en el texto de Bellatin, hay una narrativa alucinante que decidimos analizar bajo el título de “Violencia delirante en el místico *Poeta ciego* de Mario Bellatin”. En esta novela hay una serie de personajes que conforman una logia demente de crimen y muerte en torno a la supuesta iluminación del poeta ciego. Como primera subdivisión de este capítulo tenemos “La transgresión de los personajes”, para cerrar con “La Extranjera Anna y la violencia delirante de la Nueva Organización”. La violencia sin sentido en esta novela es lo que más resulta delirante; sus personajes actúan transgrediendo las normas básicas de convivencia, convencidos de que están adelantando una labor espiritual muy importante pese a las muertes absurdas de algunos de sus personajes, empezando por el poeta ciego.

Para cerrar esta constelación elegimos el texto de Juan José Saer, *Las Nubes*. El título que decidimos poner a este análisis es “El viaje delirante de la mística sor Teresita en *Las Nubes* de Juan José Saer”; dicho enunciado apunta ya directamente hacia donde dirigimos la atención en esta obra: hacia la figura de la religiosa. Para el propósito, fue necesario dividir el análisis en tres partes. La primera parte “El viaje hacia la Casa de Salud *Las Tres Acacias*”, nos permite contextualizar el viaje de Sor Teresita; posteriormente, “Notas sobre el delirio en el siglo XIX” nos permite mostrar el conocimiento del autor sobre el tema del delirio, y, en un tercer apartado, “El delirio místico en Sor Teresita”, profundizamos en el tipo de delirio de esta constelación.

En el quinto capítulo tenemos la *Constelación Allucinatio: delirios creativos*, donde presentamos las obras *Todos los perros son azules* (2008) de Rodrigo de Souza, *Yo era una chica moderna* (2004) de César Aira y *Opio en las nubes* (1992) de Rafael Chaparro Madiedo; en ellas el cambio de paradigma estético lleva a los escritores a acercarse a las formas más exuberantes del delirio narrativo.

El análisis sobre la novela de Rodrigo de Souza lo titulamos “El salvaje color del delirio en *Todos los perros son azules* de Rodrigo De Souza Leão”, en un intento por captar los elementos más significativos a la hora de hablar del delirio en esta obra. El análisis está estructurado en tres apartados diferenciados así: “El lado salvaje de la locura”, “Los colores del delirio creativo” y “Autonomía creativa de la locura”. Dichos enunciados apuntan hacia los elementos distintivos de la expresión del delirio literario en esta obra: Lo salvaje, el arte y la creatividad.

En el segundo lugar de esta constelación se encuentra la novela de César Aira, en la que el relato delirante es llevado al extremo; por ello, su análisis lo hemos titulado “La narración delirante de *Yo era una chica moderna* de César Aira”, como se indica, es la narrativa la que se sale del surco. Las partes en las que hemos dividido el análisis son “Contra todas las leyes del realismo”, “La polaridad creativa” y “El Gauchito: un cuerpo sin órganos”. Este relato rompe con el pacto referencial en una actitud vanguardista; Aira nos relata situaciones absurdas y dementes que solo son posibles de imaginar a través del delirio creativo.

Como última obra de nuestro análisis de las constelaciones del delirio en la novela latinoamericana contemporánea, hemos elegido *Opio en las nubes* de Chaparro Madiedo, para cerrar con la tercera constelación. El título que hemos elegido para su análisis es “El delirio creativo más allá de la muerte en *Opio en las nubes* de Rafael Chaparro Madiedo”; dicho enunciado muestra con claridad la intención del estudio de esta obra, razón por la cual está dividida en los acápites: “El diálogo de muertos”, “Una ciudad en el limbo” y “La conciencia degradada”; esta manera que elegimos de interpretar la expresión del delirio en esta obra enfoca su atención en mostrar cómo hay aquí una narración delirante, no solo por su ubicación espacio-temporal en otra dimensión, sino además por la voz narrativa que insiste en presentar el delirio desenfrenado en el que viven sus personajes. Aquí, la creación de un mundo paralelo en el que rigen la alucinación y el desenfreno, es también una muestra de la libertad que tiene la imaginación para llevarnos a mundos insospechados.

La última parte del presente estudio corresponde a las conclusiones derivadas de la investigación y al epílogo, que presenta dos constelaciones menores, a partir de otras tradiciones literarias, que permiten la reflexión en torno a la novela europea contemporánea, y el legado de esta tradición hacia el discurso delirante en la narrativa norteamericana.

Con el presente recorrido pretendemos no solo esclarecer el concepto de delirio, tanto desde un punto de vista psicoanalítico y literario, sino también profundizar en el enfoque de las constelaciones y su sustento teórico; además de analizar la forma en que se expresa el delirio literario en obras diversas de la narrativa latinoamericana contemporánea, mediante el estudio de la construcción del relato delirante en cada una de las novelas del corpus.

Como se verá, el enfoque de las constelaciones permite no solo señalar o exponer las características que agrupan las obras, sino que además muestra lo que las diferencia; por ello, hemos elegido esta manera de abordar la problemática de estudio, pues posibilita una crítica creativa en la que las relaciones que se establecen puedan emerger de una manera inesperada, ya que no necesariamente deben obedecer a criterios preestablecidos de clasificación sino que, por el contrario, se manifiestan a medida que la lectura y el análisis de los materiales así lo requieren.

Capítulo primero

Presupuestos teóricos

Aquellos que primero inventaron
 y más tarde nombraron las constelaciones
 fueron narradores. Trazar una línea imaginaria
 entre un grupo de estrellas
 las dotó de una imagen y una identidad.
 Las estrellas hilvanadas en esa línea fueron
 como eventos que se suceden en una narración.
 Imaginar las constelaciones no cambió las estrellas,
 por supuesto, ni tampoco el negro vacío que las rodea.
 Lo que sí cambió fue la manera en que la gente
 comenzó a leer el cielo nocturno.
 (John Berger 1984)

1. Conceptualización del delirio literario

La literatura es salud anota Gilles Deleuze en *Crítica y Clínica* (1996); de ahí que narrar la enfermedad sea parte de la cura. Cuando el delirio se torna estado clínico “las palabras ya no desembocan en nada, ya no se oye ni se ve nada a través de ellas, salvo una noche que ha perdido su historia, sus colores y sus cantos” (Deleuze 1996, 4); por ello, para Deleuze, escribir es sacar a la lengua de los caminos trillados, es hacer delirar la lengua.

Siguiendo este razonamiento podemos, inicialmente, tomar al delirio según la definición del *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* que nos dice: “Delirar deriva del latín, *delirare*, que significa apartarse del surco, delirar, desvariar; derivado a su vez de *lira*, surco, y de, particular separativo” (Corominas y Pascual 1980, 9). Definición leal a su origen, tal y como lo registra la historiografía en el siglo II, cuando Celso acuñara el término. Para el filósofo latino surge del latín de-lirare “desencaminarse” o “salirse del surco del arado” (Cfr. Saldarriaga 2014, 37). En palabras más ilustrativas:

El delirio toma su nombre de una metáfora campesina, del acto de *de-lirar*, de sobrepasar la lira o porción de tierra comprendida entre dos surcos. La idea de salirse del sembrado engloba dos connotaciones fundamentales: el exceso y la esterilidad. Como Ulises, que araba la arena para fingirse loco, el delirante se afana inútilmente por cultivar un suelo que no da fruto, volviendo la espalda a los fértiles campos de la razón. (Bodei 2000, 9)

Salirse del surco entonces implica estar por fuera del camino señalado por la razón, por el camino correcto.

Si buscamos un poco en la historia de la Psicofarmacología Vol. I encontraremos un hecho que ya nos ha sido señalado por la arqueología de Michel Foucault como fundamental para el análisis de las formas anquilosadas en la historia: y es que delito y delirio están íntimamente relacionados, incluso en sus raíces etimológicas, ya que delinquir representará el alejarse del buen camino, apartarse del sendero señalado por la ley. Delirio y delito son entonces conductas, acciones u omisiones típicas, antijurídicas y culpables de infracción contra el pacto social. (Saldarriaga 37)

El delirante y el delincuente se expresan en la transgresión de la ley, en sobrepasar los límites del pacto social. Dicha expresión de la naturaleza humana, cuando se narra, adquiere formas como la disrupción de la realidad; un excursus no convencional que promete una rearticulación, en un sentido díscolo y transgresivo, de lo que ha sido codificado como tal.

Luego, la narración del delirio plantea una ruptura con el mundo, dado que oculta una condición psíquica que, necesariamente, va a contracorriente de lo razonable, de aquello que es aceptado culturalmente; bien sea la esquizofrenia, la manía, el trastorno delirante o la depresión,² el delirio es un síndrome, es decir, un complejo de síntomas que revelan un estado mental confuso.

² Con base en lecturas varias sobre los conceptos mencionados, los caracterizaremos, así (Cfr. Diccionario de Psicoanálisis Laplanche y Pontalis; Sánchez Hita, Inmaculada, “Personalidades esquizoides”) (McWilliams, N. Diagnóstico Psicoanalítico. Comprendiendo la estructura de personalidad en el proceso clínico) En *Revista Internacional de Psicoanálisis: Apertura psicoanalítica*, Número 047 2014, disponible en: <https://www.aperturas.org/articulo.php?articulo=0000854>).

-Esquizofrenia: es el tipo de trastorno psicótico que se caracteriza por la introversión, el aislamiento, la ruptura. El esquizofrénico tiene un conflicto entre la cercanía y la lejanía en sus relaciones afectivas pues siente amenazada su seguridad básica. Este conflicto se origina en la etapa oral, en donde, sea por una madre o un ambiente invasivos, el individuo siente que va a ser engullido; de ahí que actos como tragar o comer, etc. estén relacionados con aspectos afectivos:

El mundo interno inconsciente de la personalidad esquizoide se configura en defensa de un exterior percibido como lleno de consumo, amenazas contra la seguridad y la individualidad. Son personas que andan evitando los peligros de ser envueltos, absorbidos, distorsionados, controlados o devorados, aspectos del nivel oral del desarrollo (Sánchez, Hita Inmaculada, 2014).

Por esta característica de amenaza, la esquizofrenia provoca que el individuo se esconda físicamente o en su imaginación; y es en este último caso cuando aparecen los delirios del esquizofrénico, como veremos, especialmente, en la *Constelación Allucinatia: delirios creativos* con obras como *Todos los perros son azules*.

-Manía: Es un comportamiento exageradamente eufórico, irritable, efusivo, humorístico que suele alternarse con episodios de depresión. Por ello, suele estar relacionada con el trastorno de la bipolaridad. El individuo maniaco experimenta insomnio, exceso de energía y falta de concentración. Cuando la manía se ha vuelto una psicosis aparecen los delirios, especialmente de grandeza.

-Depresión: Es un trastorno mental caracterizado por tristeza y bajo estado de ánimo. Los delirios asociados al trastorno depresivo giran en torno a la ruina, la enfermedad y la culpa. También pueden presentarse delirios paranoides o hipocondríacos.

La expresión de la mentalidad delirante adquiere la forma de fragmentos encontrados (de cualquier modo y en cualquier parte) para cubrir la grieta existente entre el mundo y la psiquis del personaje literario. Luego, el delirio asumido como articulación de la praxis creativa se convierte en teoría resistente y transformativa de realidades, ya que “diríase que la lengua es presa de un delirio que la obliga precisamente a salir de sus propios surcos” (Deleuze 1996, 11).

En otras palabras, la narración delirante rompe el acuerdo que exige adaptarse a la realidad; tal y como lo afirma Freud, la psicosis la desmiente y procura sustituirla (Freud 1993, 195), de ahí que se dé una reconfiguración y remodelado de la visión de mundo a través de alucinaciones y desvaríos, que de esa manera parecen modalidades de una adecuación obligada. Se trata de una labor demiúrgica de remodelación del sistema de creencias, habitus³ y sistemas simbólicos, análogos a la imaginación y los sueños.

Entonces el juicio del delirante es siempre erróneo, pues transgrede las reglas de inferencia; en esto coincidimos con Castilla del Pino, para quien el delirio se define como “el error inherente a una interpretación adiacrítica en el juicio de realidad” (Castilla del Pino 1998, 34); esto es, el error radica en que una interpretación es, para el delirante, equivalente a una observación, de donde la realidad externa y la interna se confunden porque el delirante transforma un juicio de creencia (suposición, interpretación) en un juicio de existencia (evidencia o demostración).

Siguiendo con este autor, quien sustenta con suficiencia que el delirio no es una creencia⁴ sino una evidencia, se puede hablar de una lógica del error delirante pues esa conjetura, hipótesis o interpretación es asumida como una certeza. Al respecto, y remitiéndonos a nuestro corpus de investigación, veremos cómo en novelas de la constelación sobre el delirio místico, como *Poeta Ciego* de Mario Bellatin, los personajes asumen una interpretación como una certeza que, en este caso, les conduce a actuar con una lógica errática, como es el comercio carnal con menores de edad sin poner en tela de juicio su propio voto de castidad.

-Trastorno delirante: También llamada paranoia, es un trastorno psicótico caracterizado por delirios o creencias extrañas como único síntoma.

³ Bourdieu define el habitus como un conjunto de disposiciones socialmente adquiridas que mueven a los individuos a vivir de manera similar a la de otros miembros de su grupo social.

⁴ “El delirio se define en los tratados de psiquiatría como una interpretación o creencia errónea a la que el sujeto (delirante) confiere carácter de cierta y que posee en él categoría de incorregible, a pesar de todos los argumentos en contra, incluso ante toda prueba de realidad” (Castilla del Pino, *El delirio: un error necesario*, 1998, 15).

Entonces, para entender la lógica del delirio, se hace necesario ampliar el concepto tradicional de racionalidad hacia una acepción que “tienda a fijarse en las contradicciones y paradojas” (Bodei 2000, 7). Una racionalidad tal, permite integrar toda una gama de experiencias humanas relacionadas con las pasiones, la vida emocional, los traumas, etc., con el objetivo de comprender con mayor exactitud la naturaleza humana.

Es así como Bodei postula que las lógicas del delirio son modos, por anómalos que sean, de “articular percepciones, imágenes, pensamientos, creencias y afectos según unos principios propios que no concuerdan con los criterios de racionalidad, argumentación y expresión compartidos por una determinada sociedad” (6). Freud nos da algunas pistas de cómo puede entenderse esa lógica. De acuerdo con este autor, el delirante ignora el tiempo sucesivo, pues las imágenes traumáticas de un pasado le aprisionan en un espacio atemporal en donde no hay acceso ni al presente ni al futuro. En palabras de Bodei, quien hace una lectura precisa de Freud:

Un trauma actual se sumerge en un pasado no elaborado y actúa como detonador de cargas psíquicas más profundas, que hacen aflorar a la superficie, de forma tumultuosa, los incomprensibles despojos de lo que ya ha sido, pero al mezclarse con nuevos fragmentos de lo vivido, también estos se hacen incomprensibles por contacto. Así, el delirante se halla en medio de una mezcla de lógicas que han estructurado por separado y en distintos periodos la experiencia que entonces recogieron y que ahora no saben explicar la confusión de sus contenidos. (22-3)

Esta mezcla de temporalidades, propia de las lógicas del delirio, es palpable por ejemplo en un pasaje de *Amuleto* de Roberto Bolaño, en donde Auxilio, la narradora protagonista, relata una tarde cualquiera de café entre amigos “No sé por qué recuerdo esa tarde. Esa tarde de 1971 o 1972. Y lo más curioso es que la recuerdo desde mi mirador de 1968 [...] Desde el lavabo de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras mi nave del tiempo desde la que puedo observar todos los tiempos” (Bolaño 1999, 23).

Así, el trauma se torna el punto focal mediante el cual se observa el suceder de la vida; por ello, en el delirio, lo que cambia es el modo como funcionan los mecanismos lógicos convencionales; su lógica obedece al ámbito de lo inconsciente. En dicho sentido, no es que el delirante rechace el tiempo lineal, sencillamente lo ignora, dado que su estar en el mundo es un intento por encontrar sentido a impresiones psíquicas traumáticas que son revividas por detonantes de forma constante.

Lo anterior significa que la operación de esas lógicas pone en evidencia expresiones y experiencias en las que el delirio, desde sus modos variables y apariciones

espontáneas y estrepitosas, establece formas y principios generales que afectan y contaminan ciertas zonas en el texto literario.

Si tomamos como punto de partida la mención que hace Remo Bodei sobre las lógicas del delirio, donde apunta cuáles son algunos de los elementos que determinan su funcionamiento, el espacio de comprensión sobre las lógicas en el caso literario y su operación se esclarecen. A partir del entendimiento del delirio, no como diagnóstico, sino como uno de los modos de la ficción, se incorpora una variante transitiva, como expresión narrativa interna, un mundo en sí apalancado por alucinaciones o la huida de la razón; una lógica paralela determinada por otra temporalidad que remite al caos: aquel límite que es difícil diferenciar, como lo señala Remo Bodei:

El delirio constituye un mundo paradójico intermedio en el que la dimensión pública y la privada, la lógica de la mente y la lógica de las pasiones, la percepción correcta y la alucinación, la prohibición y la realización del deseo, la adaptación completa al mundo y la huida absoluta de él confluyen y se entrecruzan. (44)

Es decir, que son esas zonas intermedias donde operan las lógicas de las pasiones, la realización de los deseos, la apertura a posibilidades y creaciones, las alucinaciones que aparecen difusas, en algunas ocasiones, y en otras explícitas; todas estas expresiones delirantes en la literatura son espacios de disrupción que alteran las convenciones de la realidad, pero que en los casos literarios recubren y destruyen el orden de los relatos de manera interna, aunque también en el contorno que limita con lo “real”.

Luego, las operaciones delirantes en la literatura son más comunes de lo que parecen, en lo que podríamos insinuar que toda literatura en sí es un escenario delirante, porque el lugar de la ficción es una zona alterna a la realidad habitual. Parafraseando a Deleuze en *Crítica y Clínica*, y a propósito de Proust y Kafka: el escritor destruye su lengua materna para inventar otra lengua dentro de ella misma mediante una nueva sintaxis, la que a su vez termina afirmándola (a la lengua materna). Este lenguaje alterno, a las convenciones establecidas, es justamente el rasgo delirante de la literatura, puesto que, como ya dijimos, permite abrir nuevos surcos.

Este abrir surcos mediante una lengua delirante para configurar una nueva sintaxis, se puede leer en textos como *Todos los perros son azules* de nuestra constelación sobre los delirios creativos: “Cuando atacan a nuestro dios Todog nos estamos defendiendo de su infierno. Mi infierno sois vosotros y este idiota de mi hijo. Todog.

Somos el infierno el uno del otro. Estás expulsado de casa. Vete a vivir a otra pocilga” (De Souza 2013, 96).

De esta forma, la literatura que nos interesa no sigue al pie de la letra el hilo de los problemas que ofrece la realidad,⁵ en cambio, toma solo algunas hebras de la hilaza histórica y con ellas postula una nueva realidad, una realidad alterna y focalizada. La lógica misma de este tipo de literatura es una lógica del delirio, puesto que nos interesa ahondar en las formas estéticas que adquieren los mecanismos inconscientes de la psiquis. La más clara de las muestras sobre esta afirmación, es pensar la literatura y el delirio como un entramado; de ahí que literatura y delirio ocupen espacios compartidos y todas las enunciaciones mencionadas se den en espacios intermedios, vacilantes, inacabados e informes.

Siguiendo esta línea de análisis y pese a que no compartimos que toda la literatura pueda ser catalogada como delirante, en nuestro caso, por el tipo de literatura que abordamos, se vincula; así, como lo afirma Gilles Deleuze en el ensayo “La literatura y la vida” que abre el mencionado texto *Crítica y clínica* (1996), toda literatura es una forma de expresión de los espacios menores, de los pueblos, de las voces canceladas, una manifestación en constante devenir, solo posible desde las lógicas del delirio que, en esa creación de realidades alternas, abre posibilidades de vida.

Esa es una de sus lógicas más visibles, de hecho, de las más centrales a la hora de hablar de una posible utilidad de la literatura, el devenir y el escribir sobre lo faltante. Deleuze lo expresa del siguiente modo:

Kafka para Centroeuropa, Melville para América del Norte presentan la literatura como la enunciación colectiva de un pueblo menor, o de todos los pueblos menores, que sólo encuentran su expresión en y a través del escritor. Pese a que siempre remite a agentes singulares, la literatura es disposición colectiva de enunciación. La literatura es delirio, pero el delirio no es asunto del padre-madre: no hay delirio que no pase por los pueblos, las razas y las tribus, y que no asedie a la historia universal. Todo delirio es histórico-mundial, «desplazamiento de razas y de continentes». La literatura es delirio, y en este sentido vive su destino entre dos polos del delirio. El delirio es una enfermedad, la enfermedad por antonomasia, cada vez que erige una raza supuestamente pura y dominante. Pero es el modelo de salud cuando invoca esa raza bastarda oprimida que se agita sin cesar bajo las dominaciones, que resiste a todo lo que la aplasta o la aprisiona, y se perfila en la literatura como proceso. Una vez más así, un estado enfermizo corre el peligro de interrumpir el proceso o devenir; y nos encontramos con la misma ambigüedad que en el caso de la salud y el atletismo, el peligro constante de que un delirio de dominación se mezcle con el delirio bastardo, y acabe arrastrando a la literatura hacia un fascismo larvado, la enfermedad contra la que está luchando, aun a costa de diagnosticarla dentro de sí misma y de luchar contra sí misma. Objetivo último de la literatura: poner de

⁵ Con esta postura nos alejamos de la literatura del realismo social y sus variantes.

manifiesto en el delirio esta creación de una salud, o esta invención de un pueblo, es decir una posibilidad de vida. Escribir por ese pueblo que falta («por» significa menos «en lugar de» que «con la intención de»). (1996, 13)

Como lo detalla Deleuze, el delirio en la literatura se mueve entre dos espacios; un delirio dominante, que sería el espacio de lo real, y un espacio subordinado, abyecto, en su caso, bastardo. Dicho de otro modo, la narrativa del delirio está en tensión con las narrativas dominantes, detonando la lógica hegemónica, y circunscribiendo la literatura al espacio de las voces replegadas de los pueblos menores que se expresan a partir de la fabulación y erigen a la creación como símbolo de salud.

Sin embargo, ¿Cuáles serían esas operaciones delirantes que se dibujan en nuestras constelaciones? ¿De qué forma se escriben esos pueblos borrados en las obras elegidas? ¿Qué ha hecho que el sentir de lo bastardo⁶ sea la seña de estas literaturas? Como veremos, ese sentir de lo bastardo se lee claramente en la percepción que tiene sobre su delirio el narrador protagonista de *Todos los perros son azules*, para quien su estado equivale a ser un salvaje, es decir, un individuo de raza inferior.

En relación con lo anterior, surge además la idea de que estos territorios son mágicos y que aquello que ocurre rebasa cualquier explicación racional; esta visión resulta en una atrofia narrativa que se repite sin causa y hace ya parte de una narrativa hegemónica, la cual presenta al realismo mágico y lo bueno y lo malo que acontece, como algo que pertenece al terreno de lo maravilloso⁷, una especie de “latinoamericanismo” que afirma que, en estas tierras, las reglas que rigen al resto del mundo se suspenden y por ello es necio intentar comprenderlas.

⁶ Recordemos que para Deleuze los pueblos menores, dominados, son pueblos bastardos. En *Crítica y Clínica* nos dice: “Un pueblo en el que bastardo ya no designa un estado familiar, sino el proceso o la deriva de las razas. Soy un animal, un negro de raza inferior desde siempre” (10).

⁷ Hacia 1948, el escritor cubano Alejo Carpentier publicó en el periódico *El Nacional* de Venezuela un ensayo sobre “lo maravilloso” de la realidad americana. Un año después, el ensayo sería transformado en el prólogo de su segunda novela, *El reino de este mundo*. Leídos juntos, el ensayo y el prólogo pueden verse como una suerte de teoría y práctica de lo real maravilloso en la novelística de Carpentier. El ensayo, por su tono combativo y propositivo fue muy influyente en algunos críticos, a la hora de consolidar, la búsqueda de una estética propia, diferenciada de Europa, para la literatura y el arte de América Latina. Sobre el realismo mágico y lo real maravilloso, se puede leer también: E. Anderson Imbert, «El realismo mágico en la ficción hispanoamericana», en *El realismo mágico y otros ensayos*, Caracas, Monte Ávila, 1976, pp. 7-25; J. A. Bravo, *Lo real maravilloso en la narrativa latinoamericana actual*, Lima, Editoriales Unidas, 1978; Teodosio, «Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, 2002. S. Jill Levine, «Lo real maravilloso: de Carpentier a García Márquez», *Eco*, XX, 6, 1970, pp. 562-576. S. Menton, *Historia verdadera del realismo mágico*, México, F.C.E., 1998.

Ahora bien, sobre el espacio de vacíos y fisuras que deja la narrativa de lo mágico, trabajan las lógicas delirantes que nos interesa estudiar a partir de las novelas que hacen parte de las constelaciones propuestas; se trata de rehacer el mundo y cuestionar las estrategias dominantes de una realidad que asume la negación de otras realidades que la desestabilizan.

Estas operaciones literarias del delirio –que son reconstructivas, y no simples errores de juicio y mutaciones–, son posibles a través de las torsiones de la lengua; permiten otros modos de situarse para experimentar otras situaciones, hacerse preguntas nuevas, y orientarse de otro modo en la relación con los demás y los espacios de creación y representación posibles desde las literaturas (nuevas fabulaciones, nuevas formas y versiones de la verdad, nuevos cuerpos y maneras de sentir).

Modos de ofrecer luz sobre verdades que han sido mutiladas o suprimidas, verdades que han sido censuradas, desvinculadas de los espacios políticos y sociales. A su vez, con las lógicas del delirio literario se producen, como se ha dicho, no solo operaciones de desvío, salidas del surco, también se producen invasiones a las zonas-surcos de las verdades oficializadas. De esto último trata *Amuleto* de Roberto Bolaño, novela en la que los hechos de la historia se cruzan con una ficción delirante que la invade.

Así entonces, las lógicas del delirio literario añaden líneas de fuga que señalan verdades alternativas, ya que la literatura no trabaja con una verdad cristalizada, sino que opera con varias versiones de esta, que desde sus espacios que no son los espacios de la racionalidad (pues no obedecen a fuerzas demostrativas), tratan de ir más allá. Como diría Bolaño, las lógicas del delirio implican: “saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura es básicamente un oficio peligroso.” (Bolaño 1999, 4). Peligro que radica, justamente, en sobrepasar los límites de la razón que mantienen un orden que nos da comodidad.

Por su parte, “el delirio tiene que ver con la vulneración de las fronteras lógicas” (Bodei 2000, 57) o, en otras palabras, racionales; de ahí que autores como Deleuze equiparen a la literatura con el delirio. En nuestro caso, creemos que las lógicas del delirio se conectan con la literatura justamente en ese intento por acceder a territorios vetados y, a la manera de Bolaño, “peligrosos”.

En síntesis, las lógicas del delirio semejan el reclamo del enfermo cuando intenta dotar de sentido al paisaje y a los territorios que han quedado en ruinas, o que están diseñados a partir de deformidades, elementos o formas inconclusas que tejen el otro lado del bordado, el anverso de lo que vemos. Diferente del lado que se exhibe, aquel que

muestra de manera clara las formas y los colores que van montando la trama y la urdimbre, el otro lado, el lado del delirio literario, es el envés que se oculta bajo un recubrimiento; es el sostén, la arquitectura tras las formas pulidas del tejido.

Este anverso de lo que es dable mostrar, se expresa en las ficciones delirantes como el cuestionamiento constante a la razón; por ejemplo, en *Las Nubes* de Juan José Saer, el Dr. Real, director de la Casa de Salud, establece en su discurso esa relación entre el anverso y la forma pulida del tejido mediante una valoración constante de la locura como depositaria de una verdad oculta en el envés de la razón.

Es así como estas ficciones delirantes crean una realidad nueva y distinta; pues narrar el trauma o el estrés de un suceso definitivo reabre heridas que nunca habían cicatrizado totalmente, reactiva deseos insatisfechos, y hace resurgir antiguos temores que colocan al descubierto las grietas latentes de la existencia y los viejos fallos en la delimitación afectiva entre el mundo interno y el mundo externo. En este sentido, cabe mencionar cómo para Remo Bodei, el delirio es el resultado de una ruptura entre diferentes etapas de la existencia, que resulta muy difícil de superar. Es la consecuencia de un terremoto que echa por tierra los estratos de la personalidad que se había construido cuidadosamente.

Desde Bodei, la superación del delirio no se da mediante la restauración de una armonía perdida, sino a través de la acogida de lo que siempre se ha querido olvidar. Entonces, nos dice el autor, que el discurso verdadero de superación del delirio “tiende en primer lugar a identificar y comprender las razones de la disonancia, a registrar las líneas de fractura, a desmontar el dispositivo de la voluntad contradictoria en sí misma, a reconocer lo que se deseaba negar y a hablar de lo que se pretendía callar” (2000, 64).

Así, por ejemplo, en *Amuleto*, Auxilio Lacouture presenta una memoria inestable frente al trauma objeto de su delirio. Aquí es evidente la realidad alterna que crea este personaje para intentar escapar, así como la narración cíclica del evento traumático como un intento de superar, mediante el lenguaje, aquello que se desea olvidar.

Ahora bien, es necesario remontarnos al padre del psicoanálisis para captar con mayor amplitud el concepto de delirio, pues es sabido que, a partir de Freud:

Quien, en la primera mitad de siglo XX, y contra toda moda académica, transformó la conceptualización del delirio —hasta ahora entendido como degenerativo, orgánico, sin razón aparente, incorregible y originado en premisas falsas o ilusiones—, acercándolo a la idea de un trauma psíquico causado por el sepultamiento de una experiencia personal. Es decir, de una herida o lesión violenta observable solo en la vida anímica individual, de causa externa y además tratable. (Saldarriaga 2014, 38)

Esta concepción clínica del delirio la desarrolla en su célebre texto sobre *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*, con el cual Freud ha nutrido toda la reflexión posterior al respecto. El austriaco le otorga un estatus productivo al delirio y lo asume allí como una teoría estética; si profundizamos en el texto mencionado, el delirio expresa el retorno de lo reprimido en la vida amorosa; así lo deja ver Freud en su análisis sobre la Gradiva en donde afirma: “con notable regularidad, semejante a la de una ley, cabe esperar ese retorno de lo reprimido cuando es el sentir erótico de una persona el que adhiere a las impresiones reprimidas, cuando es su vida amorosa la afectada por la represión” (Freud 1967, 29).

En este sentido, el protagonista de la novela en mención, el joven arqueólogo Norbert Hanold, se obsesiona por la representación de una mujer tallada en yeso, un bajorrelieve que muestra a esa mujer caminando con paso firme; por eso la llama Gradiva: la que camina. Tras visitar Pompeya, guiado por su obsesión, Hanold delira con verla caminar como un “espectro del mediodía”; mediante el análisis freudiano termina revelándonos, cómo esas imágenes del delirio son en realidad el retorno reprimido de su amor de infancia, supuestamente olvidado, por Zoé Bertgang. En efecto, en la represión “algo anímico se vuelve inasequible y al mismo tiempo se conserva” (54).

Ya para la segunda parte del presente texto, nos guiaremos por lo que dice Saldarriaga en su tesis doctoral:

Freud hará la conexión entre el mecanismo de la ficción literaria y realidad psíquica como inseparables: “Todas sus descripciones [las de la novela] son fiel reflejo de la realidad, a punto tal que no manifestaríamos contradicción alguna si Gradiva no se llamase ‘fantasía’, sino ‘estudio psiquiátrico’” (El delirio y los sueños 35). Para Freud es claro, a partir del análisis clínico de los sueños de Hanold, que el delirio nace de una insistencia inconsciente que no “se origina súbitamente y sin razón” como proponían los alienistas que le antecedieron. Dicha insistencia instituye una necesidad de resolución de lo reprimido. El delirio entonces surge en la alucinación e insiste hasta ser reconocido como tal. Es por esta razón que Freud plantea que el delirio es su propia restitución: “Si el enfermo cree con tanta firmeza en su delirio, ello no se produce por un trastorno de su capacidad de juzgar ni se debe a lo que hay de erróneo en su delirio. Antes, al contrario, en todo delirio se esconde un granito de verdad.” (Saldarriaga 2014, 35)

Aquí Freud deja sentadas las bases para usar el concepto de delirio como herramienta teórico-interpretativa: el delirio como la aparición de algo reprimido que busca su restitución. No es extraño que Freud haya usado un texto literario para esto; de hecho, el psicoanálisis se apoya directamente en los textos literarios para producir un entramado simbólico, que permita la construcción de la teoría del delirio. En relación con lo anterior, el investigador/crítico Juan Duchesne Winter, afirma: “Freud encuentra en el

delirio literario una clave teórico-interpretativa, y desde esa perspectiva, la fantasía no es la patología que domina a un ser poseído por ella, sino un recurso de *lenguaje y forma*” (Duchesne 2009, 24).

De este modo, lejos de incorporar a la faena cuasi-terapéutica que examina las obras literarias como expresiones sublimadas de la psicosis, tratando a los escritores o a sus personajes como pacientes glorificados, se pretende homologar a grandes rasgos el aspecto delirante con el estatuto formal, estético y constructivo que Freud le adscribe al delirio, precisamente a partir de la interpretación de una novela, y no de la cura de un paciente.

Es decir, no es tanto la detección de un síntoma o el diagnóstico del delirio sino su operación narrativa, su adopción directa o indirecta con el lenguaje, que aparece trastocando el espacio razonado en las obras que nos ocupan. En *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*, Freud tiene el mérito de asumir el texto literario ya no como un “caso” de expresión delirante, sino como una teoría paralela a la suya, reconociendo de modo implícito que el texto literario procede por síntesis formales de orden estético, mientras él se ciñe a la hermenéutica analítica. En otro nivel se encuentra aquel relato delirante de quien construye su propia narrativa para lograr entender lo que le acontece a su psiquis, como en el caso del Doctor Schreber, en donde explicita su visión del mundo y de la enfermedad que le aqueja.⁸

Ahora bien, este escribir la locura acerca íntimamente el relato del delirante con la ficción literaria. Freud nos muestra de manera indirecta pero bastante clara, cómo el texto literario produce, a su modo, teoría del delirio, independientemente de que aceptemos la identidad total entre la teoría literaria y la psicoanalítica que él pretende

⁸ ¿Qué escribe Schreber en su libro: *Memorias de un enfermo de nervios* (1903), para llamar la atención de autores como Freud, Lacan, Deleuze, Canetti y Calasso; y para que siga siendo materia de examen más de un siglo después de su publicación original? Por un lado, cuenta su cuerpo amenazado por la fuerza de Dios: le han extirpado los intestinos, tiene el esófago hecho trizas y las costillas quebradas, le han reemplazado el estómago por el de un judío, le arrancaron los nervios de la cabeza y unos homúnculos le comprimen el cráneo haciendo girar una llave. Todo es inútil porque Dios, al querer destruirlo, va en contra del orden del Cosmos, más poderoso que Dios mismo. Pero Dios insiste: mediante los rayos que lo constituyen modifica los órganos internos de Schreber para transformarlo en mujer. Hay un complot del que participan los médicos que lo atienden, para asesinar su alma y para entregar su cuerpo de mujer a la prostitución. Al final, Schreber se da cuenta del objetivo de Dios y de la escala universal de la que forma parte: lo que Dios quiere es copular con Schreber para generar con él una nueva humanidad, superadora de la anterior, ya decadente. Lo que Freud puede leer en el asunto es que el delirio paranoico de Schreber le sirve para reprimir su deseo homosexual. Para Canetti el delirio del autor de las *Memorias* es, en realidad, el modelo exacto del poder político, pues: “la paranoia es, en el sentido literal de la palabra, una enfermedad del poder”. O como lo señala Daniel Link: “La fantasía de Schreber no es homosexual, en absoluto. Es transexual y megalómana”. *Las Memorias de un enfermo de nervios* son un clásico que todavía nos ocupa, porque inauguran un siglo que, por un lado, hará de las ficciones paranoicas y las conspiraciones la clave de la interpretación política, y por otro, hará de la “paranoia controlada” un método de cura, el psicoanálisis.

establecer. En nuestro caso no se trata, por supuesto, de generar teorías del delirio, lo cual sobrepasa los alcances de nuestro estudio y desvía nuestra intención; sin embargo, nos interesan, así mismo, los textos delirantes como experiencias y variaciones, y no en cuanto “casos” mentales.

En este sentido, si bien las constelaciones del delirio no equivalen a una teoría del delirio, su construcción sí requiere de un soporte conceptual que permita entender las relaciones que se establecen porque el discurso de la crítica literaria es del orden del pensamiento reflexivo; tal y como lo mostraremos en el apartado dedicado a formular dichas constelaciones, la forma en que una problemática literaria deviene crítica es mediante el uso de las categorías conceptuales estudiadas.

Entonces, la problemática del delirio en la novela latinoamericana contemporánea permite que se construya una narrativa que requiere también categorías de análisis que se salen del surco convencional de la crítica, de ahí que sea necesario echar mano de disciplinas como el psicoanálisis, que nos recuerda que los efectos narrativos del delirio contienen a su vez efectos estéticos.

Al respecto, Freud dice que, durante el trance delirante, las fantasías adquieren “el supremo dominio”, pero podemos presumir que en esa instancia él se refiere más bien al delirio típico de sus pacientes. Cuando se atiene al texto de *Jensen*, Freud encuentra en el delirio literario una clave teórico-interpretativa (desde esa perspectiva la fantasía no es la patología que domina a un ser poseído por ella, sino a partir de recursos que afectan el lenguaje y las formas).

En concordancia, Freud realmente asume el delirio articulado en la obra literaria de *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen* como una narración del delirio, antes que reducir la obra a mero registro de un trance delirante. Valga esta precisión, para tener en mente que la teoría del delirio narrativo incorpora y se hace extensiva a las representaciones o emergencias del delirio en la obra literaria en calidad de articulación, antes que como mera representación del trance delirante vivido en el plano psíquico o como un señalamiento clínico. Por eso nos concierne siempre un delirio dado y específico, articulado literaria o escrituralmente y no la gloriosa reencarnación del delirio patológico.

Por otra parte, para Deleuze y Guattari las obras literarias y artísticas figuran entre las máquinas deseantes por excelencia. En efecto, la máquina deleuze-guattari, en su acoplamiento, corte y extracción de flujos literarios, para decirlo a la manera de los autores, reconoce en forma bastante explícita, similar a como lo hace Freud respecto a *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*, que los textos literarios pueden ser

expresados conceptualmente, es decir, constituyen máquinas teóricas precisamente por su carácter literario.

Por supuesto, se espera que el discurso crítico aclare los surcos propios de una narrativa del delirio y que las categorías abordadas permitan dar sentido a las sintaxis que configuran y desconfiguran el lenguaje, así como entender la expresión del tipo de literatura que busca, deliberadamente, abrirse a un tipo de razonamiento más cercano, pero no exclusivo de lo irracional. Todo lo anterior, nos encamina hacia la configuración de una base crítica para la revisión de algunas novelas latinoamericanas contemporáneas a la luz de la narrativa del delirio y su articulación en una constelación; se propondrán entonces categorías de análisis que permitan adentrarse en la construcción de la narración del delirio literario.

2. Construcción del relato delirante

Desde nuestro punto de vista la digresión es el recurso narrativo por excelencia para narrar el delirio. La digresión, como figura retórica, nos habla de la “acción y efecto de romper el hilo del discurso y de introducir en él cosas que no tengan aparente relación directa con el asunto principal” (RAE). De acuerdo con su etimología, que proviene del latín *digressio*, es apartarse, separarse; de ahí que la digresión sea una forma privilegiada de narrar el delirio literario.

Como vimos, el delirio literario implica salirse del cauce que traza la lengua mayor (en sentido deleuziano) hacia un territorio en donde se da la creación de una lengua dentro de la lengua misma, la afirma y la destruye; por esto, en el intento de narrar el delirio, la digresión va más allá de lo temático y/o argumental, y se conecta con las lógicas mismas del delirio, pues son precisamente estas lógicas las que nos “separan” de una lógica lineal. Y es aquí en donde la cuestión del tiempo amplía su importancia, puesto que:

La digresión es un truco con el tiempo. Es una manera de negar el tiempo lineal: temporalmente hablando sólo hay dos direcciones (de las cuales sólo una es practicable): la progresión hacia el futuro y la regresión hacia el pasado. La digresión es una tercera dirección, una forma de expandir el presente, de multiplicarlo desde dentro. (Santovetti citado por Paz Oliver 2016, 15)

Recordemos cómo el delirante evade el asunto traumático que se ubica en el pasado y que intenta olvidar, –mas es justamente ese intento por reprimir el evento lo que hace que este emerja–; así mismo, para el delirante, el futuro es un lugar inseguro, dado

que el pasado es el punto de referencia, por ello, la mente delirante acude a la digresión como una manera de abrirse a una temporalidad que le permita habitar un espacio seguro. Vemos entonces cómo la digresión permite dar forma al delirio narrativo y se corresponde con su lógica, puesto que es errante, vagabunda, nómada; esto es: se sale del surco.

En dicho sentido, viene a la mente de inmediato la línea de fuga deleuziana, que a la manera de una *desterritorialización* accede a esa tercera dirección de la cual nos habla Santovetti en la cita anterior: un presente continuo que omite el tiempo como una sucesión de causalidades. Para Deleuze, la literatura valiosa es justamente la que deviene, no aquella que recapitula, que piensa “en términos de pasado y de futuro históricos” [como la francesa] (Cfr. Deleuze y Parnet 1977, 46).

Esta literatura que deviene tiene el potencial de pensarse otros rumbos de la historia, ya que, al estar liberada de un compromiso con una idea concreta de historia, tiene la capacidad de crear espacios posibles, a manera de historias disgregadas que, desde la naturalidad de su acontecer, van contando otras cosas que también ocurren de manera simultánea a los grandes relatos; con ello, se rompe el hilo conductor de una historia que ya no soporta el tamiz del progreso.

De este modo, la línea de fuga que traza la digresión es una línea discontinua que rompe la idea de un avance en el tiempo, de una evolución histórica: es una línea que se desmarca de un territorio esperado; justamente la *desterritorialización* implica “la huida de un sistema tal y como se agujerea un tubo” (Deleuze y Parnet 1977, 45); esta imagen, contraria al camino trazado por la convención, permite entender el impulso de escape de la literatura de la que nos habla Deleuze, esto es, la literatura que deviene, en donde obviamente se enmarcan las ficciones delirantes.

Ahora bien, si nos centramos en el oficio del escritor, la digresión es un recurso que le permite al mismo dar vueltas sobre un asunto para así aumentar la tensión narrativa, se trata de desplegar historias que rodean la trama principal a manera de postergaciones; estos aplazamientos propios de la digresión son, como diría el gran Ítalo Calvino, una “estrategia para aplazar la conclusión, una multiplicación del tiempo en el interior de la obra, una fuga perpetua” (2012, 45-67).

En la literatura latinoamericana, según se evidencia, el uso de la digresión ha sido cada vez más frecuente⁹; nos atrevemos a decir que esto se debe a la ruptura misma del

⁹ “La digresión aparece hoy en día como un fenómeno transversal en buena parte de la literatura contemporánea y con una especial actualidad en las producciones españolas y latinoamericanas de los últimos veinte años. En efecto la crítica ha señalado la presencia de la digresión en numerosas novelas que,

sentido de una realidad coherente, en donde los ideales se correspondan con los hechos. Esta situación de desconexión, de fragmentación social, reclama nuevas maneras de narrar, de contar la pérdida del hilo conductor de la trama de la historia.

Por ello, este despliegue de historias en la obra resulta una marca distintiva de la escritura de algunos autores latinoamericanos como Juan José Saer, Ricardo Piglia, Cristina Rivera Garza, Rodrigo de Souza, Mario Bellatin, entre otros. Tomaremos el caso paradigmático de Roberto Bolaño quien emplea frecuentemente la digresión en su narrativa; al respecto, Bonilla Martínez nos ilustra:

La digresión como un mecanismo que se despliega constantemente en la narrativa de Bolaño hace que sus novelas se caractericen por la frecuente bifurcación del relato principal en una serie de relatos secundarios. La narración se somete a una inmersión continua de historias alternativas que se añaden al hilo narrativo del que parten para ensanchar el espacio del texto. Este despliegue de historias en la obra resulta una marca distintiva de la escritura de Bolaño y constituye, asimismo, un procedimiento que aprovecha la fragmentariedad y discontinuidad de la narración, para dar paso a un juego de desplazamientos y postergaciones narrativas. De este modo, el narrador parece llevado por un irrefrenable anhelo de contar a partir del cual el relato se bifurca en otras direcciones, apartando momentáneamente la atención del lector de la trama principal. Esto posibilita que de manera transversal a la historia principal se establezca un juego de interconexiones y reflejos a partir de los cuales se arma el espectro general de la escritura que da forma a sus novelas. (Bonilla Martínez 2016, 13)

Aquí una vez más Deleuze nos permite entender conceptualmente el fenómeno concreto de la narración digresiva, pues a manera de rizoma el escritor despliega otras narraciones derivadas de la principal, pero a su vez dichas narraciones son independientes. Recordemos que el rizoma, a la manera de la hierba “tiene su línea de fuga, pero no tiene enraizamiento” (Deleuze y Parnet, primera parte). En *Mil Mesetas*, Deleuze y Guattari nos dicen que “cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden” (Deleuze y Guattari 1994, 13).

De cara a ello, la digresión como recurso para narrar el delirio actúa como un rizoma que permite al escritor plantear un orden discontinuo que responde a la necesidad de no abordar de manera directa un asunto; para el caso de Bolaño y siguiendo el estudio de Bonilla Martínez que venimos citando, se plantea la hipótesis de que al ser el mal en

como sostiene Echevarría (2005), frente a la “eficiencia” narrativa y a una idea de trama bien urdida, apuestan por historias que tienden a “perder el hilo” e impacientar la lectura” (Paz Oliver, María. 2016, 1. *El arte de irse por las ramas: la digresión en la novela latinoamericana contemporánea*, Boston: Bill/Rodopi).

la sociedad contemporánea quizás el tema central de la poética de este autor chileno, la digresión le sirve justamente para evitar tocar expresamente dicho tópico traumático.

El rodeo narrativo que se demarca con la digresión puede entenderse también a partir de esa imposibilidad de abordar de manera directa la experiencia del mal, propia de algunas novelas de Bolaño, y de dejar que, tangencialmente, se construya desde el lenguaje y alternativamente una imagen de aquello que parece sobrepasar las posibilidades del relato para dar cuenta de este fenómeno. (Bonilla Martínez 2016, 16-7)

De esta forma, en el caso de Bolaño, la digresión y el delirio se encuentran en esa fuga de una realidad apremiante que no quiere ser vista de frente, porque resulta insoportable, más tampoco puede ser evadida porque es el tema objeto del trauma. Así las cosas, estamos ante una figura que plantea un reto para el lector (entiéndase crítico) porque si bien el escritor deja huellas del camino por el que quiere llevar la trama, esto es, del sentido que le quiere dar al relato, la digresión muestra caminos alternos, a manera de atajos, que parecen desviar el sentido, y es ahí en donde el crítico está llamado a rastrear el sentido de lo que no es evidente.

Parafraseando a Paz Oliver, la escritura digresiva juega con la ilusión de desorden y con el quiebre de expectativas, ya que, a diferencia de una escritura anárquica, se gravita en torno a una historia central mediante el uso de lo que es en apariencia contingente (Cfr. *El arte de irse por las ramas*).

Veamos por ejemplo este fragmento de *Amuleto*, en el que Auxilio señala cuál es el tema de su monólogo:

Esta será una historia de terror. Será una historia policíaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá. No lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta. Soy yo la que habla y por eso no lo parecerá. Pero en el fondo es la historia de un crimen atroz. (Bolaño 1999, 11)

Y pese a que el lector ya tiene pistas sobre aquello de lo que quiere hablar la uruguaya Auxilio, es ella misma quien, en medio de sus alucinaciones, va rodeando la historia central con otras narraciones para evitar el horror de tener que abordarla directamente:

Y la vocecita me decía che, Auxilio, ¿qué ves? El futuro, le contestaba, puedo ver el futuro de los libros del siglo XX. [...] Entonces yo tomaba aliento, dudaba, ponía la mente en blanco y finalmente decía: mis profecías son éstas. Vladimir Maiakovski volverá a estar de moda allá por el año 2150. James Joyce se reencarnará en un niño chino en el año 2124. Thomas Mann se convertirá en un farmacéutico ecuatoriano en el año 2101. Marcel Proust entrará en un desesperado y prolongado olvido a partir del año 2033. Ezra Pound

desaparecerá de algunas bibliotecas en el año 2089. Vachel Lindsay será un poeta de masas en el año 2101. César Vallejo será leído en los túneles en el año 2045. (134)

En este caso, lo que se quiere contar es enunciado en el primer párrafo de la novela, más la escritura de Bolaño evidencia cómo la digresión juega un doble papel en la narración, pues si bien permite ir avanzando en la misma, también actúa a manera de palo en la rueda porque frena su desarrollo. Entonces, la aparente falta de coherencia y continuidad responde a una lógica inconexa que se corresponde con los movimientos inconscientes, emocionales, afectivos, es decir, con aquel territorio en donde nos abocamos a lo caótico, que puede ser la configuración de un orden aún desconocido.

Desde nuestro punto de vista, esta manera de narrar resulta más orgánica, más cercana a lo humano, pues consideramos que los mecanismos de la racionalidad, en donde un orden causal permite indicar los posibles efectos, son más coherentes con discursos relacionados con otras áreas del saber que con el discurso de la literatura, el cual no puede responder a una lógica continua, ya que la creación es el azar en movimiento; un movimiento que nos obliga a “saltar al vacío”.

De ahí que la desterritorialización¹⁰ que permite la digresión, nos esté indicando el abandono de lo codificado, de lo conocido, en aras de ubicarnos en un espacio en donde nuevas maneras de decir, de usar la lengua, de pensar la historia, permitan una creación constante de versiones de la realidad, lo cual necesariamente cuestiona los órdenes establecidos, los códigos de comunicación, las versiones oficiales y en general, toda certeza sobre un relato unívoco de la realidad.

Existen otros recursos que también encontramos en los textos de los autores latinoamericanos y que denotan una riqueza estilística que da cuenta de las diferentes maneras de construir el relato delirante. Ha quedado establecido que, en el delirio, lo que cambia es el modo como funcionan los mecanismos lógicos de la psiquis; esto transportado a la escritura, se expresa en un uso particular del material verbal que puede tomar la forma de repeticiones lingüísticas, monólogos interiores, metonimias, mezcla de temas, alteración de la sintaxis, uso de metáforas, mudanzas o desplazamientos de sentido mediante yuxtaposiciones e hibridaciones entre ideas e imágenes muy distantes entre sí, con lo que se logran asociaciones extrañas y absurdas.

¹⁰ En su texto, *Kafka por una literatura menor*, Deleuze y Guattari señalan que la primera característica de la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor es la desterritorialización, es decir, la posibilidad de que el idioma en que se escribe se vea afectado por un fuerte coeficiente lingüístico de esa minoría.

En *Todos los Perros son azules*, que es una de las novelas de nuestro corpus en donde se expresa con más visceralidad el delirio, el uso de recursos lingüísticos para expresarlo es muy variado; así por ejemplo, el narrador protagonista utiliza la metonimia para identificar el momento en el que empezó su delirio, cuando se tragó un grillo; un grillo que, tal y como lo aclara el traductor de la edición que estamos usando, Juan Pablo Villalobos, representa “en el argot brasileño [...] además de un insecto, una preocupación, algo que incomoda o que fastidia”. Esta metonimia no es un dato anecdótico, sino que da estructura a gran parte del relato de De Souza.

A manera de síntesis parcial, creemos pertinente mencionar los rasgos principales de la construcción del relato delirante en las constelaciones que proponemos, en este sentido: las ficciones delirantes resisten los cánones de la representación y la verosimilitud; elaboran algunos procedimientos del delirio como teorías deseantes frente a la realidad referida; los aspectos fantásticos de las ficciones delirantes no refractan, sino que agudizan una fuerte tematización de los contextos sociales específicos que protagonizan el relato; también, elaboran las formas y figuras de los medios masivos y el consumo; cultivan con aguda consistencia el legado de la vanguardia; modelan personajes, subjetividades y deseos colectivos desconectados de las identidades, ideas, sensibilidades y proyectos modernos relacionados con el estado, la nación, el progreso, la utopía y la moral cívica; y tienden a simular la inmediatez de la experiencia delirante mediante ciertos recursos estilísticos.

Estas características, que hemos identificado a partir de la lectura de los materiales, además de delimitar e identificar los relatos delirantes en la narrativa contemporánea latinoamericana, permiten entender el contexto sociohistórico concreto de dichos textos literarios. De cara a ello, en las constelaciones del delirio de la novela latinoamericana contemporánea propuesta en el presente estudio, las imágenes, las anécdotas y los giros idiomáticos del lenguaje narrativo mantienen una relación estrecha, a veces derivativa, con formas mediáticas como: la publicidad, la televisión, el cine, la radio y lo urbano. Las lógicas narrativas tipo collage se asemejan a las del videojuego y el videoclip, dada la rápida acumulación de escenas, imágenes y alusiones que se suceden y se yuxtaponen por asociación de elementos fragmentarios, sin necesaria secuencia temporal, en un ritmo equivalente a los planos cortos del lenguaje cinematográfico.

Cabe aclarar que estas características, distintivas de las ficciones delirantes en América Latina, no pueden adjetivarse de mágicas ni maravillosas, a la manera de sus predecesores del boom. Los autores post-boom no elaboran acervos legendarios,

históricos, mitológicos o tradicionales, no acuden al reservorio de culturas, lenguas o dialectos regionales en el sentido histórico-antropológico en el que lo hicieron muchos realistas mágicos.

Tampoco se insertan de lleno en la modalidad fantástica, pues no tematizan disloques extraordinarios del tiempo o el espacio, dimensiones alternas ni ocurrencias o entidades sobrenaturales; podemos afirmar, con base en nuestro análisis de los materiales literarios propuestos, que algunos de estos autores más bien elaboran fantasías, cuya latente o manifiesta contrafactualidad se alcanza mediante procedimientos de exageración, intensificación, desplazamiento, fragmentación, yuxtaposición, abstracción y rearticulación irónica de los códigos de verosimilitud, y cuya afinidad con el legado de las vanguardias es quizás más estrecho que el del realismo mágico (o el género fantástico que a veces se confundió con éste).

Es así como las ficciones delirantes en América Latina no presentan una parcial solución de continuidad con el realismo mágico, por ejemplo, no persisten en tematizar contextos o problemas sociales específicos mientras continúan desafiando los cánones positivistas y objetivistas de la representación; exhiben importantes fisuras, en la medida en que cortan amarras con la tierra firme de los proyectos de modernización nacional y las tradiciones históricas, míticas o legendarias, tal y como lo veremos con más exactitud cuando abordemos la constelación de la memoria y la historia, en la que no hay investimento de deseo en la formación de culturas nacionales modernas.

Textos como *La Casa de los Náufragos* de Guillermo Rosales presentan, justamente, un escenario en el que cada individuo está desamparado, solo, errante, tal y como lo plantea Juan Duchesne Winter:

Los personajes de estos textos no son sujetos demasiado interpelables por los proyectos de modernización ya casi tradicionales de nuestra experiencia sigloveintista. Las coordenadas cívicas, étnicas, nacionales, de clase o de género correspondientes a dichos imaginarios se difuminan en la conformación del personaje. La alegoría nacional se interrumpe, se inunda de interferencia. Si bien ciertos índices de identidades modernas circulan, no alcanzan a triangular las actitudes de los personajes ni los constituyen como sujetos. Son sujetos que actúan de acuerdo a ideas, afectos y sensibilidades poco codificadas en el *nomos* predominante. Es en ese sentido y no en otro que son *nómadas*, es decir, portadores de su propio no-mos, de su código inconmensurable con los prevalecientes en el territorio. También en ese sentido son incomunitarios, poco interpelables por las ideologías de la comunidad correspondientes al *nomos* territorial. (2009, 33)

Entonces la desterritorialización, el nomadismo, la errancia son conceptos que, como hemos visto, representan valores relevantes para la narración del delirio literario;

un desarraigo que se expresa tanto espacial como temporalmente en la construcción del relato literario. Es por eso que la cantera principal de las constelaciones del delirio en la novela latinoamericana contemporánea consta de detritus, fragmentos, esquirlas o residuos: folk, modernización, utopías, lengua cotidiana, leyendas urbanas y cultura mediática, sumados a la increíble maleabilidad del legado vanguardista para sacar chispas de redención estética de este paisaje de ruinas posmodernas.

Las obras delirantes a las que aludimos, en la medida en que interrumpen los imaginarios comunitarios relacionados con el estado y la sociedad latinoamericana, muestran la emergencia de sensibilidades y subjetividades no individualizadas por los metarrelatos de la identidad nacional, esbozando así interesantes teoremas desde múltiples deseos de comunidad, lo que a nuestro parecer es un gran aporte para la cultura del continente, tan necesitada de nuevos referentes colectivos.

3. De la periodización a las constelaciones

La historiografía literaria aparece como una necesidad imperante frente a las tendencias que hasta entonces se habían impuesto en los estudios literarios; inicialmente, frente a la crítica retórica y normativa que abordaba la obra literaria de manera atemporal. Este estilo de crítica estuvo anclado a un tipo de estudio centrado en la sujeción de las obras literarias a los modelos y preceptos prescritos en las llamadas “Artes poéticas” y en las tendencias retóricas que abordaban las obras como modelo de escritura y de buen estilo. Esta comprensión clásica del arte literario tiene su origen en la *Poética* de Aristóteles y abarca hasta los siglos XVII – XVIII en Europa.

Luego, se enfrentó a las tendencias de la crítica impresionista, es decir, aquella que extrae a la obra de todo contexto y solo tiene en cuenta las sensaciones inmediatas que la literatura produce en el lector, esto es, sustrae al objeto de estudio de todo contexto y categoría, dando como resultado una crítica personalista que no explica ni la génesis ni el significado de la obra para la cultura, pues se basa únicamente en el estudio del efecto y las impresiones que un texto produce en el lector o en el crítico.

Desde el momento en el cual se empieza a teorizar alrededor de la disciplina historiográfica se parte del presupuesto según el cual la literatura es un fenómeno social; desde esta perspectiva, la literatura se concibe como una “expresión de la sociedad”, ya que se trata de una actividad del intelecto humano que ha acompañado la existencia desde

siempre en todas las culturas y que, por lo tanto, debe ser estudiada en estrecha relación con las “instituciones sociales”.

Mientras se avanza en el siglo XX, la perspectiva histórica va afianzando su importancia al momento de explicar una obra o conjunto de obras, dado que estas aparecen en un contexto y en circunstancias determinadas por situaciones histórico-político-filosóficas. Como método de análisis de la literatura, esta manera de abordar su estudio da como resultado periodizaciones y cronologías.

Esta forma acumulativa, trazada por periodos, siempre ha dejado de lado materiales que no encajaban en los rasgos y las convenciones exigidas y delimitadas en los contextos determinados, eliminando dentro de su visión obras secundarias por ser consideradas irrelevantes o carentes de sentido. Así pues, las obras canónicas ocupan la atención de este tipo de crítica que se limita a repetir el discurso histórico dominante, algo a lo que críticos de arte como Didi-Huberman contravienen. Este autor, en *Ante el tiempo*,¹¹ va a contracorriente porque está convencido de que lo que se necesita es una interrogación a los objetos históricos, los cuales son la estructura de la historicidad misma: “interrogar en la historia del arte, al objeto historia, a la historicidad misma” (Huberman 2011, 35).

Concretamente, su crítica apunta a señalar la falta derivada de las estructuras –sin interrogantes– y las líneas estáticas que las sostienen, que son infranqueables, rígidas, materias ya hechas, que determinan ordenamientos temporales sin grietas visibles en los modos de entendimiento de una disciplina artística. Una forma de historiografía lineal sin recambios y esencialmente enciclopédica. Como lo describe Huberman en *Ante el tiempo*:

La historia social del arte, que desde hace algunos años domina toda la disciplina, abusa a menudo de la noción estática -semiótica y temporalmente rígida- de “herramienta mental”, lo que Baxandall, a propósito de Fra Angélico, llamó un “equipo” (equipment) cultural o cognitivo. Como si le bastara a cada uno sacar de una caja de herramientas, palabras, representaciones o conceptos ya formados y listos para el uso. Olvida que, desde la caja hasta la mano que las utiliza, las herramientas están formándose a sí mismas, es decir, aparecen menos como entidades que como formas plásticas en transformación perpetua. (40)

¹¹ Didi Huberman presenta la historia del arte como una disciplina anacrónica, y se vale de autores como Walter Benjamin y Carl Einstein para sustentar las diversas constelaciones que surgen en el entramado de obras, gracias a la aplicación del montaje y a la experimentación de la vanguardia. En el caso de lo latinoamericano, autores como Jens Anderman y Luz Horne integran los conceptos de trance e intervalo respectivamente, para presentar algunas disrupciones narrativas y arquitectónicas en nuestros días.

Esto equivale a decir que estas nociones sólidas solo sirven como conceptos utilitarios vaciados de sentido, que pasan por encima de las formas relacionales que derivan de los accidentes y las notas al margen, incluso de las que pueden operar o transformarse a partir de los conceptos listos para el uso; lo cual hace de toda información y entendimiento histórico, una información sin *nuevos* puntos, o espacios alternativos a los determinados.

Partiendo de estas inquietudes y teniendo como metodología el montaje literario para la construcción de las constelaciones en la novela latinoamericana contemporánea – dejado en claro que el montaje alude a mecanismos de resonancia con los cuales es posible *hacer capturas* de aquellos espacios no considerados o inexistentes –, se abren mecanismos de interrogación y variables a través de las novelas que irán integrando a la constelación descrita en este nuevo atlas. Ahora bien, tanto en el montaje como en la constelación representada, las afinidades que la constituyen no obedecen a los marcos de referencialidad del canon literario, ni de la estructura que ha soportado las formas de validación admitidas para entender lo que debe ser la literatura latinoamericana.

Es decir, que la forma y composición de la constelación usa el montaje establecido en grupos de relatos maleables hechos de resonancias, tránsitos, saltos, que han sido suprimidos por los ordenamientos históricos. Una idea que expresa Graciela Speranza en el prólogo de su libro *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, cuando evoca las representaciones que unen a las obras del Atlas planteado por Georges Didi-Huberman, en 2008, en el Museo Reina Sofía de Madrid, que nos sirve para explicarnos mejor:

Las obras que se muestran en las salas no se traman por afinidades temáticas o estéticas, ni por cánones clásicos o contemporáneos, sino por un relato más etéreo hecho de migraciones y supervivencias, que consigue reunir lo que las fronteras geográficas, históricas y estéticas por lo general apartan. (2012, 5)

Pero no solo son estas formas de representación trazadas por migraciones y supervivencias las que son tomadas para el diseño y el montaje, con el fin de configurar un relato más etéreo hecho de fugas como dice Speranza; las constelaciones subvierten las formas taxonómicas que han imperado y han dado lugar a las narrativas de América Latina, las cuales solo eran reconocidas cuando las elecciones y los elementos que hacen parte del canon obedecían a la matriz y el entendimiento de la literatura latinoamericana,

solo como un residuo exótico ideal para la extracción colonial. Algo que explica Speranza para el diseño de su Atlas:

En el reparto que la mente ilustrada y sus taxonomías hicieron durante dos siglos, al arte y las ficciones de América Latina les correspondió el lugar de la política crispada, el portento naturalizado y el disparate atroz, variedades más o menos solapadas del exotismo colonial. (12)

Estas consideraciones verticales han hecho que no solo exista una supresión de las narrativas en la literatura latinoamericana, sino que ha borrado su presencia “real” en un atlas más amplio, ya que la sucesión y la réplica de estos modelos de sentido, solo permiten albergar lo exótico y lo identitario como seña de aceptación. A esto, Speranza agrega que: “El arte y la literatura latinoamericana, salvo contadas excepciones, no han alcanzado todavía una presencia real en el atlas del arte del mundo que prescindiera del rótulo identitario” (12).

Sin embargo, no se trata de alcanzar con el montaje o la representación de las constelaciones una presencia canónica, se trata más bien de establecer e indicar coordenadas olvidadas y otros modos de lectura. Otras formas de relación a partir del reconocimiento y el dibujo de líneas menos señaladas en la literatura latinoamericana, que por mucho tiempo ha sido segada por los años del *Boom* o la magnificencia del exotismo narrativo; algo que ha oscurecido y ha legado a las sombras la importancia de muchas otras narraciones.

Así, podríamos afirmar que las líneas imaginarias que definen cada una de las figuras de la nueva novela latinoamericana no dependen de genealogías, ni de las formas de sucesión estructural y progresiva, ni de principios de organización y clasificación, sino de los hallazgos (ruinas, harapos, excursos) en relación con varias narrativas, siendo una de ellas la narrativa del delirio, la cual escapa a la tradición hegemónica de la literatura o de los criterios de selección y establecimiento de una historia de la literatura que está sujeta a parámetros y sistemas de organización enciclopédicos y taxonomías gélidas.

Así mismo, los tiempos de configuración (aleatorios, asincrónicos o anacrónicos) en las constelaciones, no obedecen a un orden acumulativo y mucho menos a que su conformación esté dictada por las mecánicas comerciales, sino por la supervivencia de sus partículas narrativas, por intermitencias, reparaciones, notas al pie de página y relecturas del canon literario, entendidas estas características como los hallazgos y los nexos estéticos del relato común que el montaje permite trazar para la identificación de

la constelación del delirio; o como lo afirma Gina Saraceni (2015, 1) en su texto *Archipiélago, arqueología, atlas: una reflexión sobre la historia literaria hoy*:¹²

Las historias literarias han sido concebidas, durante mucho tiempo, como historias de familia, genealogías que registran la evolución de un linaje y la sucesión de una descendencia a través de parámetros como: la continuidad, la evolución, la semejanza, la repetición, la exclusión, todas estas que, en su conjunto, permiten clasificar y ordenar las variaciones de una estirpe. Son también el resultado de una delimitación temporal (periodización, cronología) y espacial (nacional, regional, global), una selección de género (sexual y discursiva), un conjunto de valores y juicios que implican la inclusión o ausencia de autores, formas de escritura y proyectos estéticos.

Atendiendo a esto, en la concepción de este montaje no hay linajes, sucesiones, y o principios de organización y clasificación periódica. Las preocupaciones en cambio van en direcciones opuestas a esa forma señalada por Saraceni: fragmentar la continuidad, crear otras formas de sentido, un poco más disruptivas; o desde la formación del relato común, atendiendo más a las exclusiones, a las fugas, los extravíos, ya que el montaje constelativo no busca la canonización y su fijeza hermética, sino la comunión estética entre las obras a partir de trazados sutiles e inaprensibles.

En esa dirección, el montaje constelativo permite pensar y mostrar, más que definir. Y en esa forma de constelar, que es a la vez una forma de representación del pensamiento y una forma de representación de un modo de lectura, se hacen visibles literaturas que, a su vez, se relacionan con otras no mencionadas.

Hay entonces una constante forma de configuración que está más allá de una definición ligera sobre lo que es y no es la literatura latinoamericana; una literatura que escapa de modos y rasgos identitarios. Es por eso que el montaje de esta constelación no busca definir, sino que invita a la visualización de lo oculto; de aquello que por distancia no es reconocido, o no ha sido reconocido en la amplia estructura narrativa latinoamericana. Así que, como anota Speranza cuando habla de las intenciones del *Atlas Portátil*, el montaje de las constelaciones es un mecanismo que se suma para que:

América Latina sea parte del mundo visible, ya no para cubrir la cuota condescendiente ni como fetiche último de los Otros, sino como arte que reconfigura a su manera el mundo que lleva a cuevas y amplía, sin perder su singularidad, el horizonte de lo diverso. (2012, 13)

¹² Gina Saraceni, “Archipiélago, arqueología, atlas: una reflexión sobre la historia literaria hoy”, Prueba de ingreso a la Universidad Javeriana, 2015.

En esa vía, las novelas presentes en la constelación son móviles, no se sitúan en un espacio determinado como una estrategia solidificada. De este modo, no es tanto la definición científica lo que aparece en cada una de las constelaciones, sino la representación de los surcos delirantes; excursos invisibles y anacrónicos, que han pervivido ocultos en un "inconsciente de la historia" y un "inconsciente de la representación" (Huberman 2011, 44) en la constelación esbozada. Su diálogo y sus coordenadas, el avistamiento conceptual y simbólico de su estética expresada desde diferentes formas, con diversas presencias: en la memoria, la historia, en la mística y en la creatividad.

En ese estado de comprensión, la constelación del delirio en la novela latinoamericana contemporánea, como objeto de estudio, transita en un atlas vacilante por su inestabilidad y pluralidad discursiva, partiendo de correspondencias al margen que escapan del orden letrado. Y tal como lo presenta Saraceni, el paradigma del montaje permite pensar la literatura como hecho estético:

El orden de la letra deja de ser el lugar donde se produce el sentido de una sociedad y una época; "la ciudad letrada" deja de ser el espacio que organiza y administra las políticas de la lengua, la identidad, la ciudadanía, para dar lugar a otros órdenes del sentido, otros archivos, otras sensibilidades generizadas y racializadas, que muestran la existencia de un sensorium distinto al hegemónico, que despliega otra experiencia de lo sensible. (2015, 4)

Lo expuesto por Saraceni apunta a una comunicación estética desde un aparato de percepción distinto al habitual; menos historiográfico, y más constelativo, y en conexión con los materiales en los que se dibujan las proximidades entre cada novela constelada y cada conjunto que dialoga y que hace parte de la superficie de agrupación, la cual es mutable, variable, transitiva. De ahí que la percepción de la constelación no se reduce a los trazos imaginados y la evocación de su posible figura, sino a las "conexiones, contagios, interferencias, préstamos, lejanías entre ellas" (6), tal y como lo expresa Saraceni cuando piensa la literatura como un archipiélago:

Pensar en una historia literaria latinoamericana que tenga la forma de un archipiélago y de una arqueología implica el desfase y la simultaneidad como posicionamientos críticos; es decir, estar a-la-vez y -en-el-medio de espacios y tiempos distintos, prestando atención a lo que se muestra cuando se ocupa esa posición. (7)

De esta manera, las novelas latinoamericanas que configuran las constelaciones del delirio despliegan un recorrido en sintonía con espacios maleables, extranjeros, fuera

de los territorios, anudados por roturas y desprendimientos, pero a su vez relacionados con tradiciones externas (no solo latinoamericanas) porque sus espacios, y los imaginarios que se construyen remiten a otras narrativas, de otros tiempos, espacios y lenguas.

Así, la lectura y la configuración de la constelación del delirio en la novela latinoamericana contemporánea es una forma de creación que les permitirá a los lectores navegar en coordenadas más amplias que las establecidas por el canon. En ese sentido, la forma de lectura en las novelas y su representación en la constelación está en sintonía con la forma de lectura del atlas que, como se dijo al inicio, comenta Didi-Huberman citado por Speranza.

Una forma accidentada, en el caso de las constelaciones, irregular, en la que los efectos son más casuales que convencionales, y que atiende a las relaciones secretas en cada novela y sus relaciones no perceptibles. Respecto a esto, Speranza amplía esa visión y modo de leer de la siguiente manera:

No se lee un atlas como se lee una novela, un libro de historia o un argumento filosófico, desde la primera a la última página”, escribe Didi-Huberman en el comienzo del ensayo que razona su recorrido, y está claro que el principio atlas busca otra forma del saber, explosiva y generosa, que no se funda en la tradición platónica de la idea purificada de las imágenes, sino que «hace saltar los marcos», apuesta por una heterogeneidad esencial que no quiere sintetizar con las certezas de la ciencia o los criterios convencionales del arte, ni clasificar como el diccionario o la enciclopedia, ni describir exhaustivamente como el archivo, sino descubrir con la imaginación, baudelairianamente, “las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias, las analogías.” (2012, 14)

De ese modo, tanto la lectura previa de los materiales como la composición de constelaciones mediante un ejercicio de trazar relaciones para reescribir las obras en lenguaje conceptual, son una práctica de memoria y de construcción de nuevos sentidos; nos recuerdan que la literatura latinoamericana no es una, sino muchas, que ha sido tantas posibles y que el tiempo ha ido permitiendo intermitencias, nuevas imágenes, renovaciones y la inclusión de espacios menores que años atrás parecían no tener lugar o existencia. Esto último tiene que ver con lo dicho por Saraceni cuando menciona el devenir mutante de la literatura latinoamericana, el cual es reconocido hoy:

La expansión de la literatura la coloca “fuera de sí” lo que desdibuja su especificidad y su función. Ante este objeto mutante y en-devenir que es la literatura latinoamericana hoy, en tránsito entre tiempos y espacios, medios y lenguas; en tensión entre tradiciones locales, particularismos sociales, políticos, culturales y la hegemonía del capitalismo, la tecnología, el mercado; en la intersección de imaginarios, afectos y deseos nacionales y transnacionales, es necesario que la historia literaria también salga de sí y se inquiete ante la interrogante de cómo pensar su objeto, su dispersión y discontinuidad. (2015, 9)

Así como lo escribe Saraceni, la literatura latinoamericana exige modos de comprensión que capturen su “dispersión y continuidad”, las diversas intersecciones e imaginarios que la transitan, dado su carácter múltiple, que va más allá de la asimilación instantánea de un folclor o una marca identificable. Esto implica, que se establezcan espacios para las discontinuidades desde una instancia común, tal y como lo hizo Didi-Huberman en su montaje:

Para desplegar esas discontinuidades del tiempo y la memoria, hacía falta una “mesa de encuentros”, un dispositivo nuevo de colección y exhibición que no se fundara en la ordenación racional ni en el caos de la miscelánea y un principio capaz de descomponer y recomponer el orden del mundo en planos de pensamiento. (Speranza 2012, 15)

Por consiguiente, la nominación de la constelación es un ejercicio de lectura y reescritura, en el que el trazado de las líneas imaginarias que unen una novela con otra, y otra, y otra, son un modo de capturar las imágenes y las identidades que estéticamente crean. La imaginación de esta constelación no es entonces un acto de imposición ni de modificación. Esta construcción y montaje constelativo lo que postula es un cambio en la periodización, y un modo diferente, o una nueva manera de leer la literatura latinoamericana y por qué no, de cuestionar el concepto mismo de lo latinoamericano.

A continuación, entramos a especificar la perspectiva crítica de las constelaciones literarias, teniendo en cuenta su recorrido en el pensamiento filosófico y estético de los autores que han teorizado en torno a esta manera de abordar los fenómenos por estudiar.

4. Perspectiva crítica: constelaciones literarias

En Astronomía y Astrología las constelaciones poseen un significado específico: o bien designan a un grupo de estrellas fijas vecinas en interrelación espacial o a la posición de los planetas entre sí y/o en relación con determinadas estrellas fijas en un momento dado. De este modo, una constelación es, en principio, una metáfora astronómica y astrológica, donde el observador del cielo selecciona, de entre una gran cantidad de estrellas que se le presentan en la noche, una asociación de ellas que forma una figura reconocible, gracias a la cual podrá orientarse o poner un orden cartográfico en una multitud de puntos que, de otro modo, aparecerían como desordenados.

Dicho esto, se puede sugerir que las constelaciones no están objetivamente dadas, sino que es el observador quien las traza, con la imaginación como recurso. Una vez

trazadas, adquieren una identidad firme en la superficie celeste, de modo que, quien las ha aprendido, no puede dejar de percibir las cada vez que mira el firmamento.

Cabe preguntarse enseguida si podemos hacer lo mismo cuando se trata de fenómenos literarios, más aún, si se tiene en cuenta que, desde sus orígenes en la antigüedad, la literatura y las constelaciones han estado relacionadas. Sus órdenes arbitrarios incitaron nuestra vocación de crear nuevos sentidos, nos estimularon a pensar nuevos surcos y a imaginar trazados entre conexiones posibles; desafiaron las geometrías tradicionales y, a partir de un encadenamiento de puntos (lugares) y luces (autores y obras), permitieron la composición estimulando nuestros sentidos, pues aun sabiéndolas ilusorias desde el intelecto, tenemos conciencia de sus destellos.

Desde su devenir inicial, las constelaciones han potenciado las sucesivas construcciones de la imaginación humana. Por ello, cuando se trata de fenómenos literarios en los que identificamos una conexión de obras, autores y teorías, la categoría de constelación resulta muy operativa. Como lo afirma Faustino Oncina Coves en su libro *Constelaciones* (2017):

La teoría de las constelaciones, si se nos permite una primera aproximación, es el método de investigar la concurrencia de autores diferentes en un espacio acotado de pensamiento común con el fin de poner al descubierto itinerarios filosóficos a partir de libros, obras póstumas, cartas, reseñas, fragmentos y conversaciones. (2017, 15)

Así, según lo descrito por Oncina, la categoría de constelación tiene una función mnemotécnica para ordenar el cielo y orientarse en él; pero esa función tiene lugar de manera relacional. En nuestro caso, no nos interesan las estrellas (obras y autores) en sí, sino las relaciones que se establecen entre ellas: las líneas de comunicación, las resonancias que producen estas figuras. De este modo, nos enfocamos en las interacciones entre las obras; es más, nos interesa la literatura menor, situada en los márgenes, al igual que las estrellas con menor fuerza lumínica, pues ellas pueden mostrar muchas posibilidades latentes que resultan de las relaciones constelares, y que no se distinguirían si uno mirara sólo a los grandes astros, o como lo asevera Oncina:

Se estaría tentado de hablar de una historia desde abajo (como contrapunto al paseo por las cimas de los diccionarios jaleados por la historia conceptual) con cierto retintín marxista, pero no se trata de una historia del proletariado filosófico, sino del precariado (en el sentido de fragilidad o vulnerabilidad) en los intersticios de capas establecidas con cierto grado de cultura. En segundo lugar, aquí no son los protagonistas los grandes espíritus, sino figuras de bajo rango. En tercer lugar, esta historia se separa de las presentaciones doxográficas manidas, porque aborda ideas, teorías y debates intercalados

en afectos, actitudes mentales, valores y representaciones colectivas, entreverados en prácticas, tácticas, estrategias, instituciones y formas de comunicación. (24)

Entonces no se trata de una representación del conocimiento, sino de una construcción: “Hacer el mapa y no el calco” (Deleuze 1994, 17), pues las constelaciones, en términos literarios, configuran el montaje como el método del que hablaba Walter Benjamin (2005, 462), lo cual implica una concepción relacional. Así, emergen grietas que impugnan lo habitual para hacer visibles conexiones disímiles: abrir sentidos nuevos desde una ubicuidad de puntos de vista que, a partir de ciertos giros, alimentan la crítica como crisis de lo obvio.

Luego, en lugar de una historia lineal o de un proceso de avance dialéctico, se ofrecen diversos trazos, dispuestos dinámicamente en una constelación. En lugar de la sucesión, esto es, en lugar de la historia teleológica que siempre estamos tratando de desmontar, se ofrece una figura sobre la que el pasado queda relatado. Ahora bien, no hay que desdeñar que otros enfoques historiográficos alternativos y contemporáneos, que también han surgido para explicar el pasado intelectual de un modo distinto al teleológico, se sirven igualmente de metáforas no menos elocuentes: ya sean los *campos* (Bourdieu), la *arqueología* (Foucault) o las *redes* de interacción (Collins); de donde resulta inevitable mencionarlas brevemente.

En concreto, las constelaciones se refieren, sobre todo, a la complejidad de las relaciones causales que concurren en un fenómeno cultural, que en nuestro caso es estrictamente literario. En ese sentido, la categoría de constelación, aunque menos abarcadora, puede ser más potente y expresiva que la de *red*, tal como la desarrolla Collins, y con la que sería natural encontrar afinidades. La idea de Collins¹³ es practicar una sociología de la filosofía que recoja, diacrónica y sincrónicamente, los principios por los que se van tejiendo las redes intelectuales, de modo que, si se lo consigue hacer, se habrá logrado una explicación causal de las ideas y de sus cambios.

Mientras que las redes pueden extenderse temporal y geográficamente hasta establecer conexiones lejanas que acaban por respaldar la historia canónica, las constelaciones en la literatura tienen algo de excepcional, de disruptivo, casi de repentino e inesperado: como una conjunción astral que se forma de manera contingente, alineando

¹³ Randall Collins, *Sociología de las filosofías: Una teoría global del cambio intelectual*, (Barcelona, Hacer, 2006).

a varias figuras, obras y conceptos, para luego volver a desvanecerse, de tal manera que, en el proceso, se habrá cristalizado algo.

Hasta aquí, seguimos sin precisar cuál es el estatuto ontológico de una constelación, pues no es sólo una red; tampoco delimitamos su estatuto epistemológico, porque hablar de constelaciones no es sólo una manera de reescribir el pasado y ofrecer otro relato más, como un dispositivo que permite reconfigurar la periodización literaria, al modo de Deleuze. Una constelación es algo más que una serie de lazos entre individuos que nos permite trazar una cartografía. Las constelaciones son dinámicas, surgen en medio de circunstancias críticas y luego se desvanecen; en eso se diferencian de las redes, que, descritas *a posteriori*, presentan una sólida estabilidad en el tiempo. Además, las constelaciones tienen una dinámica interna en la que autores e ideas dialogan entre sí.

En realidad, lo que importa no es tanto el individuo concreto y el contenido de sus ideas, sino la posición que ocupa en una determinada constelación, es decir, lo que importa no es tanto el autor concreto y el contenido de sus obras, sino el campo al que pertenece y cómo las fuerzas de ese campo actúan sobre él. Hay aquí una evidente analogía con Bourdieu, pero la analogía con Bourdieu no agota la constelación, no sigue ya la teoría del campo sociológico, sino que sugiere una nueva metáfora: se trata de ensayar una ecología de las ideas; los complejos de ideas y de interacciones intelectuales, en su dinamismo y en sus procesos de cambio o de estancamiento, pueden representarse como ecosistemas donde las ideas o los autores encuentran su nicho ecológico —o lo crean al adaptarse a él—.

Ateniéndonos a la metáfora misma, basta con afirmar que, cuando una constelación emerge o brilla de pronto en el cielo, hay que ver detrás el complejo de relaciones ecológicas (un complejo donde intervienen condicionantes y contingencias de orden social, económico y político, tanto como interacciones intelectuales entre los individuos en situaciones vitales concretas). Es ese complejo el que, dentro de un ecosistema (intelectual) determinado, ha producido esa brillante constelación.

De modo puntual, la presente investigación traza diferentes figuras de las expresiones del delirio en algunas novelas de la literatura latinoamericana contemporánea mediante la perspectiva crítica de las constelaciones. En este sentido, se trata de analizar ficciones que abordan el delirio desde diferentes puntos de vista para configurar formas que nos permitan establecer relaciones entre dichos puntos. Como se vio, el delirio refiere, en su sentido más estricto, a aquello que se sale del surco; por ello, la perspectiva crítica de las constelaciones resulta tan pertinente, pues esta última posibilita plantear

conexiones con criterios heterodoxos que no están relacionados con la toma de posición, como en el caso de los campos literarios ni de explicaciones causales como es el caso de las redes.

Ahora bien, se debe aclarar que las constelaciones sacan a la luz y les dan todo su relieve a figuras de segundo rango que, sin embargo, han sido decisivas para el trazado de la constelación, porque disponen la reunión de astros mayores y menores. Luego, para entender mejor de dónde surge esta perspectiva crítica, es necesario mencionar sus antecedentes. En 1993, Benjamin escribe su texto “La doctrina de lo semejante”, el cual es reescrito en una segunda versión bajo el título de “La facultad mimética”. En estos textos el autor intenta demostrar cómo el ser humano, a través de su evolución, ha establecido relaciones de semejanza para entender la naturaleza y la cultura; en sus palabras:

En cuanto investigadores de las tradiciones antiguas, tenemos que tomar en consideración la posibilidad de que los seres humanos pudieron haber percibido configuraciones manifiestas, es decir, que los objetos tenían un carácter mimético, donde hoy ni siquiera somos capaces de sospecharlo. Por ejemplo, en las constelaciones de las estrellas. (Benjamin 2007, 209)

Benjamin utiliza la astrología para mostrar cómo esta facultad mimética, que puede rastrearse en el juego infantil, ha sido una manera de entender el mundo, especialmente en los pueblos antiguos. Entonces, sobre la base de un pensamiento analógico se construye, posteriormente, la perspectiva crítica, propiamente dicha de las constelaciones. Este tipo de razonamiento (el analógico) como su nombre lo indica, es aquel que refiere al proceso de pensamiento que aborda el conocimiento del mundo con base en analogías.¹⁴ De manera tal que, esta forma de razonamiento pone su énfasis en las relaciones de semejanza entre elementos diversos.

Este enfoque, que hunde sus raíces en el pensamiento aristotélico, también ha sido llamado metafórico o razonamiento por metáforas, y para entenderlo mejor es necesario contrastarlo con la lógica; para ello usaremos un aparte del artículo de Cárdenas Páez: “si la lógica adopta la diferencia para reducirla mediante la generalización o la síntesis, la analógica implica la paradoja al incorporar tanto la diferencia como la semejanza, abriéndose al libre juego de la ambigüedad y la ambivalencia que proporcionan sus formas” (2007, 1).

¹⁴ Recordemos la primera acepción que, sobre este término, contiene el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua: 1. f. Relación de semejanza entre cosas distintas.

El pensamiento analógico entonces ha estado presente a lo largo de la existencia de la humanidad y se relaciona, especialmente, con el pensamiento mágico de nuestros antepasados, de ahí también la semejanza con el juego de los niños. Y es justamente por su carácter ambiguo y convergente que este tipo de razonamiento ha tomado vigencia durante los últimos años. En relación con las constelaciones es en la última década del siglo XX cuando se desarrolla dicha perspectiva crítica. Tal y como lo señala José María Jiménez Caballero (2019, 264):

La concreción del método de las constelaciones se la debemos a Dieter Henrich, filósofo alemán que perteneció al grupo *Poética y hermenéutica* junto a Koselleck, inaugurado en los años noventa del siglo XX; Henrich realizó una de las primeras incursiones en el estudio de la historia de la filosofía mediante el establecimiento de constelaciones del pensamiento en *Constelaciones, problemas y debates sobre el origen de la filosofía idealista*. (1991)

Es sabido que Henrich amplió la categoría de las constelaciones para hacer un recuento del idealismo alemán, es decir, para observar las luces de la filosofía alemana en torno a 1800; pero también es sabido que no quería repetir la historia del idealismo alemán de manera lineal, porque las grandes obras de la filosofía podrían volver a ser canonizadas.¹⁵ Por su parte, Mulsow, quizá el discípulo más avezado de Henrich, propone extender el modelo a la constelación de Florencia en torno a Marsilio Ficino y Pico della Mirandola, también a la del París de los *filósofos*.¹⁶

Hay un autor que también articuló de manera original, en el marco de su labor como historiador del arte, una metodología de investigación basada en el uso de los atlas y las constelaciones: me refiero evidentemente a Aby Warburg, cuya concepción de las

¹⁵ Heinrich postula que, para la construcción de constelaciones, es importante reconstruir los debates y los contextos vitales de los autores implicados, aunque en definitiva no se trata de repetir la historia del idealismo alemán, sino de comprender el proceso comunicativo, favorecido por determinadas condiciones y coincidencias geográficas y temporales; de manera que, los escritos marginales y documentos secundarios –como cartas y notas– son tan decisivos para el historiador como los grandes textos. Una constelación, en palabras de Henrich: “aunque no es visible en las obras publicadas, las explica” (Henrich 1992, 39).

¹⁶ Mulsow busca la complementariedad entre la sociología de las redes filosóficas con sus rituales de interacción y el método de Henrich, en el cual las redes se ligan a “espacios de pensamiento”, a horizontes intelectuales de cooperación entre actores. Las tensiones en esos espacios generan una dinámica de creatividad (...) En suma, el dúo Henrich-Mulsow embiste contra la historia monumental, pero sorprende la austeridad metodológica de Henrich, sus pinceladas impresionistas, en comparación con la prodigalidad, el trazo grueso, de su delfín, quien, sin duda, es un brillante y sugerente zahorí (...) De esta manera, podríamos señalar que para Mulsow una constelación es una agrupación densa de teóricos, en la cual se libera la creatividad mediante su interacción (Oncina 2017, 23-7).

constelaciones como procedimiento del trabajo intelectual ejerció una enorme influencia sobre el pensamiento de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno.

Fue en 1924, después de superar años de tratamiento psiquiátrico, cuando Aby Warburg empezó el montaje de una composición inconclusa de paneles móviles, los cuales fue ensamblando de uno en uno sobre fondos negros, para luego transformarlos en fotografías. Warburg esperaba exponer un circuito de interacciones derivado de las relaciones que advertía en las fotografías, la hibridación de símbolos, signos y gestos que franqueaban fronteras estéticas y hasta epistémicas desde la Antigüedad hasta lo contemporáneo.

Tras sufrir los trastornos y los horrores generados en la Primera Guerra Mundial y ser recluso por una psicosis, Warburg pasó inmerso entre 1924 y 1929 en los más de 65.000 libros de su archivo, irradiado con la experiencia del peyote en el desierto de Nuevo México. En ese estado, física y mentalmente fracturado, Warburg concibió un atlas como una esfera, un Aleph que destella contra la clausura del nacionalismo cultural exacerbado por la guerra.

Durante esos años construyó el inclasificable *Atlas Mnemosine*, cuyo misterio recae en saber qué fue lo que le llevó a elegir un tipo de imágenes y clasificarlas de esa manera poco convencional. Su accionar resultó enigmático porque en la cultura occidental siempre se antepone una exigencia en la que prevalece el ordenamiento lógico y la claridad de conceptos y categorías, y en casos de explicaciones múltiples, una relación entre las partes, un lazo común perfectamente descrito.

De ahí que Warburg surja como una rareza, como un exponente de lo inconcluso y lo fragmentado, ya que con su atlas rompió con toda la tradición aristotélica de la clasificación. Warburg, quien murió antes de terminar su proyecto, logró impulsar no solo un método sino una deriva, unos indicios, las notas al pie de página que circulan de manera imperceptible y dan sentido a todo aquello que en apariencia no tiene relación y, sin embargo, está unido por fuera de la historia monumental del arte.

Una de las experiencias derivadas de la contemplación del Atlas Mnemosine es la representación de las infinitas posibilidades de lo inacabado, la materialización de lo múltiple sin unidad, debido a que las imágenes del atlas de Warburg no se conectan por evidentes correspondencias estéticas, sino por un relato flexible; trazado de herencias y supervivencias que consigue aglutinar lo que los límites geográficos, históricos y estéticos por lo general apartan. El trabajo de Warburg es la transposición del pensamiento a una forma hecha por imágenes, múltiples iconografías de constelaciones volubles, en las que

confluyen las dicotomías, las oposiciones, las supervivencias fantasmales, los bordes, las notas al pie de página.

El montaje, como un dispositivo de compilación y exposición, no se funda en el orden racional ni en el caos del collage, pues actúa bajo un principio de descomposición y recomposición del orden del mundo en planos de pensamiento, para que así dispuesto y recompuesto recupere su extrañeza. Como lo señala Graciela Speranza, en su también extraño *Atlas portátil de América Latina* (2012, 15-6):

Eso es el *Atlas Mnemosyne*, una forma de *conocimiento por montaje*, próximo a las experiencias contemporáneas de los collages cubistas, las cajas de Duchamp y el cine de Eisenstein, pero también al pensamiento por constelaciones de Benjamin y Bataille, siempre que se agregue el carácter permutable de las configuraciones alcanzadas, que lo vuelve pensamiento dinámico [...] Porque lo que cuenta en el *Atlas Mnemosyne*, finalmente, son los detalles entrecortados de la observación, portadores de singularidades históricas, y sobre todo el intervalo que crea la tela negra entre tiempos y sentidos. La «memoria inconsciente» es la gran montajista que reúne los detalles y trabaja en los intervalos de los campos, y de ahí el «*Mnemosyne*» del *Atlas*, que Warburg, siguiendo a Freud, había grabado en la entrada de su biblioteca. Dispar, móvil, heterogéneo, proliferante, impuro, abierto, inagotable, ¿el atlas es finalmente un método fiable para la historia del arte? Es lo que se pregunta Didi-Huberman hacia el final de su iluminador ensayo sobre la obra de Warburg, *La imagen superviviente*. No hay discurso del método en el atlas, sino más bien una invitación a sumergirse en un tiempo y un lugar sin fronteras, ya no el espacio imaginario de utopías que consuelan, sino el de una heterotopía que amenaza e inquieta. (15-6)

O como lo escribe Didi-Huberman en el comienzo del ensayo que razona sobre el recorrido de la exposición sobre Warburg en el Reina Sofía: “No se lee un atlas como se lee una novela, un libro de historia o un argumento filosófico, desde la primera a la última página” (2012, 14), lo cual deja esbozado que un Atlas busca otra forma del saber, una que no está marcada e impulsada por la tradición de la lógica aristotélica del principio de identidad, sino que apuesta por una complejidad esencial que no quiere simplificar con las certezas de la ciencia o los criterios consabidos del arte, ni catalogar como el diccionario o la enciclopedia, ni puntualizar exhaustivamente como el archivo, sino descubrir con la imaginación las relaciones imperceptibles y ocultas de las obras, las correspondencias inacabadas, y las analogías menos luminosas.¹⁷

¹⁷ Warburg advirtió tempranamente un vínculo, poco mencionado en la historia del arte, entre lo terrestre y lo celeste, e impulsado por este vínculo secreto prefiguró la construcción de constelaciones como una forma de pensamiento. En esta dirección se destacan sus ensayos: “Acerca de las imágenes de los dioses planetarios en un calendario en bajo alemán de 1519 (1908)”; “Una representación astronómica del firmamento en la antigua Sacristía de San Lorenzo en Florencia” (1911); “Arte italiano y astrología internacional” (1912).

Este ejercicio clasificatorio que emprendiera Warburg apunta al tipo de relaciones que nos proponemos establecer; por ello, resulta una base de gran importancia para sustentar conceptualmente nuestra propuesta. Así entonces, resulta evidente que el concepto de delirio es el que atraviesa nuestras constelaciones, más la agrupación de cada una de las mismas responde, justamente, a analogías creadas a partir de conexiones que pueden estar ocultas a los ojos de una crítica no demasiado atenta; se trata pues, de sacar a la luz dichas conexiones, no para establecer un esquema fijo, sino un modelo flexible que abra un campo de posibilidades para descubrir vínculos que no responden a una manera tradicional del modo de abordar el conocimiento de la literatura.

En tal sentido, recordemos como Warburg, en su conferencia sobre el Palacio Schifanoia de Ferrara (1912), elabora una propuesta metodológica de las constelaciones como forma de conocimiento, su intención de centrar la atención en el método es explícita. Al respecto, su afirmación de que lo enunciado es una representación variable, ratifica su convicción sobre dos situaciones: la primera, indica la complejidad a la que se puede llegar empleando esta forma de interpretación; la segunda, señala lo inasequible del proceso y la dificultad de estructurarlo en los cánones del método científico. Esta idea reaparece en una carta de Warburg a su hermano en la que, en alusión a la charla *El Ritual de la Serpiente*, afirma:

Se demostró que mis pensamientos más generales, que he registrado desde hace años independientemente de mis observaciones empírico-históricas, tienden a fundirse de pronto en un sistema que, uniéndose a las ideas actuales, podría aportar una contribución para una nueva visión del mundo. (Binswanger 2007, 196)

Ante la reclamación científica de rigurosidad metodológica, el avistamiento espontáneo aparece como un ensayo de reformulación de la tradición. Desde los mecanismos de implosión de la conversación, Warburg valida su forma de trabajo con las fuentes, y orienta los modos particulares de estudiar y relacionar los datos, proceso que configura una lectura de los hechos que sobrepasa el ámbito lineal de la historia. Así, dicha visión del mundo despierta en Warburg la necesidad de enunciar un nuevo campo de conocimiento: una “psicología histórica de la expresión humana”; una episteme que se esboza con la composición de una constelación, como “una visión panorámica histórico- universal” (Warburg 2005, 434).

Las constelaciones, como conjuntos complejos, resaltan partes que, según el punto en el que se ubique el observador-investigador, son más o menos visibles y cuyo

movimiento es básico para trazar un atlas; de ahí que los mapas estelares no son estáticos, mutan, se transforman en otros, se conducen a otras líneas, son fugaces en algún sentido, cambian; pero existen algunas constantes en donde, paradójicamente, se comprueba la infinitud de transiciones posibles.

Si en las ciencias exactas el avance es lineal y positivo, y la rigurosidad metodológica asegura el ir siempre progresivamente, en el análisis iconológico de Warburg, el ensanchamiento de lo múltiple, la conversación y el diálogo permiten la multidireccionalidad y lo anacrónico; esto último lo resaltaré Didi-Huberman como el recurso que permitirá sumergirse y adentrarse en la interpretación de la producción cultural de las manifestaciones de lo humano, y lo destacará Warburg en el siguiente apartado:

Sólo es posible iluminar los grandes procesos evolutivos esforzándonos en aclarar detalladamente un punto oscuro concreto, y esto a su vez sólo es posible con un análisis iconológico que, rompiendo el control policial que se ejerce sobre nuestras fronteras metodológicas, contemple la Antigüedad, el Medievo y la Edad Moderna como épocas interrelacionadas, e interrogue, tanto a las obras de arte autónomo como a las artes aplicadas, considerándolas como documentos expresivos de idéntica relevancia. (434)

En este sentido, el investigador es quien en su búsqueda actúa como médium entre los vestigios que están en los objetos de la cultura, los seres humanos productores y beneficiarios de los objetos culturales, y el tiempo. Aunque la ciencia positiva establece que el discurso académico se construye sobre la resolución de objetivos de investigación, vincular al arte italiano con la astrología internacional y culminar el discurso con un llamado a la propuesta de un método y una episteme sobre lo que no existe, se convierte en un esbozo teórico previo o una provocación.

Y es este tipo de gesto el que nos interesa en nuestra composición de constelaciones del delirio literario en la novela latinoamericana contemporánea, pues consideramos que se trata de una perspectiva crítica de conocimiento que, si bien responde a la necesidad de clasificación propia de las ciencias positivistas, lo hace desde un lugar que vincula la imaginación y la espontaneidad de la creación.

4.1 Constelaciones en la historiografía de Walter Benjamin

La categoría de constelación diseñada por Benjamin aparece de un modo ciertamente críptico en una de las partes ilegibles del *Prólogo epistemocrítico* de su tesis de habilitación doctoral, *El origen del Trauerspiel alemán*, en la que buscaba caracterizar

la relación entre las ideas y las cosas: “Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones a las estrellas” (Benjamin 2006, 230). La idea, por ejemplo, del drama barroco, es una “interpretación de los fenómenos” que efectúan una “salvación” de los mismos (231). Las ideas, descritas así, en cuanto constelaciones, están constituidas a partir de fenómenos extremos: “las ideas sólo cobran vida cuando se juntan los extremos a su alrededor” (231).

Esta concepción de las ideas como constelaciones va a recibir una reinterpretación materialista en el marco del último proyecto teórico de Benjamin, *El Libro de los pasajes*, el cual circuló como una investigación de la protohistoria de la sociedad capitalista de consumo de masas, investigación que tomó como objeto los pasajes parisinos, establecidos en su mayoría a mitad del siglo XIX.

En este último periodo de la obra de Benjamin, es visible la luminosidad del concepto de constelación para la investigación histórica, la cual se pone en juego en dos planos diferentes. Por un lado, Benjamin adoptó desde su labor de investigador e intérprete de las expectativas de la sociedad de consumo emergente en el París del siglo XIX, el procedimiento de las constelaciones como mecanismo estructural y como un sistema de relaciones.

Para Benjamin, las constelaciones eran los dispositivos que permitían el montaje y el ensamblaje de diversos fragmentos, muchos de ellos anclados en el pasado, pero que iluminaban el presente logrando una conjunción de significados entre fragmentos posibles que integraban lo constelado. Los sentidos tienden a aparecer en las constelaciones de modos repentinos, como un relámpago de sentido, como vórtices. Surgen de maneras no intencionales, en las cuales el observador se ve interpelado por los significados que no han sido proyectados o interpretados por él, aquellos que irrumpen en su experiencia conmoviéndola. El procedimiento de las constelaciones da la clave para la idea benjaminiana de imagen dialéctica, central en el proyecto del *Libro de los pasajes*.

La imagen dialéctica es relámpago. Como una imagen que relampaguea en el ahora de la cognoscibilidad, así hay que captar firmemente lo que ha sido. [...] Al pensar pertenece tanto el movimiento como la detención de los pensamientos. Allí donde el pensar, en una constelación saturada de tensiones, llega a detenerse, aparece la imagen dialéctica. Es la cesura del movimiento del pensar. Su lugar no es, por supuesto, un lugar cualquiera. Hay que buscarlo, por decirlo brevemente, allí donde la tensión entre las oposiciones dialécticas es máxima. Por consiguiente, el objeto mismo construido en la exposición materialista de la historia es la imagen dialéctica. (Benjamin 2005, 475-8)

Atendiendo a lo dicho por Benjamin, la imagen dialéctica es a su vez flexible, múltiple e intermitente, es el objeto histórico mismo o el conjunto de objetos históricos,

y este es tal y como es presentado por el historiador, a partir de las constelaciones que son determinadas desde materiales diversos y coetáneos a tal objeto. Así, en las constelaciones, el objeto histórico vierte repentinamente un significado que se vuelve patente en nuestro ahora.

El modelo procedimental de las constelaciones viene definido para Benjamin por los emblemas barrocos, en los que las conjunciones de los objetos más diversos, iluminados por un lema concreto, hacen surgir repentinamente un significado que remite, según pretendían los alegoristas barrocos –tal como supo ver Benjamin– al carácter percedero y ruinoso de la existencia y de la historia.

En las constelaciones de Benjamin, la puesta en relación de los materiales más diversos del siglo XIX (los pasajes parisinos, la moda, la publicidad, las prostitutas, los ferrocarriles, las conspiraciones, las fotografías, las sectas, las calles de París) tenía también una pretensión fundamentalmente política: pretendía hacer apariciones, muchas de ellas espeluznantes, en la experiencia histórica cerrada de sus contemporáneos, instalando con estas acciones sentidos políticamente explosivos procedentes del pasado.

¿De qué sentidos nos hablan estas apariciones? Según Benjamin, tal significado remite al cúmulo de expectativas y de sueños frustrados generados en el colectivo social del pasado, sobre todo en los espacios oprimidos, relegados a los márgenes, dejados en el olvido, y escindidos por los avances tecnológicos, científicos, industriales y arquitectónicos en el momento del surgimiento de la sociedad del capital, en el París del Segundo Imperio; expectativas y sueños transmitidos a nuestro presente como *ruinas*, como posibilidades frustradas.

Luego, ¿por qué tal irrupción de un sentido del pasado que se manifiesta de manera no intencional en una constelación puede llegar a tener un carácter políticamente explosivo en la experiencia de los sujetos actuales? Fundamentalmente por dos razones: la primera, porque cuestiona radicalmente el entendimiento racional de la historia lineal como *progreso*, en tanto que el significado irrumpe, aparece y emerge en la constelación, y la segunda, porque remite a unas expectativas y sueños pasados, extraviados y ocultos que aparecen en la experiencia del sujeto actual como traicionados por el excursus histórico posterior, sobre el que se asienta nuestro presente y todas las estructuras en vigencia.

Para aterrizar esta conceptualización en nuestro intento por configurar constelaciones literarias a partir del concepto del delirio y de la construcción del relato delirante, diremos en la constelación de la memoria y la historia que, como anunciamos

incluye los textos: *Amuleto*, *Nadie me verá llorar* y *La Casa de los Náufragos*, resulta evidente la aparición de la historia como un discurso en ruinas que se torna trauma, discurso subjetivo o pesadilla.

Al respecto, concordamos con Benjamin en que esta manera de abordar el discurso histórico en las constelaciones pretende provocar en sus receptores un despertar, un destello espectral, que subvierte con su fantasmagoría la idea del progreso. Como se verá en el análisis textual de la constelación de la memoria y la historia y de textos de otras constelaciones como *Opio en las Nubes*, el presente propio llega a ser percibido como negación de aquellos anhelos de un mundo mejor, bien sea por la promesa incumplida de la Modernidad o de la Revolución. Como vemos, la perspectiva crítica, que se ha dado en llamar constelación permite modificar el punto de vista del observador para establecer conexiones, en un principio, ocultas.

Ahora bien, respecto a la imagen dialéctica, Benjamin sostiene lo siguiente: “mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con él ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen, en discontinuidad” (464). Esta discontinuidad se traduce en una alteración del presente y de la dinámica que lo sostiene de las expectativas y anhelos de aquel pasado concreto.

La condición histórica de la efectividad del empleo de las constelaciones por parte de la historiografía benjaminiana es que exista una conjunción temporal entre el pasado (objeto de estudio) y el presente del investigador, consistente en la expresa discontinuidad de los mismos, de manera que se haga palpable la dimensión del pasado que se nos enfrenta (las esperanzas traicionadas de los marginados de entonces) como trascendencia intrahistórica no realizada ni realizable dentro de los marcos que definen a nuestro presente.

Es más, como una trascendencia intrahistórica de cuya negación permanente es responsable nuestro propio presente y nuestros actos que lo perpetúan. De este modo, el empleo de las constelaciones desemboca en unas formas críticas del presente, críticas que atraviesan, de manera transversal, a las constelaciones de este estudio.

4.2 Constelaciones en la filosofía de Theodor W. Adorno

La categoría de constelación en el pensamiento filosófico y estético de este autor resulta de una importancia capital; como lo señala Fernando Golvano en su texto *Constelaciones Críticas. Autonomía del Arte, Forma y Compromiso en Adorno*: “la idea

de constelación [...] informa toda la empresa teórica de Adorno y, de modo ejemplar cifra su *Teoría Estética*” (2015, 24).

Esta apuesta teórica se origina en su crítica al modo deductivo de hacer filosofía, en donde una premisa central es seguida diacrónicamente por una sucesión de argumentos; crítica que desemboca en una propuesta de pensamiento fragmentario, más afín al discurrir de la conciencia, en la cual la sucesión jerárquica es reemplazada por la yuxtaposición o coordinación horizontal; en palabras del autor:

De mi teorema de que en filosofía no hay nada «primero» se sigue que no se puede construir un nexo argumentativo siguiendo los pasos habituales, sino que hay que montar el todo a partir de una serie de complejos parciales que tienen el mismo peso y están ordenados de manera concéntrica, en el mismo nivel; su constelación, no su sucesión, tiene que producir la idea.¹⁸

Este modo de producir conocimiento enfatiza en la construcción de figuras que tracen la imagen del fenómeno estudiado; una imagen que no está mediada por la subjetividad del sujeto, sino que pretende sacar a la luz una verdad histórica concreta. Desde esta perspectiva, hay tantas constelaciones como objetos de estudio, ya que es sabido que, para Adorno, no existe un método ahistórico que pueda ser aplicado de manera general, sino que el “método” debe estar en función del objeto y no al revés.

Por ello, el autor resalta la importancia de la particularidad por encima de la totalidad, dado que la pérdida de sentido de un mundo en donde la idea ya no se corresponde con la realidad, aboca a la filosofía a una dialéctica negativa que se alza contra la identidad entre lo racional y lo real; esta no-identidad expresamente anti-hegeliana vendría a constituir uno de los núcleos del pensamiento adorniano. Entonces, la sensación de pérdida impulsó su pensamiento desde el origen de la reflexión filosófica —y se acentuó aún más con el proceso histórico de Auschwitz—; así, en su conferencia inaugural titulada *Actualidad de la Filosofía* (1931)¹⁹ leemos:

La adecuación del pensamiento acerca del ser como totalidad... se ha desintegrado, y con ello la idea del ser existente se ha tornado impreguntable: la idea que sólo podía estar sobre una realidad redonda y cerrada, como una estrella en clara transparencia, y que acaso

¹⁸ Rolf Tiedemann, “Epílogo del editor” en Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, (Akal, Madrid, 2004), 482.

¹⁹ Cabe recordar que en esta conferencia Adorno adelanta una lectura marxista, materialista y dialéctica de la filosofía primera de Benjamin.

se desvanezca ante los ojos humanos para siempre, desde que las imágenes de nuestra vida están garantizadas sólo por la historia.²⁰

La historia ya no alberga la respuesta sobre el presente, la verdad histórica dejó de ser confiable; como en Benjamin, es en el presente en donde se deben ubicar los puntos de referencia, por ello, es necesario ir a contrapelo de la historia. Aquello que “existe” es apenas un trazo de la verdad precaria que es necesario interpretar, y el movimiento no es remitirse al pasado para entender el presente porque la historia no contiene a la verdad; de hecho, el presente relativiza al pasado.

Por lo tanto, para Adorno la “historia penetra en la constelación de la verdad”, lo que indica que el discurso histórico es un elemento que se yuxtapone a otros que tienen la misma importancia y que es necesario relacionar. En este procedimiento crítico de acumulación de elementos, no se contempla la anulación de las contradicciones en una síntesis, tal y como lo planteaba la dialéctica hegeliana; por el contrario, tal y como afirma Buck-Morss, Adorno acepta “la premisa de una realidad contradictoria, esencialmente antagónica [...]. No sólo los conceptos antitéticos de historia y naturaleza sino también, por ejemplo, los conceptos de individuo y sociedad” (Buck-Morss 1981, 130).

Esta aporía de la realidad, que no debe ser anulada sino subrayada por el pensamiento crítico, es patente también en el arte y la literatura, los que son considerados por Adorno como un hecho social y a su vez, como una expresión autónoma; tensión irresoluble que caracteriza la forma artística y que configura un campo de fuerzas. Adorno recoge de Lukács, de quien leyó su *Teoría de la Novela* en 1921, la noción de que la forma es inseparable del contenido, así, “la forma literaria no era un principio ordenador subjetivo, atemporal y abstracto, sino que era en sí mismo contenido, un reflejo de las condiciones históricas objetivas” (103).

Cabe recordar cómo para el joven Lukács, la novela es una forma artística propia de una época degradada: la Modernidad, en la cual el alma del héroe aspira aún a la totalidad, mas esta resulta imposible por las condiciones históricas dadas, y es de acuerdo con la amplitud de las aspiraciones del alma que la novela adquirirá un tipo definido.²¹

Ahora bien, otra categoría del pensamiento crítico de Adorno que adopta de Benjamin y que resulta útil para cumplir los objetivos del presente trabajo, es el de

²⁰ Adorno, citado en Buck-Morss, *Origen de la Dialéctica Negativa*, (México, Siglo XXI Editores, 1981), 107.

²¹ Para su momento histórico, el joven Lukács definió la siguiente tipología: El idealismo abstracto, el romanticismo de la desilusión y la novela de aprendizaje.

“contenido de verdad”. Para el autor, una obra de arte valiosa es aquella que presenta dicho contenido, que se revela a partir de la comprensión e interpretación de los diferentes elementos de la obra literaria (situación, idea, significado); este debe ser expresado en categorías filosóficas, lo que no quiere indicar que Adorno abogue por una crítica literaria abstracta, sino que dichas categorías se encuentran de manera fáctica en la pieza literaria.

No se debe entender este concepto de verdad epistemológicamente; cuando Adorno pone en juego esta categoría al referirse a la crítica literaria, está hablando de la verdad contenida en dicha obra, es decir, una verdad fragmentada que permite conectar a la literatura con lo que la trasciende; leamos sus propias palabras extraídas de un diálogo que sostiene con Goldmann en el marco del Congreso citado en el Apéndice 3 del texto *Cultural Creation in Modern Society*:

Esa trascendencia más allá de la obra de arte radica en la obra misma. Podría citar la frase de Goethe en el diario de Otilie en *Elective Affinities*, que todo lo perfecto trasciende su género: eso es exactamente lo que quiero decir. Por su participación en el contenido real, la obra de arte es más de lo que es, y lo que debe hacer el conocimiento del arte es explicar –de alguna manera impartiendo este movimiento en la obra de arte – lo que se cristaliza en la obra misma. No quisiera decir que se trata de una cuestión de verdad conceptual, porque, por un lado, la verdad tal como la encontramos en la filosofía y las ciencias, en cuanto concepto, pasa por alto por completo el hecho de que, por un lado, está presente en la obra de arte, pero sólo, si se quiere, ciegamente presente. Y la idea de la verdad en sí misma es algo que probablemente solo pueda captarse de manera fragmentaria.

Entonces se trata de entender que la obra de arte, en este caso los textos literarios, contienen una verdad fragmentada que se encuentra cristalizada en su estructura; de ahí que la comprensión de un texto literario debe hacer converger los diferentes elementos que ofrece el texto en sí, o sea su estructura, con la realidad extra-estética: las categorías del pensamiento, los hechos sociales o la praxis política; aquí Adorno nos otorga una llave maestra para trazar la constelación del delirio en la novela latinoamericana contemporánea.

Cabe subrayar que el contenido de verdad se expresa conceptualmente, de ahí que sea solo a través de la mediación conceptual que, según este autor, el arte pueda ser interpretado. Ahora bien, aquí no se trata de armar un sistema conceptual, de hecho, la idea de sistema como la de totalidad es rechazada por Adorno quien, en su cruzada contra la filosofía idealista, apunta hacia lo contradictorio, lo fragmentario, lo ambiguo.

Es por esto que rescata el valor de lo particular-concreto como una categoría en sí misma, esto es: ya no se trata de que lo particular represente a lo general sino que “para Adorno, 'lo concreto' necesitaba situar lo particular en su relación dialéctica y mediada

con la totalidad” (Buck-Morss 1981, 160) y a su vez plantea la necesidad del análisis microcósmico; esta focalización en el detalle es también una herencia de Benjamin quien, en su etapa premarxista, esboza esta técnica de análisis textual en su libro sobre el drama alemán.

En concreto, la verdad (en minúscula) reposa en el objeto, y es el análisis de los elementos particulares el que posibilita al sujeto extraerla mediante el concepto. De ahí que el contenido de verdad ponga en relación con el objeto con aquello que lo trasciende; por ello es posible identificar lo particular en lo general. Para Adorno, el pensamiento crítico, y por ende, la crítica literaria, debe buscar en los detalles sin importancia la huella de la verdad. Esta crítica, centrada en el objeto, desmantela uno de los preceptos fundamentales de la filosofía idealista, a saber: la identidad entre sujeto y objeto, en coherencia con su modelo filosófico de la dialéctica negativa inicialmente llamada lógica de la desintegración.

Es así como las constelaciones, como perspectiva crítica, se fundamentan en un estudio figural que apunta al contenido de la obra, que, tal y como lo expone Adorno, busca en el objeto de estudio sus propias categorías de análisis para, mediante la identificación de su estructura, ubicar los elementos extra-estéticos que permitan comprender conceptualmente los textos literarios. Como veremos en el siguiente apartado, el análisis figural es la hoja de ruta concreta para navegar en las constelaciones.

4.3 La teoría crítica desde el concepto de constelación en Walter Benjamin y Theodor W. Adorno

El nutrido diálogo entre Benjamin y Adorno legó, para el pensamiento crítico, matices que enriquecen la perspectiva crítica de las constelaciones para el estudio del arte y la literatura. Se conocieron en 1923, siendo Adorno once años menor que Benjamin y de alguna manera, su discípulo; su relación estuvo marcada por cercanías y distanciamientos en la visión sobre la obra de arte o la relación de la idea con la realidad, por nombrar algunos temas que nos interesan para el presente estudio.

Señalemos, en primera instancia, las cercanías en sus planteamientos: tanto para uno como para otro pensador la verdad no es fruto de la investigación científica, sino de la contemplación filosófica. Esta diferencia entre conocimiento y verdad la desarrolla Benjamin en su texto *El origen del drama barroco alemán* (1925) y Adorno la retoma en

su ya mencionada *Actualidad de la Filosofía* (1931), y refiere a la crítica del carácter instrumental del conocimiento.

Sea empirismo o racionalismo, para estos pensadores el conocimiento es un medio más afín a la investigación positivista que al quehacer filosófico; se trata de replantear el tipo de “verdad” que busca el conocimiento positivista y para ello intentan trazar un camino medio en el que no se puede armar el objeto de estudio, más tampoco atribuir al sujeto la potestad sobre las categorías conceptuales para alumbrar el conocimiento.

En definitiva, la teoría crítica como discurso filosófico no trata de tener conocimiento sino de comprender la verdad. En su intento por desenmascarar la falsa dicotomía entre ciencia y arte o, en otras palabras, entre verdad e ilusión, Benjamin y Adorno consideran que la obra de arte nos revela un “contenido de verdad” que la trasciende, razón por la cual es el crítico quien logra desvelarla en su discurso. Entonces, la crítica completa la obra de arte, pues logra integrarla en una constelación más amplia y es aquí en donde el concepto de crítica adquiere importancia.

Con esto llegamos a uno de los mayores aportes de estos pensadores para el análisis del arte y la literatura: el concepto de crítica, el cual es justamente el intento concreto por superar los extremos del racionalismo y el empirismo. Como vimos, desde la perspectiva de las constelaciones, la producción artística contiene en sí misma los conceptos que posibilitan su crítica y es precisamente esta característica la que, de acuerdo con Benjamin, la hace valiosa.

Para Adorno, una obra de arte valiosa es, como vimos, la que posee un contenido de verdad que se “extrae” de sus propios componentes; además, dicho contenido tiene la característica de que puede exponerse filosóficamente. Benjamin diferencia, en su texto sobre *Las afinidades electivas* de Goethe, el “contenido de verdad” propio de la crítica, del “contenido objetivo” afín al comentario, y los relaciona respectivamente con la alquimia y la química; de ahí que, desde la perspectiva de estos autores, el contenido de verdad sea el objetivo del ejercicio filosófico que es la crítica literaria.

Es claro entonces cómo para Benjamin desde la reflexión,²² y para Adorno desde la interpretación, la función del pensamiento crítico es mostrar, de manera aislada y heterogénea, los elementos que permitan configurar un discurso en donde las ideas

²² Benjamin toma de los románticos esta categoría; en su texto sobre el concepto de crítica en el romanticismo alemán afirma: “El pensamiento reflexivo adquirió para ellos, merced a su inacababilidad, la cual hace de cada reflexión precedente objeto de la siguiente, una especial significación sistemática” 1925, 67.

emergen por sus relaciones con los elementos mencionados. En Benjamin, el fragmento es el modo de acceder a la reflexión que es propio a la obra de arte misma; en palabras del autor:

El valor de la obra depende única y exclusivamente de si hace o no posible en general su crítica inmanente. Si esta es posible, si en la obra hay por tanto una reflexión que se pueda desplegar, absolutizar y disolver en el medio del arte, entonces se trata de una obra de arte. (Benjamin 1925, 789)

Por su parte, para Adorno la interpretación no se puede separar del momento de la descripción, esto es, no es posible interpretar, comprender un texto, sino se han descrito sus elementos; de igual modo, no es posible describir los niveles de producción de sentido de un texto, si de modo previo no se han comprendido dichos niveles, si no se ha esclarecido su arquitectura y su comportamiento. De ahí que, para este autor, a diferencia de Benjamin, la actividad del hermeneuta sea definitiva. Al respecto:

Benjamin consideraba que la generación de constelaciones podía ser un producto del inconsciente colectivo. Por su parte, Adorno mantenía que la interpretación de la realidad distorsionada era un asunto teórico exclusivo del hermeneuta. De ese modo, las constelaciones —es decir, las figuras que generaba el intérprete—, deshaciéndose de su carácter lúdico, depurándose de sus connotaciones astrológicas, secularizándose, etc., debían responder estrictamente a la heurística. (Rogeerone 2014, 198-9)

Por lo tanto, Adorno da mayor relevancia a la actividad interpretativa del sujeto, mas esta actividad no implica reconstruir un sentido, lo que justificaría la realidad; lo que Adorno intenta es iluminar, mediante los conceptos, la figura que adquiere el contenido de verdad de una obra o fenómeno. La interpretación se da entonces gracias a la indagación y al descubrimiento de los elementos que forman la obra, de manera tal que encajen en una figura legible como respuesta mientras la pregunta se esfuma; estos indicios del contenido de verdad hacen que emerja la constelación.

Ahora bien, para el caso de Benjamin en sus primeras obras, las ideas que configuran las relaciones entre elementos están fijas, más los fenómenos del mundo de la empiria deben entrar a danzar junto al sujeto, y es ahí en donde la constelación se completa; entonces los elementos particulares de los fenómenos exponen las ideas de una constelación, en sus propias palabras: “las ideas son constelaciones eternas y al aprehender los elementos en tales constelaciones, los fenómenos se dividen (vía conceptos) y se redimen al mismo tiempo” (Benjamin 2006, 16).

En este punto Adorno entró a cuestionar el carácter eterno, fijo de las ideas y en un movimiento de refuncionalización²³ le otorga un nuevo uso a la idea desde una perspectiva marxista; de este modo, para Adorno, la verdad es relativa a la historia, de manera tal que la idea, la “esencia” de un fenómeno, es su contenido social históricamente específico; de ahí que la lectura del concepto de constelación de Benjamin que realiza Adorno hace énfasis en lo transitorio e irrepitible de la facticidad histórica:

[...] una forma lógica radicalmente diferente a la del desarrollo de un “proyecto” al que subyacerían constitutivamente elementos de una estructura de conceptos generales. Ni siquiera se puede analizar aquí esa otra estructura lógica. Es la de la constelación. No se trata de explicar unos conceptos a partir de otros, sino de una constelación de ideas, y desde luego de la idea de transitoriedad, de la de significar, de la idea de naturaleza y de la idea de historia. A las que no se recurre como “invariantes”; buscarlas no es la intención al plantear la pregunta, sino que se congregan en torno a la facticidad histórica concreta que, al interrelacionar esos elementos, se nos abre en toda su *irrepetibilidad*. (Adorno 1991, 124-5)

Adorno evidencia cómo, en el caso de Benjamin, “esa otra estructura lógica”, como es la constelación, permite deslizar los conceptos para captar el elemento transitorio que contienen entre sí: de la historia en la naturaleza, de la naturaleza en la convención y de la historia en la protohistoria.

Entretanto, Benjamin asumió la crítica de Adorno y, lo que originalmente se movía en lo metafísico, toma, particularmente en el *Libro de los pasajes*, un nuevo impulso dirigido hacia la refuncionalización del concepto de constelación para una teoría del conocimiento que se manifiesta ahora explícitamente como materialista e histórica. Este nuevo planteamiento puede también entenderse como una autocrítica. Tal como su exigencia programática establece de manera clara, “hay que apartarse decididamente del concepto de *verdad atemporal*” (Benjamin 2005, 465).

Toda esta discusión resulta muy esclarecedora para establecer las constelaciones del delirio que nos hemos propuesto, dado que la naturaleza de los textos elegidos para su análisis exige tomar una posición en cuanto a la visión sobre la verdad, básicamente porque el delirio cuestiona esta categoría en su variante atemporal y demanda la contextualización de su significado; deslizaremos entonces sobre la categoría de verdad una lógica del delirio, que nos permitirá iluminar el campo de fuerzas que se configura en cada obra.

²³ Término que tanto Benjamin como Adorno toman de B. Brecht y su teatro épico.

Así mismo, otra vuelta de tuerca que es necesario tener en cuenta en relación con el concepto de verdad, y que tanto en Benjamin como en Adorno está presente, se relaciona con la idea de lo inintencional, así: “la verdad, construida a partir de ideas (más que apareciendo dentro de ellas), es ser inintencional [...] La verdad es la muerte de la intención” (Benjamin 2006, 17). Esto lo sustentaba Benjamin en su convencimiento de que es en el objeto en donde reside la verdad, en tanto la reflexión del sujeto resulta intencional.

Por su parte, la interpretación de lo inintencional es para Adorno el objetivo mismo de la investigación materialista, y más allá, la no identidad del objeto con el sujeto cognoscente es el lugar de la verdad inintencional; se trata de interpretar qué están diciendo los objetos a pesar de la intención del autor, de entender qué están diciendo las obras de arte;²⁴ cabe citar las siguientes palabras contenidas en su *Teoría Estética*: “el arte es la verdad sobre la sociedad en la medida en que en sus productos auténticos salen fuera de la construcción racional del mundo” (Adorno 2009, 156).

En su propio trabajo, Adorno pone a operar el procedimiento constelativo mediante una estructura interna paratáctica y una representación no lineal en forma de modelos que iluminan en cada caso distintas partes de un objeto. Por ejemplo, en su texto *El ensayo como forma*, Adorno vinculó el estilo ensayístico con el quehacer mismo de la filosofía, al respecto afirma:

Todos sus conceptos han de exponerse de tal modo que se presten apoyo mutuo, que cada uno se articule según las configuraciones con otros. En él se reúnen en un todo legible, elementos discretamente contrapuestos entre sí; él no levanta ningún andamiaje ni construcción. Pero los elementos cristalizan como configuración a través de su movimiento. Ésta es un campo de fuerzas, tal como bajo la mirada del ensayo toda obra espiritual tiene que convertirse en un campo de fuerzas. (2003, 23)

De manera que, el pensamiento mismo es un procedimiento ensayístico el cual se expresa en la configuración de constelaciones; esta manera de interpretar los fenómenos concretos es la tarea misma de la filosofía y, por ende, de la crítica literaria. Por su parte, Benjamin llevó la nueva manera de decir de la filosofía a un punto aún más trasgresor; por ejemplo, en su texto *Dirección única*, utiliza la técnica del montaje en una serie de aforismos o fragmentos que están a caballo entre lo filosófico y lo literario. Y justamente la idea del siguiente apartado es ahondar el montaje literario y la construcción de constelaciones.

²⁴ Cfr. Buck-Morss, *Origen de la Dialéctica Negativa*.

4.4 Montaje literario y construcción de constelaciones

El montaje implica simultaneidad en la diferencia porque responde a un pensamiento analógico; tiene la capacidad de mostrar las relaciones afines, también la diferencia: lo ambiguo. Este puede ser visto como un modo de dar forma y trazado por medio de la articulación de fragmentos, o como un modo de captar el paisaje psíquico de un momento histórico. Es posible, de este modo, situar una primera aproximación a la noción de montaje literario como el método para la construcción de las constelaciones.

El montaje surge como un procedimiento acorde con el impulso vanguardista y materialista que tuvo la obra de Benjamin a partir del mismo año de la publicación de *El origen del drama barroco alemán*, que coincide con la publicación de su texto *Calle en dirección única* (1927). Esta parte de su trabajo entra en relación no sólo con la posibilidad de construir a partir de fragmentos particulares, sino también con la legibilidad que hace posible el concepto de imagen, y el concepto de constelación.

Benjamin encuentra, de este modo, procedimientos acordes para montar los fragmentos particulares junto con sus comentarios, logrando así las junturas necesarias para articularlos de manera coherente en una representación filosófica de la historia como acontecimiento total. O como lo expresa en el *Libro de los pasajes*:

La primera etapa de este camino será retomar para la historia el principio del montaje. Esto es, erigir mayores construcciones a partir de los más pequeños segmentos finamente cortados y manufacturados. En realidad, descubrir la cristalización del acontecimiento total en el análisis de los pequeños momentos particulares. Esto significa romper con el naturalismo histórico vulgar. Captar la construcción de la historia como tal. En la estructura del comentario. Desechos de la historia. (2005, 463)

En *El libro de los pasajes* los fenómenos particulares son constantemente designados por Benjamin como ruinas o desechos de la historia y son estos los materiales de trabajo con los cuales lleva a cabo los montajes. La noción de ruina es clave tanto en el estudio sobre el *Trauerspiel* como en toda la etapa de producción asociada al proyecto de los pasajes.

Es posible afirmar que, en un primer momento, con el montaje literario, Benjamin trató de actualizar el proceder alegórico de los poetas barrocos; según Buck- Morss cabe afirmar una semejanza entre ambos procedimientos, pues, del mismo modo que los dramaturgos del barroco veían en la ruina el fragmento más significativo como determinación objetiva para su propia construcción poética, así también Benjamin empleó el montaje literario para construir, en su caso, a partir de las ruinas del siglo XIX,

imágenes que consolidaran el imaginario del capital, o: “la fracturada línea de demarcación entre naturaleza física y significado” (Buck-Morss 2001, 186).

Los procedimientos alegóricos, así como la construcción de montajes, están relacionados con cierta devaluación de las relaciones de significación que hay entre los objetos y sus referentes en el contexto del mundo moderno. La puesta en práctica que Benjamin insinúa muestra sus intenciones al explorar diferentes posibilidades del uso del lenguaje, de acuerdo con las cuales sea posible establecer relaciones de sentido, aun en contextos sociales en los que parece bastante complicado.

La reflexión sobre la alegoría y el montaje es, entonces, una posibilidad para reparar, tanto sobre la fase negativa y melancólica que está tras el proceso de devaluación al que parecen estar sometidos los signos visuales que circulan profusamente en las sociedades contemporáneas, como sobre las posibilidades dialécticas y constructivas que las propuestas de Benjamin parecen querer examinar a partir de esta circunstancia. Es decir, ambos procedimientos están vinculados directamente con la crisis de la representación, y significan un intento de explorar la posibilidad de relacionar, constelar o hacer visible aquello que, sin embargo, no parece poder representarse.

Los alegoristas apilaron las imágenes emblemáticas de manera desaforada: “como si la mera cantidad de significado pudiera compensar su arbitrariedad y ausencia de coherencia” (195); como resultado la naturaleza, lejos de aparecer como un todo orgánico, se manifestó de modo arbitrario, como un desordenado amasijo de emblemas, fragmentario y sin vida, en el que incluso la coherencia del lenguaje fue también quebrantada (195-7).

De modo similar a los poetas barrocos, Baudelaire encontró en la alegoría un modo de expresar la sensación melancólica –*asedia, tedium vitae, spleen*– que provocaba en él la sociedad de las mercancías. Al igual que en el contexto del barroco, los objetos del siglo XIX perdían sus significados y se vaciaban de sentido, pero ya no por el desencanto teológico del mundo, sino por la mercantilización acelerada de la vida. Por esta razón, la alegoría se revela como categoría que ayuda a comprender el funcionamiento de los objetos en la sociedad de las mercancías, y por ello también se convirtió en procedimiento poético para Baudelaire. Los objetos pierden su valor de uso y adquieren un valor de cambio que es asignado arbitraria y caprichosamente por las leyes del mercado:

El alegórico toma por doquier, del fondo caótico que le proporciona su saber, un fragmento, lo pone junto a otro, y prueba a encajarlos: ese significado con esta imagen, o esta imagen con ese significado. El resultado nunca se puede prever; pues no hay ninguna mediación natural entre ambos. Pero lo mismo ocurre con la mercancía y el precio [...] (Benjamin 2005, 375)

De este modo, durante el siglo XIX, los objetos de consumo son desechados porque constantemente surgen nuevas mercancías que convierten las anteriores en ruinas. Entonces, al igual que la alegoría de los poetas barrocos, la alegoría de los modernistas tiene este doble cariz a la vez destructivo y constructivo, que se devela como el paso previo a la posterior construcción de montajes que tengan potencial dialéctico, y no sólo como destructores y vaciadores de sentido, o como lo expresa Benjamin: “aquello a lo que afecta la intención alegórica es separado de los contextos de la vida: y con ello es, al tiempo, tan destruido como conservado. La alegoría se aferra a las ruinas, ofreciendo la imagen de la inquietud coagulada” (Benjamin 2006, 273).

Detrás de la alegoría, así como del montaje, se encuentra una reflexión sobre la experiencia fragmentaria de la vida moderna. Para el caso del montaje es en el ámbito de lo visual en donde Benjamin hace énfasis, dado que está circunscrito a la experiencia urbana en donde el público se convierte en masa, siendo el cine su mejor expresión. En cuanto a la escritura propiamente dicha, el montaje se expresa mediante la interrupción del discurso –de la cual su mejor imagen es la imagen dialéctica–, que busca evidenciar la discontinuidad de la experiencia moderna, lo que hace posible la aparición de las constelaciones.

Y más allá, la particularidad de la aceptación que Benjamin hace del montaje está en haberlo convertido en una clave de su comprensión del materialismo histórico. El montaje se encarga de la captación plástica de la historia a la que Benjamin quiere que se dedique el materialismo histórico. Así, las implicaciones estéticas del montaje son extrapoladas a un contexto histórico-filosófico. No en vano el montaje es uno de los conceptos más relevantes de la sección metodológica del *Libro de los pasajes* (2005):

Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos. (462)

El montaje entonces posibilita articular los fragmentos o desechos olvidados de los procesos que condujeron a un cierto estado de cosas en el que se experimenta el tiempo

de modo contradictorio; a la vez que se siente que no pasa nada y que todo sigue igual (el *spleen* de Baudelaire), se experimenta el progreso, pues las cosas tienen el brillo de la novedad.

Un objeto tan efímero y banal como una mercancía desechada, puede hacer las veces de material de construcción historiográfica, puede mostrar, en un mismo gesto, la conflagración de las experiencias temporales contradictorias. Se puede entonces desarticular el objeto de las secuencias temporales, lineales y catastróficas, en las que está vinculado, para ponerlo en relación de sentido con otros objetos en los que sea posible expresar, de modo simultáneo, las temporalidades inherentes, no señaladas.

Así, el montaje expone de formas simultáneas, tanto la cuestión de la experiencia temporal, como la cuestión de la puesta en relación de sentido de los fragmentos particulares. Es posible hablar del montaje como una metodología estructural, cuyo proceder no está necesariamente restringido a un análisis histórico crítico del capitalismo del siglo XIX, o de los dramas barrocos del siglo XVII.

Ahora bien, nos sumamos a la crítica que Adorno le hace a Benjamin cuando este último “comenzó a basarse en un ‘montaje’ de datos objetivos para construir ‘imágenes’ de la verdad, sin ninguna mediación interpretativa por parte del sujeto”; Adorno le escribió: “La ‘mediación’ que no encuentro, y que se esconde tras la invocación historiográfico-materialista no es otra cosa en realidad que la teoría cuyo trabajo pasa por alto” (En Buck-Morss 1981, 235). Más aún, para Adorno un montaje bien hecho es por definición, interpretación.

Partiendo entonces del montaje literario como metodología para la construcción de las constelaciones, y teniendo en cuenta la acotación de Adorno en cuanto a la mediación interpretativa del sujeto, lo que se afirma es que el montaje puede servir para pensar un procedimiento constructivo y crítico con el cual establecer diferentes tipos de relaciones entre los elementos del archivo de las novelas seleccionadas.

Cada novela que haga parte de este archivo puede ser tratada como un particular, que es a la vez muestra singular y repetida del acontecimiento que se busca recordar. Entre una novela y la otra hay un intervalo de sentido infranqueable y, sin embargo, la relación que es posible establecer entre ellas a través del montaje, sus filiaciones, las resonancias, posibilita iluminar las correspondencias entre los diferentes contextos en los que han sido producidas.

Así, es posible una presentación de la literatura latinoamericana que muestre, a través de las novelas elegidas y sus relaciones con los archivos, los retornos,

supervivencias, semejanzas, diferencias y recurrencias de ciertas prácticas y acontecimientos, que de esta manera impugnen las representaciones lineales y progresivas o fatalistas, de la literatura de nuestro continente.

La metáfora de las constelaciones facilita una construcción paradójica de interpretaciones situadas y ubicuas, al mismo tiempo, en relación con la complejidad de lecturas y relecturas de la novela latinoamericana contemporánea. La lectura situada impulsa entornos y contextos que, a modo de montaje, permiten hacer explícitos los presupuestos culturales. La lectura ubicua permite cambiar de enfoque, posicionarse en un fuera de lugar, en un afuera del pensamiento, que admita conexiones disímiles y azarosas.

En síntesis, la ventaja del montaje es que nos obliga a desplazar los centros de pensamiento y sus cimientos, para buscar nuevos horizontes y reintroducir no solo nuevos documentos, sino también autores secundarios que el paso del tiempo ha condenado al olvido intelectual; hay que decir que nuestro estudio establece la constelación utilizando a los autores y sus obras como hilo conductor, a partir de cierta narrativa del delirio literario y de indagar sobre la construcción del relato delirante por medio de excursos disruptivos similares al ordenamiento constelativo.

El montaje entonces nos permite yuxtaponer las novelas del corpus elegido, como una manera de mostrar sus coincidencias y sus diferencias. Esta ambigüedad que permite el montaje constelativo, posibilita incluir y relacionar obras que, de otra forma, quizás no podrían estar en un mismo agrupamiento. Aquí no hay una intención de establecer jerarquías ni categorizaciones, tan propio de la crítica que se rige por patrones positivistas.

A diferencia de esta, el montaje agrupa elementos que se asemejan y difieren, resalta el contraste para subrayar la particularidad de cada obra. La puesta en exhibición de las obras narrativas, sin intentar amarrarlas con una camisa de fuerza que limite su movimiento en categorías que buscan la unidad de una teoría o de categorías conceptuales preestablecidas, hace del montaje constelativo algo más orgánico, que está más cercano a la realidad del mundo.

Por ello, la elección del montaje constelativo para adelantar nuestra propuesta de constelaciones del delirio en la novela latinoamericana contemporánea es una toma de posición frente a lo que debe ser la crítica en la actualidad, pues consideramos que, dada la diversidad de obras y puntos de vista, este tipo de perspectiva crítica apunta a la consideración de lo emergente, lo diferente y lo diverso como algo que hay que incluir a

la hora de elaborar análisis literarios con miras a entender diferentes aspectos de la cultura.

Como sabemos, la cultura es el campo en donde los valores se ponen en juego, por ello, una crítica abierta a la multiplicidad de puntos de vista y a las diferentes disciplinas que pueden nutrir su análisis, es la adecuada para aprehender la complejidad de un mundo como el actual a través de las obras de la literatura.

Capítulo segundo

El delirio en la literatura

Cada texto, cada argumento exige su forma. Hay argumentos o situaciones que piden una forma traslúcida, clara, limpia, sencilla, y otros que sólo pueden ser contenidos en formas y estructuras retorcidas, fragmentarias, similares a la fiebre, al delirio o a la enfermedad.
(Roberto Bolaño 2006)

El delirio en la literatura aparece como un centro de invención narrativa desde el inicio de la novela; de hecho, el anti-héroe cervantino funda su estar en el mundo en el delirio, un delirio creativo que le permite superponer su fantasía a la realidad que le rodea. Recordemos cómo para Lukács *El Quijote de la Mancha* (1605) es la novela emblemática del idealismo abstracto, tipología en donde el héroe superpone la aspiración del alma frente al mundo; por ello sale al exterior, a intentar cumplir su ideal.

Para Lukács, el héroe novelesco plantea una ruptura insuperable con el mundo, por ello, llama a la novela una épica degradada en donde el anti-héroe debe enfrentarse a un mundo demoníaco. Esta primera referencia es óbice para afirmar que el delirio en la literatura ha estado vinculado a la Modernidad, dado que aparece junto con el género novela.

Más allá, autores como Genette enfatizan en la locura, o más precisamente en el delirio, como el vector principal del género literario fundado por Cervantes: “un héroe con una mente frágil e incapaz de percibir la diferencia entre ficción y realidad toma por real (y actual) el universo de ficción, se toma a sí mismo por uno de sus personajes, y en este sentido interpreta el mundo a su alrededor” (Genette 1989, 206). En esta relación entre ficción y realidad, el delirio es el mundo de la ficción que, el personaje, confunde con lo real; delirio que le permite focalizar su toma de posición ante el mundo.

En el caso de *El Quijote de la Mancha*, el delirio se inclina hacia un registro heroico-cómico, cuyo propósito es “un tema vulgar en un estilo noble”, simétricamente al burlesco que trata “un tema noble en estilo vulgar” (Boileau por Gérard Genette) ²⁵.

²⁵ Sobre el hecho de que el delirio está naturalmente ligado al pastiche heroico-cómico en lugar de un disfraz burlesco, ver nuevamente a Genette: “La lucha contra la adicción es similar, por tanto, gracias a esta especie de transformador hipertextual que es el delirio, a las formas dignificantes burlescas en lugar de su degradante versión del travestismo: mejor vale, diría Boileau, mostrarnos un hidalgo que actúa como un caballero al revés. Y bien puede ser que la ternura, evidente bajo el sarcasmo, de Cervantes, por su héroe,

Sin embargo, en el corpus analizado notamos cómo esta línea de interpretación no se ve en la mayoría de las obras que lo componen, en las que el delirio se expresa en un registro dramático y, en ocasiones, trágico. Quizás con excepción de Sor Teresita, que puede parecer un delirio del orden de lo cómico, o de Cleopatra, para quien su delirio no es un drama sino una bendición, los personajes del resto de novelas del corpus padecen, en general, los efectos del delirio en su psiquis –como es el caso del escritor Figueras–, o en sus vidas –como el poeta ciego–.

Pese a las diferentes maneras de expresarlo, vemos cómo desde el inicio de la novela como género, el delirio ha actuado como un dispositivo de desestabilización que cuestiona las jerarquías sociales y simbólicas. De esta manera, los discursos establecidos son cuestionados por el delirio, especialmente el referido a la razón. La literatura del delirio actúa entonces como contratapa del discurso oficial de la Modernidad, para el que la razón simboliza, la luz del conocimiento; es en este sentido que el delirio resulta ser, en numerosas ocasiones, un dispositivo crítico.

Cabe mencionar otros hitos en la configuración del delirio en la literatura, como son los herederos de algunas innovaciones de los grandes novelistas y prosistas del siglo XIX como Nerval y Dostoievski; aquí el delirio aparece como una manera de expresar el mundo que se distingue por la mayor porosidad que establece entre la realidad y la ficción.

Es de este modo como una de las fuentes de las que beben las novelas del delirio son las fantasías románticas, en el primer rango de las cuales aparece *Aurelia o el sueño y la vida* (1855) de Gérard de Nerval, novela en la cual el poeta señala al delirio como fuente de creación y sanación. Es así como las visiones delirantes se presentan como una iluminación:

Durante la noche, el delirio aumentó; más aún en la madrugada, cuando noté que estaba amarrado. Conseguí desembarazarme de la camisa de fuerza, y al llegar la mañana me paseé por los salones. La idea de que me había vuelto semejante a un dios y que tenía el poder de curar me hizo imponer las manos sobre algunos enfermos y, acercándome a una estatua de la Virgen, le quité la corona de flores artificiales para consolidar el poder que creía tener. (Nerval 2011, 48)

En esta obra, la aparición del delirio es una vía para afirmar la lucidez del sueño como una realidad tan real como el estado de vigilia. Por ello, y a pesar de que el tema principal de esta historia es “la efusión del sueño en la vida real” (Nerval 2011, 699),

procedía de tal movimiento de simpatía por la grandeza quimérica del caballero a la triste figura” (Genette 1989, 207-208).

Nerval casi nunca deja de señalar las múltiples *entradas en delirio*, cuya historia está marcada por modalizaciones epistémicas, incluso discretas, que señalan escenas de un estado aparentemente perturbado: “Acostado en una cama plegable, creí ver el cielo desplegarse y abrirse en mil aspectos de increíble magnificencia” (70). Nerval da así a su lector los medios para detectar el paso de un régimen a otro: si su historia es de hecho la de una locura, es también la demostración de su rebosante salud:

Voy a tratar de transcribir, a su ejemplo, las impresiones de una larga enfermedad que sucedió totalmente en los misterios de mi espíritu; y no sé por qué me sirvo del término enfermedad, pues jamás, por lo que toca a mí mismo, me he sentido de mejor salud. (16)

De ahí que, fiel al espíritu del Romanticismo, en *Aurelia o El sueño y la vida* la valoración del delirio es positiva, deseable y está lejos de ser un padecimiento que es necesario curar, como plantea el psicoanálisis; por el contrario: “¿no han pensado los psicoanalistas que –parafraseando la afirmación de Gérard de Nerval– la enfermedad es nuestra segunda salud, del mismo modo que el sueño es nuestra segunda vida?” (Nerval, 2011, 7).

En el caso de Dostoievski el delirio aparece de una manera muy distinta, alejado de una visión romántica y más cercano al padecimiento de una enfermedad. Por ejemplo, en el capítulo dedicado al diálogo de Iván con el diablo en *Los hermanos Karamazov* (1953), que se titula “El diablo. Alucinación de Ivan Fyodorovich”, el delirio aparece como un síntoma de inestabilidad mental, tal y como lo expresa el narrador: “Dándose cuenta, aunque de un modo vago, de que sufría una alucinación, miraba con obstinada fijeza aquello que estaba en el diván de enfrente. Era un hombre que había aparecido de pronto”. (Dostoievski, 1953).

Este hombre, que representa al diablo, lo atormenta con su presencia y con el hecho de que cada vez le hace perder más la noción de la realidad, pues no consigue distinguir qué es real y qué es creado por su mente. Así Iván pasa por varios estados psíquicos que van desde la certeza de la alucinación hacia un estado onírico y la duda de si lo que está viendo y oyendo es real:

-Te voy a confundir. Hace un rato, cuando estabas con Aliocha junto al farol, le has dicho: «¿Cómo sabes que viene a verme? Sólo por él puedes haberte enterado.» Te referías a mí. Por lo tanto, hablabas de mí como de un ser real.
-Fue un momento de ofuscación. No puedo creer en ti. Acaso la última vez te vi solamente en sueños. (522)

Como se aprecia en este pasaje, el delirio de Iván Karamazov introduce el diálogo interior propio de los estados alterados de conciencia, de donde hay una interiorización del sentimiento trascendente; movimiento psíquico del cual Dostoievski parece ser uno de los pioneros en la literatura occidental.

En suma, podemos observar cómo en los anteriores ejemplos paradigmáticos de la literatura, se presentan dos visiones, si se quiere opuestas, sobre el delirio; por un lado, Nerval, en el contexto del Romanticismo, engalana al delirio como una manera más poética de estar en el mundo; por otro Dostoievski, representante del Realismo, lo describe como un tormento indeseable. Al respecto veremos, para el caso de nuestras constelaciones, cómo el delirio literario oscila entre estos dos polos.

1. El delirio: su relación con la lengua, la forma y la escritura

La expresión del delirio semeja un balbuceo, un lenguaje mímico o bárbaro que describe su errancia fuera del sentido (Cfr. Eltit y Errázuriz, 1994); extravío que, en algunas ocasiones, comparte con la escritura literaria, especialmente con aquella que reclama para sí la autonomía estética lo que la “ubica ante la ley de la racionalidad, de la instrumentalidad moderna, postulando a veces exacerbadamente su acceso a otra lógica, a la experiencia oscura y salvaje del sinsentido” (Ramos 2011, 155). Este tipo de escritura se proclama como un fin en sí misma, prescindiendo al máximo del pacto referencial que la ata a un sentido convencional de la realidad.

Si bien es cierto que la literatura como discurso de la cultura tiende a romper la convención, también lo es que algunos pactos de lectura exigen una referencialidad que permita a la obra señalar un espacio y tiempo determinados, así como ciertos hechos históricos o acontecimientos más o menos reales. En este sentido, la expresión del delirio puede estar inmersa dentro de un marco referencial concreto (como veremos en la constelación relacionada con la memoria y la historia), sin embargo, siempre franquea dicho marco para sobrepasarlo y agujerear el sistema como si de una línea de fuga se tratase.

Es por ello, que el delirio encuentra en la literatura un recipiente adecuado para su expresión; siguiendo a Eltit y Errázuriz en el libro *El infarto del alma* (1994)²⁶, que

²⁶ La edición estudiada es la de Francisco Zegers, publicada en Santiago de Chile en el año 1994. Dado que las páginas del libro se encuentran sin numeración no se podrá indicar la procedencia exacta de la cita de esta edición.

constituye un referente imprescindible a la hora de pensar el delirio y la lengua delirante en la literatura de América Latina. En este libro la literatura resulta un refugio para dar forma a aquello que se niega a tenerla; de ahí que expresar el delirio exija abrir surcos en la lengua para hacer emerger las palabras de las profundidades de la mente humana y, de este modo, proyectar una cura; al respecto, recordemos con Deleuze que la literatura es salud, porque permite reanudar el proceso que se había detenido por la enfermedad.

Lo que expresa la lengua delirante, según Deleuze, es el mundo que “es el conjunto de síntomas con los que la enfermedad se confunde con el hombre” (1996, 9). Entendiendo esto en el sentido en el que el escritor hace las veces del sanador del mundo con su escritura, poniendo toda su humanidad en tal empresa, pues se trata de liberar la vida encarcelada por y en el hombre, una vida estancada, y un discurso que no ha podido ser enunciado porque la lengua convencional está imposibilitada para tal fin.

La lengua delirante entonces pone sobre las cuerdas al lenguaje, lo obliga a tensarse, lo “pone a balbucir, o a susurrar, farfullar..., todo el lenguaje alcanza el límite que dibuja su exterior y se confronta al silencio” (179); el delirio aparece así, como la invención de una lengua que se desarticula para declarar, mediante el contenido que expone o la expresión en sí, la existencia de otras lógicas y maneras de ver el mundo.

De ahí que, para que la literatura pueda dar cuenta del delirio, debe pasar por la exploración de una lengua dentro de la lengua, lo que equivale “a excavar en la lengua una especie de lengua extranjera” (119) que no se circunscribe exclusivamente a dar noticia de una narración delirante familiar o privada, sino que alcanza una formulación que narra los fragmentos olvidados del relato nacional: el del bárbaro, del negro, del excluido, del animal.

Entonces una formación delirante es “histórico-mundial” (87) porque, cuando la lengua delira, está borrando las fronteras que dan sentido a la lengua misma; así:

Cuando una lengua^I actúa en una lengua^{II} y acaba produciendo una lengua^{III}, una lengua inaudita, casi extranjera. La primera inyecta, la segunda balbucea, la tercera da brincos. Entonces la lengua se ha tornado Signo, poesía, y ya no cabe distinguir entre lengua, habla o palabra. Y la lengua no está en situación de producir una lengua nueva en su seno sin que todo el lenguaje a su vez sea impulsado a un límite. El límite del lenguaje es la Cosa en su mutismo, la visión. La cosa es el límite del lenguaje, como el signo es la lengua de la cosa. Cuando la lengua se ahonda girando en la lengua, la lengua cumple por fin su misión, el Signo muestra la Cosa, y efectúa la potencia enésima del lenguaje, pues «ninguna cosa haya, allá donde la palabra fracasa». (Eltit y Errázuriz, 1994)

Recordemos en este punto que, para el psicoanálisis freudiano, la Cosa es aquel bien supremo que implica el goce imposible o prohibido, esto es, la Madre-cosa: el deseo

inconfesable; por ello, la lengua no puede nombrarla ni representarla. La Cosa ocupa el lugar del límite del pensamiento porque el bien supremo es por esencia imposible. El lenguaje del delirio gira cerca de la cosa indecible –máximo bien y, por exceso, máximo mal–; por ello el silencio es su límite y contorno.

Así, la lengua delira una vez toca el confín de lo que es representable; límite justo en donde el pensamiento se extravía en el alfabeto de un lenguaje casi imposible de decodificar. Estamos aquí en los predios del deseo que, como nos dice el psicoanálisis freudiano, está siempre insatisfecho. Por ello, se plantea que la cura psicoanalítica pasa por la verbalización del deseo inconsciente, el que no puede ser del todo articulado con palabras. Visto desde otra perspectiva, es justamente la imposibilidad de realizar el deseo lo que posibilita al lenguaje articular al delirio, dado que este último siempre será una cercana posibilidad de la Cosa: una hipótesis de lo imposible.

De ahí que, cuando la literatura deviene lengua delirante, no alcanza una forma estable, porque puede devenir casi cualquier cosa traída del inconsciente; es la lógica del sueño, de la alucinación, de aquellas imágenes que se relacionan con otro sentido de la realidad y que responden a la necesidad de satisfacer un deseo perpetuamente insatisfecho. Por eso, la forma que adquiere el lenguaje del delirio en la escritura, puede ser la de una visión alucinatoria o de una frase absurda y repetitiva, así mismo consigue ser transmitido por un sentimiento irreal de grandeza o por un delirio de persecución. Concretamente, las formas del delirio tienen las formas de la imaginación y, por eso mismo, irrumpen con una voz que nos coloca en un lugar no convencional, en donde cualquier cosa es permitida porque proviene de otra lógica, de otra manera de estar en el mundo.

Resulta entonces evidente que la lógica del delirio no tiene utilidad a los ojos de la productividad y el progreso, entre otras cosas, porque los imposibilita; más su valor radica justamente en eso, dado que nos saca del tiempo histórico, cronológico y nos permite acceder a un tiempo del inconsciente en donde el tiempo parece detenerse. Se trata de “la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación tal que ya no quepa distinguirse” (Deleuze 1996, 5), una zona en donde todo se confunde pues son las leyes del devenir las que entran a regular lo que es imposible de aprehender. Cuando se deviene se está siendo y a la vez no siendo, hay una indiferencia que da lugar a un “entre”; por ello, si cabe hablar de alguna “forma” cuando nos referimos al delirio, esta se caracteriza por su tendencia a fundirse, a confundirse con el otro.

Nos dice Eltit y Errázuriz que “la ausencia de límites es la falta, la gran falla que marca el contorno de la enfermedad” (1994). Y es por esto que, el delirio pasa por la pérdida de la identidad; el loco (pensemos en la esquizofrenia), no tiene un eje articulador, una coherencia que permita leerlo de manera clara; en la mente delirante no existe un límite que de forma al lenguaje, que permita rastrear un sistema lógico de relaciones; pues, si algo caracteriza a la lengua delirante son sus incoherencias, sus absurdos y aporías.

Ante esto, lo incomunicable aparece en la lengua que delira cuando se confronta todo el lenguaje que, como en *Bartleby*, se trata de “hacerlo bascular en el silencio” (1996, 119); la repetición incoherente del “preferiría no hacerlo” es como una frase que lo aleja, cada vez más, del mundo; esta simple frase revela una incomunicación insalvable. *Bartleby* es un hombre sin identidad, sin relaciones; su persona es, en sí misma, una negación del mundo. Así como los locos del manicomio de Putaendo, que nos presentan Eltit y Errázuriz en *El infarto del alma* (1994), *Bartleby* también está desposeído de una ciudadanía, por causa de ello, la literatura que acoge al delirio está desposeída a su vez de la convención de la representación, porque apunta hacia el desmantelamiento de la realidad, o como lo señala Nelly Richard:

Por el lado de la estética, el arte y la literatura deben explorar las fallas del sentido, las opacidades de la representación: todo lo que el recuerdo oficial o la memoria institucional tienden a suprimir para que estos desechos rebeldes no *inquieran* su tarea de *quietamiento* del pasado. Pero por el lado de la ética, nos espera a los intelectuales una tarea crítica que va más allá del compromiso solidario con las luchas ciudadanas en el campo de los derechos humanos; nos espera una responsabilidad que va también por el lado del lenguaje y de la representación, de los dilemas del sentido. En tiempos de cultura neoliberal, a la crítica intelectual, no le basta con *luchar contra las tecnologías del olvido* con los que la globalización mediática fabrica la borradora de la memoria. Debe, además, ser vigilante para *desmontar los promiscuos artefactos del recuerdo* que hacen circular la violencia por las redes -turbias- del éxito de mercado (documental o testimonial). (Richard 2002, 192)

Las mismas Eltit y Errázuriz nos dan una pista de lo planteado anteriormente, cuando mencionan una “desprogramación de lo real” motivada en parte “por la sospecha de que la dominación pasa por la forma misma de la lengua, por los órdenes que la lengua construye” (Ramos 2011, 164); es en este sentido que, la lengua delirante se posiciona como una lengua extranjera frente a la lengua madre. De donde podríamos afirmar que: sí hay una lengua para el delirio en la literatura, y es justamente aquella que señala “lo que hay de «imposible» en el lenguaje, y que por ende le pertenece más estrechamente:

su afuera” (1996, 34). Esta zona de vecindad que acoge al delirio es capaz de integrar aquella sílaba fracturada, aquel balbuceo que desconfigura la forma, el género, la razón.

En este orden de ideas, la literatura es una cura porque permite rodear, cercar, divagar con la palabra y con ello, ir integrando la pulsión permanente del deseo que es aquello sin nombre que late en la psiquis y que necesita a la palabra para abrir su propio cauce. Pese a que la literatura no alcanza a expresar aquello que late, se acerca a la cura porque les permite a las sombras de la psiquis tomar forma para ser liberadas; por ello, la literatura sana. La vida es movimiento y la literatura lo recrea.

En este punto de la reflexión, cabe la inquietud de si acaso la literatura podría enfermar su lengua, teniendo en cuenta que en algún momento ese proceso comunicativo pueda también caer en el estancamiento, en el mutismo. En este sentido, se nos vienen a la mente los movimientos vanguardistas que llevan a un punto extremo la autonomía del arte y que, con ese movimiento, logran explotar la forma y modificar el código de comunicación; a manera de ejemplo, cabe mencionar el movimiento literario francés del *Nouveau Roman*²⁷ que pretendía desligar por completo la forma artística de los discursos de la sociedad, para con ello poner de presente la crisis de una narrativa que procuraba aferrarse a un mundo estable, que ha dejado de ser.

En el caso de este tipo de vanguardia, justamente es la ruptura con el pacto referencial lo que hace que la literatura se repliegue sobre sí misma, y que la vanguardia llegue al punto de lo incommunicable. Respecto al caso de la *Nouveau Roman*, cabe citar las palabras de una de sus representantes más reputadas, Nathalie Sarraute, para ilustrar mejor lo que estamos afirmando:

Una realidad que cada uno ve alrededor de sí, que cada uno puede captar si se encuentra frente a ella, una realidad conocida o susceptible de serlo, y que ha sido investigada, estudiada mucho tiempo, expresada en formas conocidas, reproducida mil veces y mil veces imitada. No es ésta la realidad a la cual se dirige el escritor. Este tipo de realidad no significa para el hombre de letras más que una apariencia. La realidad para el escritor es lo invisible, lo desconocido. Es aquello que le parece ser lo primero, lo que no se deja expresar por formas conocidas y ya utilizadas. Pero que exige para desvelarse una nueva forma de expresión, un nuevo enfoque. «La obra de arte -dice Paul Klee- no sustituye a lo visible. Se convierte en visible». (Cit. en Varela 2000, 382)

En la cita de Sarraute, leemos cómo esta desvirtúa al mundo de la convención para proclamar una realidad encriptada en la mente del escritor. Si la realidad es lo invisible,

²⁷ Movimiento surgido en los años 50 por escritores mayormente franceses, entre los que se destacan Alain Robbe-Grillet y Nathalie Sarraute; también llamada novela experimental, objetivista o antinovela.

lo desconocido, se está en el territorio del delirio, de la sinrazón. La escritura del delirio, guarda una relación con el mundo análoga a la de la literatura vanguardista que se quiere sacudir de la tradición cargada de convencionalismos. Las críticas que apuntan hacia este tipo de literatura, bien pueden trasladarse a una literatura enferma, producto de una sociedad fragmentada.

Ese impulso por renovar la forma desde, haciendo eco de Eltit y Errázuriz, “la desprogramación de lo real” (1994), surge cuando se busca subvertir el orden que ya no es aceptado o captado como válido. La vanguardia es una respuesta al canon que ha perdido vigencia, a aquello que ya no representa la época histórica y es necesario renovar, impulsar hacia adelante. Recordemos que la palabra vanguardia, que proviene de *avant* ‘delante de’ y *garde*, ‘proteger’ y que remite a la guardia que va en primera fila, evoca el concepto de ir hacia adelante, de novedad y avance.

Veamos: la *Nouveau Roman* es el resultado del proceso histórico que culmina en la posguerra mundial (1950), razón por la cual el ambiente anímico de la época exigía renovación, por lo cual:

lo humano pierde parte de su realidad esencial, tanto en el plano individual como dentro de la comunidad; cobra significación el cosmos objetal: un universo autónomo de objetos, con su propia estructura, sus propias leyes. Así, Robbe-Grillet descubre que las gaviotas imaginarias son más reales que las contempladas por él en la costa bretona. (2000, 384-5)

Como se puede apreciar, hay una devaluación del estatuto de lo visible como realidad, y en contraposición se erige la estimación de la imaginación como la realidad real. Esta desconexión con el mundo es análoga a la que le ocurre al delirante, quien, como veremos en el momento del análisis propiamente literario en las constelaciones propuestas, habita un mundo paralelo al que se considera normal, empezando por el lugar físico del manicomio y pasando por la realidad imaginaria que asume como su realidad. Siguiendo con el ejercicio de analogía entre el movimiento vanguardista de la *Nouveau Roman* y la situación de una lengua enferma por el delirio, nos dice Varela que en este tipo de novela

El afán de privar al lector de los datos psicológicos que le sirvan para reconstruir la personalidad de los protagonistas trae consigo un completo desarraigo social. En algunas novelas, los héroes están faltos de solidaridad, de convivencia, desligados de la sociedad que los lleva, los forma o los deforma. (390)

Como veremos, en muchos casos esta descripción del antihéroe de esta nueva novela es similar a la forma en que varios de los textos de nuestro corpus escriben el delirio: individuos marginales, sin comunidad; muchos de ellos apenas balbucean o su lenguaje se limita a repetir frases aparentemente sin conexión alguna.

De todo lo anterior, podemos retomar la idea de que la literatura enferma su lengua cuando el proceso comunicativo se ve interrumpido, y que ese enfermar tiene todo que ver con llevar al límite la desconexión del lenguaje con la realidad; así como en el caso de la vanguardia que llega al paroxismo cuando se vuelve ilegible, el delirio enferma a la literatura cuando su expresión se torna incomprensible. De ahí que, cuando la literatura solo se compromete con ella misma, se expone a morderse su propia cola. Es como un ejercicio en el que la literatura se fagocita a sí misma en su intento por liberarse del referente.

En este sentido, la literatura enferma su lengua, pues en este extremo se torna un código que solo pueden descifrar ciertos elegidos. Como hemos visto, en el momento en el que la comunicación se detiene, aparece la enfermedad de la locura que no encuentra surcos para expresar su lenguaje. Su sílaba rota crea la necesidad de otra lengua dentro de la lengua, en últimas, otra manera de relacionarse con el mundo, recordemos con Deleuze que “la lengua es presa de un delirio que la obliga precisamente a salir de sus propios surcos” (1996, 11); un delirio que no encuentra la palabra justa en su alfabeto natural.

Tenemos entonces que el lenguaje desborda su lengua al intentar aprehender lo indecible, aquello que no responde a la convención. El delirio no se puede comunicar literalmente; el lenguaje solo puede rodear la cosa, cercarla, circunscribirla. Por ello, reiteramos que la forma que adquiere es el balbuceo, los sonidos a medias, las sílabas rotas. La forma verbal del delirio es siempre una aproximación. Cuando el delirio es solo silencio verbal, queda lo inenarrable de la soledad más pura: la del delirante. Una lengua que deja de ser lengua porque no comunica; en donde la escritura se rompe y abandona su papel de puente, de acuerdo.

La lengua del delirio nos muestra, nos hace sentir con otros sentidos no verbales, esa profunda soledad de quien delira; la desconexión con el principio de realidad delimita una zona oscura para la mente que genera el caos; el caos como un orden que no se entiende, una lógica inaprehensible para quien se guía por la razón instrumental, por la productividad que utiliza a la lengua como un medio para lograr otros fines. Es por esto, que la literatura es la expresión cultural más adecuada para dar “albergue, hospitalario y

definitivo” (Ramos 2011, 155) a la voz del delirio, puesto que su función poética (Jakobson) designa el tipo de mensaje que tiene como objeto su propia forma y no sus contenidos.

En otras palabras, el delirio se acoge a la literatura porque es su expresión en sí mismo lo que utiliza el escritor para representarlo; no es lo que dice el delirante sino cómo lo dice; la voz de la locura que solo con enunciarla desenmascara el tiempo productivo del progreso, sacando a relucir esas existencias marginales que ponen en entredicho las promesas de libertad, igualdad y fraternidad del proyecto moderno. Según Barthes “la literatura es la única que soporta la responsabilidad total del lenguaje” (1994, 101), responsabilidad que pasa por expresar lo inenarrable de la condición humana, aquello que no queremos escuchar porque revela el caos de la locura sobre el que se soporta la civilización.

El delirante es el salvaje, el bárbaro, el más extraño de los seres frente al ojo del humano civilizado que lo excluye de su sistema de pensamiento. Dentro de un mundo dominado por la razón no cabe aquello que no se rige por sus leyes, por lo que se lo margina; se lo excluye porque se le teme. Este temor a perder la razón, a quedar expuesto al sinsentido que nos acecha en forma permanente, es lo que ha llevado a la sociedad a encerrar al delirante en espacios oscuros, decadentes, caracterizados por la pobreza y el abuso.

Como veremos en las constelaciones propuestas, el espacio descrito que ocupa el delirante es un *locus terribilis* u *horridus*, en el que estas almas en pena transitan como “desertores, prófugos de las leyes de la razón, enfermos irreversibles ante las órdenes que les [impone] la pobreza, el cuerpo indigente y loco” (Eltit y Errázuriz, 1994). Allí la palabra de dominación es casi absoluta sobre estos cuerpos y mentes, por ello, la lengua delirante es menor, subordinada, despojada de toda pretensión de poder, de toda influencia. La lengua delirante enuncia las incoherencias del sistema hegemónico. Es inexacta y sospechosa.

De hecho, desenmascara la pretensión de la lengua dominante de mantener el control sobre la realidad nombrándola, de pretender la totalidad de la lengua y la realidad. La lengua delirante, en cambio, enuncia la realidad como fragmento, mostrando las grietas que la palabra va hendiendo para expresar otra lengua. El delirio evidencia así el abismo existente entre la realidad y el lenguaje, pues expresa las ranuras oscuras de la psiquis, de ahí su tremenda soledad.

El delirante pone patas arriba a la cultura porque “reconvierte los signos para formar un universo propio en el que la realidad está ausente y presente a la vez, en donde la realidad del otro está ausente y presente” (1994). Esta intermitencia entre lo real y lo imaginario que elimina las fronteras de lo que vemos y no, de lo que leemos y no, en últimas, del consciente y el inconsciente, nos aboca a la incertidumbre de poner en duda la integridad de lo real. El mundo propio del alienado tiende casi siempre a la incomunicación; la mente extraviada del delirante no puede poner en palabras lo que ve y, por ende, solo balbucea aproximaciones.

Mas hay un territorio en donde el delirio cede. Como se verá en las constelaciones propuestas, los afectos son anclas que fijan algo de sentido a la locura. Así, el amor es la única tabla de salvación en el infernal manicomio, como en el sanatorio de Putaendo, en donde así sea entre:

Los estragos más extremos de la miseria, entre los muros del poder en su ejercicio de dominación casi absoluta y despojada de mediaciones, las viajeras son testigos del amor entre los locos, la proliferación insólita de parejas de locos enamorados. Extrañas parejas, dispositivos del amor cuyas articulaciones trabajan a veces las formas y las existencias más diversas –por la edad, la raza, el tamaño o procedencia– produciendo junturas, alianzas, en los lugares más inesperados, y sin responder –pareciera– a ningún principio regulador, a ningún interdicto que no sea el de los cuerpos que en el cuerpo de los otros encuentran las formas más básicas e irreductibles de la alianza y la solidaridad. (2011, 157)

Es así como el lenguaje del delirio al estar despojado del monitoreo central de la razón, también está despojado de los prejuicios para acercarnos al otro. El delirante ama con locura, esto es, sin las barreras del miedo que los cuerdos ponen frente al otro. Entonces, un lenguaje afectivo hace parte también de la lengua delirante; podría decirse que las emociones y lo orgánico están al dictado de esta lengua. El cuerpo, como la instancia en donde se visibiliza la pulsión del deseo insatisfecho, expresa el delirio de muchas maneras, dejando ver en su mímica de gestos lo que el lenguaje hermético del delirio calla. Y estos gestos, en muchas ocasiones, se inclinan hacia lo afectivo.

De ahí que, el delirante, como un animal iluminado, se funde con lo otro de una forma orgánica que lo protege del sufrimiento. En Putaendo, los alienados no pertenecen a ninguna comunidad, no son ciudadanos y la mayoría de las veces están abandonados por sus familiares, por ello, estas manifestaciones afectivas son tan sinceras y reales, pues el delirante está a su suerte como un náufrago que, al encontrar al otro, registra su propia existencia. En este nivel de lo afectivo no hay nada que aparentar, los gestos están desprovistos de censura; es así como el delirio desnuda las necesidades más básicas del

ser humano y expone, en su máxima expresión, su vulnerabilidad; es en este sentido que, la declaración encubierta de la lengua delirante, es una verdad incuestionable.

De cara a ello, como lo hemos advertido, las lógicas del delirio literario añaden líneas de fuga que señalan verdades alternativas que van más allá de la verdad de la norma social. La aparente incoherencia de la palabra del delirante, o de su silencio, trasluce la evidencia de que la lengua delirante nombra una realidad más profunda, que no es posible registrar si vemos el mundo solo a través del lente de la razón.

Así entonces, esa verdad se puede leer entre las líneas de un gesto o de una frase aparentemente lacónica, pero llena de significado, como aquella que cita Eltit y Errázuriz al referirse al amor entre los locos de Putaendo “él me da té y pan con mantequilla. Lo cuidó yo” (1994). Aquí lo sustancial está precisamente en comprobar cómo esta expresión nos revela “el amor en su forma más inmediata y despojada” (2011, 161), más sencilla y profunda.

Para concluir este apartado, diremos entonces que la relación del delirio con la lengua, la forma y la escritura pasa por un lenguaje del cuerpo y la afectividad. Dicha relación está signada por una exigencia de abrir surcos de sentido hacia el sinsentido que rodea lo innombrable: esa Cosa que deseamos insaciablemente, y que resulta un imposible, es justamente la que abona al impulso de intentar nombrarla. Es así como la lengua delirante está en constante devenir y es por ello por lo que su forma es más un balbuceo o una sílaba rota.

Finalmente, como veíamos con la analogía de la vanguardia, es cuando el proceso se estanca que la lengua enferma, porque se rompen los vasos comunicantes que permiten mantener la relación con el mundo. Se trata entonces de no sucumbir ante un mutismo incapacitante que impide reconocer la potencia de la lengua delirante, y que da cuenta de un discurso logocéntrico y hegemónico; desde otro lugar de enunciación la lengua delirante, es capaz de crear nuevos cauces para la expresión de lo que nos enferma. La literatura que escribe el delirio es salud, porque hace visible aquello que esconde el discurso hegemónico de la civilización.

2. Ficciones delirantes en América Latina

Las ficciones delirantes pueden relacionarse desde diferentes coordenadas que permitan ubicarlas en el firmamento de la novela latinoamericana contemporánea. En este sentido, y contrario al *Realismo mágico*, que explota lo exótico como marca de

producción narrativa, las *ficciones delirantes* se despojan de todos los colores, del marco contrapuesto de lo mágico para señalar zonas oscuras y establecer una sintonía con un lenguaje plebeyo, saturado de errores, accidentes, fisuras, repeticiones, yuxtaposiciones, imbricaciones y cicatrices que están abiertas desde que los europeos llegaron a una tierra nueva, y no tuvieron retorno.

Con esta identidad híbrida, producto de una lengua mutable y sujeta a variaciones, a veces intraducible, el reverso de la trama del Realismo mágico en Latinoamérica es el *Realismo delirante*,²⁸ que atraviesa el curso de una modernidad que no llega, y que sigue a la espera, una identidad armada de retazos.

Para dar cuerpo a lo anteriormente mencionado analizaremos brevemente algunas ficciones que consideramos fundamentales para entender las dimensiones que alcanza el concepto del delirio en la cultura latinoamericana.²⁹ Este análisis anexo delimitará el posterior análisis de nuestro corpus, pues se trata de autores que, a manera de estrellas con diversa luminosidad, son punto de referencia ineludible para el corpus elegido; incluimos así a Antonio Di Benedetto, Sara Gallardo, Ricardo Piglia y Rita Indiana Hernández.

Iniciaremos con *Zama* (1956), de Antonio Di Benedetto. En esta novela un funcionario, Don Diego de Zama, a las órdenes del imperio español, se encuentra abandonado en un enclave menor de la colonia ubicado en el territorio del Gran Chaco: un espacio que se extiende sobre la intersección entre La Argentina, El Paraguay, Bolivia y Brasil; allí, Don Diego de Zama se deshace en el tiempo, en los años, a la espera de un ascenso y un traslado que le permitan reunirse con su esposa y su familia.

²⁸ El término se le debe a Alberto Laiseca, quien señala la potencia de la relación entre el realismo y los delirios de algunos de sus personajes. En relación con este concepto Martín Kohan lo define como: La irrealidad más descabellada que irrumpe y se impone, en el plano de lo representado no menos que en el plano de la representación. Y señala el ejemplo de César Aira, quien no revierte el realismo, ni mucho menos lo extrema; hace algo más complicado y más artero: primero lo convoca (las calles reales, los personajes reales, las situaciones reales) y luego lo obliga a suicidarse, con una copa de cicuta que colmó de inverosimilitud. La exaltación de sus desenlaces tiene que ver con la victoria celebrada de la irrealidad sin límites.

²⁹ En la literatura latinoamericana son diversas las novelas en las que encontramos personajes delirantes. De ahí la pertinencia del tema, pues si se tiene una base crítica que permita analizar los procesos de construcción del relato delirante, se podrán establecer constelaciones narrativas, a partir de la aplicación de los principios de conexión y heterogeneidad. Algunas de las obras son: *Los siete locos* (1929) de Roberto Arlt, *La última niebla* (1934) de María Luisa Bombal, *El pozo* (1939) de Juan Carlos Onetti, *El túnel* (1948) y *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Ernesto Sabato, *Coronación* (1957) de José Donoso, *El mundo alucinante* (1969) de Reinaldo Arenas, *El padre mío* (1989) y *El infarto del alma* (1994) de Diamela Eltit, *Los sorias* (1998) de Alberto Laiseca, *Delirio* (2004) de Laura Restrepo, *Irreversible* (2010) de Mercedes Estramil, *Severina* (2011) de Rodrigo Rey Rosa, *Insensatez* (2004) de Horacio Castellanos Moya, *El Huésped* (2006) y *Después del Invierno* (2014) de Guadalupe Nettel y *La débil mental* (2014) de Ariana Harwicz; además de las obras trabajadas en esta investigación.

En esta primera línea del Realismo delirante, se extiende la imposibilidad de un lenguaje reconocible, por estar herido y marcado por aquellas contradicciones surgidas en la colonia, que perviven aun en nuestros días. Imposibilidad que se expresa en el personaje: Don Diego de Zama, un hombre latinoamericano, un hombre irreconocible, de múltiples rostros, y con muchos rastros.

Mientras ocurre el relato delirante, Zama se transforma y se pierde; el delirio le viene por la espera que lo consume, por no encontrar la razón de su permanencia en aquel lugar; Zama es el desfigurado que vive –intentando no mezclarse– entre lo castizo, lo criollo, lo mestizo, lo indígena, y lo afronegro. Zama es un ser abyecto en el mundo de una cultura instalada en una tierra desconocida, ajena y despojada. Zama parece representar al continente en sí, trastornado, lleno de dolor histórico, un territorio que luego de la conquista espera aún el cumplimiento de la promesa del proyecto de la modernidad; un proyecto que se sale de surco de manera continuada, y que mezcla su temporalidad con otras temporalidades dando la impresión de una realidad delirante.

En un prólogo a la novela de Di Benedetto, Juan José Saer escribe que *Zama* no se rebaja a la demagogia de lo maravilloso; afirmación ésta que sitúa a la novela en un lugar lejano a la literatura con los atributos comerciados y exportables del Realismo mágico. *Zama*, escrita en 1956, se sale del curso, apartándose por omisión de los lugares designados para la narrativa de los próximos cuarenta años. Zama, dice además Saer, es la condición frágil de la América que titila en cada uno de nosotros. Porque la América en la que está atrapado Zama es, además de un territorio inmenso, el espacio de una lengua que no se reduce al calificativo de mágico, o no debería ser visto y pensado solo con esta carga simbólica. Es así como el mismo Diego de Zama lo empezaría a decir con desespero, y con el desconocimiento que enfrenta todo lo latinoamericano:

Yo, en medio de toda la tierra de un continente, que me resultaba invisible, aunque lo sentía entorno, como un paraíso desolado y excesivamente inmenso para mis piernas. Para nadie existía América, sino para mí; pero no existía sino en mis necesidades, en mis deseos y mis temores. (Di Benedetto 2017, 52)

De esta manera, la agonía, la espera, la soledad, la demencia y por consiguiente “la esterilidad” –una de las connotaciones fundamentales del delirio según Remo Bodei, se empiezan a prolongar en el monólogo de Don Diego de Zama. Diego dice estar atrapado en medio de la tierra –que es la nueva tierra de un continente al cual se niega a pertenecer–, un territorio no visible para él, por lo tanto, no reconocible; además de ser

un territorio que no es solo el lugar que habita, sino algo más. Dicho de otro modo, Zama es un extraviado que intenta reconocerse en la tierra latinoamericana, en la cual proyecta sus necesidades y deseos, que se le vuelven derivas, divagaciones y facciones que no concreta.

Lo que logra Di Benedetto, sin asomo de pretensión carnavalesca, es crear un relato que se aparta, que se sale de los calificativos, no tanto con la descripción desparramada de unos paisajes y unas situaciones extraordinarias, sino desde cuatro momentos: la espera, el desgaste producido por esa espera, el fracaso derivado de esa espera y le desesperación. Este sería el arco narrativo que atraviesa Zama, algo que permite ver en las divagaciones de Don Diego, algunas de las formas posibles del delirio. Como lo expresa Saer:

Di Benedetto, sin desde luego ningún voluntarismo programático, ha elaborado en Zama, por añadidura, una imagen exacta de América. Soliloquio lírico sobre la espera, la soledad, el desgaste existencial y el fracaso, este libro desesperado y sutil nos refleja de un modo más verídico que tantos carnavales conmemorativos que, con el pretexto de corretear lo americano, chapotean en el más chirle conformismo respecto de la forma narrativa, la cual, sin embargo, puesto que se presentan como libros de ficción, tendría que ser la primera de sus exigencias. (Saer 2016, 64)

Pero además de estas consideraciones, ¿Cuál es la condición de delirio causada en la lengua en Diego de Zama? ¿Qué hace de Zama el germen del Realismo delirante? Una respuesta en esa dirección es el descenso a la locura que padece Don Diego de Zama, su degradación, el delirio por enfermedad y vejez; en él se va expresando de maneras físicas (en su modo de decir y en los enunciados finales de la novela) la desarticulación producida por la espera y el fracaso.

En el tiempo ilimitado de la espera, Zama va diluyéndose tanto en su apariencia como en su comunicación; las torsiones narrativas en su habla, su venida a menos en cuanto a su cuerpo y su investidura, son la radiografía de un hombre que lo va perdiendo todo por su fe ciega en un deseo que siempre le será esquivo: un traslado a la ciudad de Buenos Aires, donde se encuentra su familia, o el de ser ascendido a un puesto en España.

Ambas cosas le son negadas, y la espera, convertida en frustración, lo tuerce, lo saca del curso al final. Diego de Zama se desprende de sí y va quedando expuesto no solo al delirio sino al castigo, como se lee en un fragmento de la novela: “Necesitaba, rigurosamente, vivir tomando de las posibilidades, porque las cosas - demasiadas cosas- se desprendían de mí. Yo iba quedando desnudo. Son terribles los azotes en las carnes desnudas” (Di Benedetto 2017, 160). El delirio en Zama es también corporal pues se

fragmenta, se va desprendiendo de sí mismo, quedándose despojado de lo que había creído ser. Esto es algo que se manifestará en sus modos de decir o lo que es propiamente dicho, en su lengua.

De manera progresiva, Diego de Zama va perdiéndose en delirios aparentes como se ha mencionado antes, pero también en visiones y sueños que lo desvían de la narración inicial, de ese monólogo sosegado iniciático. Porque no es solo la espera la causa de su delirio, lo es también la crisis, la deformidad burocrática de la petición sin respuesta. Visiblemente enfermo, Zama pierde la orientación, deja de ser quien, supuestamente, era; algo que está marcado en el desplazamiento de la casa privilegiada en la que vive al inicio del relato, hasta la casa pobre y el cuarto sin atenciones en el cual termina preso de alucinaciones y visitas fantasmagóricas.

Allí, en aquel cuarto, su enfermedad se revela en el lenguaje; su cuerpo, sobrecogido por la fiebre, hace que su imaginación lo lleve a darle un giro a su relación con el territorio en el que otrora se sintiera confinado, y el delirio, ya presente en su habla, empieza a tomar curso. En una de las tantas proyecciones que tiene a partir de su desconexión, afirma lo que será su postración y su creación producto de sus delirios finales:

Todo era demasiado ambiguo, pero no me parecía que la ambigüedad estuviera en ella, sino que emanara de mí mismo y que esa figura femenina, a mi lado, no fuese verdadera, sino una proyección de mi atribulada conciencia, una proyección corporizada por los poderes de mágica creación que posee la fiebre. (227)

Como puede leerse, Don Diego de Zama advierte ambigüedades que son producto de su estado delirante, proyecciones y alucinaciones. Enfebrecido adquiere un “poder” de superioridad que lo desfigura de algún modo. A tal grado llega su trastorno, que en una declaración suelta que vacila entre la compasión y un distanciamiento aséptico con su hijo, Don Diego de Zama se distancia de él, de su carne, marcándolo con el uso de una taxonomía de superioridad; a su descendencia rechazada solo la reconoce como una bestia de paso, en su afán por diferenciarse del territorio que habita, de no mezclarse con lo latinoamericano, expresa sobre su hijo: “Mi hijo. En cuatro patas, sucio hasta confundirse, en el crepúsculo, con la propia tierra. Un estilo de mimetismo. Por lo menos, poseía esa defensa, característica de las bestias” (164).

Es decir, que Don Diego de Zama ve en la mezcla, en el mestizaje, una herencia que solo puede reconocerse como bestial ¿Hay acaso una declaración más delirante que esta? Para él, el nuevo hombre latinoamericano es una bestia escindida, que no se siente

orgullosa por la descendencia y, por el contrario, la rechaza y la niega, así venga de él, de su cuerpo y obra.

Diego de Zama, en el delirio de persecución que se instala en su mente, pasa a ser un hombre con una lengua incomunicable, saturada de imágenes y visiones que se alternan. Su destino lo lleva a vivir, a la fuerza y con violencia, en el nuevo territorio americano, lo inserta en la historia del nuevo mundo en un espacio que supone lo distinto, y por eso su manera de habitar dicho territorio asume la forma de un colonialismo decadente que intenta soportar un nuevo dios y una nueva lengua: formas simbólicas que le son ajenas.

De esta forma, Diego de Zama, en sus estados febriles, hace uno de sus últimos llamados, a modo de devaneo místico: invoca a un dios en la tierra nueva (América Latina), un dios ajeno y extraño; un dios que lo ordenará todo, cumplirá sus deseos y suplirá cada una de sus necesidades. Pero ante esa imposibilidad y como un culmen de su delirio, Don Diego de Zama sugiere ser un dios, o la necesidad de un dios terrenal, ya no tanto el creador, sino uno de los nuevos dioses que caminarán en la nueva tierra:

Me remontaba a la idea de un dios creador. Un espíritu que no hacía pie en nada, capaz de establecer las leyes del equilibrio, la gravedad y el movimiento. Pero su universo era una rotación de bolillas, mayores o menores, opacas o luminosas, en un espacio preciso, como recortado por el alcance de una mirada, en el cual el sonido resultaba inconcebible. Entonces, por mis necesidades, el dios creador tomaba la figura de un hombre, que no podía ser verdaderamente un hombre, porque era un dios, ajeno y remoto. (149)

En este punto, la novela de Di Benedetto se relaciona con *Eisejuaz* (1971), la novela de la escritora argentina Sara Gallardo. La narración aparece dominada por la lengua psicótica de Lisandro Vega (Eisejuaz), un indio mataco que cambia de nombres: “Este-También” y “Agua-que-corre”, un aborigen del norte argentino, un héroe degradado, que oscila entre su estado marginal y la experiencia del trance espiritual; un hombre que, como Diego de Zama al final de la novela, busca a Dios, o cree tener un vínculo con él.

En la novela, Gallardo consigue una representación cercana –desde la manera en que estructura la voz y asume el lugar de enunciación– de un hombre indígena: Eisejuaz o, en su adopción de un nombre cristiano, Lisandro Vega. A través de la voz de Eisejuaz, de su lengua imaginada, la autora va configurando una historia en la que un hombre se encuentra con Dios y decide convertirse en su instrumento; como podría esperarse, el roce

entre ambos mundos, el indígena y el cristiano, se traduce en ciertas particularidades lingüísticas del habla de Eisejuaz, que varían entre la fractura y la sospecha de lo inefable.

Así, la vida de Eisejuaz se desenvuelve en la escucha de la voz misteriosa de aquel a quien él llama “el Señor”, al igual que los profetas de la Biblia vivían atentos a las exigencias de esta misma voz. “Hubo hombres antes que yo –dice Eisejuaz– que fueron llamados por el Señor. Les dio visiones y enseñanzas para bien de sus pueblos y sus pueblos se alegraban.” (Gallardo 2017, 88)

En medio de una narración discontinua, Lisandro Vega se transforma, y con él su lengua, después de un encuentro con los mensajeros de Dios, que están materializados como criaturas, plagas o bichos. Eisejuaz (Vega) renuncia al destino de jefe en su comunidad para consagrarse a lo divino, por lo que elige vivir en la tierra que han despojado los blancos, en donde se dedica a cuidar de un ser abyecto a quien él cree mandado por el Señor: El Paqui.

A diferencia de Don Diego de Zama –quien se ve abocado a despojarse de lo que era, para ser otro y asumir un nuevo destino, todo por causa de su mala estrella–, Eisejuaz se aparta de su comunidad, y con ello, de su antigua identidad, por su propio deseo, para cumplir los designios de la voluntad divina; como él mismo lo anuncia: “Yo soy Eisejuaz, Éste también, el comprado por el Señor, el del camino largo” (11). Si bien las condiciones de estos personajes son opuestas, al igual que sus recorridos, sus parábolas son idénticas; tanto en Zama como en Eisejuaz el delirio manifiesta su aspecto intermedio, en donde hay una huida de la razón más también una relación estrecha con ella, en palabras de Remo Bodei:

El delirio constituye un mundo paradójico intermedio en el que la dimensión pública y la privada, la lógica de la mente y la lógica de las pasiones, la percepción correcta y la alucinación, la prohibición y la realización del deseo, la adaptación completa al mundo y la huida absoluta de él confluyen y se entrecruzan. (2000, 44)

Volviendo a Eisejuaz, la lengua en trance del mataco es la expresión delirante de una lengua silenciada, una lengua con la sintaxis refileada que resulta inentendible, una lengua ancestral, con alteraciones, producto de su encuentro temprano con Dios. Como escribió Martín Kohan en un prólogo a la primera edición de la novela, con Eisejuaz, Gallardo inventa una lengua, una lengua discurreda y que por pasajes se hace inentendible, pero que es a su vez –como toda lengua fuera del surco–, una lengua que se puede aprender y se puede dominar para nombrar las cosas; una nueva manera de crear. Una

lengua, como lo explica muy bien Martín Kohan, que se mueve entre la negación y unas fluctuaciones impersonales:

Se trata de ese “idioma medio inventado” que tan genialmente se nutre de la despojada parquedad del habla indígena y que tan genialmente Sara Gallardo convierte en otra cosa; esa lengua que “en principio parece difícil de entender” aunque “enseguida se aprende”; ese insistente subrayamiento de la negación (“Nada no había”, “nada no pasó”, “nada no hablé”, “él tampoco no la tuvo”, “nadie no habló”, “nadie no contestó”) y esa forma inusual de lo impersonal (“se cumplimos años”, “se enfermamos”, “se vamos a morir”) que son tan profundamente existenciales y tan prodigiosamente literarios. (Kohan en Gallardo 2017, 10)

Eisejuaz, entonces, además de habitar esa lengua híbrida surgida de la lengua materna y el habla indígena, habita en un territorio construido por las voces que escucha: unas que son hechas por los mensajeros que le hablan y otras que son él. Su situación de pobreza junto a la corriente espiritual, van y vienen en los relatos donde establece una comunicación con Dios; el mataco inventa todo un universo esquivado de alucinaciones, su lengua es así, un delirar constante, un modo de ser que busca integrar las dos visiones sobre Dios, así como integra las lenguas “El señor brilló sobre río pero no me habló, movió el monte pero no me habló” (13).

Sin embargo, desde su lengua reitera que una y otra vez el señor le habla, directamente o por medio de los mensajeros; siendo muy joven, siendo muy viejo, mientras hace sus labores, en el agua que se vuelve remolino y le quiere arrebatar las manos. Esto último es algo que leemos en un breve pasaje de sus confesiones:

Yo le entregué mis manos al Señor, porque me habló una vez. Me habló otras veces, antes, pero usando sus mensajeros. Me habló con sus mensajeros en el Pilcomayo, cuando fui chico y anduve con las mujeres juntando los bichos del monte. Me habló con sus mensajeros en la misión, y el misionero me puso siete días de penitencia. Pero lavando las copas en el hotel me habló Él mismo. Tenía dieciséis años; recién casado estaba con mi mujer. El agua salía por el desagüe con su remolino. Y el señor de pronto, en ese remolino. “Lisandro, Eisejuaz, tus manos son mías, dámelas.” (15)

Todos estos encuentros se repiten en la narración, habla con Dios a través de otros seres vivos: es lo que pasa con las lagartijas, los ríos, las plantas, que tienen la habilidad de comunicarle a Eisejuaz su destino. Si bien lo que se hace es una exposición de esos encuentros, de las formas iniciáticas de contacto entre el dios que le habla, que es el dios que también afecta su lengua, el dios que se expresa en seres que no tienen voz pero que son seres que establecen comunicación con el mataco. En cada encuentro, que parece un

acto surreal, y a medida que estos se acumulan, él da cuenta de esto con firmeza como si se tratase de una verdad.

Eisejuaz va cambiando de nombres, de opiniones, de ideología, de proyectos. Su lengua alterada lo modifica. Algunos de los episodios son presentados con variaciones, cada uno diferente del otro, sobrecargados de imágenes que se integran a su nueva lengua que, como él admitirá, se le pegó: “Se me pegó la lengua” y luego se la mordió: “Pero yo vi que sin los ángeles mensajeros del Señor en mi alma no podía hablar de las cosas del Señor, y que había hablado con la lengua sola, y me mordí la lengua, y no volví a hablar” (30). La lengua pegada, la lengua mordida es tal vez el signo más extraño de su éxtasis delirante, porque ya no habla, ya no produce un habla, es el silencio de la lengua lo que le sucede.

Los encuentros se anudan a los desplazamientos, los cambios de rol y las transformaciones físicas que el mataco sufre; se muestra su relación con los animales que se hace amplia con todo tipo de seres, bichos y formas que le gritan, que le dicen palabras que él ya no entiende, y las alucinaciones que son tanto presenciales como en sueños, son mórbidas y con descripciones de horror. Se ve a Eisejuaz deshaciéndose por dentro, producto de su comunicación con “el mensajero”:

Los mensajeros de los bichos y las otras voces gritaban, todos gritaban todavía sus palabras que no entendí. Ha vuelto despacio, metió un dedo por mi boca. Ha entrado despacio, abriendo las respiraciones, esas de los brazos muertos, esas de los pies, las piezas cosidas, ya selladas en el cuerpo de Eisejuaz, cerradas, ha llevado su viento por todos los rincones. Grito él también, ese primer mensajero, despegó cada tripa pegada a otra tripa, ventiló ese corazón, todo su viento ha soplado, ha crecido y ha sanado. (62)

Eisejuaz como Zama, son un par de seres extraviados como producto de un accidente, de las transformaciones que las tierras americanas y sus derivas han dejado como consecuencia: la colonización, el despojo a los pueblos originarios (Eisejuaz) o el extravío, la pérdida y las nuevas adaptaciones (Zama); ambos son cuerpos plegados, porque no intentan estar en el lugar signado y para esto logran ser de otro modo, lo que da origen al “nuevo mundo” que es nombrado con muchas lenguas en tensión; así, la nueva lengua del Realismo delirante, que es la lengua de una imaginación simbólica viva, de resistencias que aún hoy espera su turno, porque los efectos de la colonia han postergado su momento. Es por eso, que ambos personajes están a la espera: Diego de Zama hace de su existencia un recorrido sin retorno, estancado, perdido y mezclado, y Eisejuaz debe llegar hasta el final de los días para encontrar la salvación, algo que implica

para él esperar por la redención que le dé la santidad definitiva en su largo camino perdido.

A esta resistencia de una lengua por nacer se suman la fragmentación y la pluralidad que se levantan en contra del poder dictatorial; poder dictatorial representado en el Estado que, tal y como afirma Ricardo Piglia “concentra la narración pública”. Esta concentración de la narración, por parte del Estado, va de la mano, a decir del mismo autor de “una función clave en la constitución de las fuerzas ficticias” (2016, 16). Ya que “la era del orden es el imperio de la ficción. Ningún poder es capaz de sostenerse con la sola opresión de los cuerpos con los cuerpos. Se necesitan fuerzas ficticias” (38).

Esta doble función del Estado, que señala Piglia, de concentrar la narración y de crear fuerzas ficticias es evidente en su novela *La ciudad ausente* (1992), en donde la forma en la que el Estado crea unas realidades sólo puede ser alterada por otras formas de la realidad, es decir, con el diseño de ficciones que permitan incubar y habitar otros modos de decir.

En *La ciudad ausente* entonces se da la resistencia de la lengua ante el poder totalitario, por medio de configuraciones radicales que extienden un modo de operación, de reescribir y establecer espacios narrativos subversivos; de ilusión y de utopía como respuesta ante las ficciones de los estados militares. Esta novela contiene voces, grabaciones, torsiones, escenas, desvíos que condenan el totalitarismo, el poder y la autoridad del estado criminal junto con su historia oficial. La novela en sí es un mecanismo que posibilita narraciones delirantes y marginales que se diseminan como espacios de contención ante la regulación de los poderes establecidos.

En *La ciudad ausente* la ficción cruza géneros, pasando del policial al relato de ciencia ficción, alternando referencias con autores de la tradición literaria argentina como Macedonio Fernández o José Hernández. Además, se trenzan tres tipos de historias visibles: la de Junior, un joven periodista quien investiga la aparición en la ciudad de una serie de grabaciones producidas por una máquina ubicada en un museo; en segundo lugar, la historia política argentina durante la dictadura militar, justo después de la guerra de las Malvinas; en tercero, la del origen de la propia máquina, inventada por el escritor argentino Macedonio Fernández.

Junior, en sus investigaciones, es el vínculo, el individuo capacitado para percibir la lengua cifrada. En sincronía con la máquina recoge fragmentos de discursos, pistas y huellas de lo que está por fuera del curso y de la narrativa oficial, es decir, de la historia oficial de la argentina en la dictadura. Como se puede leer en el siguiente pasaje, el padre

de Junior desarrolló una capacidad “delirante” como escucha de emisiones algo clandestinas; estas escuchas iniciales son, en el reverso de la trama oficial, las voces canceladas de la dictadura. Entonces, la pasión del padre de Junior le fue transmitida, de modo tal que el periodista sabe captar las emisiones defectuosas que la máquina produce, que son una contra historia de ese relato público:

El padre de Junior era como Junior, un delirante y un acomplejado, que se pasaba las noches blancas en la Patagonia escuchando las emisiones en onda corta de la BBC de Londres. Quería borrar los astros de su vida personal y vivir como un lunático en un mundo desconocido, enganchado a las voces que le llegaban de su país. Esa pasión paterna explicaba, según Renzi, la velocidad con la que Junior había captado las primeras emisiones defectuosas de la máquina de Macedonio. (Piglia 2003, 11)

Es por eso que Junior tiene la capacidad de armar y percibir, y ser la conexión de las ondas que circulan y se amplifican en los relatos de *La ciudad ausente*: “Todos parecían vivir en mundos paralelos, sin conexión. «La única conexión soy yo»” (14). Junior actúa como perceptor y conector de los relatos paralelos, de las fugas sonoras y las ondas que dan cuenta de la otra historia; percibe las conexiones secretas que trabajan en la narración, porque la ciudad está contaminada por estas expresiones que gravitan en los extremos, líneas de textos y audios que dicen y no dicen, que desactivan la presencia de una realidad cristalizada por las versiones impuestas en la memoria colectiva, que es la memoria pública que se ha oficializado.

De aquí que, la manera de actuar de Junior como investigador, como escucha y como conector es una manera irregular y clandestina de entrar en conexión, de entrar en contacto, de alcanzar los puntos al margen que no se perciben, de contar de otra manera lo que está ordenado por las fuerzas narrativas del Estado.

De este modo, su rol como investigador narrador le ayuda además a entender que la aparente locura de la máquina es contar, narrar en otras direcciones con palabras perdidas, voces anuladas; hacer con los fragmentos olvidados notas al pie de la historia, o lo que resulta equivalente, una contrahistoria. Para esto, las palabras “perdidas de la historia de todos”, que ya son palabras fuera de la narración oficial, son una nueva lengua, que se dice extranjera pero que es otra, una nueva forma de narrar lo sucedido para restablecer lo perdido:

Siempre pensé que ese hombre que trataba de expresarse en una lengua de la que solo conocía su mayor poema, era una metáfora perfecta de la máquina de Macedonio. Contar con palabras perdidas la historia de todos, narrar en una lengua extranjera. (17)

Esa lengua extranjera son las grabaciones y los nudos blancos del lenguaje, esos núcleos verbales que desatados revelan fragmentos extraviados de la memoria nacional. Como se ha dicho, el relato delirante está en otro curso fuera del relato nacional. Estos nudos blancos, articulados con la máquina en *La ciudad ausente* producen las nuevas combinaciones y una amalgama de historias que cubren hechos reales del presente, del pasado y del futuro, como sucede con el capítulo “La Grabación”, que guarda la aparición de cadáveres tirados en pozos cavados en la pampa. Una fosa gigantesca con cadáveres de disidentes, anarquistas e intelectuales asesinados en la dictadura argentina:

Yo digo que era un mapa incalculable la aproximación de pozo, en la pradera. No puedo decirle qué cantidad, pero yo le calculo así no más, sin errarle, arriba de setecientos, setecientos cincuenta pozos, calculo, porque posiblemente eran dieciséis hectáreas esa parte, quince, dieciséis, no aprecio muy bien, y estaba casi completamente cubierto, un camposanto sin cruces, nada, salvaje. (36)

La grabación cuenta aquello que parece eximido, silenciado de las narraciones oficiales. Como esta, en la novela aparecen todo este tipo de narraciones fragmentarias en los escenarios donde se ubica *La ciudad ausente*, que son: la pampa, el museo, la isla, la máquina y sus inicios, los cuales exponen sus facultades delirantes antes las operaciones narrativas con un lenguaje poseído de abstracciones, lo que crea unas nuevas formas de comunicar y llamar las cosas, y postula así una realidad alternativa desde la creación y la intervención del uso de lenguaje fragmentado:

La nena carecía de sintaxis (carecía de la noción misma de sintaxis). Vivía en un universo húmedo, para ella el tiempo era una sábana recién lavada a la que se retuerce en el centro. Se ha reservado un territorio propio, decía su padre, del que quiere ahuyentar toda experiencia. Todo lo nuevo, cualquier acontecimiento no vivido y aún por vivir, se le aparece como una amenaza y un sufrimiento y se le transforma en terror. (55)

Desde estas descripciones, La nena –la máquina–, con esta otra lengua desubicada, carente de sintaxis y que partía siempre de la posibilidad de crear, funciona como un modo de defensa, una incubadora de historias borradas y eliminadas, que son pasadas por experiencias emocionales, y que no se articula en un funcionamiento “correcto”, ya que la lengua tiene otras funciones que exceden esa corrección que sirve al relato estatal. Su lógica es la equivocación, pero en esa equivocación, en ese error, está la forma de su verdad, la posibilidad de articulación de lo borrado, y la forma de evadir las amenazas del terror del Estado. Como lo detalla además Ricardo Piglia en el mismo ensayo citado:

En una sociedad tiene mucha importancia lo que todavía no es, lo que no existe, aquello de lo cual se habla ya sea porque no se quiere que exista o porque sí se quiere. Ese lugar es básico: es el lugar de la utopía, pero también el del procedimiento del terror –si pensamos en el discurso estatal, que tiende a construir lo posible sobre la base del temor. (2016, 38)

La ciudad ausente en esta constelación es además un ejercicio sobre la creación, sobre los motivos de la literatura y el arte como resistencia, como espacio sonoro, no como un lugar receptivo de imitación de los hechos reales, sino como un espacio libre, de creación, de ahí que la máquina altera al museo y lo transforma en memoria viva, no una memoria instalada y densificada en un espacio cerrado.

Estoy llena de historias, no puedo parar, las patrullas controlan la ciudad y los locales de la Nueve de Julio están abandonados, hay que salir, cruzar, encontrar a Grete Müller que mira las fotos ampliadas de las figuras grabadas en el caparazón de las tortugas, las formas están ahí, las formas de la vida, las he visto y ahora salen de mí, extraigo los acontecimientos de la memoria viva, la luz de lo real titila, débil, soy la cantora, la que canta, estoy en la arena, cerca de la bahía, en el filo del agua puedo aún recordar las viejas voces perdidas, estoy sola al sol, nadie se acerca, nadie viene, pero voy a seguir, enfrente está el desierto, el sol calcina las piedras, me arrastro a veces, pero voy a seguir, hasta el borde del agua, sí. (2003, 168)

En lo que resulta un espacio compartido con *La ciudad ausente* se suman las maniobras narrativas que desarrolló Diamela Eltit en *Lumpérica* (1983), una novela escrita en los años más fuertes de la dictadura chilena, y que se estableció como una forma de resistencia al régimen de Pinochet. El delirio en esta novela es una respuesta a esa dictadura y opera en varios aspectos; desde lo formal, por su materialidad fragmentaria y la imbricación de elementos como ensayos, guiones, y desde lo radical –por lo menos en el gesto expuesto–, por su intervención física en un espacio público. Este último aspecto –el de la ocupación de un espacio público, la plaza– lo hace a partir de una serie de estrategias: la intervención performática, la instalación de escenas múltiples, la suma de insertos textuales y gestuales que evaden el cerco contra el lenguaje y la regularidad pasmosa de la dictadura, porque la novela en sí es una respuesta a esas regulaciones interpuestas en la dictadura. Como lo afirmó Eltit en una entrevista: “Pienso que ese dato –aunque fantasioso en mi caso por el tipo de proyecto narrativo– operó en algún nivel agravando la crisis represiva que el lenguaje y el decir con el lenguaje sufre, bajo una dictadura como la chilena” (Eltit en Ortega 1990, 230).³⁰

³⁰ Ortega, Julio. "Resistencia y sujeto femenino: entrevista con Diamela Eltit", La Torre, Año IV, (14): 230, abril-junio, 1990.

En *Lumpérica* se lee el recorrido de L. Iluminada, una mujer marginada de los barrios de Santiago de Chile, que llega hasta una plaza pública y que aparece bajo la mirada de los “desharrapados”, marginales como ella, y de un cámara que registra la acción —amparados todos por la luz de un cartel—, El Luminoso. En la novela se ejecuta, hasta la llegada del nuevo día, un repertorio de ejercicios de experimentación extrema, de plena resistencia, que pasan desde el exhibicionismo sexual, la imprecación discursiva hasta la autolesión corporal. En este espacio se imponen sus estrategias que tienen varios ángulos que registran el cuerpo escenificado, que está alumbrado y oculto al tiempo, en la plaza. Todos estos mecanismos en escena marcan el curso como objeto delirante de las acciones en *Lumpérica*, una voz narrativa que se rompe, que se desarma por inserciones que desactivan las líneas aparentes del relato, incluyendo formas textuales, pedazos de un guion, partes de la puesta en escena. Cada una de estas intervenciones se lee entonces en paralelo, sin orden, debido al carácter fragmentario de la narración. Así cada pieza se superpone a la otra, la sustrae, y la cambia de lugar. Aunque leídos en relación, cada parte es un pedazo de todo lo que sucede.

Una de esas primeras muestras (en los delirantes de esta constelación) es la forma cómo la lengua aparece; en *Lumpérica*, se manifiesta primero en quejidos y luego con una voz que empieza a desgastar y a romper el escenario, pero estableciendo vínculos comunicativos con los posibles espectadores, todo esto sumado a los movimientos alterados de su cuerpo, el cuál será el depósito de la siguiente sucesión de estados delirantes. Dicho esto, cuando L. Iluminada intenta hablar se lee así:

Se queja en tonos que cunden la rajadura de su aura, tiñen más bien el puncetear de aguerridas ramas sus receptáculos. Se queja, pero no por eso se descoyunta, simplemente deja pasar el viento entre el césped que identifica sus mayores vocalizaciones, o quizás fueron las ramas las que produjeron engañoso efecto: el auditor escuchó quejidos y maliciosamente creyó que sufría/ pero de iniciado vuelo se dejaba llevar, no era así, no. Posaba con la voz estirada hasta la plaza para erosionarla de auditivos toques. Crece el esfuerzo, adelanta el cuello, hace ímpetu -mayo intenso seductor- para el que observa que se engancha de otra manera, pero dándole que se arrastra al sonar, cae y no se levanta o tal vez reptaba una vez más: se arrastra y deja su baba tendida a la par de los caminos de la plaza/marca un recorrido. (Eltit 2018, 65)

Seguido a esto aparecen una sucesión de consignas sobre el sentido de la escritura, que operan a modo de manifiesto a partir de la intervención que se lleva a cabo en *Lumpérica*. Compilado como “LOS GRAFFITIS DE LA PLAZA”, cada uno de estos párrafos es también una forma explícita de rayar la plaza y el cuerpo, de hacer con la escritura una marca no solo de utilidad sino de reclamo a través de las narraciones. En ese

sentido, en uno de los tantos grafitis se hace manifiesta la alocución política de la escritura y su presencia en la plaza, quedando está a la luz, y para ser leída en voz alta, y a la vista de todos aquellos que ocupan el lugar, por los “pálidos-desarrapados” o mendigos de Santiago, que se ocultan en las sombras y que son a la vez los que leen y los que dicen:

La escritura como proclama.

Santiago de Chile que apareció de modo mentiroso y con erratas le han quitado construcciones y es por eso que los pálidos lo acosan como a usted que se creía protegido. Ellos están fuera de mediciones urbanas, en otra situación, por esto es que la belleza acabó por derrumbarse. Algo así como el solo que los hubiese terminado por excluir.

Pero sin embargo éstos tematizan sobre otras fundaciones que es imposible comprender a cabalidad, porque los lugares en que se proponen vienen de lo más primario, de la desinteligencia del que no conoce el cemento nada más que en una de sus partes. (Eltit 2018, 143)

Cada una de estas manifestaciones se completa con las intervenciones que L. Iluminada hace en su cuerpo, también marcado por los grafitis. Ya no es solo lo que se intenta decir en la plaza, lo que raya en la plaza o la repetición de sus movimientos. Ahora su cuerpo es la superficie para una escritura que se da en líneas interrumpidas, cortes, laceraciones, líneas discontinuas que son signos y marcas, que intentan ser otra parte de la escritura expuesta por el delirio de L. Iluminada, estableciendo una grafía ilegible, pero que opera como marca, como una forma de fragmentar el lenguaje que se ha impuesto:

Horizontal sentido acusa la primera línea o corte del brazo izquierdo. Es solamente marca, signo o escritura que va a separar la mano que se libera mediante la línea que la antecede. Este es el corte con la mano. En cambio -hacia arriba- se vuelve barro, barroca, barroca la epidermis [...] El segundo corte del brazo izquierdo es manifiestamente más débil, La hoja se ha hundido en la piel de manera superficial. -Este segundo corte está regido por el primero del brazo izquierdo. La distancia que separa los dos cortes es la superficie de la piel que aparece y emerge siguiendo rigurosamente la propia forma de la muñeca [...] El tercer corte está fallado al interrumpir en una línea oblicua el sentido horizontal de las líneas anteriores. Muestra un campo de piel más amplio a la vista y el corte mismo se enancha dejando en la oscuridad el nacimiento o fin de su trazado. La tercera línea es discontinua de las que la preceden, pese a que se conserva la dirección recta. La tercera línea -mirada en el conjunto de las otras- acusa una errata o bien el intento por cambiar de recorrido. (Eltit 2018, 180-2)

Con esta sucesión de cortes se completa el documento experimental que es *Lumpérica*, el delirio narrativo como mecanismo de resistencia, el cuerpo de la mujer como espacio que se niega a estar en lo privado y ocupa con cada una de las acciones lo expuesto, lo participativo y lo público. Un cuerpo que invita a otros cuerpos –los del lumperio– a salir de las sombras, a romper la configuración que el eje normativo les impone.

La máquina es la literatura en sí, la que está llena de historias, una constelación que alumbra, que titila; la que canta y la que continúa siendo un lugar de fuga y resistencia.

Otro astro del lenguaje delirante es el de Rita Indiana Hernández, con sus tres novelas: *La estrategia de Chochueca* (2004), *Papi* (2005) y *La máquina de hacer música* (2005). *Papi* es un monólogo episódico declamado por una niña que cuenta las apariciones y desapariciones de un padre que se comporta como carácter de videojuego. La niña discurre como una obsesa fascinada con el padre a pesar de que este abandonó a la familia. Su soliloquio comienza así:

Papi es como Jasón, el de *Viernes trece*. O como Freddy Krueger. Más como Jason que como Freddy Krueger. Cuando uno menos lo espera se aparece. Yo a veces hasta oigo la musiquita de terror y me pongo muy contenta porque sé que puede ser él que viene por ahí. [...] Papi está a la vuelta de cualquier esquina. Pero uno no puede sentarse a esperarlo porque esa muerte es más larga y dolorosa. (Indiana 2011, 9)

Esta figura del padre, construida mediante la repetición y acumulación, casi que febril, de sus características y acciones, alcanza muy pronto en el relato las dimensiones de una hipérbole fantástica. Él es un traficante de autos de lujo que la busca en la casa, en la mañana, en la tarde y en la noche, cada vez en un Ferrari diferente. Decenas de miles de novias lo persiguen. Sus carros literalmente vuelan hacia la estratosfera cuando pasea a la niña. Las miles de novias también, de alguna manera, se alzan tras el carro volador, mientras la narradora, celosa, se entretiene en dispararles con la pistola que Papi le ha regalado. La nación dominicana entera, incluyendo todos los medios, lo recibe en el aeropuerto y lo aclama en la ruta del aeropuerto a su casa cuando regresa de Nueva York con sus compras y regalos. Papi es un consumidor monstruo que le encarga todo tipo de ropa, juguetes y aparatos a su hija, y a las miles de novias y admiradores de la nación.

Las mercancías enviadas a la casa por Papi son tantas que la niña tiembla en su cama ante el pensamiento de que quizás toda una vida no le baste para probar todos los

regalos, y muera sin poder disfrutar muchos de ellos. La niña alcanza la pubertad y la adolescencia usando crossdressing para emular a su padre y se enamora platónicamente de la amante principal de él.

Obviamente este papi no es el patriarca otoñal ante el cual se rebelan las subjetividades edípicas, sino el padre-papi obscuro y hedonista de la postmodernidad, que invita a la transgresión bajo el signo del consumo insaciable de mercancías. La alegoría central de la novela es una fila pantagruélica de mujeres que se extiende de manera permanente por cientos de cuadras y calles de la capital hasta llegar a la casa de la abuela de la narradora, donde ellas reclaman con poco éxito que Papi reconozca a sus hijos ilegítimos y les provea sustento y regalos. La peregrina descripción de esta fila inimaginable, donde hacen sus vidas multitudes de mujeres, vendedores y personal de servicios atraídos por el fenómeno, ofrece una panoplia de la situación neocolonial y de la dependencia periférica del país.

Las metáforas, imágenes, anécdotas, vocabulario y giros idiomáticos del lenguaje narrativo mantienen una relación estrecha, a veces derivativa, con formas mediáticas como la publicidad, la televisión, el cine, la radio y el vernáculo urbano, el cual se entrelaza sin transiciones con el registro formal escrito.

Las lógicas narrativas tipo collage se asemejan a las del videojuego y el videoclip musical, dada la rápida acumulación de escenas, imágenes y alusiones que se suceden y se yuxtaponen por asociación de elementos fragmentarios, sin necesaria secuencia temporal, en ritmo equivalente a los planos cortos del lenguaje cinematográfico. Ese elemento formal influye tanto en la obra que uno de los capítulos asume el formato de instrucciones de uso para videojuego, quizás insinuando que la novela deba leerse de esa forma. El tropo predominante es la hipérbole complementada por desplazamientos y yuxtaposiciones, alcanzándose extremos fantásticos sólo por efecto de intensificación de los índices característicos del contexto cotidiano dominicano. Las múltiples referencias de ese contexto incorporadas al mundo narrado no son, por cierto, contra factuales, sólo la elevación de los platos de percepción les confiere un sesgo fantástico, trasladándolas al orden del delirio.

Hasta aquí hemos querido demostrar que algunas de las novelas de la literatura latinoamericana contemporánea asumen el delirio en sus argumentos y plantean un lenguaje concreto para describirlo. De esta manera, queda evidenciado que las maneras de relacionar las ficciones delirantes de nuestro continente son muy diversas. De ahí la pertinencia de este apartado, pues esta base crítica nos permitirá avanzar en el análisis de

la construcción del relato delirante de las obras elegidas, y así mismo lograr establecer los principios de conexión y heterogeneidad en la novela latinoamericana contemporánea, como una manera de aportar a la crítica literaria que pretende abrir nuevos surcos.

3. Un caso de delirio literario en la novela latinoamericana contemporánea

El delirio y los fenómenos relacionados (como las alucinaciones) fueron, desde la década de 1960, un motivo capital de la escritura en la literatura latinoamericana; muchos de los escritores de este tiempo –Sábato, Onetti, Rulfo, Cortázar y García Márquez– exploraron las visiones alucinatorias para transformar la novela y, en consecuencia, la década del sesenta ofreció un campo de experimentación sin precedentes para representar el delirio.

Sobre héroes y tumbas (1961) es una obra inaugural en este sentido, dado que explora la irracionalidad y los límites de la convención. Es el capítulo tercero, titulado “Informe sobre ciegos”, que es uno de los más complejos de la novela, en donde Fernando Vidal Olmos, su narrador protagonista, presenta delirios fantasiosos que se mezclan con la realidad, lo que hace que haya una pérdida del límite. A decir del propio Sábato, “Informe sobre ciegos” fue construido de acuerdo con la técnica de la alucinación.

Fernando Vidal Olmos, “es, en pocas palabras, un paranoico obsesionado con la idea de que una maligna secta de ciegos gobierna el mundo y le persigue para que no revele ese secreto. Fernando Vidal es, al final, asesinado por su propia hija, con la que tenía relaciones incestuosas” (Sánchez 2016, 10).

Herederero del surrealismo, Sábato entrecruza realidades para provocar un encuentro fortuito entre la realidad de los hechos y su imaginación delirante. Siguiendo la lectura de Sánchez, Vidal es la representación del Mal proyectado en el exterior; para el personaje todos los males del mundo son culpa de una todopoderosa secta de malvadísimos ciegos que viven en el mundo subterráneo. Mas, esta sensación es solo reflejo de un interior atormentado pues el personaje es un ser que defiende los valores de la decadencia y el dolor, y que descrea de la posibilidad de la razón para encontrar un sentido a la vida. Entonces su delirio es como una cruz que le lleva al sufrimiento y la muerte.

Como se señaló anteriormente, el inicio de la década del sesenta ofreció, en el campo de la literatura latinoamericana, ejemplos llamativos de abordaje del delirio; otro

ejemplo es una de las principales obras de Julio Cortázar: *Rayuela* (1963), aquí se escenifica la progresiva liberación mental y física de un intelectual en crisis; la escisión del yo de Horacio Oliveira plantea la crisis del sujeto contemporáneo, en tanto que presenta la pérdida de estabilidad del discurso racionalista occidental; de esta manera, la rebelión de Oliveira se explica, en parte, por la manera en que el lenguaje ha pretendido ordenar el mundo desde la perspectiva occidental: categorías claras, estructuras rígidas e indudables; el lenguaje se ha convertido así en el principal obstáculo para alcanzar la totalidad, debido al maniqueísmo construido por la lógica binaria, que todo lo opone y lo distancia.

El cuestionamiento de estas estructuras de pensamiento desemboca en la inestabilidad del sujeto, campo propicio para el carácter dual de Oliveira. En ese sentido, notamos que las relaciones entre Horacio y otros personajes de *Rayuela* son complementarias y antitéticas, pues los dobles antagónicos completan una unidad psicológica más o menos coherente y abordan el conflicto entre la realidad y el delirio. A esto se debe, seguramente, que el lector note con cierta rapidez que las entidades o personajes de la novela no están completos, su definición pasa por una relación de complemento u oposición con la otredad, por una dinámica de atracción y rechazo.

Al principio hay angustia, el delirio es siempre secundario al temor; es un intento de superar este miedo: cuando el delirio desaparece, la ansiedad tiende a reaparecer. En el delirio de la persecución, el sujeto se ha convertido en una presa. El delirio se aferra a hitos que le permiten que dé sentido a la angustia que se apodera de él. Este endurecimiento del pensamiento sobre sí mismo no es sinónimo progresivo de agotamiento de ideas, por el contrario, el delirante sigue ampliando el círculo que lo asfixia.

Tras la apertura y el cuestionamiento estético de la década de los 90, varios autores latinoamericanos sintieron la necesidad de encontrar una solución a la crisis que sacaron a la luz. Esta orientación proviene en gran parte de itinerarios personales: la necesidad de superar la violencia del sinsentido por la afirmación de valores que la rebasan, forma parte de trayectorias individuales muy comprensibles.

Pero surge un camino colectivo que revela un cambio de tiempos. Así como Latinoamérica busca soluciones ideológicas a la pregunta por la identidad, los novelistas se sienten atraídos colectivamente por ciertas lógicas narrativas del delirio. Por tomar solo algunos ejemplos, las obras de Mario Bellatin, Gabriela Cabezón Cámara y Ricardo Piglia ilustran esta reorientación.

Verbigracia, en la novela *Plata quemada* (1997) de Ricardo Piglia, El Gaucho Dorda es un psicótico implacable y sensible, un temerario pistolero que escucha voces y se encuentra profundamente enamorado de Franco, el Nene Brignone. Dorda es un oxímoron de identidad, pues su sexualidad no puede clasificarse en una orientación definida y sus arrebatos de bandolero junto con la profunda fogosidad hacia el Nene, lo convierten en un personaje dividido, que es capaz tanto de matar a sangre fría como de expresar su ferviente pasión. Para el doctor Bunge: “Dorda tiene entonces la cara perfecta de la clase de sujeto que representa, un lunático criminal que actúa con una sonrisa nerviosa, angelical y sin alma.” (Piglia 1998, 72).

El Gaucho Rubio sonríe como una nena, es un ser silencioso que padece la afasia de los que escuchan voces; en su registro clínico aparece como: “obseso sexual, perverso polimorfo, libido desmedida. Peligroso, psicótico, invertido. Mal de Parkinson” (78). Es precisamente su estado psicótico el que lo enfrenta a las voces que lo fragmentan y lo hacen sentir en ciertas ocasiones como mujer y en otras como un gran rufián. En relación con lo anterior, el narrador de *Plata Quemada* comenta:

Los que no hablan, los autistas, están todo el tiempo sintiendo voces, gente que habla, viven en otra frecuencia, ocupados por un murmullo, un cuchicheo interminable, oyendo órdenes, gritos, risas sofocadas. (Le decían Guacha, a veces, las voces, lo llamaban así esas mujeres, al Gaucho Dorda, vení Guacha, Yegüita, y él se quedaba quieto, sin moverse, para que nadie oyera lo que le estaban diciendo, triste, mirando el aire, con ganas a veces de llorar pero sin llorar para que nadie se diera cuenta que era una mujer.) Su mayor orgullo era su sangre fría y su decisión. (70)

También el Nene Brignone se refiere a las voces del Gaucho Dorda como las de un psicótico que le inspira lástima y respeto al mismo tiempo; son las voces precisamente, las que permiten que el Nene cuide de Dorda, pues gracias a ellas el Gaucho es fémina y se torna frágil y delicado:

Los que matan por matar es porque escuchan voces, oyen hablar a la gente, están comunicados con la central, con la voz de los muertos, de los ausentes, de las mujeres perdidas, es como un zumbido decía Dorda, una cosa eléctrica, que hace cric, cric, adentro del mate y no te deja dormir. Sufren a mil, loco, siempre una radio en la cabeza, vos sabés lo que es eso. Te hablan, te dicen porquerías. (76)

Por otra parte, Dorda es un hombre del campo en la ciudad, y como Silvio Astier, el personaje de Roberto Arlt, es un lector acérrimo de la mecánica popular, lectura que le permite pensar el universo desde el principio, como si además de cuatrero fuera un filósofo presocrático:

Estamos hechos de aire -decía-. Piel y aire. Después adentro, está todo húmedo, entre la piel y el aire -trataba de explicarse científicamente, el Gaucho Rubio-; hay unos tubitos... [...] Estamos hechos de leche, de sangre y de aire -dijo el Gaucho una noche volado con coca, y locuaz. [...] Hay unos tubitos -decía Dorda y se tocaba el pecho- que van por acá -y se buscaba con los dedos entre las costillas-; son como de plástico y se vacían y se llenan, se vacían y se llenan. Cuando están llenos, pensás, cuando están vacíos, dormís. Lo que te acordás, ponéle de cuando sos chico, es porque patinan en el aire, pasan por ahí, las cosas que te acordás, los recuerdos. (79)

Dorda tiene recuerdos como sueños. Muchos de ellos son literarios y tienen una extraña coherencia: son rurales y decimonónicos: “Habían entrado a caballo por el patio embaldosado y la mujer salió a pedirles respeto con la escopeta de dos caños bajo el brazo. ¿De dónde venía ese recuerdo?” (228). Los recuerdos del Gaucho provienen de *La cautiva*, de *Facundo*, de *Martín Fierro*, de *Moreira*, o de *Una excursión a los indios ranqueles*.

Resulta evidente entonces, que Dorda lleva las marcas heterogéneas de un corpus de obras que se confunde con el nacimiento de la Argentina y se consagran por la tradición literaria; pero a favor o en contra de esa tradición, Dorda pierde su capacidad de raciocinio y se muestra como un demente perturbado por la nostalgia literaria. En este sentido, las obras decimonónicas actuarían como el depósito textual o archivo, de las luchas e ilusiones del pasado, recordadas como un sueño. Sin embargo, su perfil como personaje frenético está hecho de residuos reconocibles de esa tradición.

Luego, el Gaucho Dorda tiene la memoria de los perdedores de la historia social argentina. Pero también es el príncipe Myshkin, el idiota de Dostoievski, que se hace cargo del dolor ajeno. Así lo vio Renzi cuando lo sacaron, medio muerto, ensangrentado, y la gente se le echó encima para golpearlo: “Un Cristo, anotó el chico de El Mundo, el chivo expiatorio, el idiota que sufre el dolor de todos” (240). Un Cristo, un idiota, un Myshkin invertido porque es violento e implacable.

La inversión sexual de Dorda se aplica también a otros ámbitos. Es un gaucho fuera de su tiempo, es un redentor que asesina, es un mudo que trasmite las voces de todos. La propia excentricidad de Dorda, su ser inclasificable para los demás (como criminal o “retrasado mental”), su extraña sexualidad, su dificultad para ser asimilado como personaje y la resistencia que presenta a la identificación, actualizan y destruyen la forma convencional heredada de las figuras legendarias del bandido convertido en héroe popular.

Las voces que le hablan al Gaucho Dorda no son tampoco fidedignas ni coherentes. Le llegan fragmentadas, y las referencias literarias que recibe como recuerdos ajenos le llegan distorsionadas y mezcladas. No se trata de citas, ni siquiera de parodias, sino de una forma específica de irreverencia y rescate: la literatura como parte de la memoria personal, los recuerdos literarios como síntomas psicóticos. En la cabeza de Dorda, los fragmentos de recuerdos o de textos que no leyó, en clave de delirio narcótico, se emancipan de cualquier referencia después de la muerte del Nene Brignone.

El Gaucho Rubio es un personaje arcaico y a la vez absolutamente contemporáneo. La memoria de Dorda es un campo ruinoso, repleto de desechos, como pedazos de historia que han perdido su unidad original pero donde se cuelan, además de las amenazas y las advertencias del poder, las voces dificultosamente articuladas del sufrimiento y la insumisión.

Hacia el final de la novela de Ricardo Piglia, cuando Dorda, último sobreviviente del combate prolongado con la policía, siente que ha llegado al límite de sus fuerzas, se produce en él una condensación de todos estos fragmentos y avisos en la imagen de un matrero que recuerda haber visto en su niñez: el gringo Anselmo o el loco Anselmo. Se trata además de un matrero lector que roba y lee cartas ajenas y al cual Dorda recuerda como una figura admirable que con orgullo lleva sus manos esposadas, flanqueado por dos agentes que lo custodiaban en el viaje en tren hacia la cárcel: “El matrero iba esposado con las manos adelante, las manos atadas sobre la cintura, pero mirando con altivez, orgulloso de ser un mal hombre, un rebelde [...]” (232). Junto a esta imagen, las palabras de la madre de Dorda que son pronunciadas como un exorcismo y una advertencia, pero que en el Gaucho funcionan como mandato del destino: “–Así vas a terminar vos– la finada le dijo esa noche.” (232). Esa imagen que no es leída sino vivida, pero que se recuerda como un sueño, como una ficción, actúa como una condensación final de todos esos recuerdos literarios en un modelo anarco, una forma de dar sentido a la experiencia.

Por lo anterior, en el momento de máximo peligro y de cara a la muerte, Dorda se adhiere oscuramente a un destino de matrero o a una muerte de acuerdo con un linaje elegido. La herencia psíquica, textual, que satura la memoria de Dorda, parece tener mucho más que ver con la reencarnación que con la herencia de sangre que sugiere el Dr. Bunge y difunde el comisario Silva en sus ruedas de prensa, cuando dice:

Estos señores son psicópatas, homosexuales. Casos clínicos, basura humana. [...] A ellos no les asusta el peligro, traen la muerte en la sangre, matan inocentes en la calle desde los quince años, hijos de alcohólicos, de sifilíticos, son resentidos, carne de frenopático,

delincuentes desesperados, más peligrosos que un comando de soldados profesionales, son una manada de lobos acorralados en una casa. (198)

La elección procesada en la interioridad de Dorda se inscribe en una herencia literaria que ve en el coraje un lujo del excluido. Se trata de un mandato de anormalidad ya ejercido por la madre de Dorda, que implicaba también una advertencia y una profecía: “Vos vas a terminar mal.” (220), le dice su madre y como un eco científico de la sabiduría materna, el doctor Bunge le repite “Si sigue así va a terminar mal Dorda.” (225). Curar su desorden sexual, su inversión, es una tarea médica y también moral: “Por eso lo trataban con las inyecciones y las pastillas en el hospital para curarlo, para volverlo sordo, para sacarlo del pecado de la sodomía” (224).

Aquí, la figura del doctor Bunge aparece en *Plata Quemada* como un comentario irónico sobre la violencia de los “saberes clínicos” al servicio del poder. Ilustran un segmento de sus narraciones y su violencia congénita. La posición del Doctor Bunge en su papel como asistente de autoridades penitenciarias y policiales ha sido discutida por Michel Foucault en *Vigilar y castigar*:

Bajo el nombre de crímenes y de delitos, se siguen juzgando efectivamente objetos jurídicos definidos por el Código, pero se juzga a la vez pasiones, instintos, anomalías, achaques, inadaptaciones, efectos de medio o de herencia; se castigan las agresiones, pero a través de ellas las agresividades; las violaciones, pero a la vez, las perversiones; los asesinatos que son también pulsiones y deseos. [...] El examen pericial psiquiátrico, pero de una manera más general la antropología criminal y el discurso insistente de la criminología, encuentran aquí una de sus funciones precisas: al inscribir solemnemente las infracciones en el campo de los objetos susceptibles de un conocimiento científico, proporcionar a los mecanismos del castigo legal un asidero justificable no ya simplemente sobre las infracciones, sino sobre los individuos; no ya sobre lo que han hecho, sino sobre lo que son, serán y pueden ser [...] [los jueces] se han puesto, pues, a juzgar otra cosa distinta de los delitos: el “alma” de los delincuentes. [...] ¿El papel del psiquiatra en materia penal? No experto en responsabilidad, sino consejero en castigo; a él le toca decir si el sujeto es “peligroso”, de qué manera protegerse de él, cómo intervenir para modificarlo, y si es preferible tratar de reprimir o de curar. (Foucault 1984, 25-9)

Marcos Dorda, el Gaucho Rubio, mantiene una sexualidad inclasificable que sólo responde a los imperativos difusos del deseo. El personaje ha confundido a los críticos, que hablan de una sexualidad extraña y en general a algunos lectores que han querido, sin éxito, reconocer en Dorda las señas de identidad de una subcultura gay. Dorda y el Nene no se orientan a un sexo específico. En Dorda el deseo abarca desde la heterosexualidad a un misticismo de la plena renuncia. De esta manera, se tendría que hablar de una subjetividad débil montada sobre una circulación libre, caprichosa, del deseo tal y como la describe Gilles Deleuze en *Crítica y Clínica*. La extraña sensualidad de Dorda es

análoga a su hibridez social (la de sus ascendencias, a la vez inmigrante y criollo) y a su reciclaje textual (textos de la literatura percibidos como contenidos de la memoria). Su delirio transcurre por circuitos que exceden la escena familiar clásica del psicoanálisis.

Lo que más se acerca a la sexualidad de los mellizos es el discurso libertino del siglo XVIII, sólo que la esencia del libertino no está en sus actos, sino en un discurso que se mueve entre la razón ilustrada y la sinrazón de la sexualidad. La sexualidad de los mellizos, y en particular la de Dorda, se inscribe en una lógica transgresiva pero silenciosa; de ahí que esa muda desmesura evoque el nacimiento de ciertos mutismos en la literatura argentina contemporánea. El caso Dorda fascina a los psiquiatras precisamente por resultar ilegible: “Siempre había sido objeto de interés para los médicos, los psiquiatras. El criminal nato, el hombre que se ha desgraciado de chico, muere en su ley. Era un destino al que no podía escapar...” (Piglia 1998, 234).

Aquello que no se puede explicar, a lo que no puede dársele un sitio y un nombre, se le llama el “mal absoluto” (Piglia 2005, 83). Dorda es para sus psiquiatras y carceleros un enigma y un peligro. Es un fenómeno en el que coinciden la etimología y el uso de la palabra monstruo: ese ser mitad felino, mitad mujer. En torno a él, al ilegible, al inexplicable, se teje un discurso de alerta, de temor y de vigilancia.

El discurso clínico no se detiene en el meticuloso diagnóstico del Doctor Bunge. Se extrema y se exaspera, se hace abiertamente político, en manos de Cayetano Silva. Su prédica se basa en la igualación entre delincuencia y oposición política. Representa las posiciones menos veladas de un discurso oficioso y latente en cuyos enunciados pueden leerse, retrospectiva y proféticamente, los de las dictaduras militares argentinas: la del general Onganía primero, pero sobre todo la que encabezaría el general Videla desde marzo de 1976. Siguiendo este orden de ideas, Rigoberto Gil señala que Silva, acostumbrado a combatir el hampa y el crimen organizado, sostiene que: “Ninguna acción delictiva resulta gratuita y todas parecieran tejidas por el hilo de una sola madeja que busca enredar y debilitar los fundamentos de una sociedad que aspira al orden.” (Gil 2005, 100), lo cual es verificado por el comisario cuando afirma:

Los criminales ahora son ideológicos. Es la resaca que dejó el peronismo. [...] Son delincuentes sociales, son terroristas [...] Son como los argelinos, están en guerra contra toda la sociedad, quieren matarnos a todos. [...] Por eso había que coordinar con la inteligencia del Estado la acción policial y limpiar la ciudad de esta bosta. [...] La policía de Buenos Aires venía llevando una campaña de exterminio. (Piglia 1998, 66-7)

El comisario Silva teme, significativamente, el retorno de una alianza entre el crimen político y el social. Teme la alianza entre delincuentes y resistencia peronista y alude precisamente al tiempo de los anarquistas: “La gente de la resistencia peronista (resumía Silva) cansada de la militancia heroica había empezado a chorear por su lado. Había que cortar esa conexión porque si no iba a volver el tiempo de los anarquistas cuando no se distinguían los chorros de los políticos” (67).

Silva alude a los vasos comunicantes entre delincuencia social y resistencia política. Al mismo tiempo, atribuye a sus enemigos una serie de patologías, entre las que notablemente se encuentra siempre la homosexualidad. Propaga un discurso paranoico, propio de los Estados policiales de perpetua vigilancia. Representa el discurso de un régimen que se siente amenazado desde la multitud, que sufre el estrés político que supone la amenaza múltiple, invisible y anónima. El discurso de Silva extiende la sospecha como método, y crea al enemigo interno como recurso político de autolegitimación.

En consecuencia, *Plata Quemada* se construye sobre el eterno retorno de narrativas pasadas, su recurrencia, su reciclaje y su reaparición en contextos siempre diferentes señalan las voces del discurso delirante de una literatura que, desde Macedonio Fernández, Borges y Roberto Arlt, estaba anunciando el delirio de sus personajes.

Para entenderlo mejor, hay que tomar en consideración los orígenes de la criminología y sus implicaciones en el ámbito de lo latinoamericano. La criminología surge a finales del siglo XIX, gracias a un reflejo paranoico de la burguesía que se sentía amenazada por un nuevo peligro: las masas urbanas de desposeídos inclinadas a la revuelta y al delito contra la propiedad. En el contexto latinoamericano, entonces, tanto la criminología como la novela policial, nacen del reflejo temeroso respecto a la muchedumbre anónima, o como el intento de anticiparse a la violencia ilegal por medio de estrategias de control, identificación y diagnóstico; un temor que se hace efectivo en *Plata Quemada*.

La lógica del poder que gobierna los delirios paranoicos y megalómanos refleja una incapacidad para asumir la pérdida de un orden simbólico estable y compensa esta incapacidad con el esfuerzo desesperado por abordar un nuevo orden sobre lo real, que lucha por ser aferrado en su trivialidad y violencia. El delirante reorganiza el mundo de acuerdo con su necesidad de orden o significado.

Esta lógica delirante, cuando se lleva a sus límites, conduce a un intento de sistematizar el mensaje que el delirante cree que debe descifrar. A diferencia del error –

rectificable, aislado, circunscrito—, la interpretación delirante tiende a la difusión y se organiza en un sistema.

Luego, la idea de persecución responde a la de grandeza. El yo delirante, que cree ser el objetivo de una horda de perseguidores, se encuentra a sí mismo, de acuerdo con un mecanismo simétrico, el gobernante de una multitud que lo aclama. Para Elías Canetti, mientras el paranoico choca con una masa hostil, ésta resulta simétricamente favorable al megalómano (2006, 432). La megalomanía, más que la paranoia, no es estática: es un proceso viviente, que se nutre de todos los elementos exteriores susceptibles de ser integrados al delirio.

Estas tres grandes novelas del delirio en la literatura latinoamericana —*Sobre héroes y tumbas*, *Rayuela* y *Plata Quemada*—, nos permiten afirmar que el delirio no es solo un tema literario entre otros, sino un tema que florece en detrimento de la trama de los hechos reales; un espacio errático y en movimiento, del cual los límites con la realidad tienden a difuminarse. Sin embargo, esta idea es cuestionada por una multitud de obras de la narrativa latinoamericana contemporánea. En las novelas que nos interesan, el cuestionamiento llega a un punto crítico: los límites de la realidad y el delirio están revueltos como nunca antes. En estas novelas, si ocurre el delirio de manera inesperada e implícita, a menudo se resuelve sin previo aviso. El lector, por lo tanto, se ve obligado a estar extremadamente atento para identificar las garras del régimen de representación vigilante y del régimen de representación delirante.

La noción de régimen tiene aquí el interés de calificar un equilibrio siempre temporal o inestable. Al lado de los casos que todavía se presentan, donde los límites entre el delirio y la realidad son explícitos, surgen multitud de situaciones en las que se desvanecen. El temblor que introduce en el régimen de la representación podría recordar en ciertos aspectos, en las narrativas en primera persona, a las incertidumbres del género fantástico. Pero asumiendo esta herencia, las novelas latinoamericanas contemporáneas se distinguen gracias a que, en ellas, el delirio ya no requiere de ninguna interpretación sobrenatural.

No obstante, tan pronto como se aventura en estos territorios, el lector se enfrenta a nuevos problemas: ¿está seguro el lugar de expresión y el punto de vista a través del cual se ve la escena? Saber si leemos un delirio, a menudo resulta ser una tarea peligrosa, pues toda la originalidad y la inventiva de la novela latinoamericana contemporánea sale a relucir en la historia, sin saber siempre lo que el delirio vertió en ella; el delirio aparece así en el corazón de una multitud de innovaciones formales y narrativas.

En última instancia, los límites del delirio pueden perderse en la indeterminación: el lector, confrontado con inconsistencias generalizadas, no puede circunscribir su alcance, e inmensas partes de la narrativa ven su estado totalmente codificado. Este tipo de problemas ocurre en particular en narrativas en primera persona, donde toda la narración es entonces la que se arriesga a ser descalificada por el delirio.

El delirio, tal como se ilustra en la novela latinoamericana contemporánea, rompe el marco de plausibilidad en el que se inscribió la representación del individuo. Nosotros sabemos que la novela ha sido considerada durante mucho tiempo el arte de la plausibilidad: su objetivo habría sido perseguir la búsqueda de lo real al que la prosa occidental estuvo condenada desde el principio. Algunos críticos han leído el proceso de la representación interior en la novela contemporánea según una perspectiva análoga.

La representación de los movimientos más caóticos de la vida interior obedecería a la exigencia de representar los personajes lo más complejos posibles. Esta tesis quizás llegue a su formulación más extrema en las obras de Dorrit Cohn, para quien la representación de pensamientos sin formular no solo es necesario para la plausibilidad de la figuración individual, pero incluso consustancial con la práctica ficticia: “[...] la narrativa de ficción alcanza su “aire de realidad” más completo en la interpretación de un ser solitario en las garras de unos pensamientos que este ser no comunicará nunca a nadie” (1981, 19). Desde esta perspectiva, no sería sorprendente que las fantasías más oscuras se conviertan en un gran objeto de representación; que se radicalice la exploración de una psicología de las profundidades en la narrativa latinoamericana desde finales del siglo XX, al aventurarse aún más en las partes del inconsciente reveladas por el delirio, llevaría a la novela a profundizar en su búsqueda de lo plausible.

4. Configuración de constelaciones del delirio en la novela latinoamericana contemporánea

El delirio como categoría de análisis literario es un referente que pone en cuestión los límites con la realidad y la representación. La voz delirante se ubica en un territorio inestable e incierto en donde la alucinación se representa con palabras como una manera de desbordar el lenguaje y la lengua. La siguiente cita nos permite ampliar la idea:

Una de las características más relevantes y problemáticas en la teorización y uso de la noción de delirio como herramienta de análisis (literario y lingüístico por igual), ha sido su relación con los referentes de la realidad circundante. La veracidad (o plausibilidad)

de las premisas sobre las que actúa el delirio es siempre puesta en cuestión; entendida como frenesí alucinatorio que desvincula a la voz delirante de índices temporales y espaciales normalizados. Dicha “veracidad” ha establecido previamente unos parámetros de realidad inapelables. (Saldarriaga 2014, 10)

Es así como la veracidad del delirio se funda en una premisa puesta en cuestión. De ahí que su interpretación literaria requiera de variables como la digresión, que es el extravío del surco; por ello, la configuración de constelaciones del delirio en la novela latinoamericana contemporánea, a partir del concepto de delirio y del análisis de la construcción del relato delirante, no obedece a linajes, sucesiones, y o principios de organización y clasificación periódica.

La relación que se establece entre las obras está señalada por la creación de otras sendas de sentido, un poco más disruptivas, o desde la formación del relato común –atendiendo más a las exclusiones, a las fugas, los extravíos–, ya que el montaje constelativo no busca la canonización y su fijeza hermética, sino la comunión estética entre las obras a partir de trazados sutiles e inaprensibles. En esa dirección el montaje constelativo permite mostrar y contemplar, más que definir y analizar.

Entonces, después de haber recorrido los presupuestos teóricos que enmarcan el presente estudio, esto es, la trayectoria del concepto de constelación como perspectiva crítica de estudio de los fenómenos culturales, que se fundamenta en el pensamiento analógico y de mimesis; además de especificar el análisis figural, que ponemos a operar en el segundo capítulo: como es la crítica propia del pensamiento de Benjamin y Adorno, en donde los niveles de sentido que operan en las obras literarias son los que permiten aprehender los conceptos que explican determinada escritura: el sistema de personajes, la trama, el uso del material verbal, los espacios, el tiempo, entre otros. Por ello, en el último apartado, y a manera de respuesta directa a nuestra pregunta de investigación, configuraremos tres constelaciones del delirio en la novela latinoamericana contemporánea: *la Constelación Mnemósine: delirios de la memoria y la historia*, *la Constelación Mysterium: delirios místicos* y *la Constelación Allucinatio: delirios creativos*.

Cada una de estas constelaciones estará configurada por tres obras a saber: para la *Constelación Mnemósine: delirios de la memoria y la historia* trabajaremos *Amuleto* (1999) de Roberto Bolaño, *Nadie me verá llorar* (1999) de Cristina Rivera Garza y *La Casa de los Náufragos* (1987) de Guillermo Rosales. Hay varios criterios por los cuales se agruparon las obras anteriores en torno al concepto de delirio de la memoria y la

historia, el más relevante es el tipo de relación que la memoria de los personajes establece con la realidad, en este caso, con el discurso de la historia. Esta relación no es estable; el discurso histórico en estas obras es visto a través de una psiquis perturbada que está en ruptura con el mundo por su misma situación mental.

En *Amuleto* el desequilibrio de Auxilio hunde sus raíces en un evento traumático, no sólo para ella, sino para toda una generación: La Matanza de Tlatelolco; por su parte, en *Nadie me verá llorar*, el México del Porfiriato y la Revolución son el telón de fondo de la historia de dos derrotados, a quienes las promesas de progreso les fueron incumplidas; por ello, el discurso de la historia, entendido como aquel relato lineal que ubica el triunfo de la razón al final de la misma, está al margen de sus vidas. Finalmente, en *La Casa de los Náufragos*, la novela más radical en cuanto a la ruptura con el mundo se refiere; en ella, un hito como la Revolución Cubana resulta una pesadilla para un cubano delirante en los Estados Unidos.

Otro criterio de agrupación para esta constelación, es el hilo casi imperceptible que une los hechos históricos acaecidos y que se relacionan también con un discurso inestable. Recordemos cómo para 1968, año en el que ocurre la matanza de Tlatelolco, México era el único país de Latinoamérica que mantenía relaciones con Cuba; pese a ello, el presidente mexicano Gustavo Díaz Ordaz manifestó, a manera de justificación, que dicha matanza tenía como razón ideológica la lucha anticomunista, que para ese momento estaba en pleno auge por la guerra de Vietnam. Así entonces, el discurso mexicano hacia Cuba era ambiguo e inestable, dado que mantenía relaciones diplomáticas con la isla a su vez que su relación con Estados Unidos la sustentaba la lucha contra el Comunismo. Las siguientes líneas de Collado Herrera, nos permiten mostrar con mayor claridad la línea histórica que une la constelación de los delirios de la memoria y la historia:

La propia guerra fría que México encaraba en su oposición a los movimientos sociales asociados a las izquierdas locales, más allá de la confrontación ideológica Este-Oeste de la guerra fría. Así el 68 es presentado como una más de estas movilizaciones izquierdistas opositoras al priismo, inmersa en la confrontación ideológica del Estado, quien defendía el legado de la revolución mexicana, contra la revolución cubana, que inspiraba a los grupos socialistas mexicanos. (Collado 2017, 163)

Por su parte, la *Constelación Mysterium: delirios místicos* está conformada por las obras *La Virgen Cabeza* (2009) de Gabriela Cabezón, *El Poeta Ciego* (1998) de Mario Bellatin y *Las Nubes* (1997) de Juan José Saer. Ahora bien, el criterio más importante para su agrupamiento fue la manera extasiada con la que se vive el delirio, es decir, la

posibilidad de la mente delirante de salirse de la historia lineal, progresista y con ello, crear otro mundo posible en donde se puede hallar algún tipo de unidad.

Cleopatra, de *La Virgen Cabeza*, experimenta una comunicación delirante con la Virgen, quien le da instrucciones de cómo guiar a su comunidad; el poeta ciego es el líder de una comunidad de fanáticos religiosos que, llevados por sus iluminaciones, cometen todo tipo de delitos con la convicción de estar en lo correcto. Finalmente, Sor Teresita, motivada por un arrebató extático, vive una etapa de libertinaje sexual que la lleva a la comunión carnal con un grupo de soldados.

Derivado de lo anterior, encontramos otra resonancia y es el carácter colectivo del delirio, la capacidad de inspiración o sugestión que este presenta. Por ello, *La Virgen Cabeza* muestra cómo ese delirio místico ayuda a toda una comunidad de desarraigados a trabajar en pro del bien común. En *El Poeta Ciego* hay esta misma unión colectiva, mas esta vez es para cometer crímenes y abusos que son justificados por unos principios en común. Mientras que, en *Las Nubes*, el vínculo se da por el éxtasis: la comunión se concierta mediante el acto sexual al que se le atribuye la capacidad de unir espíritu y materia.

Finalmente, la *Constelación Allucinatio: delirios creativos*, formada por las novelas *Todos los perros son azules* (2003) de Rodrigo de Souza, *Yo era una chica moderna* (2011) de César Aira y *Opio en las Nubes* (1992) de Rafael Chaparro Madiedo, están relacionadas por presentar una libertad creativa para expresar el delirio; en la novela de Rodrigo de Souza presenciamos un ser delirante que carga como único equipaje a la literatura: un ser atormentado que encuentra en la creación ajena y propia una salida a su infierno.

En la Novela de Aira, la creación delirante es metaliteraria, porque la narración misma está guiada por una imaginación salida del surco, la que crea imágenes y situaciones alucinadas que se salen por completo de la racionalidad lógica. Y en *Opio en las Nubes*, asistimos a la escritura de una voz fragmentada que crea varios personajes para expresar el delirio de un lugar que está más allá de la muerte, pero que formula la degradación del mundo.

Así pues, las relaciones que se establecen para configurar las constelaciones obedecen a nexos más simbólicos que materiales porque se trata de encontrar la manera en la que las obras valoran el delirio para configurarlo como un tipo. Hay diferentes tipos de delirio y cada uno de ellos delimita una constelación; dibuja un cúmulo de estrellas agrupadas en torno a las líneas de cruces y de fuga que constituyen su trazado.

Dibujar una constelación implica un modo sutil de establecer relaciones; relaciones que, por esa misma condición, ponen de presente aquello que es semejante y lo que resulta diferente. Por ello, las relaciones entre los elementos de una constelación son complejas y plantean un sinnúmero de maneras de conectar sus características. Ese mismo carácter de flexibilidad en las superposiciones que se logran en una constelación, garantiza que puedan modificarse si, por ejemplo, se quiere ampliar el número de elementos.

Sabemos que dentro de los tipos de delirio que configuran las constelaciones propuestas cabrían muchas obras de la literatura universal, dado que los tipos en sí son globales, más esto se escapa de los límites de este estudio. Por ello, hemos establecido como punto de referencia de todas las constelaciones el contexto latinoamericano y de este modo, enfatizar en el interés por la literatura de nuestro continente.

Lo anterior no obsta para que la perspectiva crítica del presente estudio pueda ser ampliada, reiteramos, con obras de otras latitudes. Los tipos de delirio aquí señalados —el de la memoria y la historia, el místico y el creativo—, refieren a condiciones alteradas, salidas del surco de la mente; por ello, resultan un esquema flexible que podría enriquecerse con la inclusión de otros contextos culturales.

La construcción de las constelaciones del delirio en la novela latinoamericana contemporánea propone una hoja de ruta para analizar la forma que adquiere este tema en la cultura. Al respecto podemos afirmar que, como se verá a través de las obras, el delirio literario está ahí para señalar lo que el sistema ha dejado que se frustre, las ruinas de las expectativas, la violencia, pero también una manera de encontrar sentido en medio de la fragmentación social que viven nuestras sociedades.

El concepto de delirio y la construcción del relato delirante son entonces las dos puntas de lanza para abordar el delirio literario. Con ello, pretendemos abordar tanto un aspecto contenidista como formal. Para volver operativos dichos aspectos del análisis, nos adentraremos en el tipo de delirio de cada obra y en los niveles de producción de sentido; todo ello, a través de una propuesta crítica, que parte del objeto de estudio para esclarecer las categorías de análisis que la misma obra sugiere a través de su lectura.

Capítulo tercero

Constelación Mnemósine: delirios de la memoria y la historia

Me gusta pensar la literatura no como una línea recta sino como una constelación donde conviven las obras más dispares en un paradójico momento de simetría.
(Fabián Casas 2007)

Los criterios relacionales de agrupamiento de esta constelación pasan por la historiografía y la reescritura, en clave delirante, del discurso histórico;³¹ de tal modo que sus trazados están determinados por una mirada oblicua a la historia, la que destaca en estas obras, por su carácter de alucinación, sueño o discurso marginal, tal y como se evidenciará en las novelas analizadas.

En este orden de ideas, otro de los criterios que nos llevaron a formar este trazado constelativo fue el carácter, si se quiere marginal, de sus personajes; tanto en *Amuleto* como en *Nadie me verá llorar* y en *La casa de los naufragos* hay una experiencia subjetiva que, pese a desarrollarse en relación con hechos históricos objetivos, sobresale en importancia significativa a lo largo del relato; por ello, el delirio que aquí está presente se expresa a través de una memoria individual que configura la particularidad de una experiencia enmarcada en la memoria colectiva.

En estas obras el discurso histórico se torna maleable, hasta el punto de aparecer como una pesadilla. Así pues, la visión sobre la historia oficial que podemos leer en las novelas elegidas es narrada por aquellos grupos poblacionales que, como bien lo han señalado autores como Benjamin, no están montados en la locomotora del progreso y,

³¹ Al respecto cabe citar lo que el historiador francés Pierre Nora menciona en cuanto a las relaciones y diferencias entre la memoria y la historia: “Memoria e historia funcionan en dos registros radicalmente diferentes, aun cuando es evidente que ambas tienen relaciones estrechas y que la historia se apoya, nace, de la memoria. La memoria es el recuerdo de un pasado vivido o imaginado. Por esa razón, la memoria siempre es portada por grupos de seres vivos que experimentaron los hechos o creen haberlo hecho. La memoria, por naturaleza, es afectiva, emotiva, abierta a todas las transformaciones, inconsciente de sus sucesivas transformaciones, vulnerable a toda manipulación, susceptible de permanecer latente durante largos períodos y de bruscos despertares. La memoria es siempre un fenómeno colectivo, aunque sea psicológicamente vivida como individual. Por el contrario, la historia es una construcción siempre problemática e incompleta de aquello que ha dejado de existir, pero que dejó rastros. A partir de esos rastros, controlados, entrecruzados, comparados, el historiador trata de reconstituir lo que pudo pasar y, sobre todo, integrar esos hechos en un conjunto explicativo. La memoria depende en gran parte de lo mágico y sólo acepta las informaciones que le convienen. La historia, por el contrario, es una operación puramente intelectual, laica, que exige un análisis y un discurso críticos. La historia permanece; la memoria va demasiado rápido. La historia reúne; la memoria divide” (Corradini, L. “No hay que confundir memoria con historia”, dijo Pierre Nora” en Entrevista, *La Nación*, 15 de marzo de 2006).

muy por el contrario, sus aspiraciones han quedado suspendidas en las promesas de una razón universal que organizaría la vida social para el bien común. Por tal motivo, estas obras muestran las grietas de esa razón universal y hacen emerger los discursos de los olvidados y marginados del proyecto de civilización.

1. Delirio, historia y trauma en *Amuleto* de Roberto Bolaño

La novela *Amuleto* (1999), del escritor chileno Roberto Bolaño, vendría a ser dentro de nuestra constelación, una de las estrellas más vistosas, roja y fría como Betelgeuse. Y, como esta estrella, una de las más luminosas. La relación que establece esta novela con el concepto de delirio se da por la vía del estrés postraumático y la videncia. Un hito histórico marca la vida del individuo, quien termina viviendo en dos realidades paralelas. En este caso su protagonista, Auxilio, se mueve entre el mundo de la poesía y una psiquis trastornada que proyecta el trauma en forma permanente.

Este relato delirante es producto de una paranoia posterior a un trauma severo; de allí entonces que el síndrome de estrés postraumático se exprese en la escritura mediante reviviscencias o *flash backs*, digresiones y evasiones del tema; Auxilio parece hipersensibilizada frente a estímulos externos que le recuerdan el trauma. A su vez, el trauma es una herida duradera que puede o no sanarse, exponiendo al individuo al dolor y al sufrimiento.

Por ello, la herida que sufre Auxilio no es imaginaria o fruto de un juicio errado; en este caso, hay un hecho objetivo que le produce un delirio postraumático por causa de una situación de extremo estrés, de un suceso límite que llega de manera inesperada a la vida de la protagonista. Sumado a ello, dicha situación le despierta el don de la clarividencia mediante el cual Auxilio observa con horror el suceso histórico porvenir: la matanza de Tlatelolco.

Pese a que hay un pacto narrativo anclado en lo referencial –dado que tanto Auxilio como la matanza de Tlatelolco y los sucesos antecedentes tienen lugar en la realidad–, también existe otro que se deriva hacia un pacto netamente ficcional, porque las formas que adquieren los delirios como las situaciones que la narradora protagonista vive, nacen de la imaginación del autor, la que se introduce en la interioridad del personaje para intentar describir el horror que produce en la psiquis un evento traumático.

La obra de Roberto Bolaño ha merecido una atención notable durante la última década,³² tanto por parte de los lectores, como por parte de la crítica dentro y fuera de la academia, lo que subraya su pertinencia para incluirla en nuestro trabajo. Las relaciones que esta obra establece con las demás obras que conforman esta constelación resultan de especial interés, en la medida en que hacen una lectura de eventos traumáticos que han dejado huella en Latinoamérica. A lo anterior se suma que *Amuleto* es una ampliación del monólogo del personaje del cuarto capítulo de la segunda parte de *Los detectives salvajes*.

1.1 El encuentro de dos hilos narrativos

Amuleto es una novela narrada desde las vivencias de su protagonista, Auxilio Lacouture,³³ narradora intradiegetica que se describe como una chica con “los ojos azules, el pelo rubio y canoso con un corte a lo Príncipe Valiente, la cara alargada y flaca, [...] arrugas en la frente” (Bolaño 1999, 11) y sin los cuatro dientes delanteros. La novela mezcla tanto personajes como sucesos reales con la ficción; así se hace alusión a escritores como León Felipe, Pedro Garfía o Lilian Serpas. Auxilio es una ciudadana uruguaya (de Montevideo), poeta y viajera, que llega a México en la primera mitad de los años 60 atraída conscientemente por la cultura, más arrastrada por la locura en su inconsciente:

Tal vez fue la locura la que me impulsó a viajar. Puede que fuera la locura. Yo decía que había sido la cultura. Claro que la cultura a veces es la locura, o comprende la locura. Tal vez fue el desamor el que me impulsó a viajar. Tal vez fue un amor excesivo y desbordante. Tal vez fue la locura. (1999, 4)

Este movimiento en el espacio, que impulsa la acción narrativa, señala los dos hilos que van tramando la historia de Auxilio en el México de los años 60; uno de ellos da forma al mundo de lo simbólico: la literatura, la academia, la poesía, esto es, la cultura mexicana que actúa en el relato a manera de digresión; el otro hilo trenza, de manera discontinua, un hecho histórico (la matanza de Tlatelolco y sus antecedentes) y el delirio ficcionado de alguien que sufre un Trastorno de Estrés Postraumático (TEPT).³⁴

³² Esto se puede observar en el libro: *Los Aleph. Bolaño y la novela global latinoamericana*. De Héctor Hoyos, editado por crítica en el año 2020.

³³ Este personaje está basado en Alcira Soust Scaffo, uruguaya que se volvió una leyenda del movimiento estudiantil mexicano, por haber resistido la ocupación militar de la UNAM el 18 de septiembre de 1968, tras haber permanecido oculta en un baño durante los quince días que duró dicha ocupación.

³⁴ La Sociedad Española para el Estudio de la Ansiedad y el Estrés, dice al respecto: El TEPT “Se origina tras haber sufrido u observado un acontecimiento altamente traumático (atentado, violación, asalto, secuestro, accidente, etc.), en el que está en juego la vida de las personas” (Sociedad Española para el

Estos dos hilos narrativos –el uno visible, evidente; el otro, dudoso e impredecible como las emociones– van configurando el relato de la historia cultural y política mexicana en la voz de una testigo quien, a través de un monólogo, nos muestra las implicaciones individuales de los hechos colectivos. En concreto, el suceso traumático objeto del relato es introducido por Auxilio en el ya célebre primer párrafo:

Ésta será una historia de terror. Será una historia policíaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá. No lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta. Soy yo la que habla y por eso no lo parecerá. Pero en el fondo es la historia de un crimen atroz. (1999, 4)

Y efectivamente, la convicción de que no parecerá una historia de terror porque es ella quien la cuenta radica, justamente, en la digresión que le permite narrar un mundo paralelo en donde la poesía es prácticamente la única salvación: “Yo soy la madre de todos los poetas y no permití (o el destino no permitió) que la pesadilla me desmontara” (11). Sin embargo, hay un punto de encuentro entre el horror de la historia y la isla de la poesía en aquel día traumático en el que, mientras el Ejército ocupaba el campus universitario, ella hacía una lectura en caída libre bajo la luz de la luna que se deslizaba por las baldosas del baño:

De hecho, gracias a Pedro Garfias, a los poemas de Pedro Garfias y a mi inveterado vicio de leer en el baño, yo fui la última en enterarse de que los granaderos habían entrado, de que el ejército había violado la autonomía universitaria, y de que mientras mis pupilas recorrían los versos de aquel español muerto en el exilio los soldados y los granaderos estaban deteniendo y cacheando y pegándole a todo el que encontraban delante sin que importara sexo o edad, condición civil o status adquirido (o regalado) en el intrincado mundo de las jerarquías universitarias. (1999, 12)

La figura del poeta español Pedro Garfias, a quien Auxilio ayudó en sus quehaceres domésticos en su arribo a México (al igual que a León Felipe), es la entrada hacia la red semántica que se teje en la novela para describir el episodio de aquel 18 de septiembre; es así como mediante la fijación por un objeto que empieza a causarle terror: un florero al que Pedro Garfias mira fijamente con melancolía, la narradora protagonista presiente el hueco negro, la noche oscura, la nube de polvo, es decir, el delirio que bordeará tras el trauma.

1.2 La irrupción del trauma

Concretamente, Auxilio queda con una fragilidad psíquica que le hará revivir la escena del lavabo de mujeres en la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras mediante *flashbacks* que aparecen en momentos clave de la narración; esta retrospectión obsesiva y cargada de dolor, propia del delirio por trauma severo, resulta análoga a la repetición del horror en la historia de nuestro continente “porque la muerte es el báculo de Latinoamérica y Latinoamérica no puede caminar sin su báculo” (1999, 30). Entonces, en estos momentos en donde irrumpe la línea de fuga trazada por el trauma, el tiempo se altera y, por ende, la memoria se vuelve insegura de sí misma, se desarticula y delira. Es en este territorio en donde la historia individual se alinea con la historia colectiva, veamos:

Y es entonces cuando el tiempo vuelve a detenerse, imagen trillada donde las haya pues el tiempo o no se detiene nunca o está detenido desde siempre, digamos entonces que el contínuum del tiempo sufre un escalofrío, o digamos que el tiempo abre las patotas y se agacha y mete la cabeza entre las inglés y me mira al revés, unos centímetros tan sólo más abajo del culo, y me guiña un ojo loco, o digamos que la luna llena o creciente o la oscura luna menguante del DF vuelve a deslizarse por las baldosas del lavabo de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras, o digamos que se levanta un silencio de velatorio en el café Quito y que sólo escucho los murmullos de los fantasmas de la corte de Lilian Serpas y que no sé, una vez más, si estoy en el 68 o en el 74 o en el 80 o si de una vez por todas me estoy aproximando como la sombra de un barco naufragado al dichoso año 2000 que no veré. Sea lo que sea, algo pasa con el tiempo. (50)

Así pues, en una vuelta de tuerca, el narrador Bolaño convierte este suceso doloroso en una atalaya mediante la cual Auxilio viaja a través del tiempo e imagina escenas inexistentes que le ayudan a sobrellevar la pérdida parcial de su cordura, y así mismo, logra “ver” momentos futuros a manera de vaticinio. En estos espacios del inconsciente aparecen figuras de la cultura como, por ejemplo, Remedios Varo, quien abre un portal dimensional y en un encuentro imaginario, la lleva a visitar una vez más la escena traumática del lavabo, y a través de imágenes de un cuadro de su autoría hace aparecer el “recuerdo” futuro de la masacre de Tlatelolco:

Y Remedios Varo me mira sonriendo y luego se da vuelta, me da la espalda y durante un rato estudia el cuadro, pero sin quitar o descorder la falda que lo preserva de miradas indiscretas. [...] Y entonces Remedios Varo levanta la falda de la gigante y yo puedo ver un valle enorme, un valle visto desde la montaña más alta, un valle verde y marrón, y la sola visión de ese paisaje me produce angustia, pues yo sé [...] que lo que la pintora me muestra es un preámbulo, una escenografía en la que se va a desarrollar una escena que me marcará con fuego. (43)

De esta forma, la conciencia de la narradora protagonista divaga a través del tiempo y el espacio, mezclando el presente, el pasado y el futuro, así como la realidad con la ficción. De cara a ello, Auxilio, literalmente, se sale del surco de la narración con su mente delirante para adentrar al lector en sus “recuerdos que se remontan sin orden ni concierto hacia atrás y hacia adelante de aquel desamparado mes de septiembre de 1968” (46).

Este quiebre en la continuidad del relato obedece a una lógica afectiva, la que se expresa mediante irrupciones inesperadas del intento por aprehender, con el lenguaje, la experiencia emocional; en este sentido “es un lenguaje material afectivo más que una forma de expresión, y que se parece más a los gritos que al discurso del concepto” (Deleuze 1996, 227).

Y es justamente el grito la expresión que más se adecúa a la experiencia del horror; el grito que vendría a ser la desarticulación de un lenguaje previo al silencio, por ello Auxilio en sus alucinaciones de la matanza de Tlatelolco, afirma:

No sé si eran jóvenes de carne y hueso o fantasmas. Pero los vi. Probablemente eran fantasmas. Pero caminaban y no volaban, como dicen que vuelan los fantasmas. Así que puede que no fueran fantasmas. Supe también que pese a caminar juntos no constituían lo que comúnmente se llama una masa: sus destinos no estaban imbricados en una idea común. Los unía sólo su generosidad y su valentía [...] Caminaban hacia el abismo. Creo que eso lo supe desde que los vi. Sombra o masa de niños, caminaban indefectiblemente hacia el abismo [...] Estaban cantando. Los niños, los jóvenes, cantaban y se dirigían hacia el abismo. Me llevé una mano a la boca, como si quisiera ahogar un grito, y adelanté la otra, los dedos temblorosos y extendidos como si pudiera tocarlos [...] Extendí ambas manos, como si pidiera al cielo poder abrazarlos, y grité, pero mi grito se perdió en las alturas donde aún me encontraba y no llegó al valle. (1999, 72)

Este pasaje entre surreal y realista, casi al final de la novela, nos muestra el tono del hilo narrativo que irrumpe según los tiempos del inconsciente; de esta manera, “se accede al horror por la vía del delirio que es lo que propone el discurso exaltado de Auxilio” (Bonilla Martínez 2016, 43). En este discurso, su voz se percibe dudosa e incierta como una visión borrosa de la historia, como una memoria que se está perdiendo, o que se ha reprimido a causa del trauma y se manifiesta a partir del desvario; así la narradora protagonista pareciera querer contarnos y al mismo tiempo evadir lo que acontecerá mediante una atmósfera onírica.

Esta actitud ambigua revela también la naturaleza misma de la historia Latinoamericana que, plagada de valles de la muerte, nos obliga a querer olvidar el dolor y a la vez a reconstruir la dura realidad. En palabras del mismo Bolaño, Auxilio es: “como

la testigo amnésica de un crimen que intenta recobrar la memoria, así que en ese sentido actúa también como una metáfora: los latinoamericanos hemos presenciado crímenes que luego hemos olvidado” (En entrevista con Patricio Pron, 23 de febrero de 2001).

De cara a ello, la literatura se presenta como una aliada de la memoria, en la medida en que permite registrar cómo los sucesos históricos van dejando mella en la psiquis colectiva a través de la experiencia particular; de ahí que esta novela registre el hilo narrativo desde la subjetividad, de un suceso que la historia oficial quisiera sepultar en el olvido pese a que se configura como un trauma y, como tal se actualiza cada vez que el horror irrumpe dejándonos a merced del delirio.

1.3 La intemperie de la poesía

Ahora bien, el discurso visible, evidente en *Amuleto*, que a manera de digresión va aplazando el abordar directamente el hecho traumático, como es la matanza de Tlatelolco y sus antecedentes, traza un mapa de la cultura mexicana, y muy especialmente de la poesía. Auxilio se declara a sí misma como madre de la poesía mexicana, por consiguiente, tiene conocimiento de primera mano sobre el acontecer literario de su medio. Con una mirada crítica, Bolaño, a través de su narradora protagonista, va lanzando juicios de valor sobre el campo cultural mexicano en el cual describe a la generación de jóvenes poetas y su relación con sus antecesores, al mundillo académico y sus vicios, entre otros, como en el siguiente pasaje:

Las historias de la Universidad, los ascensos y los descensos, los ninguneos, postergaciones, lambiscones, adulaciones, méritos falsos, temblorosas camas que se desmontaban y se volvían a montar bajo el cielo estremecido del DF, ese cielo que yo conocía tan bien, ese cielo revuelto e inalcanzable como una marmita azteca bajo el cual yo me movía feliz de la vida, con todos los poetas de México y con Arturito Belano que tenía diecisiete años, dieciocho años, y que iba creciendo mientras yo lo miraba. ¡Todos iban creciendo amparados por mi mirada! Es decir: todos iban creciendo en la intemperie mexicana, en la intemperie latinoamericana, que es la intemperie más grande porque es la más escindida y la más desesperada. Y mi mirada rielaba como la luna por aquella intemperie y se detenía en las estatuas, en las figuras sobrecogidas, en los corrillos de sombras, en las siluetas que nada tenían excepto la utopía de la palabra, una palabra, por otra parte, bastante miserable. ¿Miserable? Sí, admitámoslo, bastante miserable. (1999, 19)

Pese a ser un panorama desamparado, Auxilio se aferra a la vida bohemia y sus excesos para sobrellevar su desequilibrio traumático; a medida que va recorriendo los cafés, bares y demás lugares en compañía de poetas, en su mayoría más jóvenes que ella,

va mostrando su sentir sobre el medio de la poesía. Cabe resaltar su relación con Arturito Belano –uno de los protagonistas de *Los detectives salvajes* y quien se sabe es un alter ego de Bolaño–, quien es su poeta favorito de la novel generación y al que inicia presentándole autores como Ezra Pound, William Carlos Williams y T. S. Eliot.

Auxilio es una voz instruida, muestra de ello es que utiliza el lenguaje de manera particular, palabras como céfiro, columbrar, asaetada, sulamita o el uso de la sinonimia: lo auguré, lo intuí, lo sospeché, lo remusgué, son muestra de ello. Posee un amplio conocimiento tanto del panorama literario mexicano como latinoamericano, así, por ejemplo, Carlos Fuentes con *La región más transparente* o José Emilio Pacheco, a quien reivindica como uno de los pocos poetas auténticos de esa generación, son referencias que van mostrando las inclinaciones de la narradora quien va formando su pequeño canon. Así mismo, autores como Julio Cortázar le sirven para referirse a la última generación de poetas, con nombres como Ulises Lima o Felipe Müller,³⁵ de la siguiente manera:

A veces hasta me animaba y me unía a su grupo, pero ellos hablaban en glíglico, aunque se notaba que me querían, se notaba que sabían quién era yo, pero hablaban en glíglico y así es difícil seguir los meandros y avatares de una conversación, lo que finalmente me hacía seguir mi camino entre la nieve. ¡Pero que nadie crea que se reían de mí! ¡Me escuchaban! Mas yo no hablaba el glíglico y los pobres niños eran incapaces de abandonar su jerga. Los pobres niños abandonados. Porque ésa era su situación: nadie los quería. O nadie los tomaba en serio. O a veces una tenía la impresión de que ellos se tomaban demasiado en serio. (68)

Como se lee en esta cita, Auxilio resalta la incomunicación entre distintas generaciones. La mención del glíglico, como símbolo de un lenguaje encriptado que, como en la *Rayuela* de Cortázar se expresa fuera de la norma gramatical, les permite a estos nuevos poetas una comunicación que los aísla del mundo, lo cual es equivalente de una orfandad simbólica. Es como si esta nueva generación planteara una ruptura radical con su antecesora, tanto a nivel simbólico como afectivo, que puede pensarse también como una operación de la lengua delirante para cortar los pactos de sentido de las significaciones dominantes.

Esta generación de la intemperie es una generación salida directamente de la herida abierta de Tlatelolco que, pese a no haber estado allí, resiente las consecuencias de ese oscuro pasaje de la historia, así como del golpe militar chileno. Una generación

³⁵ Ulises Lima era el poeta mexicano Mario Santiago Papasquiaro, quien fundó junto con Bolaño y Bruno Montané (Felipe Müller) el *infrarealismo*; a decir de Bolaño, Mario Santiago "fue mi mejor amigo, mi mejor amigo de lejos. Poeta mexicano, un ser extrañísimo" (Entrevista. *La belleza del pensar*, Feria del Libro, Chile, 1999 en <https://www.youtube.com/watch?v=4opmK0SO-J8>).

adolorida y desilusionada que no podría hacer otra cosa más que delirar, y de quien Bolaño se convierte, de alguna forma, en su preceptor, pese a pertenecer a la generación anterior, a la cual también rechaza.

1.4 La historia latinoamericana: otro cuento corto de terror

La historia Latinoamericana es evaluada en *Amuleto* como un relato inacabado, como si la trama de la historia que debiera ser estuviera interrumpida por la violencia y la injusticia. Una historia que, como diría Benjamin, no responde a las expectativas de los pueblos marginados permanentemente –dada la imposibilidad que los sucesivos gobiernos han demostrado de cubrir las necesidades básicas de estos grupos sociales–, razón por la cual la proyección hacia el futuro semeja una pesadilla en donde solo aparecen ruinas; este es, justamente, el espacio narrativo del fracaso de las nuevas generaciones, quienes deben presenciar cómo sus expectativas sobre un mejor futuro se apagan prematuramente.

Este lugar de la historia como un relato lineal que funda la promesa de un futuro en donde la humanidad alcanzará una época dorada, ha traicionado la mejor de sus promesas para lograrlo –la del progreso–, lo que convierte a la derrota en presupuesto de la historia en nuestro continente, una historia derrotada, una utopía traicionada. En el caso de *Amuleto*, contextualizada en los años 60 y 70 del siglo pasado, dicha visión derrotista es expresada por el discurso de Auxilio quien, como testigo presente y futuro de la pérdida de oportunidades de toda una generación, sabe que las personas que ven el futuro “pagan un precio elevado, en ocasiones el precio es la vida o la cordura” (27).

En esta línea interrumpida del tiempo histórico, por la muerte o la locura, es donde el delirio encuentra campo fértil para echar raíces; en *Amuleto* entonces la historia y la locura se entrelazan y confunden, puesto que la contundencia del horror en los hechos históricos que se narran adquiere características de pesadilla:

Yo estaba en la Facultad aquel 18 de septiembre cuando el ejército violó la autonomía y entró en el campus a detener o a matar a todo el mundo. No. En la Universidad ni hubo muchos muertos. Fue en Tlatelolco. ¡Ese nombre que quede en nuestra memoria para siempre! (11)

Se trata de afrontar el horror del reverso de esa promesa de la historia en donde la muerte campea, lo que implica exponerse a la pérdida del sentido o la razón; aquí la memoria es resumida en un nombre que evoca un dolor que guarda el inconsciente y que

reaparece en imágenes aleatorias y emociones reprimidas. Esta narración principal en la que el lector se expone a un documento que, mediante un pacto referencial, está enfocando un doloroso pasaje de la historia del pueblo mexicano –y también del latinoamericano–, se teje con esa “otra historia”, en este caso, la de una poeta y viajera uruguaya. La narración de *Auxilio*, la particularidad de la vida de una joven inmigrante en México, se presenta a manera de rizoma, esto es, como otra rama que brota de las posibilidades que da el discurso histórico, para salir del surco:

¿Qué hice entonces? Lo que cualquier persona, me asomé a una ventana y miré hacia abajo y vi soldados y luego me asomé a otra ventana y vi tanquetas y luego a otra, la que está al fondo del pasillo (recorrí el pasillo dando saltos de ultratumba), y vi furgonetas en donde los granaderos y algunos policías vestidos de civil estaban metiendo a los estudiantes y profesores presos, como en una escena de una película de la Segunda Guerra Mundial mezclada con una de María Félix y Pedro Armendáriz de la Revolución Mexicana, una película que se resolvía en una tela oscura pero con figuritas fosforescentes, como dicen que ven algunos locos o las personas que sufren repentinamente un ataque de miedo. Y luego vi a un grupo de secretarias, entre las que creí distinguir a más de una amiga (¡en realidad creí distinguirlas a todas!), que salían en fila india, arreglándose los vestidos, con las carteras en las manos o colgadas del hombro, y después vi a un grupo de profesores que también salía ordenadamente, al menos tan ordenadamente como la situación lo permitía, vi gente con libros en las manos, vi gente con carpetas y páginas mecanografiadas que se desparramaban por el suelo y ellos se agachaban y las recogían, y vi gente que era sacada a rastras o gente que salía de la Facultad cubriéndose la nariz con un pañuelo blanco que la sangre ennegrecía rápidamente. (12-3)

Este testimonio de denuncia, entre la realidad y la ficción, actúa a manera de material historiográfico y, por ende, complementa las imágenes de los abusos de poder contra el movimiento estudiantil en Latinoamérica; sumado a ello, conjuga las memorias individual y colectiva. Entonces *Amuleto* es un documento literario que desemboca en una crítica al presente en Latinoamérica, no solo crítica del Estado y su abuso de poder, sino además de todo a un aparato ideológico que llevó a la pérdida de las ilusiones de una generación que soñaba con cambiar el mundo; en palabras del propio Bolaño:

En gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en la realidad no lo era. De más está decir que luchamos a brazo partido, pero tuvimos jefes corruptos, líderes cobardes, un aparato de propaganda que era peor que una leprosería, luchamos por partidos que de haber vencido nos habrían enviado de inmediato a un campo de trabajos forzados, luchamos y pusimos toda nuestra generosidad en un ideal que hacía más de cincuenta años que estaba muerto, y algunos lo sabíamos, y

cómo no lo íbamos a saber si habíamos leído a Trotski o éramos trotskistas, pero igual lo hicimos, porque fuimos estúpidos y generosos, como son los jóvenes, que todo lo entregan y no piden nada a cambio, y ahora de esos jóvenes ya no queda nada, los que no murieron en Bolivia murieron en Argentina o en Perú, y los que sobrevivieron se fueron a morir a Chile o a México, y a los que no mataron allí los mataron después en Nicaragua, en Colombia, en El Salvador. Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados.³⁶

Como se ve, al despertar del sueño de las promesas de la historia estos jóvenes se vieron abocados a una pesadilla que, en el caso de *Amuleto*, se presenta con los terrores propios del delirio causados por un estrés postraumático, “un crimen atroz” como lo expresa la narradora al inicio de la novela. Esa pesadilla delirante es articulada por Carlos Coffen –el hijo de Lilian Serpas–, casi al final de la historia; Coffen se vale del mito de Erígone para poner las fichas en su lugar:

Me preguntó si conocía la historia de Erígone. ¿Erígone? No, no la conozco, pero me suena, mentí, temerosa de estar metiendo la pata. Por un segundo pensé, desconsolada, que me iba a hablar de un antiguo amor. Todos tenemos un antiguo amor del que hablar cuando ya nada se puede decir y está amaneciendo. Pero resultó que Erígone no era un antiguo amor de Coffeen sino una figura de la mitología griega, la hija de Egisto y Clitemnestra. (55)

Así empieza este delirante pasaje en donde Coffen Serpas narra el mito de Erígone –hija de Egisto y Clitemnestra– y de Orestes –hijo de Agamenón y Clitemnestra–; mito que cuenta el asesinato de Agamenón por parte de Egisto y Clitemnestra, y la posterior venganza de Orestes y su hermana Electra, por la cual asesinan a Egisto y a su propia madre. Orestes se hace entonces con el trono de Argos y, según la versión de Carlos Coffen, atormentado por su furor homicida y perdido por su locura, viola a su hermanastra Erígone, quien era la mujer más hermosa de Grecia.

Tras varios encuentros sucesivos, Orestes y Erígone se enamoran y conciben un hijo. Electra, hermana de Orestes, urde el plan de matar a Erígone, dado que asegura que el hijo que esta espera nacerá varón y reinará en nombre del difunto Egisto. En un principio, Orestes acepta el plan de su hermana, más al volver a ver a Erígone, trastornado por el amor, la muerte y la traición decide confesarle sus planes planteándole la fuga, ante lo cual ella duda de las buenas intenciones de Orestes.

Siguiendo con su narración, Coffen menciona que la desconfianza mostrada por Erígone conmueve a Orestes, quien “entra en razón” y decide salvaguardarla de lo que él

³⁶ Discurso de Caracas, Venezuela, 31 de octubre de 1999 en <https://www.letraslibres.com/mexico/discurso-caracas-venezuela>

llama el destino de Orestes, que no es otra cosa que el camino de la autodestrucción. Persuadida, Erígone huye con el alba mientras, desde una torre, Orestes la ve desaparecer. En este punto de la narración del mito, emerge del inconsciente de Auxilio, inesperadamente, el trauma:

Cuando dijo esto Coffeen cerró los ojos y yo vi la luna (llena, menguante o creciente, no importaba) desplazándose a una velocidad infinita por cada una de las baldosas del lavabo de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras, en el año incólume de 1968. Y pensé, como pensé entonces y como pienso ahora, ¿qué hacer? ¿No esperar a que volviera a abrir los ojos y largarme de aquella casa que se estaba desvencijando en el túnel del tiempo? ¿Esperar a que volviera a abrir los ojos y preguntarle por el significado, si lo tuviera, de ese pasaje de la mitología griega? ¿Quedarme quieta y cerrar los ojos yo también, con el peligro que eso comportaba, es decir que al abrirlos en lugar de Coffeen y de los cuadros llenos de polvo sólo viera las baldosas iluminadas por la luna que rielaba aquel mes de septiembre por la Ciudad Universitaria? ¿Decirme a mí misma que ya estaba bien de jugar con fuego y por lo tanto abrir los ojos y decir buenas noches o buenos días y largarme para siempre de aquella casa perdida en un horizonte mexicano de ojos cerrados? ¿Alargar mi mano y tocar el rostro de Coffeen y decirle con mi mirada que había entendido la historia (cosa absolutamente falsa) y después encaminarme con pasos seguros a la cocina y preparar un té o mejor un par de tilas? Pude hacer todas esas cosas. Al final no hice nada. Y Coffeen abrió los ojos y me miró. Eso es todo, dijo. (58)

Como se ve, la narración del mito de Erígone y Orestes provoca en Auxilio una especie de pérdida de límites temporales y espaciales, en donde las imágenes de su delirio postraumático se confunden con un contexto mitológico que remueve algo en su psiquis. El punto de quiebre ocurre cuando percibe que Carlos Coffeen es Orestes y ella Erígone, y que es probable que Coffeen, llevado por su locura, decida terminar con la vida de ella. En este pasaje la construcción del relato delirante pasa por una escritura oscura, poco clara, ya que resulta confusa la manera en que Auxilio relaciona el mito mencionado con la historia contemporánea de México.

Así entonces, este pasaje obedece a una lógica del delirio porque hay una confusión entre elementos, una relación de imágenes aparentemente inconexas y que solo responden a la psiquis trastornada del personaje. Al respecto resulta esclarecedor cómo el encuentro con el mito actúa metafóricamente a manera de parto de la historia casi al finalizar el texto. De cara a ello, el hilo conductor de la diégesis que, en este caso es dudoso e indeciso –contrariando la lógica cronológica del relato histórico–, desemboca en el mito y en una atmósfera alucinada que no obedece a la racionalidad tradicional, sino que, para captar la intención del autor, hay que acudir a la racionalidad propia de un relato delirante caracterizado por relaciones aparentemente inconexas que indican salidas del surco:

Y, cosa sorprendente, lo que sentí entonces no fue miedo sino alivio, como si el darme cuenta de golpe de aquello que había pasado por alto en la historia de Erígone me hubiera anestesiado y aunque la sala de la casa de Lilian Serpas no era lo más parecido a un quirófano yo me sentí como si me estuvieran arrastrando hacia un quirófano. Pensé: estoy en el lavabo de mujeres de la Facultad de Filosofía y Letras y soy la última que queda. Iba hacia el quirófano. Iba hacia el parto de la historia. (1999, 60)

Roberto Bolaño construye entonces un relato en el que hay una versión delirante de la historia en América Latina, la que se expresa a través de una sensibilidad poética herida por el trauma y sus consecuencias. El delirio que aquí se configura es del orden de una psicosis fruto del estrés postraumático y de un don de videncia; en un nivel sociológico, *Auxilio* representa una de tantas víctimas de la violencia en el continente, quienes deben vivir encerradas en su dolor, estancadas en el horror a través del cual transitan el mundo con su realidad alucinada.

Esta realidad alucinada determina que la construcción del relato delirante esté atravesada por la repetición del trauma mediante *flashbacks*; los que, a la manera de pausas temporales, configuran el gemelo malo de la historia, que se proyecta en la imagen de un futuro aterrador.

Sin embargo, esta narración apocalíptica se ve algo matizada, en la construcción del relato delirante, mediante el recurso de la digresión, gracias a la cual la narración no se desborda totalmente por la herida del trauma. Así, la referencia a una realidad más mundana, como es la descripción del campo literario de la época, especialmente el de la poesía, permite anclar el relato y esquivar, por momentos, la dolorosa trama principal y su expresión posible: un delirio de la historia.

Un delirio de la historia que cuestiona la propia historia oficial mostrando sus zonas ciegas, sus documentos de barbarie que no pueden ser relatados por la lengua mayor y que requiere de una lengua que no puede contenerse en las normas de la lengua dominante y que se vuelve ella misma esquiza. En este sentido, la estrella que esta novela constituye en nuestra constelación, si bien es la más vistosa, a lo largo de la historia, pierde las puntas y se vuelve una estrella terminal, a punto de apagarse, entre la vida y la muerte, a la espera de un verso que pueda salvarla.

2. El delirio al margen de La historia en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza

Esta novela de Cristina Rivera Garza, publicada en México en 1999, aparece en nuestra constelación como una estrella que no se distingue muy bien en el firmamento,

más ocupa un lugar estratégico para dar la forma de ángulo agudo que tiene esta constelación, es decir, la unión de dos rectas que comparten un mismo vértice menor o igual a 30°. *Amuleto* hace las veces de la estrella más vistosa de esta constelación que contrasta con la opacidad de esta obra de Rivera Garza. Si en ella hay un testigo en la vanguardia de la historia, es decir, que presencia desde el lugar de los hechos el paso contundente de la realidad objetiva, en *Nadie me verá llorar*, hay una historia que se desarrolla al margen del gran relato, es decir, en una burbuja de realidad alucinada que se vive dentro de la otra realidad objetiva: un discurso subjetivo dentro del gran relato, que permite que irrumpa aquello que ha sido silenciado por el ruido que la locomotora del progreso produce a su paso.

El pacto ficcional que nos propone Rivera Garza en la novela está enunciado en las Notas Finales; en estas dice literalmente que “este trabajo está basado en expedientes clínicos, documentos oficiales, diarios y cartas aisladas del Manicomio General, conocido comúnmente como La Castañeda [...] Sin embargo, la historia de Modesta Burgos [...] es una reconstrucción libre de la imaginación” (1999, 253). Como se ve, este texto es fruto de un trabajo de investigación y de imaginación, aspectos que se conjugan para crear un discurso en donde el tiempo histórico está tejido con el espacio de la ficción.

Ahora bien, en esta novela el principal tipo de delirio que se configura está caracterizado por una depresión profunda frente a las cosas del mundo. Conviene recordar que la depresión es un trastorno mental cuyos síntomas incluyen sentimientos de tristeza y bajo estado de ánimo; de igual modo, hay que tener presente que los delirios asociados al trastorno depresivo giran, básicamente, en torno a la ruina, la enfermedad y la culpa. Veremos entonces cómo es en Matilda, la figura central de *Nadie me verá llorar*, en quien se presenta un trastorno psíquico de esta índole, a la par que encontramos que, en un ambiente psiquiátrico, la voz del delirio se expresa de muchas maneras.

2.1 El amor y el dolor dentro de la polifonía finisecular

En esta novela se destaca la importancia del sistema de personajes; Rivera Garza logra dar una voz muy clara a diversos sistemas de valores a través de los personajes que van apareciendo en la narración, además, mediante un narrador omnisciente, entrelaza las historias de cada uno, de manera tal que al final todas terminan imbricadas. En un pasaje de la novela sobre la vida de Joaquín Buitrago –fotógrafo adicto a la morfina, que trabaja

retratando locos en el Hospital *La Castañeda*— se describe muy bien la técnica narrativa con la que está estructurada la novela misma:

Sus historias se entreveran y se desatan, confluyen y, a veces chocan a toda prisa. Es una red. Una cosa lleva a la otra y, sin embargo, no hay orden alguno. No hay reglas. Las voces llegan de todo lado y, luego, se van igualmente por todos lados —hacia adentro, a su cabeza, pero también hacia afuera, a la ciudad, donde se discute la posibilidad de una recesión mundial, del fin del mundo. (1999, 84)

En definitiva, es una novela polifónica que permite escuchar el ambiente de época del México del porfiriato y la Revolución. La historia se desarrolla entre 1900 y 1933, tiempo durante el cual el país se encuentra sumido en sucesivas crisis que evidencian el resquebrajamiento social del país y, al mismo tiempo, también se halla inmerso en el proceso de transformación propio de la llegada de la Modernidad.

En este contexto, se escuchan voces como las del progreso en boca, por ejemplo, del tío paterno de Matilda Burgos, Marcos Burgos, quien recibe a su sobrina en ciudad de México; para él, Matilda es el prototipo del salvaje, además de una supuesta loca y prostituta.³⁷ Marcos Burgos, médico abanderado del discurso de la higiene, el trabajo, el orden y el progreso representa claramente ese impulso civilizador que, en tierras latinoamericanas, se suele dar con un dejo clasista.

Este personaje, seguidor de las teorías de la Antropología criminal de Lombrosio, y de las tesis de Julio Guerrero contenidas en *La Génesis del Crimen en México: Estudio de Psiquiatría Social* (1901), según las cuales “una serie de atavismos culturales, propios de las clases bajas estaban entorpeciendo el progreso y la gloria de la nación” (1999, 127), hará las veces de contrapeso al sistema de valores de lo marginal y desarraigado. En el otro plato de la balanza, fuera del orden y la asepsia mental, se encontrarán Joaquín Buitrago y Matilda Burgos. De esta oposición, en la que la salud mental y social son instrumentos para clasificar, dividir y descartar, se entiende entonces lo dicho por Benjamin “no hay documento de civilización que no sea, simultáneamente, un documento de barbarie” (1998, 4).

La historia de amor entre estos dos personajes —Joaquín Buitrago y Matilda Burgos— es el hilo conductor de la otra versión de la historia, la que narra el sentimiento de fracaso y pérdida que los lleva a evadir la realidad objetiva y a quedarse en su burbuja subjetiva. Joaquín prefiere permanecer en las sombras, antes que exponerse a la luz:

³⁷ La historia, entre ficción y realidad, de Matilda Burgos está basada en la de Modesta B.

“Todo fracaso comienza con la luz. Con el deseo de atrapar la luz para siempre” (17), es un fotógrafo que prefiere retratar el lado oscuro de la vida: los locos, las prostitutas, los ladrones.

Por su parte, Matilda, la hija de Prudencia Lomas, “aficionada a la poesía y a los placeres de la carne” y de Santiago Burgos, el esposo de la vainilla, porque además de loco era un alcohólico “aficionado al aguardiente chuchiqui (de vainilla)”, era una mujer desesperanzada y amarga, digno fruto de todo este contexto de dolor, ira y drama.

El padre de Matilda, Santiago, es la voz de la causa indígena, de los ecos de sus ancestros totonacas y de las ruinas de El Tajín –una raza despojada, desplazada y reprimida históricamente por las fuerzas del Estado–. Ante el asesinato de sus padres y el posterior despojo de las tierras, Santiago pierde su cordura y “hasta la dignidad” (68) tras una noche de fuerte embriaguez. Después de ese día, ya nada será igual, pues Matilda, llevada por las adversas circunstancias que provocó el *delirium tremens* de su padre, inicia “su futuro” en ciudad de México a la edad de 15 años.

Tras vivir junto a su tío y su esposa Rosa, quienes le dieron una educación estricta y sin sentimentalismos, procurando hacer de ella un modelo vivo de ciudadana ejemplar, Matilda a sus 17 años trabaja como ama de llaves de la Dra. Columba, personaje que representa a la mujer que emerge con la Modernidad: profesional, soltera, un poco marimacho a decir del tío Marcos Burgos. Allí, Matilda vive una vida sin mayores inquietudes, con su cuarto bien arreglado y su ropa planchada, hasta que la voz de la causa revolucionaria irrumpe abruptamente en esa habitación que la mantenía en la burbuja de una realidad privilegiada.

Cástulo Rodríguez es esa voz de los marginados que piden justicia, su presencia afectiva despierta en ella el recuerdo de sus ancestros abusados por el poder. A partir de este encuentro, empieza a crecer en Matilda la semilla de la rebeldía que su padre sembrara aquel día del Ritual de primavera, cuando volando como hombre pájaro y caído de la borrachera gritó su descontento con las compañías petroleras y la concentración de la tierra. La niña Matilda, por primera vez, se sintió orgullosa de él.

Quando llegaron, los hombres ya habían plantado el tronco de un árbol en un hoyo de dos metros que habían cavado en la explanada de la iglesia dos días antes. Entre purificación y rezos, habían transportado sobre sus hombros el tronco por toda la villa. En el hoyo colocaron aguardiente, flores, incienso y hasta gallinas. Matilda presenció los preparativos con la indiferencia de alguien acostumbrado al ritual de primavera. Después de permanecer por un rato sobre la punta del palo, cuatro hombres pájaro atados de los pies iban descendiendo, vuelta tras vuelta, hasta aterrizar en el suelo una vez más [...] los voladores iban apenas en la quinta vuelta cuando, azuzada por un grito de incredulidad

de Prudencia, Matilda levantó el rostro intentando discernir la causa de su sorpresa. En la punta del palo, treinta y cinco metros por encima de sus cabezas, Santiago Burgos danzaba como loco y, a pleno pulmón, repetía las imprecaciones que la familia y la comunidad papanteca sólo le habían escuchado en los momentos más tórridos de su dipsomanía. El gobierno tenía la culpa de todo. La avaricia tenía la culpa de todo. Las compañías de petróleo tenían la culpa de todo. “¡Todos ustedes son los culpables de la muerte de la villa!”. Sus gritos se perdían en el aire, y abajo, casi sin poder oírlo, la gente observaba con beneplácito el inesperado espectáculo. Hubo porras. Hubo vivas. Hubo exclamaciones de júbilo desordenado. Y no faltó la beata que, comprendiendo el peligro que corría empezó a acariciar las cuentas de su rosario. Prudencia apretó la quijada y Matilda, por primera vez, sintió orgullo de ver a su padre muy por encima de las cosas del mundo. (78-9)

Esta escena tan significativa, en la que en medio de un ritual de purificación el padre expresa el descontento por la situación de precariedad en la que vive la comunidad indígena, representa la toma de conciencia por parte de Matilda de su condición de subordinada, que es favorecida por su contacto sentimental y político con Cástulo.

Por su parte, Cástulo servirá de intermediario para que Matilda conozca a Diamantina Vicario, Tina, una pianista revolucionaria que se erige como la mentora de Matilda en la prostitución, y también es la pieza clave para que los caminos de Joaquín y Matilda converjan. Cuando la narración se centra en el presente, y Joaquín se reencuentra con Matilda en el psiquiátrico La Castañeda,³⁸ gracias a su trabajo como fotógrafo de locos, la reconoce no solo por el lazo afectivo que los unió, sino porque en ella ve también a Diamantina, quien fuera su primer amor, y advierte que en aquella conjunción de amores y tiempos podría encontrar explicaciones para su propia historia.

Joaquín es un hombre con apariencia de poseer propiedades y dinero, lo que le facilita asumir una actitud de Don Juan; pese a todo ello, vive un profundo desencanto del mundo, tal el sentimiento propio de un dandismo de fin de siglo que le permite expresar a la narradora: “El desencanto está a la moda. Sin él los otros no podrían justificar el progreso” (217); conoce a Matilda en el prostíbulo donde la retrata, más su frágil memoria le impide reconocerla totalmente, razón por la cual, una vez en el psiquiátrico, emprende una investigación obsesiva sobre su pasado.

La estrategia que monta Joaquín para adentrarse en la historia personal de Matilda –y en la suya propia–, le llevará a relacionarse con Eduardo Oligochea, médico internista que recibió a Matilda el 26 de julio de 1920 en La Castañeda, y quien evidencia la tensión

³⁸ El Hospital Psiquiátrico La Castañeda fue inaugurado en 1910 con motivo de la celebración del centenario de la Independencia de México.

entre los discursos de la ciencia positivista y la intuición en el arte, tan característica del fin del siglo,³⁹ veamos:

Los psiquiatras todavía son poetas, hombres subyugados por las profundidades ignotas del alma, quienes en su tiempo libre, escriben tratados metafísicos y obras de teatro [...] Eduardo Oligochea es distinto [...] él busca uniformidad, exactitud. Un método científico. (39)

En este caso, y pese a que en el ambiente de época ronda, como un fantasma, el pensamiento de Freud con sus métodos heterodoxos, Oligochea se empeña en mantener un discurso racional; más, a medida que se va desarrollando el pensamiento de este personaje, el lector se percata de que la afirmación de ese racionalismo es también alimentada por el miedo a su propio inconsciente, en donde habita el dolor no elaborado de la primera mujer que amó, y a la que Matilda tanto le recuerda. Así, son las historias de amor las que en últimas relacionan a los principales personajes.

En el caso de Joaquín y Matilda, esta historia les permite mantenerse al margen de los grandes relatos. Joaquín, a manera de punto de fuga, abandona la posibilidad de perseguir las promesas de éxito de una historia lineal y progresista, cuando en 1908, tras salir del Templo del Amor, se confiesa a sí mismo su propensión al fracaso como una manera probable de alcanzar la tranquilidad, de ir a contracorriente del progreso y su tiempo lineal. Por ello, a diferencia de sus contemporáneos, —que retratan placas de generales, adelitas, presidentes o masacres—, decide retratar presos, putas y locos, esto es, hacerse a la orilla de esa historia triunfante.

Desde el primer encuentro con la muerte, con el dolor, a través de su primera fotografía de una mujer con *rigor mortis* tras sufrir una muerte violenta, su desencanto con el mundo fue en aumento y con él su necesidad de ahondar en el lado oculto de la vida, del sistema, del progreso. Así, Joaquín se vuelve asiduo de la morgue, los prostíbulos, los psiquiátricos, los hospitales y la morfina, pues su obsesión con el dolor le pone de presente que, en cualquier momento, la muerte emerge “entera, puntiaguda y pequeña como un alfiler” (33).

Al referirse a la profesión de Joaquín, el narrador omnisciente expresa que “un hombre rara vez puede confesar que toma fotografías de mujeres para volver a una sola mujer” (20), en este caso esa mujer es Alberta, quien lo abandonó a orillas de un río.

³⁹ Cabe recordar aquí, que esta misma tensión se puede leer en otra novela que se desarrolla a fin de siglo: *De Sobremesa* de José Asunción Silva.

Alberta representa la imposibilidad de la realización del amor; Matilda es entonces para Joaquín la posibilidad de volver a sentir, de reencontrarse con él mismo.

A diferencia de Matilda quien está tan rota que le es imposible reconstruirse, Joaquín termina dándose a sí mismo una nueva oportunidad; lo que ocurre tras ser abandonado por ella: “Ahora, después de la partida [de Matilda], Joaquín Buitrago manda a traer muebles y se deshace de las cortinas. <Ser feliz>. Quiere luz y aire, las imágenes de una vida normal. Quiere otra oportunidad, encontrar otro lugar en el mundo. Una nueva era” (242).

Entonces el amor y el dolor son esa burbuja que les permite a los personajes estar al margen de una historia que no controlan pero que afecta sus vidas individuales y que los une en su condición humana. Es así como, entre la polifonía finisecular en donde la revolución, la modernidad o el progreso hablan en un tono altisonante, también se escuchan de fondo las voces de la injusticia, la evasión o la ilusión del amor: “Matilda Burgos y Joaquín Buitrago se han perdido todas las grandes ocasiones históricas. Cuando la revolución estalló, ella estaba dentro de un amor hecho de biznagas y él en el duermevela desigual de la morfina” (211); y es en este territorio al margen en donde el delirio echa raíces para hablarnos desde su sentir subjetivo.

Para ir sistematizando las relaciones entre las obras de esta constelación, tenemos que, al igual que en *Amuleto*, en *Nadie Me verá llorar* el tren de los hechos históricos pasa trastocando el equilibrio mental de la gente. Auxilio sufre un estrés postraumático y una vida llena de alucinaciones por causa del abuso del poder; así mismo Matilda, al percatarse de las injusticias sufridas por sus ancestros a lo largo de la historia, termina apartada de la sociedad, paria y loca. De donde se puede afirmar que, la puesta en marcha de ese relato de la historia que promete el triunfo de la razón, va dando la razón a Goya, quien en uno de sus grabados escribe que “el sueño de la razón produce monstruos”.

2.2 Escribir el delirio

En esta novela el delirio aparece desde varios lugares: espacialmente, *Adentro*, porque gran parte de la trama se desarrolla en un ambiente de psiquiátrico; así tenemos que, como telón de fondo de las conversaciones entre Joaquín y Eduardo, se escuchan los gritos desgarradores de la locura y se ven las imágenes del caos. En este sentido, y como bien lo aclara Rivera Garza en las notas finales, hay una investigación previa que hace

que este tema, abonado por la imaginación de la autora, resulte de una riqueza considerable. Citaremos, por ejemplo, el siguiente pasaje que da cuenta de ello:

Hay mujeres que duermen juntas y abrazadas en el espacio raquíico de los colchones con el rostro pacífico de quienes han encontrado finalmente un remanso de agua. Hay hombres recostados sobre el piso como una sogá sin nudos, una sábana. Los catatónicos tienen la mirada perdida en las vigas del techo. Algunos melancólicos están tan débiles y desanimados que solo con dificultad pueden hacer el esfuerzo de cerrar los ojos y dormir. Los furiosos, ayudados por cloroformo y sedantes, ganan sus propias batallas en el páramo de los sueños y, al menos por unas cuantas horas logran deshacerse del yelmo de su violencia. Hay cuchicheos, rezos que no terminan con la luz del día. Centinelas apostados en las esquinas de los delirios preparándose para la visitación siempre puntual del mal. Las paredes están manchadas por el paso de las ánimas nocturnas, por los fantasmas de yodo de un tiempo circular. Aleteando a toda velocidad bajo los techos, las profecías del fin del mundo sobrevuelan las cabezas impávidas de los internos como una lechuza. Nunca reina la paz. (96-7)

Este ambiente demencial atraviesa el relato por completo, y si bien Matilda es la voz principal del delirio –pese a ser una voz dudosa–, hay todo un coro que la secunda. Informes de locos y locas atraviesan la narración; son pausas técnicas que informan sobre la situación mental del México de la época: esquizofrenia, psicosis, neurosis, histeria “los nuevos nombres para quienes han perdido el deseo por la vida” (102); y una nueva “camada” de locos como son: campesinos muertos de hambre, jornaleros sin empleo, aspirantes a monjas atrapadas en las redes del diablo, provincianas con sífilis.

Esta manera de clasificar a la locura de su tiempo, muestra un claro matiz social. Así, son los despojados de la posibilidad de subirse al carro del progreso, quienes muestran el reverso del proyecto de Modernidad del México finisecular.

En este sentido, además de ubicarla espacialmente en un sanatorio, la autora nos muestra la locura y su delirio como una posición a contrapelo de la historia; dado que, en tanto la Modernidad avanza con paso rutilante, el lado oculto de esta muestra la ruina y la decadencia de los grupos sociales despojados. Matilda viene a ser entonces una figura ilustrativa de este proceso subrepticio, al margen; su vida, como vimos, es la historia de muchas mujeres latinoamericanas que deben salir de la provincia, por injusticias sociales, para afrontar los retos de la gran ciudad, mas, en este caso, el contexto de la Revolución Mexicana marcará la manera particular en la que se desarrolla el destino de Matilda.

El primer indicio de la decadencia es el encuentro con una vieja desdentada, que lleva en su mochila muñecas rotas: “–Vas a encontrar todo lo que buscas –profetiza –y luego vas a acabar como todas éstas” (147). Este episodio le avisa tanto al lector como a

Matilda, quien para ese momento lleva una vida tranquila, que la rueda de la fortuna está girando para ella.

Así, tras vivir una etapa revolucionaria como “la damita” de la mano de Cástulo y Diamantina Vicario, pasa de comprender la teoría marxista a la práctica del trabajo como obrera en la Tabacalera El Buen Tono; allí se siente a gusto entre los suyos, los marginados, el populacho, su gente; se adapta rápidamente y pone en práctica la formación liberal que recibiera en casa de su tío médico: la lectura y los conocimientos médicos; así pasa de ser “la Damita” a “la Doctorcita”.

Sin embargo, tras la muerte de Esther Quintana, quien le había dado un hogar de paso, debe hacerse cargo de los hijos huérfanos de esta y decide trabajar de prostituta. Aquí hay también un motivo finisecular reiterado en la literatura y es que “de todas las obsesiones que emergieron a final de siglo, solo las prostitutas alcanzaron la leyenda. Los poetas las compadecieron y las celebraron por igual” (160).

Al respecto, Rivera Garza realiza un ejercicio de intertextualidad con una célebre novela mexicana que aborda el tema de la prostitución durante la época: *Santa*, novela publicada por Federico Gamba en 1903; dicha novela no sólo es interpretada y criticada por las protagonistas, sino que además la autora realiza un ejercicio de parodia que le permite cuestionar críticamente los valores de la novela en mención.⁴⁰

Quien introduce la noticia de la novela de Gamba es Diamantina Vicario; después de mencionar que la publicación se ha convertido en un completo éxito y señalar su adquisición por parte de hombres letrados de clase media, quienes la leen para desagaviar en algo sus acciones, también se menciona lo siguiente:

Diamantina Vicario, en cambio, pudo leerla gratis, gracias a los préstamos del dueño de la librería Saldívar, y su única reacción fue la risa. La moralina de la historia y su lenguaje tremendista la obligaban a ponerse de pie en medio de la lectura y a vociferar, con las manos en alto, contra el autor. —Este hombre es un idiota —decía a quien la quisiera escuchar en la salita de Mesones—, ¡mira que poner a hablar en francés al fantasma de la estúpida de Santa en el prefacio! (160)

Este gesto de crítica es muy importante, si se tiene en cuenta que Diamantina también era prostituta al momento en que aparece la novela de Gamba, es decir, era la representación en la vida real del personaje de Santa; Diamantina, por ello, se burla de cómo se ficcionaliza la situación de las prostitutas. Así, se evidencia una tensión entre el

⁴⁰ Al respecto cabe recomendar el artículo de Laura Alcino, de la Universidad de Bolonia: ““Santa” de Federico Gamboa en “Nadie me verá llorar” de Cristina Rivera Garza: intertextualidad y subversión paródica” (2014).

discurso literario sobre la situación de estas mujeres de la época y la realidad de la problemática. Recordemos brevemente, que *Santa* narra la historia de una mujer del campo quien, por abusos y engaños, termina volviéndose prostituta y entra en un proceso de decadencia marcado por la enfermedad.

Con los años, Matilda también leerá la novela y asentirá con indignación y sátira la opinión de Diamantina sobre la misma; la parodia de la novela aparece cuando Matilda conoce a Ligia –a quien llamará también Diamantina por un collar de diamantes falso que siempre porta– quien se hace su amante y su compañera de aventuras artísticas. Junto a Ligia, seguirán alimentando las críticas en torno a esta novela y la forma poco atinada que tiene de expresar la interioridad de las mujeres:

En la novela de Federico Gamboa, Santa solo fue capaz de comprender las insinuaciones nada sutiles de la Gaditana a través de las explicaciones que le dio, entre todos los hombres, un pianista ciego. Así, gracias a la atinada intervención masculina, Santa llegó a descifrar el contenido erótico de los vientres juntos durante las lecciones de baile y los besos que “la Gaditana” dejaba en su ropa todavía tibia. Entonces, naturalmente, Santa reaccionó con asco. Cuando “la Diablesa” y “la Diamantina” leyeron el pasaje juntas, no sólo no pudieron evitar las carcajadas sino que además hicieron el amor sobre las páginas del libro. ¡Ay, pobre embajador Gamboa, tan cosmopolita y tan falto de imaginación! (173-4)

Para este momento Matilda deja de ser “la Doctorcita” y pasa a ser “la Diablesa”, a raíz de un encuentro violento con la policía y a manera también de parodia del nombre de Santa. Como se ve en este pasaje, el imaginario sobre la mujer del célebre autor está mediado por la figura masculina, como si las mujeres de la época no tuvieran autonomía; de ahí las burlas de las protagonistas sobre Santa.

La crítica llega al punto en el que Matilda y Ligia “La Diamantina” montan una parodia teatral basada en dicha novela, lo que las convierte en las celebridades artísticas del burdel “La Modernidad”. Otro punto relacionado con el personaje de Santa es que, a diferencia de esta, Matilda se convierte en insomneta, es decir, ejerce su oficio de prostituta de manera ilegal, lo que le permite a la autora mostrar la dura situación socioeconómica de las mujeres mexicanas de la época.

Ahora bien, contrario a lo que podría pensarse, esta es una de las mejores épocas de Matilda, pues encuentra el amor en Ligia, y pese a que es un amor entre seres desesperanzados y rotos, es amor al fin; también su ascenso al prestigioso prostíbulo, gracias a sus talentos creativos, hacen de esta una época feliz de su vida. “La Modernidad”, un espacio dirigido por el travesti Madame Porfiria, es un símbolo de la

época de transición que se estaba viviendo a principio de siglo: allí asistían todo tipo de transgresores de normas, esa otra sociedad para la que resultaba habitual el hachís, el opio, la marihuana. Esta Modernidad latinoamericana se expresa en inglés, nahuatl y especialmente francés.

Hasta esta instancia, el delirio no es tangible en la vida de Matilda, aunque ya a estas alturas su alienación social, por el oficio de prostituta, es un hecho. Posterior a su paso por la prostitución, hay una historia de amor; Matilda relata a Joaquín, casi al final de la novela, su relación con Paul Kanák; un ingeniero de Chicago, quien se enamora del desierto y de ella.

Kanáak la saca del prostíbulo y se la lleva a vivir a la minera Real del Catorce, en territorio huichol, cerca de San Luis de Potosí. Allí conviven con la soledad y las flores del híkuri o peyote. El resultado de este encuentro es el suicidio de él y la sensación de delirio de ella, la que hace que termine en un convento de San Luis de Potosí en 1918. Cabe destacar cómo a nivel técnico esta historia de amor permite a la escritora hacer *flash backs* mediante los cuales retorna, a manera de planos cinematográficos, a episodios que antes había narrado desde otro punto de vista.

Para seguirnos adentrando en los mecanismos de la escritura del delirio en esta novela, es necesario dejar la ficción a un lado y acudir a la investigación que Rivera Garza adelanta sobre la vida de Modesta Buitrago. Cuenta la escritora que, en las páginas de un diario escrito por Modesta B. en los archivos de La Castañeda, se conoce que ella era una empleada de una compañía de teatro, después de haber ejercido como prostituta. Un día, al salir de una función, Modesta le negó sus favores sexuales a un grupo de soldados. Ellos en represalia, la enviaron injustamente a la cárcel, donde fue diagnosticada con inestabilidad mental y de allí fue remitida al hospital psiquiátrico. Los siguientes 35 años de vida los pasó confinada debido a su diagnóstico de “locura moral” (Rivera Garza 2010, 147).

Esta parte de la historia real se ve reflejada, en la novela, en la locura ambigua de Matilda, dado que, si bien se encuentra recluida en un espacio psiquiátrico, su comportamiento no parece el de una “antisocial”. El lector se encuentra con diálogos muy cuerdos y con actitudes que no permiten pensar en un caso de demencia. El indicio más evidente mediante el lenguaje, que se emparenta con una de las características del delirio, es la repetición; en este sentido, vemos cómo Matilda repite cíclicamente una serie de preguntas, las cuales, de alguna manera, van ayudando a dar forma al relato: ¿Cómo se

llega a ser fotógrafo de locos?, ¿cómo se llega a ser fotógrafo de putas?, ¿has visto volar hombres como pájaros, Joaquín?

Sin embargo, estas preguntas van adquiriendo sentido a medida que avanza el relato; hay una pregunta que, aunque no es explícita, empieza a surgir poco a poco –así como la palabra misma de Matilda en la novela–, y es la relacionada con su *status* psíquico. Y es justamente el fotógrafo quien cuestiona su condición, a lo que el médico internista responde: “Todos los síntomas de Matilda indican demencia. La verborrea, el sobresalto, el exceso de movilidad, la anomalía de su sentido moral. No me vaya a decir que cree en la veracidad de sus historias” (1999, 112).

Hay una duda sobre la condición demente de Matilda por parte de Joaquín –y del lector– puesto que sus historias parecen verosímiles, así el internista las ponga en tela de juicio tornándolas como meros devaneos de su delirio. En ese sentido, para el lector resulta casi imposible establecer si Matilda ha estado en el psiquiátrico, y delira todo el tiempo, o si efectivamente vivió todo aquello que narra. En todo caso, Joaquín la recuerda del prostíbulo, así que ahí tenemos un testigo de esos hechos.

Aquí se da algo muy interesante y es el encuentro entre el demente, el loco y la figura del marginal, dado que parecería que esta condición, llámese indígena, campesino, puta, es una condición que *per se* los vuelve candidatos de la locura y, por consiguiente, del confinamiento. Al respecto hay un pasaje en donde el mismo médico Oligochea duda de las fronteras entre la locura y la cordura, y que pone de presente lo que se plantea en esta parte del análisis: “¿Y si el mundo exterior de verdad estuviera regido por los designios del diablo? ¿Y si el señor Sanciprián en realidad estuviera tratando de recluir a su mujer y su “exagerada manera de sentir” solo para poder vivir en paz con su nueva amante? ¿Y si Santiago Davis tuviera razón y el país estuviera a punto de irse directamente al infierno?” (96). Por lo mismo, es probable que los locos tengan razón y sus delirios no resulten tan descabellados. Podemos afirmar entonces que el delirio de Matilda, ese salirse del surco que hemos venido conceptualizando, obedece más a lo que su contexto social ha decidido que es, que a lo que su conducta evidencia.

Observamos claramente cómo lo anota Deleuze en *Crítica y clínica* (1996), respecto a que la literatura es una forma de expresión de las voces canceladas, de los pueblos que faltan, se puede relacionar con esta novela. Rivera Garza se encarga de darle voz a los que no la tienen y dan cuenta de otras versiones de la realidad que nos remiten a lo marginado que, en el caso de *Nadie me verá llorar*, forman un referente colectivo; estos seres desterritorializados se encuentran en constante devenir, allí no hay convención

social que los estandarice y, al estar liberados de la norma, nos hablan sobre algunos procesos violentos de dominación.

Finalmente, tras permanecer 28 años en el Hospital Psiquiátrico La Castañeda, Matilda Burgos fallece de un derrame cerebral; la imagen que la acompañará en sus últimos momentos es la de Cástulo a su lado, como un cálido remanso: “a su lado no hay nadie que lamente lo que ha sido, lo que es” (250). Había decidido vivir todas sus pérdidas sola, lo único que quería era que la dejaran en paz y que nadie, nunca, la viera llorar.

Entonces el tipo de delirio que se da en esta novela, está relacionado con el estilo de vida de los seres marginados del proyecto de Modernidad; es así como el alcoholismo, la exclusión, la pobreza y el conflicto armado generan estragos en la psiquis de los personajes; todo ello como resultado de la incapacidad de un sistema de suplir las necesidades básicas de su población dejando amplios grupos al margen del bienestar, de donde Matilda, tras despertar su conciencia histórica, se percata de ello y decide tomar el camino hacia la marginalidad, la prostitución y la locura. Esta progresión decadente nos permite considerar que Matilda padece un trastorno depresivo, pues su vida va hacia la desesperanza y el abismo.

Esta novela presenta en escena a los olvidados del relato de progreso de la historia, por eso, los grandes acontecimientos históricos parecen el telón de fondo de las vidas desoladas de sus protagonistas quienes ni siquiera lo advierten. De ahí que, la construcción del relato delirante en *Nadie me verá llorar* pasa por el discurso subjetivo, casi silencioso, que evoca la soledad profunda del individuo en la Modernidad. El delirio se presenta entonces como una respuesta a una lógica del progreso que exige cuerpos productivos y eficientes a la que no todos pueden responder de la misma manera. La locura constituye entonces lo que la modernidad no logra incorporar, una resistencia que no puede responder a la velocidad y productividad del capitalismo.

En este sentido, la estrella que esta novela configura permite señalar la importancia de aquello que en apariencia no se ve pero que representa un punto agudo en el relato oficial de la historia.

3. La historia como un sueño delirante en *La casa de los naufragos* de Guillermo Rosales

Como tercera estrella de la constelación del delirio de la memoria y la historia, podemos ubicar *La Casa de los Naufragos* (1987) de Guillermo Rosales, que haría las

veces de una estrella enana negra, es decir, un astro que se ha enfriado tanto que pareciera no emitir ninguna luz. Este tipo de estrellas resultan de haber consumido todo su combustible, por ello, son difíciles de detectar; otra característica que la asemeja a la obra que vamos a analizar es que son hipotéticas, así pueden ser o no ser.⁴¹ De manera semejante, en esta novela hay una atmósfera onírica que cuestiona el presupuesto de lo real, lo que, a semejanza de la estrella enana le da un carácter imaginario.

Veámos cómo en *Nadie me verá llorar* la Revolución Mexicana y su proceso de modernización eran el trasfondo de las vidas al margen de la historia; al tratarse de un asilo de locos, allí el delirio aparece en su contexto más literal, entremezclado con la polifonía de historias particulares; en el modo de narrar, el uso del narrador omnisciente le da cierto carácter intelectual, y le permite a la escritora explayar el trabajo previo de investigación en un contexto académico.

En *La Casa de los Náufragos* ocurre algo distinto: el narrador en primera persona evidencia la experiencia del escritor visceral, y hace de la locura parte de su poética. En esta novela, la historia está en la psiquis del protagonista, es decir, su relato no se presenta como un discurso objetivo y referencial, sino que aparece en los sueños y visiones del narrador, esto es, en su interioridad. Así, es un texto que rompe las fronteras entre lo externo y lo interno mezclando los hechos sociales con las interpretaciones inconscientes; con lo cual logra acercar al lector a la forma en la que opera el delirio en la psiquis del personaje.

Concretamente, la acción narrativa inicia en el momento en el que el escritor protagonista, Figueras, huye de Cuba, y se considera un exiliado-del mundo, cuyo futuro ocupa únicamente al conteo regresivo, hasta el momento en que llegue a recogerle la muerte: “La casa decía por fuera *Boarding Home*, pero yo sabía que sería mi tumba. Era uno de esos refugios marginales a dónde va la gente desahuciada por la vida” (Rosales 2003,11).

Esta cruda realidad asumida por el escritor Figueras, lo lleva a una sin salida de la cual no puede escapar. Su condición de marginal por causa de su demencia, es asumida como algo incurable; según su sentir no hay posibilidad de reconciliación con el mundo, del cual no quiere saber tampoco nada.

⁴¹ Dado que la edad del universo aún no es tanta para presenciar la muerte de una estrella enana, los científicos proyectan que el final de este tipo de estrellas se dará mediante el consumo de su combustible; de ahí su carácter hipotético.

En el *Boarding Home*, Figueras se encuentra a la deriva del delirio en un contexto propicio para ello: una casa de náufragos en la década perdida de los años 80. Según Lopes de Barros:

La narrativa en sí transcurre en el año 1984 —se hace referencia al fallecimiento de Truman Capote. El personaje ha salido de Cuba “hace cinco años”, por lo tanto, eso sería alrededor de 1979 [...] diversos comentaristas definieron la novela como perteneciente a la *intelligentsia* proveniente del fenómeno Mariel. O, por lo menos, plantean que se trata de una obra que retrata entre sus grupos poblacionales a los “marielitos”. (2019, 4)

Recordemos que este episodio histórico se da entre el 15 de abril de 1980 y el 31 de octubre de 1980, y consistió en una migración masiva de cubanos, provenientes del Puerto Mariel, en Cuba, hacia los Estados Unidos. Entonces “los marielitos” quienes fueron acusados por Fidel Castro de delincuentes y antisociales,⁴² se asentaron especialmente en Miami, Florida; lugar en donde está ubicado el *Boarding Home*.

Concretamente, el *Boarding Home* es un asilo para desamparados y locos, sostenido por recursos privados, en donde las familias recluyen a los individuos perturbadores para después abandonarlos a su suerte. Al interior de este establecimiento, las relaciones entre los seres que lo habitan se trazan sobre la rutina más primitiva: comer, dormir, hacer las necesidades fisiológicas, fornicar.

Por su parte, William Figueras observa a los demás con frialdad, e interactúa con ellos bajo el signo de la crueldad que rige la vida del antro. La novela exhala violencia, que es uno de los rasgos distintivos de la obra de Rosales. Esa agresividad se expresa también en la prosa bruñida, en la precisión de los verbos y los adjetivos, en el estilo tajante, como un golpeteo al oído.

El propio Rosales admitió que *Boarding Home* era una novela escrita con odio y legitimó su visión apocalíptica de la realidad y su vocación nihilista (Leyva 2003, 101). Ahora bien, el tipo de delirio que se configura en esta novela y que encarna su protagonista, es uno mediado por la esquizofrenia, el trastorno psicótico, que como vimos, se caracteriza especialmente por una desconexión total con la realidad. El esquizofrénico vive en su propio mundo y es generalmente disfuncional porque las alucinaciones de su mente lo aíslan en una realidad imaginaria.

⁴² A raíz del asalto a la Embajada Peruana por un grupo de ellos, en búsqueda de asilo político.

3.1 El escritor William Figueras

La Casa de los Náufragos es una narración que cuenta un fragmento de la vida del escritor cubano William Figueras, quien enloquece tras escribir una novela romántica en la que narra la historia de amor entre una burguesa y un comunista. Dicha novela es censurada por el régimen cubano, lo que directa e indirectamente lo lleva a la locura y a la huida:

Hace veinte años terminé una novela en Cuba que contaba la historia de un romance. Era la historia de amor entre un comunista y una burguesa, y acababa con el suicidio de ambos. La novela nunca se publicó y mi romance nunca fue conocido por el gran público. Los especialistas del gobierno dijeron que mi novela era morbosa, pornográfica y también irreverente, pues trataba al Partido Comunista con dureza. Luego me volví loco. Empecé a ver diablos en las paredes, comencé a oír voces que me insultaban, y dejé de escribir. Lo que me salía era espuma de perro rabioso. Un día, creyendo que un cambio de país me salvaría de la locura, salí de Cuba y llegué al gran país americano. (14)

Pero la locura que lo acompaña en este intento de desterritorialización radical y desarraigo, paradójicamente, le permite encontrar un lugar incómodo en el mundo de la vida. En Miami lo reciben sus familiares burgueses quienes, con excepción de la tía Clotilde, se desentienden de él al ver al despojo de hombre que arriba al aeropuerto. Por su parte, la tía en mención tras tres meses de alojarlo en su casa, decide internarlo en el *Boarding Home*, tras concluir que “ya nada más se puede hacer”.

La narración entonces es un recuento de los últimos tres años en la vida del escritor Figueras, lapso que ha estado en esta casa de reposo y en donde la poesía le ha acompañado como un oráculo que va marcando el pulso: “Vuelvo a recostar la cabeza en el respaldar del butacón. Pienso en Coleridge, el autor de *Kubla Kan*, a quien el desencanto de la Revolución Francesa provocó la ruina y la esterilidad como poeta” (22). Este primer gesto intertextual va adentrando al lector en la atmósfera onírica que caracteriza esta narración; pues, así como el poema del inglés, la novela cruza también los umbrales del sueño.⁴³

Si en *Amuleto* de Roberto Bolaño la poesía se presenta como una isla frente al horror, en esta novela del escritor cubano cae muy bien el verso de Raúl Gómez Jattin: “La poesía es la única compañera / Acostúmbrate a sus cuchillos, / Que es la única”; esta relación tan íntima y desesperada con la literatura que describe Jattin, es la que se puede

⁴³ Recordemos cómo en el prefacio del poema, Coleridge cuenta que el poema surge como una visión onírica tras haberse quedado dormido a causa del opio.

sentir en la narración de Figueras, en donde su fatal destino hacia la locura es matizado por voces representativas de la poesía, especialmente por los poetas románticos ingleses. La locura le permite a la poesía transgredir cánones estéticos, para ingresar en el territorio libre del poema.

Por ello, pese que la literatura no salva del naufragio a Figueras, le ayuda a mantener la creencia en algo: “Mi nombre es William Figueras, y a los quince años me había leído al gran Proust, a Hesse, a Joyce, a Miller, a Mann. Ellos fueron para mí como los santos de un devoto cristiano” (13). Hay aquí una devoción religiosa por la escritura, por su santidad; la que contrasta con la crueldad y la violencia del personaje, que no conoce de tabúes morales:

Entro en la ducha, la abro y me meto bajo el agua caliente. Mientras el agua me corre por la cabeza y el cuerpo, sonrío pensando en el viejo Reyes. Me divierten la cara que puso al ser golpeado, los estremecimientos de su cuerpo esquelético, sus súplicas de perdón. Luego cayó sobre su propio orín y, desde allí, pidió piedad ¡<Piedad>! Al recordarlo otra vez mi cuerpo se estremece de placer. (38)

Esta falta de empatía con el prójimo propia del psicópata es reiterativa en el personaje, quien solo muestra algo de humanidad frente a Francis, con quien, a pesar de su expresión también cruda e instintiva, vive una historia de amor que resulta ser, en medio del horror, un verdadero oasis:

Comienzo a penetrarla lentamente. Mientras lo hago, la beso desesperadamente en la boca. Entonces mi cuerpo se estremece hasta la raíz de sus huesos, y una ola de lava sale de mis entrañas y la inunda por dentro.
-Sí, mi cielo... -dice Francis.
Y quedo allí, como muerto, con el oído pegado a su pecho. Sintiendo que su mano frágil da golpecitos en mi espalda, como si yo fuera una criatura de meses que me hubiera atorado al mamar. (61-3)

La historia de amor con Francis merece un pequeño comentario, dado que muestra una faceta bella en medio del desesperante relato. Con este pasaje queda la sensación de que el escritor Rosales nos indica que la única salida posible a la locura es el amor, ya que el amor da sentido a la vida; esta misma sensación nos deja, por ejemplo, la historia de amor de Matilda y Joaquín que ya analizamos. Entonces, William y Francis se van uniendo en la necesidad y el afecto para huir de su extrema condición “—Quisiera ser libre otra vez —digo—. Quise huir del home donde vivía y empezar una nueva vida” (93).

En una situación tan extrema como la que viven no hay nada que perder, así que se la juegan toda por volver realidad otra posibilidad de vida. Se fugan del *Boarding*

Home a vivir su propio sueño: la vida en pareja parece una salida al delirio de sus vidas –así como en *Nadie me verá llorar* en donde Matilda Burgos y Joaquín Buitrago también se plantean la convivencia–. Sin embargo, todo se trunca, pese a la complicidad del Dr. Paredes, quien les colabora en su fuga agradecido por el conocimiento de Figueras en torno a Hemingway: “–Hago esto por ti —ríe Paredes. Porque en esta puñetera ciudad creo que nadie ha leído a Hemingway como tú” (96).

Figueras retorna entonces, resignado, al infierno al que ha sido destinado por su condición psíquica, y todo se torna peor al enterarse de que Francis ha sido retirada de aquel lugar. Este fracaso vital le lleva a ahondar aún más en la ruptura radical con el mundo; ruptura que se plantea desde el inicio de la novela.

Esta condición trágica de ruptura con el mundo, por causa de una psicosis severa que lo mantiene al margen de cualquier convención social, hace de este un texto que estremece la conciencia moral, pues transgrede el bien y el mal sin ningún tipo de miramientos. Así, esta novela narra la locura de un Quijote degradado que se expresa con un lenguaje delirante, ya que el escritor William Figueras es un ser extraviado en las fronteras del sueño y la literatura quien, en su paso por la locura, encuentra la compañía imaginaria de Coleridge, Byron, Keats, Blake, Hemingway y Capote.

3.2 El sueño de la historia

El sueño se expresa en un lenguaje irracional más cercano al delirio que a la razón lógica y, en este sentido, podría afirmarse que es una forma del delirio que todos compartimos; a propósito de esto, en *El Delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen* (1907), Freud fundó su análisis común del sueño y del delirio sobre la noción de la represión: “el sueño y el delirio proceden de la misma fuente, de lo reprimido; el sueño es, por así decirlo, el delirio fisiológico del hombre normal” (1967, 208).

Pese a las semejanzas, el loco delira despierto, de ahí que en él sea difícil establecer la frontera entre el sueño y su realidad delirante. El gesto de Figueras de exiliarse de la historia hace que esta, como todo lo reprimido, aparezca en su vida onírica. Si en *Nadie me verá llorar* la historia parece, por momentos, ajena a la psiquis de los personajes, es decir, como hechos que acontecen objetivamente, en *La Casa de los Náufragos* la historia se ubica en el inconsciente del narrador. De este modo, la historia aparece como una serie de sueños delirantes: personajes históricos que, en su versión alucinada, expresan los deseos del protagonista.

Soñé con Fidel Castro. Estaba refugiado en una casa blanca. Yo le tiraba a la casa con un cañón, Fidel estaba en calzoncillos y camiseta. Le faltaban algunos dientes. Me insultaba desde las ventanas. Me decía: <¡Cabrón! ¡Nunca me sacarás de aquí!>. Yo desesperaba. La casa ya estaba en ruinas pero Fidel seguía adentro, moviéndose con la agilidad de un gato montés. <¡No me sacarás de aquí!>, gritaba, con voz afónica. <¡No me sacarás!> Era el último reducto de Fidel. Y aunque pasé todo el sueño tirándole proyectiles, no lo pude sacar de aquellas ruinas. (44)

En este sueño, por ejemplo, se evidencia el deseo desesperado del escritor Figueras de sacar a Fidel Castro de su psiquis, la cual percibe como una ruina; al respecto, de acuerdo con la interpretación psicológica, la casa simboliza lo más íntimo del ser humano, la forma en que nos percibimos a nosotros mismos, así como la identidad social, la pertenencia a un colectivo;⁴⁴ a partir de este entendimiento, el sueño descrito revela una interioridad atormentada en donde la figura de Fidel Castro se presenta como un invasor al que hay que atacar hasta la muerte. Vemos cómo la figura histórica del dictador está enclavada en lo más íntimo del personaje, de donde podría hablarse de algo cercano a un inconsciente histórico que se expresa, como en el siguiente sueño, con un matiz profético:

Soñé esta vez que la Revolución había concluido, y que yo volvía a Cuba con un grupo de ancianos octogenarios. Nos guiaba un viejo de barba blanca y larga, provisto de un largo cayado. Cada tres pasos nos deteníamos y el viejo señalaba con el cayado un montón de escombros [...] Y así, avanzamos por toda La Habana. La vegetación lo cubría todo, como en la ciudad hechizada del cuento de la Bella Durmiente. Todo estaba envuelto en la atmósfera de silencio y misterio que debió encontrar Colón al desembarcar por primera vez en tierra cubana. Desperté. (55)

Este sueño, a manera de profecía frustrada, refuerza aún más la sensación de exilio del personaje; desarraigo que es fruto de la profunda desilusión sobre un proceso histórico que, de un momento a otro, se volvió en contra: tal como un sueño se torna pesadilla. Al respecto, cabe mencionar la dialéctica negativa de Adorno que, tal y como vimos en anteriores apartados, se refiere a la crítica que hace el autor a la identidad entre lo racional y lo real desde Hegel. Vinculado esto a la crítica política contenida en esta novela, vemos que hay una conciencia de que los valores que se defendieron con ferviente entusiasmo con la Revolución Cubana resultaron traicionados en la práctica, veamos:

⁴⁴ Al respecto ver, entre otros: Aragonés, J.I., Amérigo, M. y Pérez-López, R. (2010). Perception of personal identity at home. *Psicothema*, 22, 872-879; Cooper, C. M. (1974). The House as a Symbol of Self. En Jon Lang et al. (Eds). *Designing for Human Behavior* (pp.130-143). Strousberg, PA: Dowden, Hutchinson and Ross; Csikszentmihalyi, M. y Rochberg-Halton, E. (1981). *The meaning of things: domestic symbols and the self*. Nueva York: Cambridge University Press.

[...] enciendo el televisor. Sale un cantante famoso, a quien llaman *El Puma*, adorado por las mujeres de Miami. *El Puma* mueve la cintura. Canta: <Viva, viva, viva la liberación>. Las mujeres del público delirán [...] Helo aquí: *El Puma*. No sabe quién es Joyce ni le interesa. Jamás leerá a Coleridge ni lo necesita. Nunca estudiará el *18 Brumario* de Carlos Marx. Jamás abrazará desesperadamente una ideología y luego se sentirá traicionado por ella. Nunca su corazón hará *crack* ante una idea en la que se creyó firme, desesperadamente. Ni sabrá quienes fueron Lunacharsky, Bulganin, Trotsky, Kameneev o Zinoviev. Nunca experimentará el júbilo de ser miembro de una revolución, y luego la angustia de ser devorado por ella. Nunca sabrá lo que es *La Maquinaria*. Nunca lo sabrá. (27-8)

La traición de la realidad a los presupuestos teóricos que denunciara Adorno, lleva al escritor Figueras a tomar la decisión de autoexiliarse en un lugar en donde habita la locura, y con ello, plantear una ruptura radical frente al mundo. Sabemos que esta toma de posición radical se nutre de la experiencia del propio Rosales, quien vivió en una casa de reposo hasta su exilio definitivo de este mundo a los 47 años en Miami, Florida.

Así, Figueras vive la ilusión de un proyecto político que significó, para muchos intelectuales de América Latina, la posibilidad de un cambio real en la sociedad; el haber militado con inocencia en el partido comunista mediante un trabajo de alfabetización, le permitió vivir la experiencia de estar haciendo parte del motor de la historia, más la aplastante realidad, que él mismo denuncia a lo largo de esta novela, se impuso con su cruel contundencia. En el siguiente diálogo entre Francis y William se percibe la ilusión y la desilusión a un tiempo:

— Mi cielo —dice — ¿fuiste comunista alguna vez?

—Sí

—Yo también.

Callamos. Luego dice:

—Al principio

Recuesto la cabeza en la columna y canto en voz baja un viejo himno de los primeros años de la revolución:

Somos las brigadas Conrado Benítez

Somos la vanguardia de la revolución.

Ella lo completa:

Con el libro en alto, cumplimos una meta

Llevar a toda Cuba la alfabetización...

Nos echamos a reír

—yo le enseñé a leer a cinco campesinos —confiesa.

—¿Sí? ¿Dónde?

—En la Sierra Maestra —dice—. En un lugar que llamaban *El Roble*.

—Yo estaba cerca —digo—. Yo estaba enseñando a otros campesinos en La Plata. Tres montañas después.

—¿Cuánto hace de eso, mi cielo?

Cierro los ojos

—Veintidós... veintitrés años —digo.

—Nadie entiende esta historia —dice ella—. Yo sé la cuento al psiquiatra y solo me da pastillas de etrafón forte. ¿veintitrés años, mi cielo?

Me mira con ojos cansados.

—Yo creo que estoy vacía —dice.

—Yo también. (68-9)

Al igual que en este diálogo, toda la novela está atravesada por una serie de críticas a la Revolución. Comentarios sobre el despojo de bienes y en general sobre abusos de poder, son repartidos a lo largo del texto en boca de diferentes personajes. En cierto punto incluso se llega a comentar que Fidel Castro negaba ser comunista. No obstante, como dicha información proviene de personajes mentalmente desacreditados, su discurso no cobre mayor eco; un ejemplo de ello es Francis, a quien el psiquiatra no le presta atención sobre su relato de alfabetización en la Sierra Maestra, y como respuesta a su supuesta fantasía decide doparla con antidepresivos, pues tal vez así pueda llenar el vacío que la lleva a delirar.

Quizás por ello, el único contacto que William Figueras tiene con la sociedad es mediante *El Negro*, quien, según el epílogo de Leyva Martínez, es el poeta Esteban Luis Cárdenas (2003, 106) su único amigo; que le trae noticias de la movida literaria del momento con revistas como *Mariel*, editada por jóvenes cubanos en el exilio, además de proveerle literatura como el estudio de Miller sobre Rimbaud en *El tiempo de los asesinos*.

Si antes de su exilio Figueras podía concebir una historia de amor entre una burguesa y un comunista que, por luchar por su amor, terminaban trágico-románticamente en el suicidio, tras su decisión de exiliarse de la vida, y de la realidad, su historia es que “ahora el comunista y la burguesa están el mismo lugar: el boarding home” (33). Esta decadencia del personaje y su realidad permiten descifrar el vértigo que vivió toda una generación al haber despertado del sueño de la historia.

3.3 El crudo delirio en el *Boarding Home*

Ahora hablaremos del espacio-tiempo llamado *Boarding Home*. Además, este nivel de lectura nos permitirá explayarnos un poco más en el sistema de personajes, pues es allí en donde desfilan toda una serie de figuras que hacen de esta novela una especie de pequeña visión del infierno. Iniciamos por el Director de la casa de reposo, el Sr. Curbelo, quien resulta un ser mediocre y lleno de avaricia; continuamos por su mano derecha, Arsenio o *Budweiser*, que es quien realmente manda en el *Boarding Home* y lo hace de la manera más despreciable y abusiva, pues es alguien que no tiene nada que perder, veamos:

Sus amigos le llaman *Budweiser*, que es la marca de cerveza que más toma. Cuando bebe, sus ojos se hacen más malignos, su voz se torna (¡aún!) más torpe, y sus ademanes más toscos e insolentes. Entonces le da patadas a Reyes, el tuerto; abre las gavetas de cualquiera en busca de dinero, y se pasea por todo el boarding home con un cuchillo afilado a la cintura [...] el señor Curbelo le paga setenta pesos semanales. Pero Arsenio está contento. No tiene familia, no tiene oficio, no tiene aspiraciones en la vida, y aquí en el boarding home, es todo un jefe. (22-3)

Este personaje degradado es la representación del abuso y la ausencia de todo límite. Es el menos trastocado psíquicamente, pero el que alimenta la locura con el horror; el encargado de cuidar a los desquiciados, mas es quien instaura el caos y la violencia. Así las cosas, en el boarding home “nadie tiene a nadie” y los personajes están, literalmente, a la deriva de la vida. Es un espacio triste, mecánico, violento, en donde la cotidianidad pareciera sumergirse en el sinsentido. En tanto el televisor sintoniza un programa en el que transmiten testimonios sobre supuestas visitas al paraíso, los internos cometen abusos de todo tipo, se maltratan y golpean, se ahorcan, se abusan sexualmente.

Escenas como la de los “dos retardados mentales: René y Pepe”; Hilda, la vieja que olía a orines todo el tiempo; Pino, un hombre aparentemente indiferente; Reyes, quien tiene un ojo enfermo que le supura constantemente; Ida, una mujer venida a menos; Louie, el único norteamericano que es retraído y violento; Pedro, un indio que transmite la maldad del mundo; Tato, el homosexual; Napoleón, el enano; Castaño, quien solo grita ¡quiero morir!; Eddy, el loco experto en política internacional; y Francis, de quien ya hemos hablado anteriormente. En general, sus nacionalidades son latinoamericanas: cubanos, colombianos, peruanos. La convivencia entre estos personajes conforma una atmósfera dantesca en la que el absurdo se toma la escena. El estilo directo y cortante de

Rosales, le permite narrar de una forma descarnada, sin bambalinas, lo que ocurre en el *Boarding Home*.

El delirio aquí se presenta crudamente, en su realidad más pura y elemental; no como en *Amuleto*, pues se da desde una voz instruida que intenta aportar una versión trascendente de los acontecimientos históricos. En cambio, las fuertes escenas del *Boarding Home* revelan una capa muy profunda y censurada de la condición humana, aquella que no entra en ningún discurso oficial y que, a discursos como la literatura –o a algún informe médico bizarro– le interesa sacar a la luz; una faceta de la que cualquiera se horrorizaría y trataría de negar:

El baño está inundado. Alguien ha metido en la taza un jacket de cuero. El suelo está lleno de heces, papeles y otras inmundicias. Salgo en dirección al segundo baño, en el otro pasillo del boarding home. Allí están todos esperando: René, Pepe, Hilda, Ida, Pedro y Edie. Louie, el americano, está dentro del baño hace una hora y no quiere salir. Eddy golpea la puerta fuertemente. Pero Louie no abre.

-Fuck! Go to fuck! – grita desde dentro.

Entonces Pepe, el más viejo de los dos retardados mentales, lanza un grito atroz, se baja el pantalón, y defeca allí mismo, en el pasillo, a la vista de todos. (58)

Esta escena, y otras semejantes, hacen que la lectura de este libro sea extrema. Pensarse la degradación de este lugar nos confronta directamente con una faceta pesadillesca de la locura. El delirio se sale de todo cauce, desborda cualquier límite; ni siquiera necesita de tanta palabra para expresarse, es más bien un gesto delirante. Los personajes del *Boarding Home* son los desahuciados por la vida, aquellos marginales que están en la cara más oculta de la sociedad: los expatriados de la historia que solo les resta hacer de este mundo su propia pesadilla.

Entonces, más allá del delirio histórico propio de Figueras, otro delirio más visceral y siniestro se da en el contexto del espacio-tiempo de la casa de reposo; un delirio generalizado que no reconoce fronteras entre locos y cuerdos o entre la norma y su prohibición, tal y como vimos con el caso de Arsenio o *Budweiser*. Una situación totalmente desbordada que hunde a los personajes en un hondo desamparo que, paradójicamente, les da su abyecto lugar en el mundo.

De lo anterior se colige, que esta novela es la más radical de las que hemos incluido dentro del Delirio de la memoria y la historia, ya que si bien en *Amuleto* hay un relato delirante de los hechos históricos en donde, pese a que la protagonista recuerda de una manera onírica y hasta mítica los hechos acaecidos, dicho relato tiene un principio de realidad; o en *Nadie me verá llorar*, donde los hechos históricos, contados con rigor y

detalle, aparecen a manera de telón de fondo de la vida de los personajes; en cambio en *La casa de los náufragos* los personajes y hechos históricos aparecen de manera onírica, lo que la convierte en un relato subjetivo que se confunde a veces con la anécdota, el anhelo o la demencia; pues aquí no hay hechos objetivos de la historia sino interpretaciones que, desde una psiquis afectada por la esquizofrenia, traen a la memoria fragmentos alucinados del relato de la historia.

Es en ese sentido que planteamos la analogía de esta obra con una estrella enana, la cual se encuentra en el limbo nebuloso de la hipótesis, la cual no es otra cosa que una suposición basada en un enunciado no verificado, que para el caso de la novela sería la versión incierta que se nos presenta de la historia.

Así pues, esta primera constelación está configurada por: una estrella muy vistosa dada su luminosidad como *Amuleto*; otra casi imperceptible pero ubicada en un lugar que permite formar un ángulo agudo, representada en *Nadie me verá Llorar*; y una estrella enana negra, que es del orden de la imaginación, la hipótesis y las proyecciones científicas que, semejante a la atmósfera incierta de *La Casa de los Náufragos* nos da la sensación de una irreal realidad. Entonces la constelación del delirio de la memoria y la historia permite entrever el tejido entre las psiquis de los individuos, la memoria colectiva y la historia como relato reconstruido. Este entrecruzamiento aparece, o bien, como trauma en *Amuleto*, reivindicación y desesperanza en *Nadie me verá llorar* o como negación y fuga en *La Casa de los Náufragos*.

De cualquier manera, esta constelación muestra al relato histórico como un discurso que se adapta a la psiquis delirante, en cuanto a que obedece a la necesidad de narrar, desde otro lugar, hechos colectivos que pasan a los relatos oficiales de manera aséptica. En estas novelas, en cambio, se registra el paso, por la vida de los individuos, de hechos históricos tan relevantes como la Revolución mexicana o cubana o la matanza de Tlatelolco, y cómo estos hechos son inscritos en la subjetividad. En todos los casos, este paso, genera una inestabilidad acompañada de un sentimiento de exclusión y marginalidad. Es así que tanto Auxilio como Matilda y Figueras se encuentran en un lugar silenciado por los discursos del poder.

4. Resistencia de la historia

La novela latinoamericana contemporánea presenta al delirio como un punto de inflexión histórico. La violencia de este impacto es tal, que la ficción pierde su legitimidad

a los ojos de los novelistas. Algunos escritores como Roberto Bolaño, Cristina Rivera Garza y Guillermo Rosales abandonan la forma clásica de la novela, para dedicarse a la autoficción, el testimonio o el diario. Estos novelistas, sin embargo, no renuncian a las herramientas narrativas desarrolladas en el posboom: el delirio conserva así un lugar importante en la narración, pero adquiere una nueva función. Ya no se utiliza tanto para sacar la ficción de sus bisagras, como para abrir la historia a una nueva dimensión, simbólica o mítica.

En *Nadie me verá llorar* (1999), la vacilación entre el lirismo y el testimonio acercan la novela al documental, esta tensión no es el resultado de una contradicción sino más bien de una complementariedad. Además, el delirio está presente en los relatos fácticos, y tiende a transformar el material histórico en leyenda.

La historia, en la obra de Cristina Rivera Garza, es decisiva en la configuración de la dimensión documental y testimonial de la novela. La tendencia del trabajo de Rivera Garza para reducir su dimensión ficticia, y para ampliar el significado simbólico del testimonio se manifiesta en *Nadie me verá llorar*, pues tras un largo prefacio histórico y filológico, el texto nos sumerge en la conciencia exaltada del personaje y se presenta como una sucesión de fragmentos que comprenden visiones y revelaciones.

En este sentido, el recorrido de Roberto Bolaño en *Amuleto* (1999) se acerca bastante al de Rivera Garza, pues en su novela, él también va más allá de la ficción, sin renunciar nunca al delirio. Este alejamiento de la ficción ya se nota en *Los detectives salvajes*, pero se reafirma con el éxito de este libro, que anima a Bolaño a recurrir a los hechos más sensacionales de su historia personal, entre los cuales, obviamente, están presentes los años de su vida en México.

Bolaño convirtió el prólogo alucinatorio en el lugar de una demanda contradictoria: el autor-narrador se convirtió en el creador paradójico de la historia que recordaba. El autor transfigura una realidad histórica, probada pero irrisoria, dándole una dimensión mitológica. De esta manera, le da al material histórico un valor literario agregado, mientras continúa utilizando la retórica oblicua y desempoderante que ha explotado en algunos escritos anteriores.

La entrada en una nueva era obligó, por tanto, a Bolaño y Rivera Garza a modificar su uso del delirio: todavía están presentes, pero trabajando en un material distinto a la narrativa delirante. Sin embargo, la preocupación por transfigurar la historia a través del delirio significa, para los dos autores, una experiencia literaria que proviene de otra época. Si toman nota del cambio de mundo es con las herramientas del mundo anterior.

Podemos encontrar en el abandono de la forma realista por parte de Guillermo Rosales la misma observación de un agotamiento de la ficción. Pero si Rosales, como los otros novelistas, no pierde interés por la cuestión del delirio después de haber abandonado la novela, la ruptura con las formas de representación es para él mucho más radical, pues algunos años después de su única novela, abandonó la narrativa, así como la isla de Cuba y su vida misma. Este singular itinerario está indudablemente ligado al hecho de que Rosales no es de la misma generación que los otros novelistas mencionados. Con él, la pérdida de confianza en el conocimiento de la novela, con respecto a las nuevas dimensiones del mundo contemporáneo, adquiere una forma exacerbada.

Cubano y más caribeño que nadie, tiende incluso más que otros novelistas de la región a transmitir la sensación de que es imposible pensar en los hechos de la historia contemporánea, y en particular, en la deshumanización resultante del totalitarismo,⁴⁵ desde el punto de vista de un personaje de ficción: si la novela latinoamericana contemporánea, ilustrada notablemente por *La casa de los naufragos* (1987), ha hecho posible pensar en el surgimiento del totalitarismo, sólo un destino delirante puede intentar reconstruir *a posteriori* los mecanismos que lo llevaron a la desolación.

⁴⁵ Por ejemplo, los campos de concentración tanto del Stalinismo como del Nazismo.

Capítulo cuarto

Constelación *Mysterium*: delirios místicos

La mística es teología empírica, y siempre he pensado
que su aplicación práctica es capaz de sembrar
el pánico en la Iglesia, en la Corte y en los lupanares.
(Juan José Saer 1997)

La segunda constelación presenta varios criterios de agrupamiento que caracterizan la expresión literaria del delirio místico. En primer lugar, tenemos que este tipo de delirio apunta hacia una reconciliación con el mundo, así sea imaginaria, porque es mediante la alucinación mística que los protagonistas de estas novelas encuentran un sentido a sus vidas. Por ello, en esta constelación encontramos un aspecto más comunitario del delirio, porque justamente este es el puente entre el individuo y algo que le supera.

Esta capacidad del delirio místico de conectar con otro, sea Dios o la comunidad, hace que denominemos a este tipo de delirio como del orden del eros, pues recordemos que para Freud la psiquis oscila entre eros, como la pulsión de vida y la pulsión de muerte, que son respectivamente el impulso a unir o a separar. Lo místico implica entonces la unión con algo que supera al individuo, por ello no causa desasosiego sino sentido de misión.

En segunda instancia, tenemos que en esta constelación la sexualidad juega un papel muy importante como elemento motivo trasgresor; sea como liberación, estilo de vida o perversión, la sexualidad se conjuga con lo místico, como veremos en los análisis respectivos, como otra manera de expresar este impulso de unión con otro. Otro criterio para la formulación de esta constelación es, por supuesto, el lenguaje místico que, como lo muestran estas obras, se trata de un estilo caracterizado por la capacidad de expresar aquel ámbito en donde apenas se alcanzan a delinear trazos del lenguaje. Además, en el nivel de la narración, este estilo místico se simboliza en la existencia de los libros sagrados, como veremos en los casos de *Las Nubes* y *Poeta Ciego*.

1. Delirios místicos y colectivos en *La virgen cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara

En la constelación del delirio que valora el discurso de la historia y expresa a la memoria, los delirios se muestran con horror: escenas crueles, dolorosas y traumáticas que transmiten un salirse del cauce hacia la nada. En cambio, en la constelación sobre los delirios místicos, esas voces pueden tocar el cielo, y el delirio muestra su rostro más sagrado. Así como Teresa de Jesús, los místicos pueden tener arrebatos de éxtasis, lo que es también salirse del cauce, pero hacia la unidad. Según Michel de Certeau, el místico es quien se sabe separado de la fuente e inventa “otra parte” en donde la unidad existe (2010, 11); es la nostalgia por la unidad perdida lo que lleva al místico a intentar recuperarla mediante un movimiento de evocación en el vacío:

lo Uno ya no está. “Se lo llevaron”, dicen muchos cantos místicos que inauguran con el relato de su pérdida la historia de sus retornos a otro lugar y de otra manera, con modos que son más bien el efecto y no la refutación de su ausencia. (2010, 12)

Así las cosas, la lógica del delirio místico radica en que la certeza está en un lugar fuera de la historia, en un tiempo eterno e inmutable; la posibilidad de contactar esa otra realidad que le da sentido a la cruda realidad hace que actúe a la inversa del delirio histórico, porque lo que enloquece a los personajes de tal constelación es que la vida no alberga sentido y, por ello, se desconectan de las cosas del mundo y se vuelcan hacia el caos y el horror, como es el caso de Auxilio Lacouture, Matilda Burgos y William Figueras. A diferencia de lo que devuelve el espejo histórico, en el éxtasis místico se halla el sentido que, de alguna manera, permite sobrellevar la cruda realidad.

La virgen cabeza, de la escritora argentina Gabriela Cabezón, expresa un delirio místico en el que su protagonista, Cleopatra, habla con la Virgen y logra fama, dinero y liderazgo con ello. A manera de Chamana, Cleo es una autoridad política y espiritual ya que, gracias a su don, logra cambiar la realidad de una comunidad compuesta por “travestis, paraguayos, pibes chorros, peruanos, evangelistas, bolivianos, ucranianos, porteños, católicos, putas, correntinos, umbandas, cartoneros, santiagueños y todas sus combinaciones posibles” (2009, 42).

Pese a que la trama se desarrolla entre las islas del Paraná, Miami, Buenos Aires y Cuba, es en “El Poso” –una Villa⁴⁶ ubicada en San Isidro, al norte de Buenos Aires– en

⁴⁶ En Argentina se le llama Villa o Villa miseria o Villa de emergencia a los asentamientos periféricos con densidad de población en viviendas precarias; equivalente a las favelas brasileñas, comunas en Colombia o champerías en Centroamérica.

donde se centra la acción narrativa, y es a través de la historia de amor entre Catalina Sánchez Qüity y Cleopatra Lobos, que el lector se va enterando de otra historia de dolor y crueldad cubierta por el manto de la Virgen.

Ahora bien, el tipo de delirio que se da en esta novela es uno del orden de la megalomanía, un trastorno delirante caracterizado por creerse grandioso, único y elegido para una misión especial. Sin embargo, en esta novela ese delirio forja una realidad social que beneficia a una comunidad; y si admitimos que esto puede ser realidad, entonces admitimos también que a veces el delirio puede llegar a ser funcional.

En esta constelación se da especialmente la ambivalencia del delirio que tiene que ver con lo que Freud caracterizara como defensa y restitución; la negación del mundo y la edificación de un mundo habitable (Cfr. Saldarriaga, 31). El delirio místico da la impresión de ser, en algunos momentos, más amable, más llevadero.

El éxtasis presente da la idea de unidad; es por ello que este tipo de delirio es del orden del eros, porque tiende a la unión y el goce. Aquí hay una salida de surco al propio delirio, ya que este se relaciona más con la degradación y la soledad. En esta constelación, tanto la presente novela como *Las Nubes* de Saer, presentan un delirio lleno de vida, amoroso. En *Poeta Ciego*, en cambio, ese éxtasis de lo sagrado se obtiene a través del mal.

1.1 Qüity: entre la vida y la muerte

En la novela de Gabriela Cabezón se destacan dos voces que, en su diálogo, van tejiendo la trama; más allá de la trama en sí, el libro contiene un gesto metaliterario, ya que se narra el acuerdo de escribir el libro y el proceso de hacerlo. El dolor, la muerte, la vida, Dios, son vistos, por un lado, a través de los lentes de Cleo, que es la voz de la fe, de las certezas teológicas; por otro lado, desde la perspectiva de Qüity, que representa el desencanto por el mundo que desemboca en el ateísmo:

Pura materia enloquecida de azar, eso, pensaba, es la vida [...] Lo que hay es el acontecer de la materia, la inquietud fundamental de los elementos [...] (6) No me engañan Cleo ni su Virgen: Dios es un invento antiguo, hecho a imagen y semejanza de un tirano y como un tirano le da rienda suelta a su furia cuando la siente. Y no hay súplica que valga. (35)

Qüity se ubica en una dimensión dual, en donde las pulsiones de vida y muerte oscilan en su psiquis. Ella es quien más se encarga de narrar la historia de la Villa y su historia de amor con Cleo, dado su oficio de periodista. Es una mujer lesbiana que, al

momento de iniciar la narración, tiene un embarazo doble “una hija viva, sin cara y sin voz aún, que crecía, y un hijo muerto, con una voz y una cara que inexorablemente se iban fundiendo en la nada” (10), María Cleopatra y Kevin, respectivamente.

Esta mujer, quien llega a la Villa para quedarse, con la motivación de escribir una crónica sobre la “Hermana Cleopatra”⁴⁷, es un personaje rudo, adicto a la cocaína, con una libertina vida sexual y muchas lecturas encima; en un pasaje ella afirma: “La hostia me decepcionó como algunos años más tarde me decepcionarían las drogas, aunque insistí más con la merca que con Dios. Durante bastante tiempo me resultaron más accesibles los beatniks que San Agustín” (35).

Como se ve, Qüity toma partido por el mundo y su decadencia, por espacios en donde la vida pierde el control y se desvía: “náufraga me sentía, y creí haberme salvado de un naufragio. Ahora sé que de un naufragio no se salva nadie. Los que se hunden están muertos y los salvados viven ahogándose” (5). Espacios desangelados en los que no hay sentido y todo es “materia enloquecida de azar” que puede estar al lado de la vida o al lado de la muerte; en el caso de esta narradora protagonista la balanza parece inclinarse hacia esta última.

El evento que marca un punto de no retorno para Qüity, es una cruda imagen de ese mundo infernal en el que viven muchos seres: “Nunca pude volver al otro lado del mundo, al de los que viven fuera de los pequeños Auschwitz que tiene Buenos Aires cada dos cuadras. Evelyn fue mi ticket to go, mi entrada a la villa. Yo la maté y ella me hizo villera” (29).

Evelyn, una chica paraguaya de dieciséis años, a quien buscaba la Interpol desde que había sido secuestrada por una red de trata de blancas, fue incinerada por la Bestia, un delincuente al que “le daba por hacerse el apocalíptico cuando las chicas no le pagaban el diego y hablaba de Jehová y la carne consumida por el fuego y las prendía fuego nomás y a los pibes los colaba a balazos si no le laburaban. Y se cogía a todos” (55).

En ese lapso del horrible crimen, Qüity estaba atrapada dentro de su carro entre la oscuridad y el silencio de la villa. Decidió ubicar su 38 Smith & Wesson en el asiento del copiloto porque “apagar la luz y silenciar hasta la respiración es la estrategia villera para mostrar que no hay testigos, que nadie quiere tener nada que ver ni nada que escuchar de lo que está pasando” (25). Y “lo que está pasando” apareció en la imagen de una chica

⁴⁷ Así llaman a Cleo en su comunidad.

envuelta en llamas a la que Qüity no dudó en dar un tiro de gracia para acortarle el sufrimiento, una eutanasia.

Pese a que este tipo de vivencias alimentan el escepticismo y la desconfianza de la narradora protagonista, ella también encuentra su pequeño paraíso en la Villa “El Poso”, en donde al fin siente un hogar; primero a través de Kevin quien, según ella misma, la adopta, y después con la Hermana Cleo, de quien se enamora y concibe una hija, María Cleopatra.

1.2 Cleopatra: el delirio místico

Por su parte, la segunda narradora protagonista y sobre quien recae la expresión pura del delirio es Cleopatra Lobo, antes Carlos Guillermo, una travesti afrodescendiente de nacionalidad cubana, víctima de violencia sexista tanto por parte de su padre, quien a los doce años casi le mata a golpes dejándola renca, como por parte de los “canas” quienes “se le llevaron a la comisaría. Cortaron los cables de las cámaras y al grito de «marica de mierda, ahora vas a ver lo que es un macho», le pegaron y se la cogieron entre todos, incluidos los presos” (21). Después de este episodio de extrema violencia tiene la visión de la Virgen, por lo que sale prácticamente intacta de aquel suceso; pese a que es un poco extenso, cabe citar el pasaje entero en donde se narra:

A punto de ahogarse en su propia sangre y la leche de toda la comisaría, tuvo una visión: la Virgen, «divina, más rubia que Susana, toda vestidita de blanco, como con una túnica de seda parecía que estaba, me limpió la cara con una carilina que no sé de dónde la sacó ella, la tenía en la manga me parece, bueno, qué sé yo dónde la tenía, me preguntan cada boludez ustedes, me sentó en sus rodillas y me dijo que no me preocupe, que ella me iba a cuidar, que a ella no le iban a matar más hijos, que qué se creían. Me dijo que tenía que cambiar de vida, que hacía mal andar por ahí “foiando”, que quiere decir garchando, todo el día, que me cuide. Como en español hablaba, parecía la reina Sofía, a mí me daba un poco de risa. Me preguntó de qué me reía y yo le conté y es tan buena que no se enojó, se rio ella también y me dio un beso en la frente. Que soy muy simpática y que me case con su hijo, que él me iba a cuidar también, me dijo. Y me empezó a contar cosas que iban a pasar y después cosas que pasaron, a mí me pareció que estuvo años conmigo, como si hubiera vuelto el tiempo atrás y ella me agarraba desde que era chiquita, después de que mi papá casi me mata, y me curaba de todo, si hasta dejé de estar renca cuando me desperté. Los canas casi se mueren: ellos creían que yo estaba muerta y yo me levanté como si nada y les dije que se arrepientan, que Jesús y la Virgen los iban a perdonar si se arrepentían y vinieron al calabozo donde me habían tirado y vieron todo limpio y divino y yo que estaba espléndida, como si hubiera pasado la noche en un colchón de plumas con sábanas de raso estaba, desayunando, la Virgen me había dejado té con leche y medias lunas. Duros se quedaron cuando me abrieron la puerta y me vieron que salía caminando bien como una reina, sin marcas, como para la tele estaba esa madrugada». (21)

A este pasaje se lo podría entender a partir del mecanismo del delirio que teorizara Freud, y que implica el movimiento oscilatorio de defensa/restitución vinculado a un evento traumático, no discernible por la conciencia. De donde la necesidad de procesar el trauma genera, como mecanismo de defensa, la restitución del mundo en una realidad habitable. Así, Cleo al ser violentada cruel y prematuramente por la policía, imagina o percibe una realidad alterna en donde todo tiene sentido.

Además, en el anterior pasaje se puede apreciar la atmósfera que caracteriza a esta novela, la cual oscila entre el vicio y la virtud; estos contrastes profundos hacen de su lectura un ejercicio de complejidad. Como se ve, el delirio de Cleopatra se expresa de manera coloquial y mediante un lenguaje villero, más detrás de esa forma despreocupada, Cleo transmite la fuerza de la salvación y de la fe que se percibe en esta cita. Así pues, tras vivir esta experiencia psíquica, la narradora protagonista se convierte en una guía política y espiritual en la villa “El Poso”, en donde se organiza una comunidad en torno a esta relación sacra.

Cleo maneja una estética queer, que la muestra como un ser que desestabiliza las identificaciones binarias; para entender un poco mejor a qué nos referimos empecemos por aproximarnos a una definición:

Según diversos manuales, la teoría queer es aquella que estudia lo que se aleja de los márgenes de la sexualidad aceptada normalmente. Queer, como sustantivo, viene a significar en inglés algo así como “torcido”, pero también “maricón” en su forma peyorativa. También se utiliza como verbo transitivo para “jorobar” o “desestabilizar”. En su búsqueda de una traducción al español se han empleado términos como teoría torcida, rosa, “entendida” o transgresora. (Pérez 2018, 5)

Su aspecto físico es ya una clara evidencia del carácter transgresor de su personaje; Cleo es una travesti afrodescendiente con una verga enorme quien, llevando la contraria a su fisonomía, se engalana “con apretados pero puros Versace de volados y animal print”; sumado a ello lleva una “peluca lacia y rubia que la hace parecer una especie de Doris Day de albañilería” (2009, 12). De igual forma, su vida sexual desaforada y orgiástica, es también un indicador de dicho carácter. Una figura que sobrepasa las fronteras del género y el sexo. Una santa travesti afro, algo que resulta extraño, raro, bizarro a la mirada convencional.

La mayoría de las descripciones sobre Cleo las hace Qüity, en boca de quien nos enteramos de sus rasgos: “Bella y parlante como es, nunca aparece sencillamente: siempre se la escucha primero” (10); así mismo, nos da noticia sobre sus extrañas situaciones:

“¿La Odisea casi letra a letra? No podía haberla leído en su pobre puta vida. ¿De dónde mierda sacaba cosas como esa? ¿Existirá la Virgen y le dará por los clásicos y las putas pobres?” (20). En general, la forma en que su enamorada se expresa de ella es exaltante; salvo al final cuando Cleo la abandona junto con su hija María Cleopatra.

Para los habitantes de la villa El Poso, esta travesti santa es depositaria de una palabra capaz de unir voluntades. Tras sus conversaciones con la Virgen, Cleo transmite información útil para la comunidad, por ejemplo, la idea de hacer un cultivo de carpas (peces) para el sustento y con ello fomentar el abandono de la prostitución. Como se dijo anteriormente, estas conversaciones con la Virgen se expresan en un tono coloquial y desparpajado, como en este pasaje:

«Escuchenmén», vociferaba parte en rioplatense orillero, parte en español cervantino: «y sabed lo que hizo Santa María con un bardo que armaron los diablos para afanarse el alma de un peregrino, que eran de los que caminaban hasta la iglesia que les quedaba más lejos, como los que ahora van caminando a Luján: para que valga, la iglesia tiene que quedar en la loma del orto». (52)

Esa manera tan “confianzuda” de relacionarse con una figura santa, permite también leer una transgresión. Cleo habla de la Virgen como de una familiar, muy querida y respetada, la justifica e interpreta. Su delirio la lleva a expresarse desde una verdad revelada, mas, a diferencia del delirio que encierra a la persona en su propio mundo, este delirio funciona en la realidad, tanto es así que la salvó a ella y, por algún lapso, a toda una comunidad. Desde esa perspectiva, el delirio que lleva a la desconexión con la sociedad es un delirio tanático, si se quiere; en cambio este otro, más cercano a la iluminación, es un delirio del eros, pues unifica.

Concretamente, en el libro se escribe cómo se expresa el delirio místico de Cleo:

—Yo sabía que no me ibais a fallar.—... ..

—Es cierto, María Santa, pensé que nos habíais cagado. Nos dejasteis solos como en un suicidio solos, nos recagaron a tiros. Hasta a Kevincito lo mataron. Yo sé que a ti también os mataron a tu hijo pero me importa un carajo. El tuyo resucitó y el mío no.—... ..

—¿Y tú lo cuidás, Virgencita?—... ..

—
 Perdón, perdón, pero no puedo parar de llorar, debe estar mejor contigo pero yo lo extraño.—... ..

.....

—¿Le das de las que a él le gustan?—... ..
—¿Y qué ropita tiene ahí en el cielo?—... ..

—Sí, madrecita, abrázame, perdóname por dudar de ti,
 abrázame que quiero rezar en tus brazos.—... ..
 (83)

La narradora no va más allá de lo evidente, no se atreve a darle voz narrativa a la Virgen, quien nos habla en palabras de Cleo; así, tal y como lo señala la tradición mística, el místico es un canal de comunicación:

Estando hoy suplicando a nuestro Señor, hablase por mí, porque yo no atinaba cosa qué decir, ni cómo comenzar a cumplir esta obediencia, se me ofreció lo que ahora diré para comenzar con algún fundamento; que es, considerar a nuestra alma como un castillo todo de un diamante. (Santa Teresa de Jesús, 2000, 435)

Como Santa Teresa de Jesús, Cleo también tiene visiones divinas que desembocan en lenguaje y además le permiten, en algo, transformar el mundo⁴⁸; en este sentido, así como el aspecto físico de Cleo le evoca a Quity una Doris Day de albañilería, su condición de visionaria y articuladora de un lenguaje místico nos evoca a una Santa Teresa en un contexto marginal de ciudad latinoamericana.

En cuanto a ese lenguaje místico, recordemos cómo, tal y como señala Michel de Certeau, el adjetivo “místico” en sí mismo califica un género literario, un estilo; “místico” es un “*modus loquendi*”, un lenguaje (2010, 140). De forma tal que, siguiendo a Certeau, los delirios místicos tienen una manera de expresión propia, la que intenta dar forma a lo inefable que surge de la experiencia de contactar con aquello que sobrepasa a la razón que, en el caso de Cleo, es la Virgen.

Al respecto podemos identificar el estilo místico de Cleo como uno que se expresa con silencio, devoción y familiaridad; como vimos en el ejemplo de la página anterior, ella escucha, asiente e interviene con dulzura. Se aprecia en sus diálogos silenciosos, casi imperceptibles, la necesidad de reafirmar la fe en el sentido de la vida, en la certeza de que existe un plan divino y de que no estamos solos.

⁴⁸ Recordemos cómo Santa Teresa de Jesús fundó diecisiete conventos paralelos a la creación de su obra en la que describe su experiencia mística.

1.3 La Villa “El Poso” o el delirio colectivo

Como se viene indicando, el delirio místico de Cleo no es únicamente suyo, sino que se hace colectivo en la medida en que ella lo transmite verbalmente a su comunidad. Es así como la Virgen no sólo envía mensajes personales a Cleo, sino que además sirve como guía comunitaria; es en ese sentido que podemos hablar de un rasgo propio de ciertos liderazgos religiosos como es la guianza espiritual. La fe de la comunidad es de “carbonero”, es decir, de simple confianza en unas creencias determinadas; la siguiente descripción de los habitantes de El Poso, en la voz de Qüity, nos ilustra muy bien sobre su forma de ejercer esta espiritualidad:

La Virgen Santa y todos sus santos parecían sarcófagos de yeso a la medida de desnutridos o extraterrestres, de esos que dicen que la Nasa oculta en algún lugar de este bello país. Que semejante deformidad se debía a la torpeza del escultor es obvio. Pero también es obvio que la deformidad pudo haber sido otra: patas grandes como patagones o cuerpos gordos o larguísimos o cabeza chiquita, por enumerar algunas posibilidades, así que queda habilitada la interpretación: ¿Por qué cuerpos tan débiles y cabezas tan desorbitadas? ¿Sería alguna forma de realismo villero? Tal vez el escultor estaba diciendo que era en la cabeza y en ningún otro lugar donde residía el reino de los cielos, donde los primeros serán los últimos y los últimos los primeros. O que la desproporción era necesaria para expresar la esperanza de los pobres, tan ofendidos, tan golpeados y tan humillados y sin embargo tan dispuestos a creer en que hay salvación para ellos: el escultor, las travestis, las pibas, las gordas desdentadas, los pibes chorros, los albañiles, estaban todos reunidos ahí en El Poso convencidos de que la Virgen iba a protegerlos. (2009, 32)

Entonces la villa El Poso es una comunidad de “cabecitas como nos decían las viejas chetas del barrio”⁴⁹ (75) –razón por la cual a la virgen la llamaban «la Virgen Cabeza»–: personas marginadas por diversas circunstancias, con un estilo de vida atravesado por las drogas, el sexo y el alcohol.

Dichos excesos son valorados por la escritora, a la manera de las bacanales paganas, como actos que acercan a la divinidad. Una comunidad espiritual de travestis, lesbianas, prostitutas, etc., en donde el concepto de pecado está alineado con su forma de vida, y justificado por la crueldad con que la vida se ensaña con sus personajes. En este espacio reina “un orden” dionisiaco en el que “todo cogía con todo, hasta los caballos atados a los carros se subían sobre otros caballos atados a carros y se apilaban para coger aplastando carros y cartones” (66).

⁴⁹ Sin duda la palabra “cabecitas” hace alusión a los “cabecita negra”, manera en que eran nombrados, de manera despectiva, los sectores populares en la década de los 40 en la Argentina de Perón.

Con un estilo “barroco miserable” en la Villa, gracias a la Virgen Cabeza: “al Infierno nadie le tenía miedo [...] Coincidíamos, para todos la vida tenía un sentido nuevo, y nos queríamos en esa novedad” (51). De donde resulta un paradójico paraíso en el que, a ritmo de reggaetón, se alcanzan la alegría y la comunión. Los episodios orgiásticos en esta novela son narrados de tal manera que la moral y el decoro pasan a un segundo plano; la fuerza de la vida, de la muerte, del amor, de la crueldad y de la santidad se imponen por encima de la convención.

Es una realidad ritual la que logra alcanzar la narración, un delirio místico y colectivo que se desborda sobre la vida procaz de una villa argentina. Allí, personajes como Daniel, fotógrafo periodístico, amigo de Qüity y quien también se hace villero, toma foto a las auras de las personas y asegura que el alma existe. De esta manera, la Villa logra escapar del horror de la vida cotidiana del abuso y la pobreza, hasta el día en que la cruda realidad se impone nuevamente con sus fusiles.

Tras la masacre de sus pobladores y el vil asesinato del niño Kevin, por pleitos de tierras, La Villa como comunidad se desconfigura y queda el rastro del trauma en la psiquis de los protagonistas. Aquí, hay una crisis de fe por parte de Cleo y una acentuación del escepticismo en Qüity, “algo entendí: no hay nada que sea sagrado y agrandar un poco una fortuna justifica cualquier cosa; no es cuestión de fortuna, es cuestión de fuerza. Eso entendí” (89).

Paradójicamente, la masacre en La Villa El Poso hace que la popularidad del delirio místico de Cleopatra se extienda geográficamente, hasta el punto de volverse ella una celebridad fuera de las fronteras argentinas.

A Cleo los gusanos la siguen a todas partes, a ella y a la cabeza de la Virgen, ese pobre homenaje de pobres que ahora califican de reliquia, el pedazo de cemento pintado que también sobrevivió a la masacre y que Cleo acarreó por toda América y por toda la escala social, hasta llegar al norte y a la titularidad de numerosas cuentas bancarias. (11)

Esta internacionalización de su figura como mística, la obliga a abandonar su hogar con Qüity, quien permanece en un bunker en Miami. Al final entonces, de La Villa El Poso queda la posibilidad de hacer el sueño realidad, de crear una comunidad sustentable en medio de las condiciones más adversas. Mas, como la propia Cleo lo reconoce: “tengo que decir la verdad: hablaban de «sueño argentino» pero nos cagaban a tiros” (54).

El delirio místico de Cleo, que desde una perspectiva psiquiátrica puede verse como un delirio de grandeza o megalomanía, es un referente fundamental para trazar este tipo de delirio en esta segunda constelación, puesto que nos encamina hacia los delirios del orden del eros, es decir, aquellos que no destruyen al individuo sino que lo llevan a construir otras realidades; de este modo, la realidad degradada de la comunidad de la que forma parte Cleo es restaurada por obra y gracia de la Virgen a través de la figura de la mística travesti.

Por lo anterior, la construcción del relato delirante aquí pasa por contrastar dos miradas sobre la realidad, la de Qüity y la de Cleo, las cuales, respectivamente, nos hablan de la desesperanza y la fe. Específicamente el delirio es narrado casi con silencios, pues solo sabemos de él en el momento en que Cleo transmite los mensajes de sus visiones a la comunidad. La del delirio místico constituye, en nuestro mapa de constelaciones, la más luminosa en medio de la confusión y el dolor que implica la locura, aunque se dé el caso de *El Poeta Ciego*, en donde ese delirio místico se torna pesadilla.

Es así como el delirio aquí plantea la posibilidad de una fuga hacia otro sensorio del exceso, de lo inexpresable e indecible, del silencio como máxima elocuencia. También un sensorio que posibilita otras formas de estar juntos en comunidades que surgen en el borde de la “ciudad letrada”, en los extramuros donde la lógica de los afectos tiene más peso que la de la sangre familiar y genealógica.

2. Violencia delirante en el místico *Poeta ciego* de Mario Bellatin

Dentro de la constelación del delirio místico, *Poeta Ciego* es una estrella muy caliente, de color azul violeta, que parece manar sangre; y pese a que no es de gran tamaño tiene mucha energía. Así, esta alusión a una estrella con aspecto sangriento, nos lleva a señalar que la concepción del delirio en esta novela guarda fidelidad a la acepción que lo relaciona con el delito, dada su etimología, ya que delinquir representa el alejarse del buen camino, apartarse del sendero señalado por la ley. Al respecto, la génesis misma de la novela reafirma dicha relación que el propio Bellatin refiere así al hablar del grupo armado peruano Sendero Luminoso:

Lo que encuentras en ese libro es cierto y es porque en realidad es Sendero Luminoso. Los años que yo viví cercano a Sendero Luminoso, a los horrores cotidianos, donde el horror ya genera más horror y horror, y siempre hay un lugar para el horror mayor, no hay límites. Entonces, de alguna manera era como una respuesta a eso, interna. (Bellatin en entrevista por Graciela Goldchlukp 2000, 6)

Ahora bien, pese a que el origen de *Poeta ciego* es la inquietud del autor por la violencia desbordada de este grupo armado, en el relato propiamente dicho en ningún momento se hace una referencia explícita a Sendero Luminoso, así como tampoco se ubica un lugar determinado. Es una narración atemporal que, al no tener un espacio/tiempo definido ni tampoco un contexto sociopolítico, pareciera que pudo haber ocurrido en cualquier lugar del mundo. El pacto referencial que arraiga la narración a la realidad se da por el lado de la violencia, que es finalmente lo que parece querer resaltar el autor. De esta manera, despoja al hecho violento de todo contexto social y político y lo muestra con una oscura crudeza que parece no dar respiro.

Como afirma el crítico argentino Jorge Panesi con respecto a la obra de Bellatin: “el arte de la narración no consiste en la trapisonda de construir espejos explicativos, sino en montar mundos paralelos cuyas relaciones con el mundo cotidiano (esa madeja de convenciones) es, a la vez, evidente, imposible y tangencial” (Panesi 2005, 2).

Dentro de nuestro corpus, esta obra junto con la de César Aira, tiene una estética cinematográfica que vuelve a la narración una sucesión de acciones. La interioridad de los personajes no es lo relevante, sino la interacción del grupo, la puesta en escena. A propósito, cabe mencionar que, durante su escritura, esta novela se adaptó a una obra de teatro, tal y como comenta Ríos:

Por su parte, *Poeta Ciego* es una novela que mientras estaba en proceso, mientras era un <negativo> como lo llamó Bellatin, se adaptó para una obra de teatro que se tituló *Black Out* (los cadáveres valen menos que el estiércol). La dirigió un director italiano, Gustavo Frigerio, junto a Karin Elmore y Mario Bellatin para la escenografía y la adaptación. Al respecto el escritor le cuenta en entrevista a Larrain (2006): [...] es como si los personajes, las situaciones, que están planteados en los relatos cobraran vida, en tercera dimensión. De esta manera puedo cotejarlos en su absurdidad o lógica interna y consigo seguir trabajando con ellos, hasta que adquieren forma de libro [...]. La versión publicada de *Poeta Ciego*, entonces, se corrigió a partir de la puesta del cuerpo de los actores. (Ríos 2018, 102)

Este lenguaje tridimensional de lo audiovisual mantiene la atención puesta en las acciones de sus personajes; es por lo que la voz principal de la novela es la de un narrador omnisciente que va describiendo, casi sin interpretar, la violencia delirante de los acontecimientos junto con algunos detalles que resultan, en apariencia, intrascendentes. Por su tendencia audiovisual, sus escenas transmiten el vértigo de una película de acción. Prácticamente no se tiene noticia del interior de los personajes, de sus valores o preferencias. La mayoría de sus personajes parece inmersa en una trama de intriga

desesperada en el contexto de una sectaria orden mística dirigida por una élite de personajes delirantes que siguen un sistema de creencias absurdo y violento.

Ahora bien, la manera en que está narrada la historia no es lineal y remite más a una especie de escritura esquizofrénica, propia de la escritura posmoderna, sobre la cual López menciona en su texto:

El sujeto ha perdido su capacidad para organizar su pasado en una experiencia coherente [...] aún más, sería difícil esperar que la producción cultural del tal sujeto arrojase otro resultado que las «colecciones de fragmentos» y la práctica fortuita de lo heterogéneo, lo fragmentario y lo aleatorio. Es decir, Bellatin ha tematizado la dilución de la identidad, la llamada «muerte del sujeto», para explicar la naturaleza de la escritura posmoderna, su condición esquizofrénica. (López 2015, 84)

A nuestro parecer, esta caracterización de la escritura de Bellatin es parcialmente acertada, ya que, si bien efectivamente la narración está construida mediante historias entrelazadas sin un orden cronológico estricto, y el narrador se percibe como un observador de los hechos, también lo es que, en este caso, sí hay una línea argumental definida, es decir, se puede identificar un monitoreo central en la historia, o, en otras palabras, un sujeto como centro.

Los personajes principales de esta novela son el Poeta Ciego, Virginia, su esposa, y Boris el pedagogo. Ellos administran la Hermandad de la Casa de la Luz Negra, donde se instruye a jóvenes pupilos sobre las visiones del Poeta Ciego. Su doctrina interpreta los lunares de piel, en sustitución de la sabiduría antigua de los cuerpos celestes. El ámbito celeste se reduce a la superficie sublunar y demasiado humana de la piel y sus excrescencias, como si todo un universo delirante se aplastara contra el plano de lo racional.

El pensamiento del Poeta Ciego incluye doctrinas, diríamos hipofísicas, en lugar de metafísicas, sobre los temas más peregrinos, como el significado de ciertos recortes, en especial el rapado de cabeza. La doctrina del Celibato Compulsorio designa rituales de pornografía blanda donde bailarinas desnudas rozan sus cuerpos contra hombres, pero los involucrados se abstienen de toda otra acción sexual so pena de muerte.

La narración se desenvuelve en torno al surgimiento de un cisma sectario que degenera en cruel juego de lucha por el poder mediante interrogatorios y decapitaciones. El delirio es desprovisto de todo horizonte ético, estético o político.

Desde una perspectiva médica, el tipo de delirio en esta novela es del orden de la megalomanía; tipología que comparte con *La Virgen Cabeza*, primera obra de esta

constelación. En *Poeta Ciego* hay también un delirio de grandeza que lleva a los personajes a sentirse signados por una misión divina, la que, en este caso, se va tornando cada vez más confusa a medida que avanza la narración.

En la obra de Bellatin, *El Poeta Ciego* (2010) marca el regreso a una fábula lineal ambientada en un misticismo idealizado. Los personajes se encuentran con múltiples situaciones límite progresando, a pesar de los giros y vueltas, hacia una revelación. El desgarramiento en el tejido narrativo es rápidamente localizado y absorbido: la dimensión simbólica de la escena reduce su alcance crítico para abrir la obra al registro espiritual donde finalmente encontrará todo su significado. La novela es una profecía salvaje que mediante un lenguaje apático, sobrio y minimalista nos presenta una danza mecánica de caracteres llamados Poeta Ciego, Virginia la Profesora, Boris el Pedagogo, el Hermano de las Gafas de Cristales y la Enfermera con el Pelo Teñido, entre otros.

2.1 La transgresión de los personajes

Los personajes mencionados representan la base fundamental del sistema de personajes del relato. El Poeta Ciego es una especie de elegido: recogido de niño por una familia de pescadores que lo crio como a un hijo más, hay quienes dicen que, como a Moisés, lo encontraron dentro de una cesta que flotaba en alta mar, y otros que lo hallaron dormido en una cueva habitada por lobos marinos. Lo cierto es que a la edad de nueve años escribió su primer poema e inició su peregrinaje de diez años, escribiendo poemas allí donde llegase.

Este inicio de la novela envuelve al lector en una atmósfera mística y religiosa. El relato continúa contando que, después de su peregrinaje, el poeta se convierte en el líder de una congregación o secta de locos basada en sus escritos y enseñanzas sobre la austeridad absoluta, el celibato obligatorio y la lectura de lunares. En general, la vida del Poeta Ciego está atravesada por sucesos extraordinarios, como aquel según el cual heredó una gran fortuna por parte de una pareja que creyó ver en él a su hijo desaparecido; dinero con el cual el Poeta Ciego adquirió una propiedad en la que empezó a impartir su credo: La Casa Central.

Este personaje, del cual sabemos prematuramente el acontecer de su absurda muerte, es un místico en el mismo sentido en el que lo son Santa Teresa y Cleo, es decir, porque su función es la de ser un canal de comunicación con los dioses, un médium que conecta a seres de este mundo con espíritus de otros mundos. Uno de los tantos indicios

que matiza el carácter místico del Poeta Ciego en la novela, radica en el hecho de que tanto sus tratados como sus poemas no puedan ser transcritos por él mismo, sino que requieran de un discípulo amanuense que se encargue de fijar en papel el verbo inspirado del Poeta. Cabe mencionar que estos últimos los transcribe Virginia, su esposa, en tanto él los dicta en días de luna llena, desde su sofá rojo exclusivo para ello, veamos:

El Poeta Ciego contaba, además, con un pequeño gabinete de trabajo, donde, únicamente, cabían un escritorio y tres sillas. En aquel espacio, dictaría la mayor parte de los Tratados, y también los artículos del Código General de la Organización. Los poemas no fueron creados en este gabinete, sino en el espacio descubierto, que mediaba entre el cuarto de la Doctora Virginia y la cocina. En aquel patio, se había instalado un sofá rojo, que los días de lluvia, la Doctora Virginia debía proteger, cubriéndolo con un nailon transparente, conseguido en una tienda de la ciudad. (Bellatin 1998, 12)

Sus tratados y poemas dan forma entonces a la Organización que preside junto con Virginia. La absurda muerte del Poeta Ciego –a golpes contundentes en la cabeza, a manos de su compañera de vida y de organización, Virginia, al ser sorprendido teniendo sexo con una miembro menor de la secta, la enfermera–, contrasta con uno de los principios fundamentales de la Organización, como es el celibato obligatorio.

Por su parte, la Doctora Virginia es un ser que se presenta misterioso desde su primera aparición en el relato; se conoce con el Poeta Ciego en los años de la Universidad, ella era una chica silenciosa que vestía un hábito rústico. Se casan al otro día de que los padres adoptivos del Poeta Ciego fallecieran misteriosamente. Desde ese momento, la Doctora Virginia se convierte en parte primordial de la Organización. Ahora bien, pese a que el delirio se encarna en cada uno de los personajes de este relato, es en la Doctora Virginia en donde este es más evidente.

Ella sufre de ataques de melancolía, furia y desenfrenos, que el narrador llama trances, los que la obligan a recluirse en soledad en un lugar apartado. Sin embargo, estos aparentes trances esconden a una asesina cegada por el poder. En realidad, la Doctora Virginia es un monstruo; el mote de “Doctora” parece una chanza de mal gusto para encarnar a este personaje. Antes de que el Poeta Ciego fuera asesinado por ella, Virginia era la encargada del orden y la limpieza de la Casa Central, así como de la dirección de la Organización.

Tras la muerte del Poeta Ciego, Virginia ve tambalear su estatus dentro de la organización. Cuando casi consiguen recluirla en un sanatorio privado –el mismo lugar donde trabaja la enfermera con quien el Poeta le fuera infiel–, gracias a la ayuda de un

discípulo llamado El Pedagogo Boris, logra escapar y hacerse nuevamente con el poder de la Nueva Organización, la cual se sigue articulando en el legado del poeta. Entonces, la muerte del líder de la organización genera un cisma entre los que honran su figura y los que honran su palabra:

Luego de la muerte del Líder, la lucha rápidamente se torna violenta y adquiere atributos *legales* y hermenéuticos: ante la ausencia del Padre y de su Palabra, sólo quedan *intérpretes* (utilizo esta palabra en los dos sentidos que tiene: como traducción-transmisión de un lenguaje a otro y como persona que interpreta papeles dramáticos). Así, la viuda del Poeta, quien lo asesina, y otros miembros más leales al líder muerto, conforman facciones que decidirán si el camino a seguir es idolatrar al hombre en sí mismo u honrar la palabra de aquél, su obra y pensamiento. (Cuartas 2018, 1)

Y justamente, la creación de la Nueva Organización se fundamenta en la palabra del padre asesinado. Recordemos cómo, desde el psicoanálisis freudiano, el asesinato del padre permite el goce, dado que su palabra, su ley, es percibida como prohibición.

En el Edipo, en su forma llamada positiva, el asesinato del padre de Edipo permitiría franquear las vallas que se opondrían a la satisfacción, es decir al goce (como ocurre en la saga griega). El sujeto, si bien está alcanzado por alguna pérdida, puede persistir en la ilusión neurótica de que, si no fuera por la Ley que lo prohíbe, el goce sería posible. (Raffaini 2006, 1)

De ahí que, tras el parricidio, se genere un desborde de la violencia y la sexualidad en los nuevos miembros de la organización; la palabra del padre se adapta de manera conveniente para satisfacer deseos personales. A partir de entonces, se nos relatan una serie de asesinatos y secuestros en pro de unos ideales que ni siquiera están claros; lo que sí queda clara es la lucha sectaria por el poder.

Es la Doctora Virginia, quien encarna con mayor potencia esta lucha por la interpretación, en tanto en el Hermano de las Gafas de Cristales Gruesos⁵⁰ se materializa la otra facción que luchará por el legado del Poeta Ciego, mediante la interpretación de su obra y voluntad, con tan mala suerte que termina asesinado por El Pedagogo Boris. En este pasaje, se narra esta lucha entre los *intérpretes* y quienes son leales a su persona:

El Hermano de las Gafas de Cristales Gruesos interrumpió en este punto la lectura. Se colocó frente al Pedagogo y dijo que a pesar de la supuesta importancia que podía tener el último escrito del Poeta Ciego, no debían perder más tiempo, sino disponer todo lo necesario para el entierro. La masa encefálica estaba fuera de su lugar. Hacía calor. No era correcto que el olor de la muerte fuera el último recuerdo que tuviera del Poeta. Se

⁵⁰ Quizás una alusión a Abimael Guzmán (Cfr. Cuartas, J.)

generó una discusión. Todos los Hermanos, excepto el Pedagogo Boris, decidieron que podían también modificar la última voluntad del Poeta Ciego y no leer en voz alta el dictado final. (Bellatin, *Poeta Ciego*, 50-1)

En esta pugna por la supremacía, la Doctora Virginia encarna el bando más ambicioso y despiadado; su figura oscila entre el vicio y la virtud, lo que se evidencia, por ejemplo, en aquel pasaje en donde, tras haber asesinado a su esposo de un golpe en la cabeza y ser “rescatada” por el Pedagogo Boris para mantenerla en aislamiento, ella transcribe íntegramente las *Iluminaciones* de San Agustín.

No vamos aquí a narrar cada uno de los crímenes cometidos por este oscuro personaje. Solo baste decir que, tras el asesinato de su esposo, su locura devino en una violencia irracional alimentada por el recuerdo de la infidelidad del Poeta Ciego con la enfermera; todo ello con un trasfondo místico, puesto que la Doctora Virginia se sentía como una iluminada:

Después de transcribir el texto de San Agustín, la Doctora Virginia hizo una serie de apartados en el archivo que había abierto en la computadora. Se los dio a leer al Pedagogo Boris. En esos apuntes, estaba señalado que, sólo los necios y los cretinos, podían desconocer, el carácter extraordinario, de ciertos conocimientos, llegados a través de la iluminación divina. Hacía énfasis, además, en la irrenunciabilidad, total y absoluta, a una idea adquirida de ese modo. (40)

Y, a juzgar por los hechos que relata la voz del narrador, esta “iluminación” se relaciona con la necesidad de dar una muerte violenta a aquellos miembros de la Nueva Organización que no cumplieran estrictamente con la austeridad y el celibato.

El Pedagogo Boris, tal vez el miembro más leal a los principios de la secta es quien se encarga de dar estructura a la Nueva Organización tras la muerte del Poeta Ciego, dado que, a diferencia de otros miembros que justifican el acto infiel por el cual es asesinado El Poeta, El Pedagogo lo censura y, como se dijo anteriormente, “rescata” a la Doctora Virginia, sin saber que ésta también será su verdugo.

De este personaje, aparte de su entereza y lealtad para soportar y tratar de encubrir los crímenes cometidos, llaman la atención sus sueños, que mezclan la figura de León Tolstoi y su figura de patriarca en la comunidad de Yásnaia Poliana, con la del difunto Poeta Ciego y las vivencias de los crímenes presenciados. Además, tras un encierro de un mes en su propia casa, organizado tras un asalto ordenado por la Doctora Virginia, el estudio de varios métodos pedagógicos le lleva a plantear los parámetros de formación de la Nueva Organización.

2.2 La Extranjera Anna y la violencia delirante de la Nueva Organización

La Nueva Organización entonces empieza a gestarse tras la muerte del Poeta Ciego, y así como la anterior, esta también se funda en los textos escritos por el Poeta Ciego: Tratado de la Austeridad, Código General de la Organización, Tratado del Celibato Obligatorio y algunos poemas. De esta forma, la figura venerada sigue siendo él, más como se mencionó, quien se encarga de todos los asuntos concretos del funcionamiento es la Doctora Virginia.

Pese a que, por boca del propio autor empírico, Mario Bellatin, esta organización refiere a Sendero Luminoso, como dijimos anteriormente, no hay ninguna pista concreta en el libro que nos lleve hacia ese hallazgo por sí mismo. No hay algún contexto político ni lugar explícito; de hecho, al intentar ubicar un espacio se refiere como “la ciudad”, “la ciudad capital” o “el país”. En dicho sentido, la relación con la realidad se da a través de la violencia de sus personajes, la lucha por el poder y en general, lo lejos que pueden llegar los individuos al seguir un pensamiento dogmático. De esta manera, se suman las características de una organización sectaria, que no permite ningún tipo de cuestionamiento.

Aquí, la violencia descarnada por el control se une a una serie de situaciones inverosímiles que nos remiten a una extraña cofradía que venera los lunares. Según los tratados del Poeta Ciego, hay iluminados que se pueden reconocer por los lunares que portan; por ello, un personaje como la Extranjera Anna es una especie de fetiche entre sus correligionarios: ella tiene un poderoso lunar en su hombro derecho.

La historia de Anna es igual o más bizarra que la del resto: su padre pertenecía a una organización religiosa que también veneraba los lunares como símbolos de iluminación y, tras descubrir el lunar de su hija en su hombro derecho, la expone ante los miembros de esta. La imagen que se reitera es Anna siendo despojada de sus prendas superiores para dejar al descubierto el lunar. Tras de lo cual su padre huye, dejándola al cuidado de los miembros de la orden y envenenando al resto de la familia con gas:

La noche de la partida, hizo que la Extranjera Anna durmiera en la estación, donde el grupo acostumbraba reunirse. Después, aseguró bien las puertas y las ventanas de la casa que habitaban, y dejó abiertas, las llaves del gas, mientras la familia dormía. Sobre los sacos de pijama, de cada víctima, prendió, con alfileres, una carta dirigida a algún profeta bíblico. (33)

Como se ve, cada uno de los personajes, en esta novela de Mario Bellatin, tiene tras de sí una historia delirante. Ahora bien, la Extranjera Anna es finalmente cooptada por la Organización del Poeta Ciego, tras inmigrar de su país de origen –el cual tampoco sabemos cuál es– y de ser llevada ante el Poeta Ciego y La Doctora Virginia, por un alumno de sus clases de idiomas. Para pertenecer a la Organización se compromete a cumplir un contrato que la obliga a bailar desnuda tras la vitrina del Palacio de las Mujeres Desnudas; lo cual hace hasta que su cuerpo envejece.

El Palacio de las Mujeres Desnudas es un espacio para cooptar adeptos, en donde usan una metodología que se reitera en otros de sus “rituales”, y es poner en juego valores opuestos para generar la adhesión a uno de ellos; esto es, en el Palacio de las Mujeres Desnudas se fomenta la lujuria hasta el punto de rechazarla. Al respecto, transcribimos el pasaje en donde El Pedagogo Boris es cooptado:

El Pedagogo Boris y la mujer estaban separados, sólo por el vidrio. La mujer trataba de bailar al son de la música, pero no tenía mucho espacio para hacerlo. Estaba completamente desnuda, y tenía la cara cubierta con una máscara. Un extenso lunar aparecía sobre uno de sus hombros. No se trataba de un cuerpo joven. En determinado momento, se acercó al vidrio, e hizo con sus manos gestos indecentes. Al final de cada movimiento, la mano llegaba a tocar el lunar en toda su extensión. Como el Pedagogo Boris había pagado por varios turnos, la mujer debía seguir bailando, una canción tras otra. El Pedagogo Boris miró, atentamente, el cuerpo que tenía a pocos centímetros de sus ojos. De pronto, alguien entró en la cabina y se sentó a su lado. Estaba todo tan oscuro, que no se podían adivinar las características de esa persona. El Pedagogo Boris comenzó a ser acariciado en forma disimulada. Al mismo tiempo, le decían, al oído, que le iban a explicar aquello que estaba viendo a través del vidrio. La voz continuó hablando. Expuso las ventajas de no cometer actos carnales. Era suficiente, afirmaba, con ver y sentir sin comprometerse a nada. Luego, la persona desapareció. El Pedagogo Boris se quedó solo en su asiento. Después de unos momentos, se puso de pie, y salió de la caseta. En el trayecto, algunas mujeres pretendieron interceptarlo, pero el Pedagogo Boris las rechazó. Cuando llegó a la calle, estaba a punto de hacerse de noche. La luz artificial se mezclaba con los últimos rayos de sol. (21-2)

Este extraño “ritual”, que transgrede las fronteras entre la lujuria y la castidad, resulta una especie de experimento psíquico para llevar las pasiones humanas al borde. De manera similar, otro de los rituales descritos por el narrador es aquel según el cual los miembros se reunían en un baño de vapor para manosearse en tanto se escuchaban mensajes sobre el celibato; según el Poeta Ciego, se trataba de “poner a prueba los principios del Celibato Obligatorio. La idea central consistía en que sólo en una situación límite, se podía realmente probar la verdadera adhesión a aquel precepto” (25).

Y es en una de estas ceremonias, en donde el Pedagogo Boris y la Extranjera Anna establecen por primera vez contacto, lo que los llevará a una extraña relación que Boris

intentará mantener con el fin de confiarle los pormenores del funcionamiento de la Nueva Organización y finalmente aprovecharse de ella. Sin embargo, la Extranjera Anna decide dejar toda cofradía religiosa tras la muerte del Poeta Ciego, y se recluye en su habitación a leer la obra completa de Thomas Mann. Pese a ello, Boris, obsesionado con el lunar “sagrado” de Anna insiste en persuadirla de sus propósitos.

Así, tras un encuentro fallido, que termina en violencia, –de la cual el lector no se entera de la causa, dado que en esta escena el narrador es un testigo visual estrictamente– insiste en buscarla ebria, y es en ese último encuentro, el cual ella intenta rechazar, cuando nos enteramos de las nuevas medidas de la Organización. Pese a su intento por escapar, La Extranjera Anna es secuestrada por la Nueva Organización tras “caer” en la trampa que el pedagogo Boris le tiende. Dentro de las medidas implementadas por la Nueva Organización, se encuentran la capacitación en armas y su dotación, de manera tal que el incremento de la violencia es uno de los objetivos de esta nueva cofradía:

La Nueva Organización contaba con una dotación de escopetas y fusiles. Los pupilos eran conducidos hasta unos terrenos descampados, donde tenían construido un polígono de tiro así como un campo de maniobras [...] Esos ejercicios los dirigían ex miembros de las fuerzas militares que habían sido captados en los últimos meses. (74)

Además, dentro de las medidas implementadas en la Nueva Organización está la relajación de las medidas de orden sexual con los nuevos pupilos menores de trece años, lo que es justificado teóricamente:

Tras enfrentar las teorías del Poeta Ciego con las del místico Rudolf Steiner llegaron a la conclusión de que los menores de edad no tenían por qué obedecer ese mandato. Incluso iban aún más lejos, pues si un adulto cometía el acto carnal con un menor no iba en contra de su voto de castidad. Por esa razón se habían instalado algunos kioscos en los patios de la sede, donde era permitido el trato sexual con los pupilos. De ese modo, afirmó el Pedagogo Boris, se evitarían conductas alteradas como la del Poeta Ciego antes de ser asesinado a martillazos. (77)

En este pasaje podemos notar una de las características del delirio que se refiere al “error inherente a una interpretación adiacrítica en el juicio de realidad” (Castilla del Pino 1998, 34). Así, y pese a que el narrador no entra en detalles en cuanto a la confrontación de las teorías del Poeta Ciego y del místico Steiner, los miembros de la Nueva Organización llegan a la certeza de que se puede tener comercio carnal con menores de edad sin que esto implique la violación del voto de castidad, ni tampoco violación o por lo menos estupro.

Esta interpretación tomada como una certeza, es una muestra clara de la lógica del delirio, en la que el juicio del delirante transgrede las reglas de inferencia; recordemos que la inferencia es la operación lógica de acuerdo con la cual se extraen conclusiones de unas premisas que se dan por ciertas. Entonces el delirante parte de una suposición, que hace las veces de premisa, para demostrar algo. En este caso, la premisa sería que se puede tener comercio carnal con menores de edad, y la demostración que esto no implica la violación del voto de castidad, ni violación o estupro. Como dijimos, el autor omite la parte argumentativa, así que no podemos rastrear cómo los miembros de la Nueva Organización llegan a esta conclusión.

De cara a ello, y al igual que en la novela *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara, el delirio místico en *Poeta Ciego* es también un delirio colectivo, es decir, una creencia delirante que es compartida por más de dos personas; de manera tal que podemos ir identificando una de las semejanzas importantes de esta constelación, como es, la capacidad de la lógica delirante de tornarse colectiva y de no ser cuestionada por un gran número de personas para convertirse, en este caso, en un algo indiscutible; pese a que, a los ojos de lo que puede denominarse “la normalidad”, resulta una desviación no solo legal sino además moral.

Finalmente, otro rasgo del delirio místico en esta obra se muestra al considerar ciertos lunares como un símbolo de iluminación. Todo empezó cuando, según la leyenda, la familia de pescadores que recogió al Poeta Ciego en su más tierna infancia comenzó a presenciar la aparición inexplicable de lunares en cada uno de sus miembros, ante lo cual el Poeta Ciego inició su exploración táctil y, en un principio, consideró este hecho como una casualidad. Así mismo, al conocer a Virginia en la universidad, le obligó a tapar tres lunares, casi imperceptibles, con un dedal de cuero negro.

Por otro lado, está La Extranjera Anna, quien, como vimos, más que una persona se advierte como un fetiche, no solo para los miembros de la secta (quienes la asedian debido al lunar que posee), sino también para ella misma, pues está convencida del poder de su lunar, razón por la cual le prodiga todo tipo de cuidados.

Es El Pedagogo Boris quien se encarga de justificar científicamente las supuestas causas de los lunares; para ello echa mano de un:

Estudio presocrático, a partir del cual [...] hacía un paralelo entre lo que para los griegos era el alma y para el Pedagogo Boris los lunares [...] Afirmaba que eran de fuego y que por eso compartían con él algunas cualidades. En consecuencia el agua y lo húmedo eran sus mayores enemigos. Por eso cuando una persona con algún lunar significativo se

aseaba, se oponía a su naturaleza. Y cuando el lunar era minúsculo, debía ser cubierto para mantener así protegida la poca energía que emanaba. (1998, 93)

Estas creencias en el poder divino de los lunares de ciertas personas llevan finalmente al culmen la violencia delirante en *Poeta Ciego*, ya que la Extranjera Anna es secuestrada, dopada y asesinada con la complicidad del Pedagogo Boris, de los niños miembros de la Nueva Organización y demás integrantes, tras decidir, en un “trance” de la Doctora Virginia, mientras rodaba por el suelo, que el lunar de la Extranjera Anna iba a convertirse en el símbolo de la Nueva Organización, razón por la cual fue necesario su asesinato para poderse extraer.

Para ello, Anna es recluida en el mismo sanatorio en donde trabaja la enfermera que se acostó con el Poeta Ciego, y tras una celada, muere a manos de la Doctora Virginia, tras lo cual se desarrolla la siguiente acción:

Quando el cuerpo estuvo sin vida, la Doctora Virginia lo tendió a todo lo largo. Se dirigió luego a la pequeña mesa con utensilios médicos y de la parte baja escogió una serie de herramientas punzo cortantes. Después se arrodilló en el suelo para hacer con mucho cuidado incisiones en la piel del brazo inerte [...] Recortó la sección que se encontraba entre el hombro y el codo. Luego hizo un profundo corte longitudinal que pasó por debajo de la zona escogida. [...] Finalmente desprendió muy delicadamente el lunar que la Extranjera Anna había lucido en el brazo. Luego de envolverlo en un pañuelo, la Doctora Virginia salió del consultorio dejando el cuerpo al lado de la pequeña mesa clínica. En las afueras del sanatorio privado el Pedagogo Boris aguardaba ansioso junto al autobús escolar que los había transportado. Estaba rodeado de un considerable número de pupilos. (104-5)

De otro lado, esta cruda escena precede a la última y escalofriante imagen que confirma la espiral de violencia delirante en este relato de ficción, que es el asesinato del Pedagogo Boris, tras otro ataque de la asesina Virginia. En este sentido, y so pretexto de una creencia que pasa como certeza, como es la obtención de un lunar que se supone tiene connotaciones místicas y religiosas, el comportamiento extraño y demente de los personajes desencaja al lector y lo pone en una situación incómoda frente a la realidad que se está referenciando, como es la brutalidad del grupo armado Sendero Luminoso, tal y como lo dice el propio Bellatin “lo que encuentras en ese libro es cierto y es porque en realidad es Sendero Luminoso” (Bellatin en entrevista con Goldchlukp 2000, 6).

Ahora bien, pese a la declaración de su autor, *Poeta Ciego* es una narración delirante porque rompe el acuerdo que exige adaptarse a la realidad. Las escenas e imágenes descritas, así como el carácter colectivo de un delirio inverosímil hacen de esta obra una ficción delirante. Semejante a *La Virgen Cabeza* y desde un punto de vista

psiquiátrico, hay aquí también un delirio de megalomanía que arrastra a un grupo, más en este caso es para la destrucción. Así las cosas, tenemos un delirio místico rodeado de muerte, intrigas y poder: un delirio místico del orden de tánatos. Por ello, el relato delirante en esta obra de Bellatin está construido con escenas muy visuales, casi cinematográficas, en las que predomina la acción por encima de la reflexión de sus personajes o del narrador.

Entonces los mecanismos de construcción de este relato delirante no pasan por ahondar en la psiquis de sus personajes, sino que la acción narrativa se centra en una serie de sucesos frenéticos sin explicación racional. El narrador semeja un espectador que, sin intervenir, va describiendo lo que acontece; es una voz neutra, si se quiere, que no alcanza a penetrar en la interioridad de sus personajes. Tampoco hay un cuestionamiento o valoración sobre el delirio colectivo que, como se vio, desborda los límites morales. En suma, el relato delirante en *Poeta ciego*, parece responder a la necesidad creativa de expresar una situación límite que, por eso mismo, rompe los límites de su misma condición.

De ahí que, esta obra dentro de esta constelación sea una estrella sangrienta que muestra el delirio de un fanatismo violento, su desborde e irracionalidad extrema. Y pese a que no es una representación realista del fenómeno insurgente de Sendero Luminoso, el cual vimos que inspiró a su autor, sí es una pieza simbólica del desborde de la psiquis colectiva cuando es atrapada por una causa fanática atravesada por la ambición del poder.

3. El viaje delirante de la mística sor Teresita en *Las nubes* de Juan José Saer

Las Nubes de Juan José Saer es la estrella más rutilante dentro de la constelación del Delirio Místico; dicho brillo radica en su magistral manera de narrar una travesía ficticia. La historia sucede entre los años de 1804 y 1806, en pleno Virreinato. La narración se moviliza con el viaje que hace el doctor Real desde la provincia de Santa Fe hasta Buenos Aires para trasladar enfermos mentales. Real es un profesional de la salud dedicado al floreciente campo de la salud mental quien, con la ayuda de su maestro y amigo, el doctor holandés Weiss, construyen el primer hospital psiquiátrico de América del Sur.

Las Tres Acacias, también nombrado como *La Casa de Salud*, es una estancia que opera no como un centro de reclusión y constricción para los enfermos, sino como un abrigo para sus delirios, dando posada a la locura que circunda en el nuevo mundo; una

casa que luego del emplazamiento que duró algunos años, es destruida por los militares, lo que provoca la dispersión de los locos por el sur del continente.

El conocimiento que demuestra su narrador sobre el delirio y la locura es abordado desde la óptica de la experiencia; su narrador protagonista es el Dr. Real, Subdirector del Hospital de Rennes en el momento de la narración: un “especialista de las enfermedades que desquician, no el cuerpo sino el alma” (Saer 1997, 5).

En *Las Nubes*, el pacto de lectura se enuncia desde un principio en una pequeña introducción que escribe un narrador omnisciente. En esta nota de apertura, el narrador nos cuenta que el manuscrito que contiene el relato del viaje fue enviado por Soldi a Pichón, siendo antes anunciado por Tomatis; cabe recordar que estos tres personajes protagonizan *La Pesquisa* (1994). En un episodio anterior, el manuscrito le había sido confiado a Soldi por una mujer nonagenaria sin identidad precisa:

Tomatis afirma que no se trata de un documento auténtico sino de un texto de ficción. Pero yo digo, pensándolo bien, ¿qué otra cosa son los Anales, la Memoria sobre el calor de Lavoisier, el Código Napoleón, las muchedumbres, las ciudades, los soles, el universo? [...] El manuscrito que me dio la anciana no tiene título, pero si entendí bien ciertos pasajes, creo que a su autor no le parecería inadecuado que le pusiéramos *Las Nubes*. (1997, 3)

Como se ve en la cita, el pacto de lectura entonces pasa por la narración de unas memorias noveladas, en donde, la relación de la ficción y la realidad es puesta en tela de juicio, como es costumbre también en la obra de Saer. El trabajo de interpretación con los documentos históricos y científicos que va desarrollando el narrador, genera que el lector se vea permanentemente disuadido en torno a la veracidad de este viaje, acaecido supuestamente durante la primera mitad del siglo XIX. Así mismo, la certidumbre con que narra la existencia de una institución llamada La Casa de Salud, hacen de este un relato dudoso que cuestiona el status mismo de lo real.

Esta institución, fundada por el pintoresco Dr. Weiss en abril de 1802, en apoyo a la corona española quien “consideraba que toda institución nueva que se fundara en las colonias contribuía a consolidar su presencia en ellas” (14), fue la primera de ese género en todo el territorio americano. La Casa de Salud termina decayendo, tras catorce años de funcionamiento, durante la revolución de las guerras de Independencia.

Como se mencionó, esta novela instruye en torno al tema de la locura y el delirio dado que su narrador es el psiquiatra Dr. Real. Sumado a ello, hay una muestra de diferentes tipos de locura, puesto que cada uno de los pacientes que está en proceso de

traslado presenta un cuadro clínico particular. Aun así, la focalización del tipo de delirio se centrará en la figura de Sor Teresita, quien nos permitirá profundizar aún más en la construcción del relato delirante en la constelación de los delirios místicos.

3.1 El viaje hacia la Casa de Salud *las tres acacias*

El narrador intradieético de las memorias noveladas, el Doctor Real, es oriundo de la Bajada Grande del Paraná, Río de La Plata. En su juventud viaja a París a adelantar estudios de psiquiatría, pese a lo convulsionado de la época (siglo XVIII), aún en contra de la opinión de sus padres quienes hubieran preferido que se formase en España. Para ese momento, París era una ciudad revolucionada:

A diferencia de mis padres, a mí era ese tumulto lo que me atraía, y como ya había empezado a interesarme por las enfermedades del alma, cuando llegó a mis oídos que habían liberado de sus cadenas a los locos en el hospital de la Salpêtrière, supe que era en el fervor de París y no en los claustros soñolientos de Alcalá donde proseguiría mis estudios... (5)

En París, conoce al pintoresco sabio holandés Dr. Weiss, quien, a la manera de Bernardino Álvarez⁵¹ es el encargado de fundar el primer hospital psiquiátrico en América, la mencionada Casa de Salud, y, así como este, tiene una vida salida de la norma social. Concretamente, la novela narra el viaje hacia la Casa de Salud, a la cual se dirige la caravana de locos, prostitutas y soldados que, en cabeza del Dr. Real, atraviesa la llanura en condiciones climáticas y materiales extremas. Más puntualmente, debemos decir que este desplazamiento, que dura un mes largo, es el traslado de un hospital ambulante de cinco locos (tres de temperamento introvertido, tranquilo, y dos extrovertidos, transgresores) desde una ciudad ubicada al frente de Bajada Grande del Paraná, hasta Buenos Aires.

Para entender más la naturaleza del viaje analizaremos el sistema de personajes, en donde se leen diferentes tipologías del delirio; así, el conjunto que resulta de la suma de cada una de ellas semeja un laboratorio para estudiar la locura. Empecemos por el Dr. Weiss, quien les espera al final del viaje en la Casa de Salud. Este holandés:

⁵¹ Fray Bernardino Álvarez quien, antes de volverse religioso, tuvo una vida libertina y hasta delinencial. Fue el fundador del primer Hospital Psiquiátrico en América, específicamente el Hospital de San Hipólito de México en 1566.

Que delataba a primera vista al hombre de ciencia: alto, un poco grueso, las profundas entradas que dejaba en su frente rojiza un pelo rubio ceniciento, siempre revuelto, revelaban la constante actividad interior de la cabeza, un poco más grande que lo normal y bien asentada entre los hombros vigorosos. (8)

Es el maestro del Dr. Real, su persona está llena de rasgos singulares que confrontan los valores tradicionales. Se trata de un profesional excelso, pues su método es efectivo para tratar la locura (del tipo que sea) sin coacciones ni violencia, muy por el contrario, la libertad y la comprensión están dentro de sus herramientas metodológicas; cabe mencionar que, pese a que la Casa de Salud es para familias adineradas, el Dr. Weiss se las arregla para ofrecer sus servicios a los pobres, ya que otra de las características de su carácter es la inclinación hacia los menos favorecidos.

En este apartado solo añadiremos que el vicio de este personaje son las mujeres, especialmente las casadas; así el Dr. Real, que es su discípulo y confidente, confiesa:

A casi diez años de su muerte, no cometo ninguna infidencia escribiendo que su pasión por el sexo femenino, aun a una edad avanzada, era más que ordinaria y que, como ocurre a menudo en los pueblos septentrionales, las razas oscuras merecían su predilección. Los lupanares no lo amedrentaban, más aún, ejercían sobre él una fascinación desmedida, y de las mujeres casadas parecían emanar para su sensualidad incomprensibles atractivos suplementarios. (8)

Esta inclinación por el sexo femenino estuvo a punto de llevarle hasta la muerte, al ser objeto de la persecución por parte de un militar de quien su mujer, Mercedes – estereotipo del eterno femenino de Weiss– era su amante. Razón por la cual decide retar a un duelo de honor al militar, siendo salvado de esta decisión por la misma Mercedes, al obligarle a salir del país de una extraña manera. Al ser el Dr. Weiss quien habla con mayor conocimiento y sabiduría sobre el delirio, hemos decidido que merece todo un apartado; razón por la cual dejaremos aquí la descripción de su persona y continuaremos entonces con los principales personajes del relato del viaje, es decir, los locos.

Como se dijo anteriormente, los locos de los cuales se encarga La Casa de Salud, provienen de familias poderosas ubicadas en Buenos Aires, familias que, como bien lo dice el narrador, tienen como una de sus mayores pretensiones:

Aquella que justamente quiere fundar la legitimidad de su poder, [en] encarnar la razón, de modo que, en su seno, la locura representa un verdadero problema para ellos. Un loco pone en peligro una casa de rango desde el techo hasta los cimientos, y hace perder respetabilidad a sus ocupantes, lo que explica que en general se escondan las enfermedades del alma como si fueran males oprobiosos. (8)

Este oprobio, esta ofensa, proviene del carácter transgresor y criminal de la locura; el loco es quizás el ser más abyecto en la sociedad. Expulsado de este mundo, pero habitando en él, el loco es un gran exiliado. Así el caso del joven Prudencio Parra, hijo de una de las más prestantes familias de la ciudad, quien cae en una especie de letargo luego de haberse trastornado, poco a poco, con lecturas de filosofía y la idea de una catástrofe venidera.

Como símbolo de su trastorno mental, Prudencio mantiene el puño izquierdo fuertemente cerrado, además de efectuar gestos con sus manos; al respecto, algo que descubriría el Dr. Real durante el viaje, es que dichos gestos “guardaban una total identidad con los ademanes que, según Cicerón, le servían a Zenón el estoico para hacer visibles ante sus discípulos las fases del conocer” (72). Vemos aquí entonces cómo Prudencio, influido por sus lecturas filosóficas, asume los gestos de los autores que lee; en su letargo habita otro mundo que lo aleja de este.

En el viaje del doctor Real, cada uno de los locos va revelando su lugar, que está dado sobre todo por los efectos de la imaginación que los separa de una aparente realidad; el delirio como otra forma de realidad y las condiciones aisladas y llenas de incertidumbre de la época. Como se viene señalando, en el joven Prudencio Parra, la seña más visible es la información escondida en su mano, otro lenguaje, alterno, el indicio reconocible y simbólico de su estado, que es sobre todo incomunicable, como sucede de otras formas con los otros pacientes, pero con rasgos particulares.

La escritura de Prudencio cambia con el avance de su demencia y la acumulación de información. Una escritura que se infla, que toma formas extravagantes y manifiesta las expresiones de su lenguaje delirante en la escritura, que pasa, como se puede leer en el siguiente fragmento citado, de una caligrafía menor, imperceptible, a una caligrafía extendida, no menos falta de armonía y que es un rasgo de esa incompreensión creada por el delirante. Una grafía que comunica por exceso, o no lo hace, que se sale de las formas y correcciones, siendo además inconexa y deforme:

Según el señor Parra, la escritura de Prudencio había cambiado por completo y su caligrafía diminuta y aplicada, y aun así ilegible, de la adolescencia, se había transformado en una letra enorme, inconexa, tan suelta, inflada y temblorosa que no más de veinte o treinta palabras entraban en un folio. (1997, 74)

Posteriormente, después de este momento de escritura excesiva, la actitud comunicativa de Prudencio vuelve a sus inicios: su escritura vuelve a ser casi

imperceptible, se muestra apenas, a punto de desaparecer. Esta característica de disolución del lenguaje se extiende además a sus discursos orales, los cuales pretende guardar en su mano; se trata pues de una lengua confinada, tal como le informa con detalle el señor Parra a Real: “El señor Parra me precisó que durante ese periodo la caligrafía volvió a cambiar, empequeñeciéndose otra vez, pero de un modo tan exagerado que se volvió ilegible” (75). El delirio es, como se adelantó unas líneas atrás, un delirio de la ilegibilidad, que se manifiesta en la escritura de Prudencio, la escritura como un terreno tecnológico de la lengua, que en su caso cobra materialidades opuestas, pero con fines similares. Grande o pequeña, ambas son ilegibles.

En un efecto dual, escritura y oralidad se suprimen en el joven Prudencio, quien empieza a habitar el silencio. De este modo, su delirio es una ruptura con el habla, la lengua y la escritura, sin posibilidad de articular letra escrita, símbolos y sonidos. Así pues, el hombre enfermo se reduce en su última etapa de la siguiente forma:

Al final solo abría la boca para responder, únicamente con monosílabos, alguna pregunta que se le dirigía. Si de tanto en tanto hacía un esfuerzo para dar una respuesta un poco más circunstanciada, formaba dos o tres frases entrecortadas y confusas que profería débilmente como si toda energía lo hubiese abandonado. (76)

De tal modo que lo primero que se expresó con distorsión en su escritura, ahora se traslada a sus modos de habla, palabras de una sílaba que, si bien no se describen con amplitud en la novela de Saer, quedan enunciadas. Estas se manifiestan en las preguntas que se le hacen y luego en los intentos por hilar esos monosílabos en diminutas frases cortadas, que no comunican, que son confusas. Explicado de otro modo, es una forma de habla sin forma, sucia, una forma y una estructura retorcida, fragmentaria, similar a la fiebre, al delirio o a la enfermedad.

Otros dos locos eran Juan Verde y Verdecito, parientes del propietario que les alquila los carromatos en los que la caravana de enfermos se transporta. Juan Verde pasaba de “un silencio dubitativo a una conversación demasiado vehemente y animada, que tenía la extraña particularidad de estar constituida por una sola frase, que repetía todo el tiempo cambiando de entonación y acompañándola con las expresiones faciales y los ademanes más diversos [...] *Mañana, tarde y noche*” (64).

En cuanto a Verdecito, quien tendría unos 16 años –y era el medio hermano de Juan Verde por parte del padre–, presentaba una locura que consistía en que su conversación resultaba exasperante: “de modo que la presencia de Verdecito estaba

siempre acompañada de una interminable sucesión de ruidos bucales que entrecortaban sus frases y sobre todo llenaban los silencios entre ellas” (65).

Los hermanos, los dos hombres enfermos, pasan de lo lacónico a la repetición de unas expresiones que no comunican y solo son ruidos. Cada uno con versiones distintas se mueve en dos extremos agotados por exceso y por escasez, siendo manifestaciones imposibles en una conversación. El primero de ellos es descrito con amplitud por Real:

El hombre pasaba todo el tiempo de un silencio dubitativo a una conversación demasiado vehemente y animada, que tenía la extraña particularidad de estar constituida por una sola frase, que repetía todo el tiempo cambiando de entonación y acompañándola con las expresiones faciales y los ademanes más diversos, como si estuviera manteniendo con su interlocutor una verdadera conversación en la que, a medida que van cambiando las frases que se profieren, van cambiando los sentimientos y las pasiones que las motivan. Para ser exactos, habría que decir que lo que Verde decía todo el tiempo no era ni siquiera una frase, ya que no tenía verbo, y consistía en la expresión *Mañana, tarde y noche*, que dirigía a su interlocutor, y a veces incluso a sí mismo en el curso de la conversación, repitiéndola al infinito y cambiando únicamente la entonación, la cual a cada cambio sugería cosas tan distintas como el saludo, la cortesía, el asombro, la alegría, el enojo, la controversia, la concentración, el interés, etcétera. Esa curiosa manera de conversar, que como es lógico terminaba por exasperar a sus interlocutores, alternaba, como lo he dicho más arriba, con muchas horas diarias de silencio dubitativo. (133)

Lo que leemos entonces es a un personaje que oscila entre el silencio total y las conversaciones de una sola frase, como fragmentos mínimos de un modo de hablar. Las frases estaban connotadas por los modos de expresión, por gestos de la cara y o movimientos del cuerpo. Pura teatralidad incommunicable, frases sin verbo, solo expresiones sueltas salidas en su totalidad del curso, un extravío del surco narrativo con esa entonación de frases sueltas. En este caso podemos decir que el fraseo de Verde es una variante de la digresión, en donde el autor narra a partir de frases sueltas que apuntan a muchas direcciones. La dilación que producen estas frases son impulsos incontenibles; como la digresión, que al “salirse del cauce” narrativo solo trabaja en la exasperación de los otros, de los interlocutores.

Esto último es algo que su hermano menor constituye en un asedio a los interlocutores próximos con la producción de vocalizaciones exasperantes, utilizando otros recursos para lograr objetivos similares. Primero, con la reiteración de las frases que vienen de sus interlocutores, y luego con la producción de ruidos –ya no frases, como la hacía Verde, sino expresiones intraducibles–, siendo un desmedido fluir narrativo que está relacionado con el delirio del personaje que narra, o que intenta narrar.

El delirio para estos casos se presenta en estados donde los personajes manifiestan evidencias plenas de unos procesos cognitivos estropeados, ya que sus realidades se alteran en la conciencia del delirante, expresándose de tales formas. Esto no significa que las formas de decir de cada uno carezcan de lógica o sean del todo incommunicables; al contrario, cada forma del discurso, desde una lógica particular, está demarcando un camino alternativo de contar su experiencia vital, sus traumas y bloqueos psíquicos.

Verdecito, al contrario de lo que ocurría con su hermano mayor, podía mantener una conversación más o menos ordinaria, y su repertorio de frases era bastante variado, aunque sus conceptos y temas resultaban todavía un poco pueriles para la edad que tenía y, como si fuese un poco sordo, lo que no era, ya que reaccionaba de inmediato a otros estímulos distintos de la conversación, manifestaba una tendencia, que podía volverse exasperante, a hacerse repetir varias veces las frases que se le dirigían. Pero lo que dificultaba el intercambio verbal con él era su costumbre de producir continuamente toda clase de ruidos con la boca, gritos, gruñidos, estornudos, hipos, toses, tartamudeos, ventosidades bucales y, en los momentos de gran excitación, imprecaciones dirigidas no se sabía bien a quién, y hasta aullidos y alaridos. (Saer 1997, 135)

El contexto religioso y confesional de la época tiene como efecto el silenciamiento de los individuos y, uno de los secretos a voces, es que la alta sociedad está llena de locos; pero silenciarlos no equivale a hacer que su lengua desaparezca o que su discurso cese, contrario a esto, lo que se presenta es una multiplicación de las formas de decir, una relación en la que el significante muta según el capricho de quien a él alude; se trata entonces de la aparición de una lengua inquieta, inestable, que pasa de los silencios a los ruidos como lo hacen los hermanos Verde.

Finalmente, están Troncoso y sor Teresita, que se caracterizan por ser locos extrovertidos que creen “con fervor en la legitimidad de su delirio” queriendo imponerlo al mundo: “militaban por su locura”. Troncoso pertenece a una de las familias más ricas de Córdoba y su locura se expresa con gestos maniáticos como la soberbia o la burla. A decir del Dr. Real, treinta años después de aquel viaje: “Troncoso sigue siendo el ejemplo mismo de autonomía de la locura que, no por ser servidumbre evidente de causas que todavía nos son desconocidas, son menos corrosivas de las certezas bastante injustificadas de la buena salud” (60).

Es este quien, tras ver los cadáveres de una matanza presuntamente perpetrada por el cacique Josesito⁵² se lanza a la aventura de encontrarlo para tomar venganza, y

⁵² Indio que “se había puesto de un modo voluntario al margen de la sociedad, y como su mal carácter era legendario, la gente le atribuía todas las crueldades que cometían los indios alzados, los desertores y los matreros”. Había forjado toda una leyenda: “con cada nuevo mensajero, nuevos desmanes

protagoniza un curioso pasaje que gira el discurso hacia lo místico; pues al encontrarlo, gracias al baqueano Osuna, el Dr. Real presencié la siguiente escena:

Ellos [*Los indios*] parecían absortos escuchando a Troncoso con una especie de emoción mal disimulada en la que se mezclaban la fascinación y el pavor. La fiera calcinada por fuera y por dentro, por el sol y la demencia, que se paseaba aullando con voz ronca una arenga incomprensible, enflaquecida y gesticulante, parecía tener para ellos el hechizo de las cosas que fecundan, con su existencia misteriosa, el pensamiento y la imaginación, pero cuyo contacto, por fugaz que sea, a causa de su singularidad mortífera, marchita y aniquila. (88)

Este terror sagrado que les produjo a los indios, impidió que Troncoso y el grupo de rescate del hospital ambulante fueran atacados. Aquí, se muestra la faceta terrible de lo sagrado: una divinidad que se muestra creadora y destructora al mismo tiempo. Así, los indios se encuentran ante una presencia que los atemoriza y, por eso mismo, es digna de respeto; lo cual se expresa desde un sentir ancestral relacionado con lo salvaje.

Por su parte, el delirio místico de Sor Teresita se manifiesta a través de la visión cristiana del mundo, lo que permite que la monja interprete a su manera el amor al prójimo y establezca toda una justificación a sus actos transgresores. El éxtasis sexual está dirigido hacia el rostro benevolente de Dios; por ello Sor Teresita extasía su cuerpo de placer. Mas será en el último aparte de este capítulo en donde exploraremos mejor la expresión de este tipo de delirio.

3.2 Notas sobre el delirio en el siglo XIX

Las Nubes es un texto rico en reflexiones sobre el delirio, las que resultan esclarecedoras en cuanto a este tema se refiere; la prolijidad en el conocimiento que se exhibe en esta obra resulta un aporte valioso al pensamiento. Aquí, hay un ejercicio reflexivo importante que vale la pena explorar.

Empezaremos por describir, de manera sucinta, el método heterodoxo del Dr. Weiss para abordar la locura en la Casa de Salud *Las Tres Acacias*. Esta última resulta ser una especie de hospital-laboratorio en donde se pone en marcha una visión que, por la época de la que estamos hablando, muestra la transición entre la perspectiva de la locura como el resultado de fuerzas ocultas y diabólicas, hacia el entendimiento de la incidencia de factores ambientales o genéticos.

de su banda, en los que nunca faltaba el inevitable concierto de violín sobre ruinas humeantes y cadáveres martirizados” (55).

Puesto que para él (*Dr. Weiss*) las enfermedades del alma, si la mayor parte tenía sus causas en el alma misma, podían deberse en algunos casos a causas concomitantes que provenían de diferentes partes del cuerpo, junto con otros motivos exteriores, originarios del mundo circundante, clima, familia, condición, raza, vicisitudes. (7)

Entre las enfermedades del alma que el Dr. Weiss y su equipo atendían en la Casa de Salud se encontraban la frenitis, la manía y la melancolía; a decir del relato del Dr. Real, antes de la llegada de la Casa de Salud, y con ella del discurso psiquiátrico, imperaba en las clases altas de América un silencio cómplice respecto al tema, algo que, según Real, en un gesto irónico, pudo haber sido tomado como rasgos normales del temperamento, “lo que podría explicar quizás muchos hechos incomprensibles de nuestra historia” (7). Esta interpretación en cuanto a que una locura normalizada puede ser una posible explicación de algunos hechos históricos de nuestro continente, enfatiza el tono crítico e irónico de la narración y alimenta una percepción delirante sobre la historia en América, trazando un punto de encuentro con la constelación delirios de la memoria y la historia.

Otro de los parámetros para medir la valoración que en esta obra tiene la locura, es la dicotomía entre locura y razón. En este sentido, tanto la visión de Weiss como la actitud de Real tras el viaje, denotan una valoración positiva de la locura respecto de quienes son normales. En las memorias se observa cómo el Dr. Weiss resulta más respetuoso y amable en su trato con los locos que con los cuerdos: “Si bien no parecía establecer ninguna distinción entre sanos y enfermos, era a los enfermos a quienes trataba con mayor probidad; parecía considerar que les debía más respeto que a los sanos” (9). Así mismo, dada la degradación que ocurre en el viaje, Real concluye que los cuerdos son los más desequilibrados.

De hecho, hay un menosprecio por las convenciones sociales, enfatizado por la hipocresía de las altas clases sociales, pues se considera que conocer la realidad de la demencia permite adentrarse en los verdaderos motivos de los actos humanos, y desenmascarar así, la “falsedad más que relativa de ciertas nociones que se pretenden racionales, y que sólo imperan en los salones mundanos” (25). Es por lo anterior, que el método principal de tratamiento del Sr. Weiss:

Consistía en mantener con los enfermos relaciones idénticas a las que mantenía con las personas sanas y que sólo en los casos extremos se intentaba algún tipo de tratamiento, en general temporario, como la prescripción de ciertos medicamentos por ejemplo, el

encierro, o los baños fríos o calientes. En muy escasas oportunidades nos vimos obligados a recurrir a la camisa de fuerza. (12-3)

Este tratamiento de la locura por el método del Dr. Weiss, contrasta y confirma la particularidad de su visión sobre la locura. Como hemos visto, en novelas como la de Guillermo Rosales o como veremos en *Todos los perros son azules* de la constelación sobre los delirios creativos, los métodos para controlar a los locos afectan gravemente su dignidad como personas. Este maltrato hunde sus raíces en la concepción sobre la locura, ya que, si se ve al loco como alguien indeseable y peligroso por su actuar incomprensible, se lo tratará peor que a una cosa. En cambio, lo que plantea el método del Hospital *Las Acacias* es comprender al loco y darle un trato digno.

A esta visión subyace entonces una concepción sobre la locura que pasa por el argumento de que en la locura radica una verdad que desmiente a la razón, afirmación que es reiterativa a lo largo del texto. Por ello, para el Dr. Real “la razón, que es capaz de imponer su disciplina hasta a los rayos que caen del cielo, es sin embargo inadecuada para domesticar el delirio” (13). De allí se comprende entonces, que el antídoto del delirio no es la razón mediante la normalización de la psiquis, puesto que la razón no alcanza a desentrañar y comprender el delirio; así las cosas, el delirio resulta ingobernable.

Esta ingobernabilidad del delirio hace que su faceta caótica se sienta como una amenaza latente. La locura es impredecible, irrumpe de manera no secuencial, rompe la trama. Por ello, la locura roza límites del pensamiento que la razón no se atreve, porque perdería su condición de cuerda. De ahí su carácter transgresor, porque hace tambalear los supuestos de ese mundo hipócrita de la convención que le cuesta admitir su sombra, ya que “la locura, con su sola presencia, trastoca e incluso desbarata los proyectos, las jerarquías y los principios de la gente llamada cuerda” (41). Ese carácter transgresor de la locura es un desestabilizador social, porque trastoca los presupuestos sobre los cuales fundamos la normalidad y el orden social.

En este sentido, la posición sobre la locura del Dr. Weiss y su equipo de trabajo, subraya la capacidad que tiene de hacer saltar los resortes de la razón, de señalar sus fisuras. Una locura que no amenaza al orden, sino que delata su revés. Es esa la valoración sobre la locura que contiene el texto de Saer, por ello, creemos que su lectura no resulta tan desgarradora como lo es la de textos de la constelación delirios de la memoria y la historia. Se puede decir que hay un tono romántico –recordemos que la novela es narrada a principios del siglo XIX–, que idealiza la visión sobre el loco en algunos aspectos.

A veces da la impresión de que la locura fuera una puesta en escena de aquellos individuos que, al estar más cuerdos, denuncian con su actitud la locura de la sociedad. Quizás sea por ello que uno de los puntos de evaluación sobre el comportamiento de los locos en la novela, es su tendencia a la teatralidad, a la simulación de su condición.

La observación del Dr. Real es que este intento por fingir que no se está loco genera un efecto amplificador pues “muchas veces los alienados, tratando de mostrar una apariencia de normalidad, sólo consiguen dar a quienes los observan una impresión de simulación, por no decir de teatralidad” (1997, 84), como el borracho que intenta parecer sobrio.

Con esta visión entonces se asume que, para el Dr. Real, el loco puede llegar a advertir que su conducta no es normal, por lo cual intenta disimularla; idea esta que resulta paradójica, puesto que, si el loco pueda llegar a ser consciente de su tergiversación de la realidad, entonces el supuesto según el cual la locura y la irracionalidad pertenecen a un mismo campo semántico, queda sin piso. Esta observación por parte del Dr. Real contrasta con la del Dr. Weiss, para quien, como vimos en el apartado dedicado a su visión sobre este tema, la locura resulta ingobernable, es decir, comparte el mismo talante caótico que la irracionalidad.

3.3 El delirio místico en sor Teresita

El epígrafe del libro, tomado del Acto VI de la tragicomedia *La Celestina*, que reza: “*Da espacio a tu deseo*”, es el abre bocas de lo que posteriormente será narrado en relación con el delirio místico de sor Teresita. Este personaje, que sin duda le da un toque de humor a la narración, representa un tipo de delirio en el que se transgreden valores tan caros a la sociedad como la castidad que va unida a la religión.

Inicialmente, sor Teresita había viajado de España al Perú, para posteriormente ser trasladada a Buenos Aires por disposición de la orden a la que pertenecía: las Esclavas del Santísimo Sacramento. Provenía de un origen humilde y, según la madre superiora del convento, era “una persona bastante ingenua y muy devota, incluso proclive a ciertos excesos místicos que le habían valido algunas amonestaciones y llamadas al orden” (41). Sus rasgos más destacables eran su inclinación por la escritura y su trabajo misional con las prostitutas.

En principio, el origen del trastorno de sor Teresita parece ser un abuso sexual sistemático que, presuntamente, el jardinero del convento ejercía contra ella, más tras leer

mejor, nos enteramos de que la causa de su estado es producto, al parecer, de su encuentro con una versión de Jesucristo en el Alto Perú; encuentro del cual ha quedado como evidencia el *Manual de Amores*, manuscrito que es un proceso de inventiva de la supuesta relación que ella ha tenido con la figura de Jesucristo.

Lo suyo es, sobre todo, un rodeo narrativo, una forma de relatar experiencias de formas indirectas, una manera de construir lenguaje a través de la ficción para dar cuenta de ciertos fenómenos. Frente a la situación de inestabilidad mental de la monja, y por el contexto de la época, en un principio la Iglesia tuvo la tentación de abordar el caso como una posesión diabólica y remitir a la monjita a la Inquisición, más posteriormente se impuso la interpretación nosológica.

Así entonces, es remitida a la Casa de Salud por intermediación del Dr. Real, quien tiene la misión de llevarla a su destino junto con la caravana de locos que venimos describiendo; notamos cómo en tanto avanza el viaje junto con la narración, la causa inicial del delirio de sor Teresita se va desdibujando. Para entrar en el tipo de delirio que presenta este personaje, iniciaremos con su descripción a los ojos del Dr. Real:

Tenía unos ojitos grises y redondos, demasiado movedizos entre una frente amplia y convexa y una nariz diminuta, un botoncito esférico, casi sin tabique, y también blanco, única protuberancia carnosa sobresaliendo por encima de los labios finos, todo eso encerrado en una carita blanca y diminuta que dibujaba un círculo desde el nacimiento de los cabellos en lo alto de la frente comba, formando la línea exterior de las mejillas espolvoreadas de rosa y cerrándose en el mentón blando y casi inexistente. Era difícil no quererla de inmediato, con el mismo amor con que se quiere por ejemplo a un conejito, sabiendo que su existencia caliente y nerviosa en cuyos móviles, tan diferentes de los nuestros, los nuestros no cuentan para nada, nos traerá más complicaciones que alegrías apenas lo adoptemos. (44)

Esta figurita tierna y primorosa contrasta con sus gestos y dichos obscenos, los cuales son matizados por la aparente sinceridad de su delirio místico. Así, el estilo místico en *La Nubes*, su “*modus loquendi*” comparte una de las características que Michel de Certeau señala, a propósito de Diego de Jesús, para quien la indecencia es propia del dialecto místico. Este rasgo exalta el “impudor” tal “un santo exceso como de locura y desorden” (Certeau 2010, 176). Nos dice el autor, en el corto apartado dedicado a la indecencia en su ya clásica *Fábula Mística*, que esta retórica del exceso es una vuelta a la lengua corriente o vulgar que proviene de la corriente anticlásica que hace de la indecencia la marca del inspirado.⁵³

⁵³ Al respecto De Certeau cita, dentro de esta tradición, la *insanitas* paulina y la “locura” platónica del *Ion*.

A tenor con lo anterior, en su estilo místico y mientras hace un gesto obsceno “consistente en poner las palmas de las manos a unos treinta centímetros una frente a la otra y sacudirlas verticalmente y las dos al mismo tiempo de un modo significativo” (1997, 52), sor Teresita afirma: “*Si a Cristo lo habían crucificado, era porque la tenía así de grande*”. A diferencia de la mayoría de místicos religiosos de la historia de la humanidad, sor Teresita practica su devota fe a través del intento por fundir la dualidad entre espíritu y materia.

Influenciada por su conocimiento sobre el misterio de la prostitución y de los evangelios emprende la escritura de su *Manual de amores*, aduciendo, en un convencimiento total que:

Después de la resurrección, Cristo se había llevado al cielo, separándolo del humano, al amor divino, dejando únicamente sus chispas dispersas entre los hombres, y que ella tenía como misión volver a juntarlas a través del acto carnal, para fusionar nuevamente lo divino y lo humano. Su *Manual de amores* es sobremanera explícito sobre ese punto, y si en las últimas páginas su pensamiento se disgrega para dar paso a una lista insensata de vocablos soeces, en la primera parte de su tratado hay una exposición razonada de su doctrina que, si uno adopta por un momento el punto de vista de su teología, resulta por cierto inatacable. Puesto que los teólogos llaman positiva a la teología puramente especulativa y racional, y teología negativa creo a la mística, podemos imaginar que, igual que Santo Tomás, en medio de la redacción de su Manual sor Teresita adquirió la convicción de que debía poner en práctica las recomendaciones que había recibido de Cristo en el Alto Perú, y si esta hipótesis es verdadera, arrojaría una luz nueva sobre la razón de ser de la parte final de su tratado. (80)

Por ello, sor Teresita se entrega en cuerpo y alma a su delirio, y con su actitud hace tambalear hasta la moral de las prostitutas que también van en la caravana. De alguna manera “lo que las mujeres tomaban como una afrenta de parte de la monjita, era en cierta manera un homenaje que les rendía” (93). El punto de unión entre mística y erótica encuentra su ajuste precisamente en lo que señala la monja de *Las Nubes*: la fusión entre lo humano y lo divino. Así, el acto carnal es visto desde la óptica de lo sagrado porque no se enfoca en el placer mundano sino en el orden de lo espiritual.

Ahora bien, para sor Teresita el valor de unión entre el cuerpo y el espíritu era el amor, dado que su delirio es Cristiano; para ella, todo aquel que practicara la entrega al amor era una reencarnación misma de Cristo, tal y como lo consigna en su Manual. De lo anterior se infiere, que también en sor Teresita está presente el delirio del orden del eros, del que hablábamos anteriormente, pues la búsqueda de la comunión con lo divino, a través del encuentro carnal se expresa en su comportamiento, pese a lo perturbador que esto pueda llegar a ser para quienes le rodean, –como es el caso de las prostitutas que

acompañan la caravana—; el delirio del orden del eros sustrae al afectado del sufrimiento, en este caso, a sor Teresita.

De ahí que la encarnación del delirio místico en este personaje se presente como un estado de lubricidad permanente, especialmente con los soldados que sirven de seguridad a la caravana, con los que mantiene juegos sexuales. En este sentido, durante el lapso de locura de Sor Teresita, su comportamiento voluptuoso en medio de la inocencia la equiparan a una especie de ángel promiscuo. No es un secreto que la mística y la sexualidad han estado unidos a lo largo de la historia de la humanidad. El éxtasis místico se asemeja en mucho al éxtasis sexual, la unión del hombre y la mujer puede, simbólicamente, equipararse a la unión entre Dios y el hombre.

Sin embargo, el erotismo es solo una de las facetas del amor místico; más, en el caso de Sor Teresita, pareciera que la sexualidad desborda su misticismo, pues su manera concreta de sentir a Dios se da mediante el goce de su cuerpo. Ahora bien, teniendo en cuenta tanto la época en que es narrada la novela, como el contexto del que proviene la religiosa, se puede afirmar que en *Las Nubes* el delirio místico es un destabilizador de la moral social, pues no solo blasfema contra Jesucristo señalándolo de tener una gran verga, sino que además sobrepasa la conducta licenciosa hasta de las prostitutas.

El delirio de Sor Teresita entonces se encarna en un ser lleno de una vitalidad desbocada que se encauza hacia el goce del cuerpo. En contraste, su “curación” es narrada como si el personaje se hubiese vuelto una especie de autómeta, como si se le hubiera absorbido la vida. De ser una mujer vital se transforma en una persona decadente que está desconectada de su cuerpo y sus sensaciones.

Claramente en esta evaluación de la cura de sor Teresita, se lee la misma constante que se maneja en todo el libro respecto a que la cordura parecería ser más enfermiza que la locura. En este caso, vemos cómo Sor Teresita vive una transformación que le desfavorece como persona, más a su vez, la normaliza frente al colectivo:

Unos meses después de haber ingresado en la Casa de Salud, empezó a producirse en sor Teresita una curiosa evolución, que la llevó a tener una conducta en todo opuesta a la que había requerido su internación: su pasión por Cristo se fue transformando poco a poco en un odio desmedido, y no podía ver un crucifijo o una efigie representándolo, sin entrar en un acceso de furor que la inducía a cubrirlos de injurias y a pisotearlos hasta hacerlos pedazos. Al mismo tiempo, su inclinación frenética por la obscenidad, la fornicación, etcétera, se fue transformando en un rechazo violento, y su energía jovial, que tanto me había llamado la atención la primera vez que la vi, se transformó en una especie de pasividad bovina, aumentada por el hecho de que una voracidad enfermiza se apoderó de ella. Al cabo de tres años, la Iglesia, que mandaba regularmente visitantes a la Casa para seguir la evolución de su enfermedad, decidió que estaba curada, y la criatura que

retiraron para mandar de vuelta a España era una especie de bola de carne cubierta por el hábito negro, una mujer de edad incierta, silenciosa, que se movía con la lentitud y la torpeza de una vaca, de ojos remotos y apagados, y en la que el único signo exterior de vida eran las mejillas rojas, lisas y brillantes, en un rostro redondo tan inflado que parecía a punto de reventar. (51)

Al realizar una comparación entre lo que ocurre con Sor Teresita en *Las Nubes*, frente a lo que el delirio místico le depara a Cleopatra en *La Virgen Cabeza*, encontramos una clara diferencia: mientras que el delirio místico no pasa de ser un episodio pasajero en la vida de sor Teresita, un arrebatado voluptuoso del que finalmente reniega, Cleo termina encontrando en tal delirio su vocación vital.

En rasgos generales, en *Las Nubes* las líneas del delirio son perpendiculares y divergentes, las locuras del alma se hacen múltiples en el recorrido narrativo, que son la forma de nombrar diversas expresiones de locura con las que se perfila a los enfermos atendidos. Es el cruce de mundos propios lo que da forma a esta narración; por un lado, está el joven Prudencio Parra, los dos hermanos Verde, y Sor Teresita, en quien nos enfocamos por consignar en un manuscrito llamado el “Manual de Amores”, los detalles lingüísticos de su ninfomanía teológica-espiritual como se describe en la novela.

De manera que, como queda consignado al inicio de la novela, estos enfermos están: “Instalados en un mundo propio, enteramente creado por su imaginación delirante, y a menudo incomprensible para los demás (35). Es decir, que el grupo de estos enfermos está constituido por seres que han creado, por las carencias, accidentes y violencias, unos mundos propios, producto de su imaginación, y con un rasgo compartido: la incomprensión para el otro.

En suma, la construcción del relato delirante para el caso de la constelación del delirio místico se caracteriza por contrastar la locura y la cordura, muchas veces para reivindicar a la primera por su capacidad para desenmascarar la farsa social; así mismo, la sexualidad en estas tres novelas juega un papel muy importante, bien sea como un estilo de vida como en *La Virgen Cabeza*, como la “interpretación” de la ley del padre en *Poeta Ciego* o como su expresión más directa en el caso de *Las Nubes*.

Otro de los rasgos del delirio en esta constelación es el carácter colectivo de la locura mística. En cuanto a esto último, tal y como habíamos advertido, el delirio místico en las obras de esta constelación se vuelve un asunto de grupo: la comunidad de marginales sociales de Cleopatra o los seguidores de la secta del Poeta Ciego son las conciencias que se dejan y permiten arrastrar por el delirio de los personajes.

En este sentido, cabe acudir a un concepto como el de psicosis compartida, que es un subtipo del trastorno delirante. En esta psicosis hay una especie de contagio de una idea delirante, la que es aceptada como cierta por las personas que, pasivamente, la incorporan a su vida. La validez del delirio no es cuestionada en ningún momento y se asume como una certeza. Aquí vemos cómo el mismo mecanismo psíquico actúa tanto a nivel individual como de grupo.

Cleopatra era casi una iluminada para su comunidad, la cual seguía todos sus preceptos al pie de la letra. El narrador nunca pone en cuestión la veracidad de su comunicación con la Virgen, así que asumimos, en principio, que así es. Así mismo, en *Poeta ciego* la interpretación de su doctrina, pese a lo descabellada y traicionera con su versión original, es aceptada por sus miembros sin ninguna objeción.

Finalmente, en el caso de Sor Teresita, quien aglomera en torno de sí a un grupo de soldados atraídos por su sexualidad desbordante, quienes, pese a no tener voz en la narración, se describen una actitud como de séquito de la monjita lúbrica. Aquí entonces queda la duda de si los soldados creen en su carnalidad mística o si solo aprovechan la situación para saciar sus impulsos eróticos. Sea lo que sea, pareciera haber también un delirio colectivo, por la situación, dado que, pese a que en la caravana de locos también hay prostitutas, los soldados prefieren la compañía erótico-afectiva de Sor Teresita.

En suma, tenemos que el delirio colectivo, el éxtasis, la sexualidad desbordada, el binomio locura-razón, el lenguaje místico, las imágenes absurdas o cómicas, son algunos de los elementos de la construcción del relato en la constelación delirio místico. Es en este tipo de delirio en donde más encontramos la certeza de la que nos hablara Castilla del Pino (Cfr. *El delirio: un error necesario*) quien, a contracorriente de la teoría psiquiátrica tradicional, que ve al delirio como una creencia, aquí se puede hablar de una lógica del error delirante pues, a pesar de los argumentos, la realidad o la moral en contra se asume que el delirio es una verdad revelada.

4. Reducción espiritual

Hemos tratado de mostrar que la novela del delirio marca un punto crítico en la producción de la mayoría de los autores estudiados: en el caso de algunos de ellos, incluso cuando sus obras posteriores incorporan ataques de delirio, el marco narrativo, más lineal, reduce el poder de explosión de estas crisis, o las trasciende por un significado espiritual o religioso.

Tras la apertura y el cuestionamiento estético de la década de los 90, varios autores latinoamericanos sintieron la necesidad de encontrar una solución a la crisis que sacaron a la luz. Esta orientación proviene en gran parte de itinerarios personales: la necesidad de superar la violencia del sinsentido por la afirmación de valores que la rebasan, forma parte de trayectorias individuales muy comprensibles. Pero surge un camino colectivo, que revela un cambio de tiempos. Así como Latinoamérica busca soluciones ideológicas a la crisis de identidad, los novelistas se sienten atraídos colectivamente por ciertas lógicas narrativas del delirio. Por tomar solo dos ejemplos, las obras de Mario Bellatin y Gabriela Cabezón Cámara ilustran esta reorientación.

El poeta ciego (2010) marca, en la obra de Bellatin, el regreso a una fábula lineal ambientada en un misticismo idealizado. Los personajes se encuentran con múltiples crisis internas, progresando, a pesar de los giros y vueltas, hacia una revelación. El desgarramiento en el tejido narrativo es rápidamente localizado y absorbido: la dimensión simbólica de la escena reduce su alcance crítico para abrir la obra al registro espiritual donde finalmente encontrará todo su significado. La novela es una profecía salvaje que mediante un lenguaje apático, sobrio y minimalista nos presenta una danza mecánica de caracteres.

El pensamiento del Poeta Ciego incluye doctrinas, diríamos hipofísicas, en lugar de metafísicas sobre los temas más peregrinos, como el significado de ciertos recortes, en especial el rapado de cabeza. La doctrina del Celibato Compulsorio designa rituales de pornografía blanda donde bailarinas desnudas rozan sus cuerpos contra hombres, pero los involucrados se abstienen de toda otra acción sexual so pena de muerte. Como se vio, la narración se desenvuelve en torno al surgimiento de un cisma sectario que degenera en cruel juego de interrogatorios y decapitaciones. El delirio es despojado de toda ilusión, capturado en una ritualidad desprovista de todo horizonte ético, estético o político.

Por su parte, en *La virgen Cabeza* (2009) de Gabriela Cabezón Cámara, el delirio es a la vez un factor de descomposición de caracteres y un factor de recomposición de la verdad de su historia en la alucinación final, sin que esta verdad se pueda tomar completamente en serio, pues reduce su alcance, acreditando su significado simbólico y espiritual.

Es inventando o reinventando una serie de tramas en la novela que el sujeto delirante debe encontrar su lugar en la realidad: allí se manifiesta una concepción narrativa de la identidad subjetiva. Esta visión, comparable a la del psicoanálisis (en la

que la repetición y, por tanto, la curación del trauma original, sólo pueden proceder a través de la historia), afecta el carácter discontinuo de la representación delirante.

En efecto, el delirio se encuentra insertado en un tejido narrativo compuesto de patrones yuxtapuestos. El sujeto sólo se puede encontrar contándose a sí mismo de manera ficticia y recomponiendo o deshaciendo la historia de otros. En lugar de perderse en el tapiz, se transforma en una lanzadera que atraviesa la red de su identidad, antes de finalmente descubrir el patrón que ha trazado. Como resultado, el lugar que ocupa el delirio en la crisis de la novela moderna ha cambiado radicalmente: ahora es menos la crisis que la cura, y con ella la redención, lo que sirve como alegoría de la narración.

Capítulo quinto

Constelación Allucinatio: delirios creativos

Donde estoy todos los perros no son azules.
 Me dieron unas terceras gafas, un tercer ojo.
 Una tercera oreja. Un tercer brazo.
 Una tercera pierna. Una tercera mano.
 Todo, tres. Después, dos penes más.
 Dos narices más. Un pie más.
 Dos estómagos más. Mi tercera vida.
 (Rodrigo de Souza 2013)

Las relaciones que se trazan en esta constelación respecto a la expresión del delirio se dan, especialmente, en el ámbito de la forma y desde una instancia extraliteraria. Aquí hay una constante y es que el delirio da forma al relato, es decir, a diferencia de las otras dos constelaciones en donde el delirio es de orden temático y contenidista, en esta constelación es la escritura como tal la que puede calificarse como delirante. Sea el frenesí narrativo de Aira, la creatividad como delirio en De Souza o la conciencia delirante en Chaparro Madiedo, el delirio parece algo así como pre-narrativo, es decir, como la intención que modela la forma del relato.

Por lo anterior, no se trata de un delirio como crítica al discurso de la historia, como vimos en la constelación de la memoria y la historia; ni como una forma de suplir la ruptura con el mundo, como se pudo apreciar en la constelación de los delirios místicos; en contravía, en este caso el delirio actúa como un dispositivo narrativo que proviene de la conciencia creadora de sus autores. De esta forma, el delirio es un presupuesto de la creación y como tal, atraviesa todo el relato como una guía para su desarrollo. Y es justamente esta la característica que diferencia a esta constelación de las dos restantes.

1. El salvaje color del delirio en *Todos los perros son azules* de Rodrigo De Souza Leão

La obra que hemos elegido para abrir la constelación en torno a los delirios creativos semeja un astro que aparece solitario en su pedazo de firmamento y que recuerda astros más antiguos que ya no están; en parte, es por lo anterior que una de las características que une a esta constelación es justamente la autonomía misma de sus componentes. Se sabe que su autor, Rodrigo de Souza, falleció en una clínica psiquiátrica en Río de Janeiro en el año 2008, siendo *Todos los perros son azules* su último escrito de

corte autobiográfico que muestra parte de su experiencia en dicho establecimiento, dando como resultado un pacto narrativo autoficcional.⁵⁴

Semejante a *La casa de los naufragos* en donde el lector, ajeno a la realidad de la locura, puede apreciar de cerca la situación de un manicomio, en *Todos los perros son azules* se describen situaciones similares: el maltrato a los pacientes, la comida desagradable, el cigarrillo como vicio generalizado, la incontinencia de las necesidades fisiológicas de los locos o una sexualidad sin tapujos; características estas que hacen percibir dichos lugares como pequeños infiernos, como lugares “llenos de flores bonitas pero podridos por dentro” (De Souza 2013, 40).

Cabe mencionar en esta parte introductoria, algunos de los personajes que aparecen en la novela: el Temible Loco, la señora de Todos los Gritos, un hombre que se vestía de mujer, una chilena que hablaba de Parménides y Heráclito, una anciana que se cagaba en todas partes, el Loco Nerd y el Alcohólico Cabellos Blancos, entre otros. Como se ha visto en otros textos que describen manicomios, aquí también hay una mezcla de locos, seniles (viejos), alcohólicos. Los revuelven a todos (Cfr. 68).

Concretamente, el psiquiátrico que se menciona en el texto está ubicado en Paracambi, municipio de la zona metropolitana en Río de Janeiro en Brasil. Los personajes mencionados, pese a los pintorescos, no alcanzan a constituir un sistema de personajes puesto que son mencionados tangencialmente a manera de telón de fondo de lo que va sintiendo y viviendo el narrador protagonista quien nos presta su visión del mundo para transmitirnos su experiencia visceral de inmersión en la locura.

De cara a lo anteriormente mencionado, el nivel de sentido que consideramos da noticia del texto analizado en conexión con la problemática propuesta, es la forma de narrar la interioridad del personaje; por ello, este texto visceral nos permite trazar un vector hacia la aprehensión más profunda del fenómeno del delirio literario desde la creatividad, por un lado, por ser fruto de la experiencia de un escritor, y por otro, por su evidente intertextualidad con autores relevantes de la literatura y las artes occidentales.

Coherente con ello, la forma de narrar es cercana al fluir de conciencia, pues responde al ritmo del pensamiento y de los recuerdos que van apareciendo. De manera tal que, como un río que busca su cauce en medio de piedras filosas, el lector se enfrenta a

⁵⁴ El pacto de lectura autoficcional es un pacto ambiguo en donde el autor se trata a sí mismo como un personaje. Por ello, hay una identidad entre autor-narrador y protagonista. Para ampliar este tema ver, entre otros: Alberca, Manuel. 2007. *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

cambios abruptos de tiempo, espacio y narrador; sumado a ello, hay constantes viajes imaginarios que evidencian una creatividad consciente en medio del caos de la locura; de hecho, la locura que describe el narrador de este texto parece guiada por la libertad creativa.

Ahora bien, en concreto el tipo de delirio que presenta el personaje es del orden de la esquizofrenia con disturbio delirante y delirio persecutorio, puesto que vive en un mundo interior cargado de alucinaciones, las cuales se convierten en su realidad externa que está llena de amenazas. Así mismo, como vimos en la definición de la esquizofrenia según el psicoanálisis, esta parece ser resultado de una etapa oral no resuelta y como veremos en esta narración, las alusiones a tragar, comer, y en general a esa etapa del desarrollo humano, son constantes.

El narrador protagonista es un hombre en el que nadie cree, y que ha pasado recluido desde los quince años en clínicas de reposo; en una clara alusión al pacto autoficcional, el narrador ha vivido sumido en la incertidumbre por ser una persona con un disturbio delirante. En las siguientes líneas el hombre se autodescribe así: “Él es enfermo mental, esquizofrénico. Tiene disturbio delirante, tiene delirios persecutorios. Nadie cree en una persona con disturbio delirante y delirios persecutorios. Esa persona puede estar siendo perseguida realmente y nadie cree en su historia” (2013, 46).

Con esta configuración psíquica, el narrador protagonista queda al margen de toda convención, de toda normalidad siendo arrastrado por la salvaje corriente narrativa de su propia locura creativa.

1.1 El lado salvaje de la locura

Es bien sabido que el tópico de lo salvaje/civilizado ha marcado a la literatura latinoamericana;⁵⁵ para el contexto geográfico que nos ocupa cabe mencionar el *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade publicado en 1928, en donde se plantea con mucha lucidez la situación de la conciencia nacional latinoamericana. En dicho

⁵⁵ Recordemos cómo el debate en América Latina toma fuerza con el *Facundo o Civilización y Barbarie* (1845) de Sarmiento en Argentina. Cabe mencionar que, para Sarmiento hay tres momentos en el desarrollo social: el salvaje, el bárbaro y el civilizado. Dentro de los primero estarían los indígenas, en los segundos los caudillos y los gauchos, y dentro de los terceros se ubicarían los ciudadanos educados en la idea del progreso. Posteriormente, en la llamada novela de la tierra este tópico sería una constante, tal y como se constata en *La Vorágine* (1924) del colombiano José Eustasio Rivera y en *Doña Bárbara* (1929) del venezolano Rómulo Gallegos, por mencionar las más representativas.

documento vanguardista, se levanta una voz que reivindica lo salvaje mediante la caracterización del salvaje como un ser antropófago que se “apropia la cultura europea”:

Por eso, en su Manifiesto Antropófago, Oswald de Andrade afirmaba: “Sólo me interesa lo que no es mío”. Y por esta misma razón, el poeta paulista, frente a la inevitabilidad de lo europeo, invierte la mirada y tropicaliza la célebre duda hamletiana, para transformarla en el no menos memorable “Tupí or not tupí, that is the question” (Schwartz 2000, párr. 6).

Esta “tropicalización” de la duda hamletiana que menciona Schwartz, nos remite a la tradición dubitativa del latinoamericano que inaugurara Sarmiento en su *Facundo* “ser o no ser salvaje”. Entonces esta dicotomía entre lo salvaje y lo civilizado surge por la condición misma del ser latinoamericano, quien al aunar raíces de diferentes culturas ha tenido que plantearse, con insistencia, la cuestión de su identidad. De forma tal que, existe toda una línea de pensamiento en la literatura latinoamericana que plantea esta misma cuestión desde diferentes perspectivas, o bien defendiendo la civilización, como en el caso de Sarmiento o reivindicando lo salvaje, como en el del Manifiesto. Y es justamente en esta última línea que se inscribe el texto de De Souza en el que el lado salvaje resulta evidente como lo iremos viendo en este apartado.

Entonces la figura del antropófago, como el salvaje que se alimenta de la cultura europea para incorporarla a su propia carne resulta, desde un punto de vista psíquico, un gesto propio de la cultura latinoamericana. De ahí que este gesto de *incorporar* mediante el acto de tragar, nos remite a la noción ligada al psicoanálisis en donde Freud la relaciona con la etapa oral del desarrollo.

Según el *Diccionario de Psicoanálisis* de Laplanche y Pontalis: “en la incorporación se hallan presentes tres significaciones: darse un placer haciendo penetrar un objeto dentro de sí; destruir este objeto; asimilarse las cualidades de este objeto conservándolo dentro de sí” (1996, 196). Esta “absorción del enemigo sacro para transformarlo en tótem” (Manifiesto Antropófago, 1928), es un movimiento de la psiquis cultural latinoamericana; con lo cual queremos dar a entender que la condición latinoamericana ha tenido que incorporar al otro para asimilarlo.

En *Todos los perros son azules* el narrador tiene una fijación con el acto de comer no solo alimentos, por lo cual es gordo, sino también objetos imaginarios, emociones, personas, etc. De hecho, la génesis de su desequilibrio mental se remonta al gesto de tragarse un grillo cuando tenía quince años y sentir que le fue implantado un chip por parte de la CIA y la KGB: “todo comenzó con un grillo. Había un grillo en aquel primer

día [...] estoy tragándome todo, todo el tiempo. En el rincón oscuro del cuarto, que es adonde solo van los ratones. Estoy podrido. Puerco. Inmundo. Soy salvaje” (De Souza 2013, 19).

Esta primera conexión con lo no domesticado, al identificarse como tal, genera en él un sentimiento de abyección. De acuerdo con Julia Kristeva, el sentimiento de lo abyecto surge cuando hay una percepción de que algo amenaza, “perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (2004, 11); lo abyecto entendido como lo arrojado, lo que es necesario expulsar para mantener la integridad.

En ese sentido, el concepto de salvaje se refiere justamente a aquel que está excluido de la civilización, esto es, del orden y la lógica que esta implica; de ahí que el salvaje sea un ser abyecto que perturba un sistema. Quizás sea por ello, que la locura del narrador protagonista de *Todos los perros son azules* haya elegido, como su principal catalizador a la figura de Rimbaud:

Mucha gente debe preguntarse si Rimbaud tuvo la culpa de que yo destruyera toda la casa. Claro que fue Rimbaud quien me dio la idea. Rompe todo. Demuéstrales que eres un hombre. No me volví más hombre por haber destruido mi casa. Este Rimbaud a veces me mete en un lío. Me paso un tiempo sin verlo, pero él vuelve. (2013, 50)

Así, pese a que en las alucinaciones conscientes del personaje aparecen Baudelaire o Verlaine, es Rimbaud quien está más íntimamente ligado con su delirio creativo; son alucinaciones lúcidas, ya que tiene claridad sobre el carácter ficticio de sus desvaríos visuales y auditivos, mas no por ser consciente de ello dejan de ser perturbadores.

De hecho, en el pasaje que acabamos de citar se menciona la crisis que causó que el padre del personaje decidiera llevarlo al psiquiátrico. Visto así, el delirio en esta obra viene dado por una interioridad que se expresa de manera salvaje, como un *enfant terrible*. Esta manera de sentirse en el mundo es una manera abyecta y bárbara.⁵⁶

Otra conexión evidente con el ámbito de lo salvaje es la continua alusión al mundo animal: delfines, caballitos de mar, ballenas, hipopótamos, patos, tortugas, jaguares desfilan por el texto a la manera de un bestiario particular: “yo tenía una teoría extraña: la de que cada animal de la tierra tiene un planeta en el que su inteligencia es igual a la humana y en el que sobreviven como nosotros. Así los escarabajos, tenían

⁵⁶ Recordemos el famoso verso de Rimbaud “De mis antepasados galos, tengo los ojos azul pálido, el cerebro pobre y la torpeza en la lucha. Me parece que mi vestimenta es tan bárbara como la de ellos”.

escarabajolandia; los patos patolandia” (94). Esta conexión con lo animal guarda una relación también con el ámbito de lo sagrado, como veremos en el último apartado de este capítulo.

Por ahora diremos que, de toda esta presencia animal se destaca, como resulta obvio, la del perro azul. Este peluche de la infancia es una especie de *objeto transicional*⁵⁷ para el personaje, pues le representa una conexión emocional con su infancia, su madre y todo aquello que le hace sentir seguro: “todo lo que tengo es mi perro azul” (24). Recordemos cómo este objeto transicional, según la teoría psicoanalítica, tiene un aspecto objetivo y uno subjetivo, pues existe físicamente y a su vez suple la ausencia de la madre. De esta forma, no es el objeto en sí lo que adquiere importancia, sino su función en el proceso de separación de la madre.

Ahora bien, pese a que el análisis psíquico del personaje no es el objeto del presente estudio, cabe mencionar, con el ánimo de seguir delimitando la constelación de los delirios creativos, que el narrador protagonista de *Todos los perros son azules* se encuentra atrapado en esa zona intermedia de experiencia entre la etapa oral y la de los objetos, o en otras palabras, en la delimitación entre el mundo interno y el mundo exterior en donde, según la teoría de Winnicott, se da el espacio del juego y, por ende, de la creatividad (Cfr. Winnicott, 2008). Al respecto, y en cuanto al delirio creativo, tenemos aquí una de sus características y es su relación con lo lúdico, en este caso, con el juego de la imaginación creativa.

1.2 Los colores del delirio creativo

A manera de percepción cinestésica, el narrador protagonista ve el mundo de diferentes colores de acuerdo con la emoción o situación que esté viviendo. Entonces, los colores de su delirio muestran una faceta creativa que se superpone a su realidad y le permiten generar correspondencias que le otorgan algo de sentido a sus duras experiencias. Así, por ejemplo, al finalizar el capítulo titulado “Todo se volvió Van Gogh”, en donde narra el hecho traumático que lo lleva al manicomio, dice:

Todo se volvió dorado. El cielo dorado. El Cristo dorado. La ambulancia dorada. Las enfermeras doradas tocándome con sus manos doradas.
 Todo se volvió azul, el bienteveo azul, la rosa azul, un Bolígrafo Bic azul, los trogloditas de los enfermeros.

⁵⁷ Fue el psicoanalista inglés Donald Winnicott quien acuñó el concepto de objeto transicional en la relación madre-hijo.

Todo se volvió amarillo. Fue cuando vi a Rimbaud intentando ahorcarse con la corbata de Maiakovsky y no lo dejé [...].

Todo se volvió verde, el color de los ojos de mi hermano Bruno y del color del mar. Del mar. Rimbaud se puso feliz y decidió no matarse. (2013, 41)

Vemos cómo el personaje nos presta sus gafas de colores para intentar transmitirnos sus emociones; a la manera del expresionismo de un Van Gogh, esta forma de percibir ciertas cosas del mundo genera una red que permite interpretar esa interioridad atormentada del personaje: “mi vida en el mundo de los colores era un infierno. Solo vestía pantalón azul marino y camisa blanca” (65), azul también era la pastilla de haldol que tomaba para “no tener ninguna ilusión de que moriré loco, un día, en un lugar sucio y sin comida” (23).

Recordemos cómo el expresionismo deforma la realidad para expresarla de manera subjetiva; así mismo, para el narrador protagonista de *Todos los perros son azules*, el mundo visto a través de los colores es una forma de expresar una realidad emocional que solo se deja describir de esa manera. Esta intertextualidad con el expresionismo se complementa con la que también se establece con los simbolistas, en cuanto a las correspondencias entre cosas disímiles que solo un alma creativa puede percibir. Aquí es el inconsciente el que se toma el mundo para pintarlo a su manera:

Paranoia. Mi psiquiatra de aquel entonces me habría dado un Melleril. Pero no me gustaba el color de la pastilla. Un café medio almendrado, café-mierda. Roberto Carlos vestía de café, se vistió de azul y entonces su suerte cambió. (84)

Como se ve en el pasaje citado, el lector es sorprendido por correlaciones que son exclusivas de la experiencia del personaje; esta lógica del delirio solo se capta si se ponen en juego la imaginación y la creación, y aun así es necesario resignarse a lo ilógico de las relaciones establecidas. Es por lo anterior, que en este texto se logra crear un universo propio mediante resignificaciones culturales y psíquicas, es decir, apropiaciones de símbolos que, al pasarlos por el tamiz de la experiencia del personaje, adquieren otros significados.

Así, por ejemplo, el color azul que evoca en el personaje emociones tan disímiles, trae a la memoria la importancia de este color para el Modernismo hispanoamericano, tal y como lo recalcó Rubén Darío en su fundacional libro homónimo, que rememora a su vez la frase de Víctor Hugo “L’art c’est l’azur”. Sin embargo, en *Todos los perros son azules* este color está despojado de la connotación poética y trascendente que tiene para los poetas mencionados y adquiere una carga entre dramática y patética.

De esta forma, a lo largo de sus páginas esta novela lanza guiños a la historia del arte para, en un acto caníbal, transformar versos y artistas en expresiones de su interioridad y en personajes de sus delirios. Lo que implica un movimiento de incorporación que, como vimos, resulta propio del acto antropófago, del artista latinoamericano, pues el proceso creativo sigue un camino de apropiación, deglución, digestión y asimilación de la tradición.

1.3 Autonomía creativa de la locura

Junto a la intertextualidad con poetas o pintores y a la capacidad para sentir el mundo con los colores de la emoción, el delirio creativo en *Todos los perros son azules* se expresa además en la posibilidad de fundar un sistema de creencias junto con su propio lenguaje. De cara a ello, desde las primeras páginas de la novela, el personaje se sumerge en su mundo para mostrarnos su caótica y abundante interioridad. Como se mencionó, hay una consciencia del delirio y añadiremos ahora, también de su potencia.

Esa potencia creadora de la libertad llevada hasta sus últimas consecuencias es propia del “espíritu fértil de la locura moderna” (86); libertad que le permite desde expresar lo que le da la gana, hasta llegar a la creación de una nueva persona. El narrador va dando puntadas hacia el epílogo en donde se concreta el sentido de su delirio creativo, que es sentirse un elegido.

Entro al cuarto. Me saco el pito y comienzo a hacerme una paja [...] Yo me tragué un grillo cuando tenía 15 años de edad. Fue la primera vez que logré vivir conmigo más intensamente. Salvé una casa de la maldita polilla que quería destruirla. Eran polillas gigantes. Estoy seguro de que salvé aquella casa. Estoy seguro de que por algunos segundos fui Jesucristo. (18)

Es clara la confusión, propia del delirio, entre el juicio de creencia y el juicio de evidencia del que nos hablara Castilla del Pino, de donde el personaje, en tanto cree que está salvando la casa, en realidad la está destruyendo. Lo cierto es que el personaje se siente identificado con esta figura bíblica por su situación abyecta; el loco, el mártir, el criminal, el marginado que rompe el orden es crucificado real o simbólicamente: “Es como me siento, un ser crucificado. Antigüamente, todo el mundo que era diferente o representaba algún peligro era crucificado. Hoy en día, te meten en lugares como un manicomio, que es la mejor manera de no mejorar” (67).

Esta crítica al sistema hospitalario se extiende a la sociedad brasilera, a la que muestra como una sociedad empobrecida y dominada por las sectas religiosas. En algunas de sus declaraciones, el hombre hace un diagnóstico del régimen hospitalario, del sistema de salud que está en un abismo:

Estaba toda esa gente pobre, superpobre: aquello era Brasil. Un desastre total. Gente tirada en el suelo. Gente que llegaba muerta. Gente muriéndose. Una hilera de cuerpos acostados con etiquetas en los pies. Todos en posesión de sus historiales clínicos. Y aquellos médicos tan jóvenes, que no saben mucho más de lo que yo sé de biología, burlándose de ti. (22)

En otra parte de la novela se pronuncia en contra del negocio de la religión en Brasil, el negocio que los cristianos han implantado, y con el cual no captan, sino que gobiernan. El hombre que dice haber creído en Dios, pero ya no cree, aun así, reza y dispara en contra de los reclutadores, los abomina por hacer de la religión una trampa:

Todos los días antes de dormir rezaba un Ave María. Todo el día le pedía a Dios que me sacara de allí lo más rápido posible y que lo más rápido posible fuera el día siguiente. Después, yo no creía ni en Dios ni en el Ave María, pero rezaba. No costaba nada rezar. No pagaba nada por pedir. Algún cristiano, en domingo, aparecía bien cerca de mi celda y me dejaba un folletito. Yo lo miraba y lo leía, cuando las dosis no eran altas y me permitían leer, después rompía el papel. ¡Dios mío! Los creyentes están ganando el mundo. Hasta aquí venían para reclutar a los jodidos. La religión se volvió una trampa de mierda. Creo que sabían que había muchos alcohólicos ahí adentro. La religión no es sólo el opio del pueblo. Pero es lo que mantiene el pueblo feliz. Triste del pueblo que necesita de la religión para apoyarse. (33)

Con esta capacidad de análisis y mediante la utilización de una amalgama de palabras, el paciente inventa la nueva lengua, el *Today*, una lengua que nadie habla, que solo él y sus invitados conocen. La lengua le permite tener una mirada desfigurada del mundo, una con la que puede percibir de otras maneras, y ser un tipo de vidente universal con respuesta a todo. Porque su lengua, el *Today*, “Era una forma de amenizar nuestra culpa y nuestro dolor” (101), para la cual tiene varias respuestas, una de ellas, la que se trata de la lengua de los animales:

¡Qué mierda es esa? ¿Qué es Today?
 Today son varias fuerzas en una sola.
 Desembucha.
 Today es el lenguaje que hablan los animales.
 ¿Quieres decir que los perros no ladran?
 Los perros y todos los seres vivos tienen su hogar de trascendencia. (100)

La lengua, el *Today*, es la última variación de sus afirmaciones que ya no son tan concretas como lo eran al inicio de la narración. La existencia de la lengua nueva solo le sirve al narrador para aumentar su inagotable delirio, y seguir con la posibilidad de que todas las criaturas del universo se comuniquen.

De hecho, gracias a una publicación en un periódico, encuentra seres semejantes que “tienen chips implantados y experiencias extraterrenas”, quienes empiezan a seguirle: un grupo de locos, diría el padre, “aparecieron diez personas. Decidimos hacer reuniones llamadas Today. Quedamos encargados de crear una nueva lengua mediante la que los seres se comunicarían entre sí” (95).

Su aspiración principal es lograr la comunicación entre todos los seres vivos y con ello la paz y el amor al prójimo. Ahora bien, pese a sus loables principios, los miembros de la secta Today linchan al padre del narrador protagonista, lo que causa que finalmente encarcelen a las dos figuras principales del movimiento durante cuatro años (Primer Today –o sea el narrador– y Xuma Today 2), no sin antes ser violentamente golpeados por la Policía.

Esta historia imaginaria, en la que el protagonista narra hasta su propia muerte, le permite trascender el evento traumático que le revelaría su desequilibrio mental, porque, a medida que se va adentrando en el Today, va olvidando la infancia. Así mismo, esta última parte de la novela revela el odio inconsciente hacia su padre, el que antes había ocultado bajo una máscara de bondad; de donde podemos deducir un complejo de Edipo no resuelto ya que, recordemos, este complejo trata sobre el deseo inconsciente del hijo por cometer incesto con la madre, y para lograrlo debe matar la figura del padre.

De ahí que mate a su padre en esta historia y, en capítulos anteriores, le endilgue una culpa hereditaria de su locura –y la de su hermano–, es decir, del infierno en el que habita por causa de su padecimiento psíquico; en la siguiente cita vemos cómo cada uno es el infierno del otro, razón por la cual el padre representa la amenaza en la psiquis del narrador protagonista, y a su vez el hijo es una amenaza para el padre: “Cuando atacan a nuestro dios Today nos estamos defendiendo de su infierno. Mi infierno sois vosotros y este idiota de mi hijo. Today. Somos el infierno el uno del otro. Estás expulsado de casa. Vete a vivir a otra pocilga” (96).

Una vez más el narrador acude a la intertextualidad, en este caso con la célebre frase de Sartre “el infierno son los otros” que pronunciara Garcin, uno de los personajes de su obra teatral *A puerta cerrada*, como una forma de expresar la imposibilidad de comunicación plena con el otro. Esta incomunicación es patente en cada línea de la novela

que venimos analizando, pue hay un énfasis evidente en su mundo interior y en su imaginación creativa, dejando la sensación de que, como dice el personaje protagonista “el loco no piensa en la colectividad”.

Este vivir en su propia mente es a la vez su condena y su salvación, pues es por lo que vive atrapado en sus delirios, pero a la vez esto le posibilita encontrar la salida creativa a sus desvaríos. El Todog es la vuelta de tuerca que encuentra para sentirse parte de algo, para sentir que se puede comunicar con el otro. Por ello, opta por prescindir del padre, quien representa la imposibilidad y, de esta manera, logra pertenecer a un grupo religioso en donde deviene, justamente, el padre simbólico, es decir, el líder de la manada.

Tanto esta creación imaginaria del Todog, como su manera de vincularse a la sociedad, se hace desde comportamientos que transgreden las convenciones sociales: el linchamiento del padre, la brutal golpiza de la policía, el manicomio, la cárcel, el delito, la sublevación colectiva, entre otros. Con lo cual, paradójicamente, pasa de ser un abyecto, inhumano, a ser admirado y guía de muchos, un mesías, un vidente universal porque él sabe que, en realidad, los seres humanos se comportan como unas bestias: “Todog es el lenguaje que hablan los animales” (97).

La complejidad del Todog pasa no solamente por imaginar su lenguaje, sino que además es fruto de una convergencia entre sistemas de creencias, en donde la figura de Cristo y la de “hombres con crin de pájaro” (94) hacen parte del mismo sistema sin entrar en contradicción. Una vez más recordamos la figura del antropófago latinoamericano, en quien convergen sistemas de pensamiento de diversos contextos culturales, lo que le otorga la capacidad de asimilar valores de un lugar u otro. Esta yuxtaposición de elementos posibilita una libertad creativa mediante la cual se expresan valores de diferentes culturas.

En este sentido, y valiéndose de la figura del loco, la novela de De Souza nos muestra cómo la narrativa del delirio le permite expresarse con libertad desde distintos lugares de enunciación, bien sea a partir de un lugar europeo en ocasiones, o, desde un lugar más latinoamericano en otras. Ese lugar incierto desde el que se expresa el narrador protagonista se ve reforzado por el ejercicio de una libertad que, como se vio, quebranta el nomos, la norma social.

Es una libertad creativa llevada al extremo del delirio, porque se expresa como la construcción de una realidad imaginaria que mantiene a la psiquis separada de la vida social, esto es, viviendo en un mundo paralelo en el que no hay reglas claras y las cosas se ven a través del lente del trauma; un mundo que solo existe para el delirante. A

propósito, veremos cómo en esta constelación, a diferencia de la constelación de los delirios místicos, el delirio se vive en la soledad de la incompreensión.

Finalmente, pese al intento por crear un mundo para escapar de su trauma, el narrador protagonista continúa habitando el infierno que remite a su infancia en donde está estancado psíquicamente; sin embargo, esa fijación en una etapa del desarrollo humano le posibilita la evasión temporal de su locura mediante el ejercicio creativo vinculado con la literatura y la lengua.

Aun así, dicho subterfugio no alcanza para rescatarlo de su dolor: “Todavía soy el niño del perro azul. Un azul reflejado ahora en el ojo del niño que encontró en la basura a mi perro azul” (106). Si por un lado podemos leer un desprendimiento de ese objeto transicional que representa el perro azul en esta novela, “botándolo a la basura”, por otro, este gesto puede interpretarse como la imposibilidad de recuperar su infancia, ya que, pese a que sigue siendo el niño del perro azul, debe verlo a través de los ojos del niño que mira hacia la basura. Entonces el azul que le refleja la pupila del niño que mira al perro en la basura, parece el azul de la nostalgia por la infancia perdida, echada a perder.

Esta novela aparece entonces como un triste astro solitario, que nos permite adentrarnos en la interioridad de un personaje que parece perderse en la inmensidad de una locura sin fondo; la que solo redime un mundo imaginario que le permite habitar, por momentos, una realidad menos gris que aquella a la que lo ha confinado la repetición incesante de su trauma.

2. La narración delirante de *Yo era una chica moderna* de César Aira

Si existe alguna narrativa que pueda calificarse como delirante, esa es la de César Aira; textos como *La Prueba* (1992) o *Yo era una chica moderna* (2004) son evidentes ejemplos de ello. En este sentido, dentro de la constelación de los delirios creativos, hemos elegido *Yo era una chica moderna* para ampliar el análisis de la manera más delirante posible; una novela que hace las veces de un astro que pareciera orbitar de forma errática alrededor de un baricentro ligeramente descentrado.

En esta novela corta encontramos elementos que rompen con los principios básicos de verosimilitud, así como una vez más su escritor hace gala de una imaginación desbordante. Este elemento de lo desbordante es justamente lo que nos permite caracterizar la narrativa de *Yo era una chica moderna* como delirante. La narradora,

enunciada desde el título mismo, es una joven de Buenos Aires, quien va mostrando poco a poco una faceta cruel e irracional a contrapelo de su ambición de ser una chica moderna.

El delirio creativo en esta obra exhala en cada página y lejos de ser un delirio arbitrario responde a las leyes mismas de la creación contemporánea, por lo que resulta necesario acudir a ese concepto inaprehensible como lo es la Modernidad (especialmente en América Latina), además de mencionar cómo esta obra es un evidente romper con la tradición del realismo social y uno de sus valores más caros: la verosimilitud.

Concretamente, en esta novela el delirio creativo está construido por la narración misma, pues mediante una voz femenina intradiegetica se sale del surco, prácticamente, en todos los niveles de producción de sentido: sus personajes, su modo de narrar, el tiempo, el espacio y, por supuesto, la trama. *Yo era una chica moderna* es una pieza literaria bizarra y llena de escenas de acción, con cierto aire cinematográfico de ciencia ficción mezclado con un videojuego o un *grand guignol* terrorífico; sin embargo, resalta un tono metafísico que, a través de los diálogos de las protagonistas, permite vislumbrar una actitud irónica hacia la cultura latinoamericana. Todo ello da como resultado una novela llena de contrastes, guiada por la pluma de una imaginación delirante.

Esta mezcla particular es un coctel explosivo que nos arrastra, con un ritmo vertiginoso, hacia los límites del sentido y de las convenciones; en suma, esta narración delirante rompe el acuerdo que exige adaptarse a la realidad, lo que obedece a una técnica alucinatoria y del realismo delirante, en donde la exaltación de la acción desbordante prima sobre una intención de credibilidad.

2.1 Contra todas las leyes del Realismo

A medida que avanza la narración en boca de “la chica moderna”, nos vamos desviando del realismo y adentrando en un mundo alucinante, cargado de personajes y sucesos extraños. Lila, la mejor amiga de la narradora-protagonista, “inteligente, rubia, pequeña, pasaba desapercibida en todas partes” (Aira 2004, 30), es la compañera y cómplice de aventuras a lo largo del relato; la relación con Rodrigo de esta última, es el pretexto por el cual una noche de bebida, fiesta y excesos se torna en una noche surreal.

Transcurren los años noventa y el lugar en donde ocurren la mayoría de acontecimientos es una “disco minúscula, preciosa, íntima” (7), el Bar Lilliput, perteneciente a la última conquista de la narradora, Osvaldo Lapergáudegui; allí se reúne con sus viejos amigos y conocidos: Aldo, Atilio, Anibal y Ada; también se encuentra allí

Porfiria, una chica rumana a quien las radiaciones de Chernóbil le habían generado que no parara de crecer, y con quien la chica moderna había tenido un roce romántico. La figura de Porfiria es el primer indicio de lo que vendrá posteriormente: presencias extrañas y monstruosas que van surcando los límites de lo verosímil.

Y este surcar los límites tiene también todo que ver con las sustancias, especialmente con el alcohol; la embriaguez llevada a la inconsciencia es el combustible preciso para los hechos que protagonizan la narradora y su amiga Lila, con quien se encuentra por azar aquella noche en la pequeña disco, ya que esta última es contratada allí para detectar la fuga de seis mil pesos por varios días consecutivos. La acción narrativa se desencadena entonces cuando Lila le cuenta a su amiga que Rodrigo, su novio, va a contraer matrimonio con Ada, a quien ha dejado embarazada.

Este acontecimiento despierta su sed de “justicia” que, a su vez, es justificada con un discurso simbólico: “Éramos dos justicieras, decididas a todo con tal de reponer las cosas en su lugar. Por modernas, queríamos restaurar la antigüedad. Por antiguas, queríamos imponer lo moderno” (37). Esta reposición en donde conviven diferentes temporalidades, en el contexto de salvar la relación entre Lila y Rodrigo, adquiere la forma de un aborto que, contra todas las leyes del Realismo, practican las dos amigas en el baño de la pequeña disco:

Fue una cirugía sin instrumentos. Improvisada sobre la marcha. Buscábamos el feto, y sabíamos dónde encontrarlo. Siempre había estado ahí. Una improvisación. Los movimientos convulsivos de Ada tratando de escaparse nos iban diciendo el procedimiento [...] Al fin (fue ella misma la que se lo buscó) quedó cabeza abajo, y nosotras tirando de las piernas, una de cada una, con las aletas de la pelvis apoyadas en los hombros. Hicimos palanca: unos, dos, ¡tres! La vulva se rasgó hacia adelante y hacia atrás, y un chorro de sangre golpeó el techo. La soltamos y, antes de que tocara el suelo ya estábamos metiendo las manos hasta el codo de la abertura. Caímos de rodillas, buscando frenéticas [...] —¡Lo tengo! — grito Lila alzando con las dos manos un bollo chorreante que parecía algo más estructurado que las vísceras anteriores. Pero no, era el vestido [...] ya estábamos a punto de desalentarnos cuando apareció [...] Era gris con forma más o menos humana. Estaba como entronizado dentro de una especie de gelatina rosa, que debía ser la placenta. Soltamos un unánime grito de satisfacción, que sonó bastante submarino, tanta era la sangre que nos corría en los labios. (41)

A partir de este culmen narrativo se derivan otra serie de picos, que van llevando de la mano al lector por una narración desbocada. Como se ve en este pasaje, podría interpretarse al crimen como una exaltación de la vida, el cual es relatado en un tono brutal, con lujo de detalles. Aquí hay un goce que supera toda consideración ética o moral, y que tampoco se da al nivel de los instintos, sino que se sustenta en la crueldad que es

propia de la raza humana. Tras el crimen, el itinerario de las dos amigas se repite como un círculo vicioso entre el Bar Lilliput, la calle Florida, Chez Tatave, una estatua de San Martín, la sinagoga engualichada de la calle Libertad.

Para recalcar aún más el absurdo y la intención anti verídica del relato, en páginas posteriores Ada es reconstruida y traída a la vida por Porfiria, en un acto que recuerda al del Dr. Frankenstein. Así mismo, el feto sobrevive convirtiéndose en un ser entre monstruoso y divino al que nombran El Gauchito, del cual hablaremos en el último apartado de este análisis, dada su importancia para la configuración de la narrativa delirante en esta constelación.

Entonces, el uso de recursos como la prosopopeya, en este caso, mediante la animación de marmotas, escorpiones, estatuas vivientes o muertos que retornan a la vida, hace una vez más su aparición en la narrativa de César Aira. Al respecto, uno de los pasajes más alucinantes es el del restaurante Chez Tatave, en donde ocurre una batalla campal entre rabinos que se convertían en marmotas, Porfiria, Ada, su grupo de amigos, y las dos amigas.

La lluvia de arcos de rabinos-marmotas venía de todos lados. Y de cada marmota saltaban en arcos incongruentes conejitos rojos, escorpiones, murciélagos, y de éstos peines, collares de fantasía, saleros, y de éstos virus, microbios y bacterias [...] Me desentendí del resultado. Quería gozar del proceso. El Gauchito lo hacía todo por nosotras. De su cuerpecito gris de trompo blando salían rayos en todas direcciones, los rabinos caían fulminados en forma de marmotas enroscadas, de sus cadáveres saltaban murciélagos que a media altura quedaban presos en burbujas verdosas y se iban directo al cielo por el techo abierto. (73)

Como se ve, la exigencia de poner a andar la imaginación es también para el lector, pues imágenes como estas se suceden una tras otra en *Yo era una chica moderna*. Por ello, esta novela crea una realidad paralela que comparte algunos rasgos con la realidad del mundo, más la desborda y distorsiona. Aquí hasta el nivel de lo simbólico es sobrepasado, de modo que las únicas leyes que parecen existir son las de la libre creación.

Este ejercicio de libertad desbordada es una huida hacia adelante, tal y como el mismo autor lo ha admitido. Aquí, no se trata de producir un texto acabado sino de alimentar el frenesí creativo, en palabras del autor:

Mi modo de vivir y de escribir se ha ajustado siempre a ese denigrado procedimiento de la "huida hacia adelante". Eso es una fatalidad de carácter, a la que me resigné hace mucho, y sucede que en la novela encontré su medio perfecto. Con la novela, de lo que se trata, cuando uno no se propone meramente producir novelas como todas las novelas, es de seguir escribiendo, de que no se acabe en la segunda página, o en la tercera, lo que

tenemos que escribir. Descubrí que si uno hace las cosas bien, todo puede terminarse demasiado pronto; al menos pueden terminarse las ganas de seguir, el motivo o el estímulo válido, dejando en su lugar una inercia mecánica. De modo que no haciéndolo bien (o mejor, haciéndolo mal) quedaba una razón genuina para seguir adelante: justificar o redimir con lo que escribo hoy lo que escribí ayer. Hacer un capítulo dos que sea la razón de ser de las flaquezas del capítulo uno, y dejar que las del capítulo dos las arregle el tres [...] (Aira 1994, 2)

Aira opta entonces por el ímpetu creativo que le lleva a privilegiar el vértigo de una escritura que se corrige a sí misma, o en sus palabras, que se justifica o se redime. Esta toma de posición es un ir en contravía de la narrativa moderna, en donde se privilegia la novela bien hecha, guiada, a decir del autor, por una inercia mecánica, es decir, por una tendencia a mantener un mismo estado de reposo o movimiento. Como contrapunto, para Aira el cambio constante, el devenir incesante tal un muerto que recobra la vida, es la apuesta narrativa de su estética.

Por ello, como afirma muy acertadamente Velasco: “la narración se convierte en el espectáculo de sí misma, exhibiendo la arbitrariedad de su cumplimiento y, por ende, de su gestación” (2012, 502); con lo que podemos afirmar que en *Yo era una chica moderna* la narración es el objeto mismo de la narración, por lo cual Aira va en contra de todas las leyes del realismo y nos propone en cambio otra manera de entender la literatura y por ende, abrir las puertas de la percepción a otras realidades posibles.

2.2 La polaridad creativa

Si acudimos al concepto de polaridad, lo masculino y lo femenino son las dos grandes fuerzas que permiten que se dé un tercero, un cuarto y así sucesivamente. Esta polaridad creativa está presente en los sistemas de creencias del mundo entero y en las mitologías.⁵⁸ En algunas religiones monoteístas el Uno es Dios y el Dos representa al adversario, el bien y el mal, izquierda y derecha, etc.; por ello, es en el mundo fenoménico en donde la polaridad se expresa con mayor claridad.

⁵⁸ En física y metafísica podemos también encontrar este principio. En la primera de ellas, la polaridad es la descripción de un atributo, típicamente un atributo binario (uno con dos valores), o un vector (una dirección). Por su parte, para el pensamiento metafísico podemos encontrar la siguiente definición en el Kybalión de Hermes Trimegistro: “Todo es doble, todo tiene dos polos; todo, su par de opuestos: los semejantes y los antagonicos son lo mismo; los opuestos son idénticos en naturaleza, pero diferentes en grado; los extremos se tocan; todas las verdades son semi-verdades, todas las paradojas pueden reconciliarse”.

En *Yo era una chica moderna* hay una visión binaria del mundo,⁵⁹ coherente con el ímpetu creador con el que Aira concibe su narrativa, pues es justamente la polaridad la que en últimas permite la creación en el mundo de las formas. Ahora bien, pese a que las protagonistas viven un mundo de contrastes, esto no obsta para que haya una conciencia de unidad; aquí entonces empezamos a notar el carácter trascendente del sentir de los personajes:

De modo que teníamos que salir de noche si queríamos aventura y emoción. Nos desdoblábamos, y nos gustaba pensar que como éramos dos, el resultado del desdoblamiento era cuatro.

Pero no perdíamos de vista la unidad profunda de la vida. Bajo distintas formas, una sola realidad, la noche era el sueño del día y viceversa. Pero el sueño preserva la unidad de la vigilia, sin él no sería tan unitaria. (23)

Esta conciencia de la polaridad como constante simbólica en *Yo era una chica moderna* es una oscilación permanente en muchos niveles de la narración. Aquí, hay un permanente ir a los extremos para generar contrastes. Esta técnica narrativa resalta aún más la sensación de absurdo y surrealismo de la trama; empezando por el dúo que constituyen la chica moderna y Lila; al respecto, la narradora afirma:

No podíamos ser más distintas. Nunca dos seres humanos han tenido personalidades más opuestas. Y no sólo eso: nuestras familias parecían provenir de planetas distintos, y nuestras historias eran tan divergentes que solo un milagro podía haber hecho que nos cruzáramos. (21)

Ahora bien, pese a sus grandes diferencias las une el hecho de “ser modernas” (pese a que sus “modernidades” no son las mismas), así como una extraña búsqueda espiritual que las impele a bucear en lo más profundo de la vida para alcanzar lo inolvidable, lo irreversible. En la narración, esas diferencias que subraya con tanto énfasis la narradora, se ven prácticamente invalidadas por los acontecimientos, frente a los cuales parecen reaccionar como una sola entidad, tanto en acto como en pensamiento.

Al respecto, resulta muy dicente el relato sobre la película de la Reina Loca que relata la narradora, y que le sirve al escritor para enfatizar esta unidad entre los dos personajes:

⁵⁹ Pese a que el binarismo ha sido cuestionado por las ideologías de lo no-binario, no podemos forzar la interpretación para acomodar la novela a una visión no-binaria que no se corresponde con la visión binaria que César Aira desarrolla en esta.

Las dos habíamos pensado lo mismo, cosa que no pasaba con frecuencia. Recordábamos una película que habíamos visto tiempo atrás en video, y que nos había quedado como la fantasía definitiva de la vida en un palacio. Era una película excelente, alemana, una reconstrucción histórica muy bien hecha, muy documentada, de la corte portuguesa de los Braganzas en el siglo XVIII. Trataba de los últimos años de vida de una infortunada reina, que se había vuelto loca en su vejez. Su locura, bastante mansa, consistía en creer que ya se había muerto y se había ido al Paraíso [...] psicológicamente, era la otra vida, y Lila y yo nos identificábamos totalmente con ella [...] Lo más extraño, el toque genial de los guionistas [o de la historia, si se basaba en hechos reales] era que todo lo que ella veía en el “Paraíso”... la decepcionaba. Evidentemente se había hecho una idea más alta de la recompensa de los justos. Al entrar a cada salón o galería del palacio, y contemplar su rico contenido, una mueca de despecho se dibuja en su rostro:
—¿Y esto era el Paraíso? ¿Nada más que esto? (Aira 2004, 31-2)

Esta desilusión del Paraíso como una “extraña locura de lo póstumo y la decepción” (32), marca el tono de la trascendencia de la obra; pese a que la escena del Paraíso es solo la introducción de la película que viene seguida de un flash back en el cual se narra la historia central de la juventud de la reina, es este pasaje delirante el que tiene sentido para el sentir que quiere transmitir la narradora; un tono melancólico que marca una insatisfacción permanente. De cara a ello, en *Yo era una chica moderna* la valoración sobre la vida es trascendente, la narradora refiere una vida significativa más allá de la vida fragmentada del mundo, pese a que esta vida más allá también puede resultar decepcionante.

Retomando el tema de este apartado, esto es, la polaridad creativa, otros pares de opuestos que se pueden leer son: modernidad y antigüedad, Ada y Porfiria, sueño y vigilia, lujo y decadencia, hombre y mujer; a propósito de esto último hay un movimiento oculto en relación con el tema de género, pues al referirse al tema de la homosexualidad esta emerge en un sueño de la narradora, es decir, como un deseo inconsciente, y así mismo sospecha de ese deseo oculto en otros personajes como es el caso de Osvaldo Lapergáudegui. Entonces, durante la narración, hay un permanente énfasis en las polaridades, que llega hasta el punto en el que la conciencia sobre su realidad fenoménica les permite conectar con su búsqueda espiritual, veamos:

Nuestra conciencia se expandía... A veces es necesario hacer algo muy feo para que la belleza salga a la luz. Los contrarios producían mundo, como el día y la noche producen vida. Ni siquiera es necesario que sean contrarios, basta con que sean dos. El alma y el cuerpo, la teoría y la práctica, la rubia y la morocha [...] y también, en términos más intelectuales lo chico y lo grande. (59)

En este pasaje, la narradora nos revela explícitamente la técnica narrativa que venimos analizando, y es que al enfatizar en un opuesto resalta su

contrario/complementario. De forma tal que, el tercero resultante en este relato, la criatura que surge de la polaridad creativa es El Gauchito, un ser fantástico que habita este astro bizarro de la constelación de los delirios creativos.

2.3 El Gauchito: un cuerpo sin órganos

Al igual que su padre Rodrigo, El Gauchito es un feto rescatado y animado por una extraña fuerza de la vida, más a diferencia del primero, que termina siendo un hombre alto, rubio, con cara bonita, ágil, fuerte, activo y pulcro, este último se incorpora a otro organismo para preservar su existencia. Así entonces, todo lo que se cuenta sobre El Gauchito, oscila entre lo monstruoso y lo cómico. Por ejemplo, la primera impresión que tuvieron la chica moderna y Lila, al sacarlo del vientre de su madre, Ada, fue que:

Era un monstruo humanoide, de treinta centímetros de alto, cuerpo piramidal, largas piernitas y bracitos que se agitaban como cintas de color gris, con partes translúcidas, y un brillo metálico, de aluminio, debajo de una superficie resbalosa [...] algo que podía ser la boca, o la nariz, se abría y se cerraba con un ritmo parejo, lo que nos indicó que estaba vivo. De la panza le colgaba un pingajo de unos cinco centímetros. ¿Sería un cordón umbilical? No, era el pito. Era varón. Lila tomó la punta con dos dedos: era un miembro elástico; al soltarlo azotó el cuerpo como una gomita [...] Nos hizo reír tanto que ya lo sentíamos parte de nosotras, de nuestra sociedad de dos, de nuestras bromas privadas [...] No tenía pies ni manos; las cuatro extremidades terminaban en punta. (45)

Este ser inacabado, incompleto, recuerda los cuadros de Francis Bacon en donde se observan figuras orgánicas pero informes, como masas de carne con vida; así mismo, viene a la memoria el concepto que Deleuze extrajera de Antonin Artaud, de un cuerpo sin órganos. Recordemos que este concepto nos remite a la figura de un huevo que presenta un estado anterior al cuerpo en sí, a la manera de un feto, en palabras de Deleuze:

Se sabe que el huevo presenta justamente ese estado del cuerpo «anterior a» la representación orgánica: ejes y vectores, gradientes, zonas, movimientos cinemáticos y tendencias dinámicas, en relación con las cuales las formas son contingentes y accesorias. «No boca. No lengua. No dientes. No laringe. No esófago. No estómago. No vientre. No ano». Toda una vida no orgánica, porque el organismo no es la vida, la aprisiona. El cuerpo está perfectamente vivo, y con todo no es orgánico. (2002, 52)

El cuerpo sin órganos es la representación de la vida en su estado embrionario, en donde la forma de huevo contiene la potencia de la forma eventual, tal la semilla y el árbol. Una vida no orgánica aprisionada. De ahí que El Gauchito, más que un individuo propiamente dicho, sea una potencia que excede la organización del organismo. Este

mostrenco lanza un ácido mortal y produce un silbido infrasónico que es capaz de desesperar o animar a toda una multitud. Además, pese a ser un cuasi bebé, ya tiene desarrollados sus impulsos sexuales, dando como resultado escenas bizarras con la chica moderna y con Lila, como aquella en la cual termina resbalando hacia la vagina de esta última.

Estamos entonces ante un cuerpo intenso, intensivo a decir de Deleuze, que es pura sensación y percepción sin orden ni lenguaje; en este último sentido, cabe notar cómo El Gauchito solo pronuncia “Blahhh” en algunas ocasiones, es decir, balbucea pues es “una gestualidad arrancada a un cuerpo” (Aira 2004, 62) que se sale de toda norma; es un cuerpo que está fuera de los límites aceptados. Este cuerpo flexible y adaptable contrasta con el sueño de la protagonista sobre un cuerpo semejante a una computadora, o al menos a su eficacia y precisión.

Entonces la entrada en escena de El Gauchito enfatiza el aspecto alucinante de la narración, pese a que, paralelo con las situaciones delirantes la narradora, en un tono lúdico, afirma que desea contar todo tal y como en realidad pasó; de esta forma, el lector se ve abocado a un pacto de lectura que no encuentra referentes sólidos en el mundo, sino que la relación con la realidad resulta aleatoria y arbitraria. Una vez más, el énfasis en lo verosímil resalta aún más lo inverosímil de esta narración delirante.

Lila, la chica moderna y El Gauchito terminan por formar una extraña familia con dos madres, porque un padre jamás aceptaría la monstruosidad de sus hijos. Aquí, hay un asunto con la maternidad en oposición a la modernidad. En este sentido, al decidirse la chica moderna por aceptar en su vida a El Gauchito, sabe que se está encaminando hacia la maternidad, en donde el estilo de vida moderno que se expresa como marginalidad, fiesta y excesos, queda relegado.

Esta dicotomía de la feminidad, en donde se elige ser madre, fundar una familia y replegarse a la vida privada, o llevar una vida social pública en donde se habita la noche y su caos, empieza a emerger en este punto de la obra como un interrogante generacional y de género propio del contraste entre tradición y Modernidad. Sabemos que el discurso de la Modernidad trajo consigo la emancipación de la mujer, la que pasa por su desligamiento de la vida íntima, del hogar; por ello, la chica *quiere ser moderna* puesto que esto conlleva que la mujer pueda habitar otros espacios desligados de la familia tradicional conformada por el esposo y los hijos.

Volviendo a El Gauchito, ese ser prodigioso “que vive en el corazón de los cuentos” (77), resulta ser un asesino más feroz aún que sus madres adoptivas; sus

devenires van mostrando varias facetas a medida que la situación lo amerita. Desde un animalito, un lanza ácidos, hasta un genio que concede deseos, este personaje no se sale, sino que explota el surco.

Esta penúltima identidad es lo que le va a permitir a este cuerpo sin órganos integrarse en un organismo. Así, tras la narración de Osvaldo Lapergáudegui sobre su vida carente de la presencia del amor, El Gauchito, en un acto de bondad, se instala en su pecho para descartar el corazón duro y seco de Osvaldo y reemplazarlo con su masa; de manera que finalmente encuentra una función, se integra.

Nos dimos cuenta de que su forma, que tan poco humana nos había parecido, se adaptaba a la perfección a la forma de un corazón [...], y su color gris se volvía gradualmente rosa y después rojo. Desenganchó por un instante una de sus arterias para cerrar el pecho de Osvaldo, y cuando se cerraron esos telones de piel blanca y todavía lampiña y dejamos de verlo para siempre pareció como si nos dirigiera una última mirada, un último ¡blaaah! cariñoso de despedida. (83)

Este cierre, más acorde con un discurso cinematográfico, pone su sello particular a esta narración. Un sello que tiene la marca del amor pues las dos amigas, resignadas por la pérdida de su criatura, están seguras de que Osvaldo, gracias a su corazón Gauchito, ahora sí podrá amar. Entonces sacrifican su eventual maternidad para que otro ser, en este caso Osvaldo, pueda amar y vivir.

Entonces el delirio creativo en *Yo era una chica Moderna* es una alucinación que sobrepasa toda verosimilitud y recrea una realidad totalmente alejada de los códigos del mundo; aquí hay una ruptura radical con el pacto referencial y, en cambio, el narrador nos propone un pacto totalmente ficcional. Por ello, la construcción de este relato delirante pasa por el desvarío de la imaginación, por el exceso bizarro de imágenes y situaciones dislocadas. En esta novela, Aira rompe los límites de la literatura moderna, en la que se respeta el principio de verosimilitud, y se inscribe en una estética contemporánea que cuestiona los límites de la literatura misma. Tal y como señala Contreras (2002), las novelas de Aira:

Se proponen señalar lo artificial de toda ficción, desautomatizando la percepción de lo novelesco y problematizando su relación con el universo referencial. De hecho, funcionan como coronación de un clímax ascendente hacia el disparate, constituyendo el momento culminante de un proceso creciente de monstruificación de la trama y de desarticulación de lo verosímil. (Cit. en Velasco 2012, 502)

En *Yo era una chica moderna* Aira no solo logra señalar lo artificial del ejercicio narrativo, sino que este texto es toda una puesta en escena de un delirio creativo que se sobrepone a la intención de anclar la palabra a una realidad y a un significado convencional que permita al lector encontrar relaciones con su vida cotidiana.

3. El delirio creativo más allá de la muerte en *Opio en las nubes* de Rafael Chaparro Madiedo

Tras la llamada década perdida, los años 90 en Colombia son percibidos por muchos jóvenes como una época en donde hay una insatisfacción constante con la realidad que se les brinda. Por ende, novelas como la de Madiedo o *Un beso de Dick* (1992) de Fernando Molano, tienen un terreno propicio para echar raíces en la cultura. *Opio en las nubes* es una obra que, a la manera de las estrellas jóvenes, está envuelta en una nube químicamente rica; es así como el frenesí por las sustancias, el rock and roll y la violencia hacen que esta novela ocupe un lugar de culto en el panorama de la narrativa de los años noventa, al menos en Colombia.

Sabemos que su autor, Rafael Chaparro Madiedo, murió prematuramente a la edad de 31 años, por causa del lupus; enfermedad que lo acompañó desde sus 20 años. Así como en la vida del autor, el sino de tragedia atraviesa la suerte de los personajes de *Opio en las nubes*, quienes se van enfrentando a situaciones límite que desembocan en la muerte o en la locura; punto en el cual la diégesis traspasa el mundo de los vivos y se instala en el de los muertos.

Ahora bien, para adentrarnos en el análisis de la novela, iniciaremos por decir que hay tres niveles de sentido que consideramos relevantes para entender lo que hemos dado en llamar el delirio creativo más allá de la muerte, contenido en esta obra: el sistema de personajes, el espacio de una ciudad en el limbo y la conciencia generacional degradada que atraviesa toda la narración.

Como veremos, el sistema de personajes está constituido por diferentes seres que viven una variedad de experiencias en una ciudad que colinda con un cuerpo de agua; ciudad en la que pareciera reinar la noche, la que lleva a los personajes de un lugar a otro siempre en dirección hacia su autodestrucción.

Antes de entrar en materia diremos que la obra está estructurada en lo que parecieran fragmentos de historias entrelazadas, además contiene una voz narrativa que puede pasar de ser omnisciente a autodiegética; lo anterior, sumado a la presencia de la

cultura popular –especialmente mediante la alusión a letras del rock and roll–, al acercamiento al género del “diálogo de muertos” y a la inobservancia de las normas ortográficas, nos permiten señalar una novela en la que se está a la deriva.

No obstante, como trataremos de argumentar, se trata de un texto en donde la conciencia de su autor transgrede los límites propios del ejercicio narrativo de la construcción de los personajes; razón por la cual, pese a que los fragmentos son narrados por personajes distintos y, desde puntos de vista narrativos disimiles, pareciera que una sola voz, que deviene en gato, mujer, asesino, etc., estuviera presente, dándole uniformidad a aquello que parecería carecer de ella; es la escritura de una voz fragmentada.

3.1 El diálogo de muertos

“Estoy escribiendo una novela en la que todos los personajes están muertos” (Chaparro Madiedo cit. en Torres 2008, 1), esto fue lo que Chaparro Madiedo le comentó a alguno de sus amigos durante la escritura de la novela; esta intención narrativa es alimentada por la influencia de la tradición latinoamericana en su escritura, la cual advierte en una entrevista de 1993, así:

¿De dónde sale la idea de que todos en la ciudad estén muertos? Sé que no es una figura original en la literatura. Está el ejemplo contundente de Rulfo con *Pedro Páramo*, pero, precisamente, soy hijo de una tradición latinoamericana que está muy impregnada de la cultura de la muerte. Solo necesitamos ver lo que significa la Semana Santa para entender lo que somos. (Madiedo en Escallón 1993, 9)

Además de lo anterior, la muerte le respira al oído al autor desde sus 20 años. Ahora bien, si ampliamos la mirada podemos relacionar esta característica narrativa con la tradición del diálogo de muertos, emparentado con la sátira menipea y la tradición carnavalesca, las que permiten rastrear la aparición del delirio, de la locura en la narrativa.⁶⁰ Antes de ahondar en ello, es necesario aclarar que en este apartado vamos a esbozar la red de personajes que va apareciendo en la novela y que se va enredando poco a poco sobre sí misma.

El texto lo abre Pink Tomate, un gato que nos da noticia sobre el estado de ánimo de Amarilla –uno de los personajes principales–, sus amigos, su novio, sus tendencias

⁶⁰ Para profundizar en el tema cabe reiterar la recomendación del ya clásico libro de Mijail Bajtín *Problemas de la Poética de Dostoievski*, publicado originalmente en 1979.

suicidas, sus nalgas rosadas, además de la vida nocturna de la ciudad. Es como un testigo de los acontecimientos, más a diferencia de un gato “normal”, este Pink Tomate se comunica, le gustan el wiski y las mujeres.

En esta primera parte, el lector ya advierte que, además de un gato que expresa emociones “la tarde está un poco triste. Un poco rota. Un poco difusa” (Chaparro 1992, 15), no se trata de una ciudad normal, “la ciudad entera está muerta trip trip trip” (18); más es cuando aparece Sven, el novio de Amarilla, que confirmamos que la narración transgrede el mundo entre los vivos y los muertos: “me llamo Sven y morí ayer o quizás la semana pasada” (19).

Entonces, así como nos anuncian Pink Tomate y Sven, los personajes de esta obra o están muertos o se narra su trance hacia la muerte. Pese a que no tenemos certeza sobre el conocimiento de Madiedo de antiguos autores como Luciano de Samosata, escritor sirio en lengua griega, quien compuso el primer *Diálogos de los muertos* en el siglo II d. C., es evidente que tanto *Pedro Páramo* como *Opio en las nubes*, se inscriben en esta tradición. Con el ánimo de ahondar un poco más en la historia de este género, citaremos un aparte de Mijail Bajtín, quien ubica los orígenes de este género en la sátira menipea: “En la menipea tiene una gran importancia la representación del infierno: a partir de ahí se origina el género específico de ‘diálogos de los muertos’ difundido ampliamente en la literatura europea del Renacimiento y de los siglos XVII y XVIII” (Bajtín 2005, 170).

Nombraremos algunos rasgos característicos de este tipo de diálogos, guiándonos por el estudio de Castany Prado titulado precisamente “*Pedro Páramo*, de Juan Rulfo y la tradición filosófico-literaria de los diálogos de los muertos” y rastreamos dichos rasgos en la novela que venimos analizando. Tenemos, en primer término, la discontinuidad; al respecto, *Opio en las nubes* está construida por diálogos y monólogos que no guardan un orden cronológico, sino que responden a una lógica interna que solo en la experiencia de lectura se descubre.

Así, tras las escenas del gato Pink Tomate y de Sven, que son narradas mediante una voz autodiegética, aparece nuevamente la voz del gato, esta vez para contarnos la historia de Daisy, un personaje híbrido, entre animal e intersexual que habita los bajos fondos de la ciudad. Posteriormente, asoma por primera vez el narrador omnisciente que se adentra en la historia de Max y Gary Gilmour, y así, se van sumando las historias, aparentemente inconexas, que adquieren unidad por el sistema de valores de la conciencia del escritor; más este será el tema de la última parte de este análisis.

Por ahora, nos detendremos en los personajes de Max y Gary Gilmour, quienes comparten el espacio de la cárcel, en donde se hacen amigos, dado que Max nace allí porque su madre, La Pielroja, es condenada a prisión por asesinar a su marido, a quien “le llenó la boca de lechugas, remolachas y espinacas y lo ahogó y le dijo te vi cerdo” (1992, 35); por su parte, Gary Gilmour,⁶¹ está condenado a muerte por el asesinato de una mujer que parecía llamarse Porfiria, quien lo rechazó. Dicho rechazo provocó que Gary la atacara con una pelota de béisbol que había obtenido una tarde en que Pete Rose hizo un *home run*.

A propósito de estos personajes, podemos ver a través de ellos otro de los rasgos característicos del diálogo de muertos que examina Castany Prado, y es “la trasposición y contaminación permanente de los dos planos: la realidad de la vida, «el más acá» de un lado, y la irrealdad, el Hades, el más allá, de otro.»” (2017, 143). Veamos:

Estábamos con Max jugando ajedrez. El mar nos hacía llegar todo su envolvente murmullo de ballenas asesinas. Cuando estaba a punto de propinarle un jaque a Max, un fuerte olor a sudor y a whisky inundó el Café del Capitán Nirvana. Era Gary Gilmour. Max se levantó rápidamente y abrazó a Gary. Gary era realmente grande. Parecía sacado del tronco de un árbol o algo así. Después Max fue a la barra y trajo una botella de whisky. Gary se sentó en la mesa de nosotros. Max estaba emocionado. (1992, 61)

Así, en esta narración los muertos juegan ajedrez, van a la playa, se enamoran, fuman, se emborrachan y en general hacen todo lo que un vivo realiza en su vida cotidiana. Para cerrar esta descripción de los personajes principales, tenemos a Marciana, que encarna propiamente la locura en esta narración delirante.

En este personaje, se presenta una desconexión con la racionalidad, ya que aborda la vida desde la libertad de sus emociones hasta llegar a la locura. Ella es el amor de Max, quien la conoce en el bar Cosa Divina; es una mujer con una carga de melancolía que la lleva hasta el sanatorio. Una de sus prácticas es dejarse penetrar en el baño por desconocidos, en tanto escribe poemas en el espejo con su lápiz labial rojo. Tras celebrar el cumpleaños de Marta, la perra de Alain –un amigo en común de Max y Marciana –, Marciana debe ser recluida en un sanatorio; allí la visitarán únicamente Max y Alain.

Finalmente, cabe aclarar que la particularidad de la obra de Chaparro Madiedo respecto a las sátiras que contienen los diálogos de muertos –como la mencionada de

⁶¹ Personaje homónimo del célebre asesino estadounidense que fue la primera persona a quien se le aplicó la pena de muerte en 1977.

Luciano—, es que en *Opio en las nubes* dichos diálogos mantienen un tono grave, penoso y el humor brilla por su ausencia.

3.2 Una ciudad en el limbo

Siguiendo con la argumentación que venimos adelantando, diremos que el espacio en donde se desarrolla la narración no es un Hades tradicional, sino una ciudad degradada que se encuentra en un limbo, simbolizado por el puerto. Esta ciudad con rasgos de urbe latinoamericana, pero con referencias europeas, como la Avenida Blanchot, es sobre todo un espacio nocturno en donde sus personajes se deslizan de aquí para allá buscando llenar su soledad inagotable.

El punto de quiebre entre la ciudad de los vivos y la ciudad de los muertos, es que esta última es una ruina que va hacia su destrucción; así lo dice Sven al salir del hospital, luego de morir en el quirófano: “cuando salí del hospital la ciudad había sido destruida por completo. Era un viernes y hacía sol, pero también llovía” (23). De esta forma, es la misma ciudad, solo que la de los muertos está degradada pues pertenece a un espacio imaginario en donde todo va hacia la destrucción. En este limbo se desarrolla entonces el drama de sus personajes, quienes están atrapados en ese ambiente hundido en la soledad y la decadencia.

Así, los espacios más comunes que el lector visita en la novela de la mano de los diferentes personajes alucinados, son los bares y dentro de ellos los baños. En la intimidad de estos últimos se narra la desolación de toda una generación, su pérdida de rumbo y su consiguiente inmersión en las sustancias como la cocaína y el alcohol; escuchemos una vez más la voz de Sven:

Y entonces me acordé de esos wc donde había entrado muchas veces, en los bares. Esos wc que olían a calzones rosados y donde siempre había alguien mirándose frente al espejo y decía oye me regalas un poco?, claro por qué no, toma un poco y entonces el espejo se llenaba de pequeñas gotas de sangre y whisky y después llegaba la policía, tranquilos muchachos aquí no ha pasado nada y sacaban al chico que había tratado de escribir su nombre con sangre en el espejo. Mierda, esos wc eran más interesantes que cualquier cosa. Siempre había allí gente que lloraba, que gemía, gente que se cortaba las venas mientras sonaba I Want run with you, gente que pasaba sus días sobre las olas de los orines, gente que tenía el corazón ensopado en orines y whisky, I Want run with you, gente que se quedaba largo rato en el wc pasando la noche, gente que se levantaba en las mañanas vuelta mierda y en la noche se iban al wc del bar y te decían tranquilo chico, todo bien? Claro todo bien y después todo era igual, la música, la policía, la botella estallada en la cabeza. El ritmo de los días se vivía en el fondo de un wc con un poco de whisky, con un poco de orines, con un espejo, con I Want run with you y al final todo bien. (45)

No podría entonces haber un lugar más significativo para mostrar la degradación de los “chicos” de los años 90 como estos baños del infierno, en donde la autodestrucción campea. Mencionaremos algunos nombres de lugares que nos dan pistas sobre la simbología de esta ciudad ubicada en el limbo: el bar Orsiris, el Café del capitán Nirvana, el bar La Cosa Divina, el bar El Acuario Nuclear.

Otro lugar relevante para la narración es el Hipódromo, allí se conocen Sven y Amarilla, y Marciana vive su crisis de locura. Este espacio es de los pocos en donde se menciona algún atisbo de contexto político. Dicha mención se marca mediante los nombres de los caballos y las yeguas que compiten: Cuba, Capitán Berlín, Comandante Cero o Sandinista; Amarilla asiste los sábados para apostarle al Capitán Berlín porque, según ella, los sábados son los días de los caballos, los gatos y los muertos.

Salvo este, hay otro lugar en donde se hace referencia al contexto político y es el mencionado bar El Acuario Nuclear, en donde Pink Tomate nos cuenta que “una noche de agosto el bar El Acuario Nuclear convocó a sus habituales a una fiesta en conmemoración de la primera bomba atómica. La atracción principal era una muñeca llamada Enola, como el avión que llevaba la bomba” (103).

En este pasaje la fiesta termina en tragedia, porque en esta novela “todos terminaron mal” (129); como Marciana quien “se volvió definitivamente loca de remate [...] en el gran derby, sábado en la tarde [...] cuando le dijo a Max ese sábado en la ducha que lo acompañara a ver a Blasfemia” (140). Marciana terminó desnuda y montada sobre la yegua.

3.3 La conciencia degradada

Como lo advertimos, en este apartado procuraremos argumentar en torno a la existencia de una conciencia que unifica toda la narración, pese a que esta última se compone de fragmentos. La manera en la que percibimos dicha conciencia es, por un lado, a través de los valores que expresan los personajes que resultan ser los mismos, y por otro, mediante los modos de narrar que, indistintamente del personaje, se repiten cíclicamente, es decir, la forma de expresarse de los personajes resulta similar, pues el escritor utiliza recursos narrativos semejantes como las frases cortas, las repeticiones, las enumeraciones, entre otras.

Esa voz, independiente de quién la emita, está recordando permanentemente el estado degradado de los personajes. En esta novela no hay escapatoria para ninguna alma

y, por el contrario, los personajes viven en un constante desamparo; citaremos a continuación algunos ejemplos, dice Pink Tomate:

Salimos a un parque. La tarde está un poco triste. Un poco rota. Un poco difusa. El cielo está gris y hace un poco de frío. Amarilla me dice que tiene ganas de tomarse una fotografía en un día triste. Amarilla se sienta bajo un árbol y saca su botella de whisky. Toma un sorbo y ensopa su mano con el whisky y yo le lamo la palma lentamente, sin afán. Nuestro árbol es grande e inspira confianza. A los pocos minutos una sirena interrumpe la calma del parque. Mierda. Unos árboles más allá una mujer se trata de ahorcar. (15)

Cabe mencionar que el alcohol, concretamente el whisky, es una sustancia casi omnipresente en la obra, en donde hay un alcoholismo desbordado que, como un anestésico, libera temporalmente del malestar interior a los personajes. Ahora, leamos el momento en el que Sven está muriendo: “doce de la noche, mierda, se nos muere, mucha heroína, mucho alcohol, mucha tristeza, mierda, quédese tranquilo” (19). Como se aprecia, la repetición del vocablo “mierda” así como la reiteración de emociones como una tristeza alcoholizada, son rasgos generalizados en la novela.

Analicemos ahora otro pasaje en donde habla Max quien, por recomendación de Gary Gilmour, adquirió la costumbre de alimentar a las palomas:

Todas las mañanas estaban clasificadas según el estado de ánimo de las palomas. Por ejemplo, si las palomas llegaban solamente hasta los techos y se quedaban en línea la mañana tenía la lógica envolvente de la heroína, esa lógica venenosa, irreal, de estar en línea bajo el cielo azul, esa lógica de que el mundo es una plasta de mierda amarilla llena de velitas que son las chimeneas de las fábricas y un hapiverdituyú. Si las mañanas venían y se posaban en las ramas de los árboles, las mañanas sabían un poco a pan, un poco a hojas secas, a mantequilla con tambores, a café negro, a dolor de estómago, a me quiero matar con una inyección en la cabeza antes del mediodía, pero antes me como unas berenjenas con queso. (76)

Una vez más el vocablo mierda aparece, pero esta vez para calificar el mundo. Además de este vocablo escatológico que está, indistintamente, en boca de los personajes y del uso de sustancias adictivas como el alcohol o la heroína, otra característica de la conciencia degradada es la actitud autodestructiva de algunos personajes, quienes, como veíamos también con Amarilla, tienen ideaciones suicidas.

Al respecto, citaremos un último apartado que nos permite seguir reforzando la idea en torno a esa conciencia desencantada que, en su delirio creativo, se sale del surco de la construcción de los personajes para unificarlos en una sola voz: “Generalmente todo el mundo terminaba en casa de Alain con los cuerpos cansados y llenos de alcohol y desolación” (110).

Así, estos personajes desencantados son las formas en que se expresa la conciencia degradada del narrador, el que no escatima en repetir maneras de enunciar que dan la sensación de un tiempo cíclico, propio del delirio. En el delirio hay una recurrencia de imágenes relacionadas con el o los eventos traumáticos, es como si el delirante quedara dando vueltas en torno al objeto de su desvarío.

Como vimos, expresiones como “mierda” o “todo está bien”, se repiten indistintamente; así mismo, el uso de la anáfora es una manera de dar esa sensación cíclica que mencionamos: “Los gatos somos puro hígado. Hígado es un día de lluvia. Hígado es la lluvia que moja las calles. Hígado es el sonido de la lluvia sobre los techos de los autos” (162) u “Olía a suero. Suero era tener a Régine al lado con ganas de vomitarse cuando pasamos cerca de la universidad. Suero era esa camisa verde de Régine. Suero era la cara de bagre del taxista” (193), afirma Alain.

De cara a ello, la conciencia creativa que está detrás de *Opio en las nubes* pareciera estar en un trance delirante que, además de imaginar el mundo de los muertos en un contexto de ciudad costera latinoamericana y cosmopolita, crea personajes que tienen la misma sensación sobre el mundo en el que viven, así como hábitos destructivos que los llevan a permanecer en un limbo en donde no parece haber salida para ellos. En suma, esta novela presenta un delirio:

Que se vive es un caos que contagia a los vivos y a los muertos. Una placentera destrucción que no cesa con la muerte, sino que continúa como el eterno retorno de lo mismo. Por consiguiente, la muerte se puede considerar como un acto permanente por producir la continuidad del absurdo de la vida. Los límites entre la vida y la muerte son tan confusos que en la novela el sentido queda abierto a la interpretación del lector. (Torres 2008, 57)

Este límite borroso que menciona Torres es una de las características de esta constelación, puesto que la creatividad se desborda frente a la posibilidad de imaginar posibilidades. Queda entonces una interpretación abierta, producto del ejercicio del artificio literario desligado del pacto referencial; la lectura de estos textos se da en un campo de incertidumbre en donde la realidad y la fantasía o la vida y la muerte se confunden.

Por ello, en la constelación de los delirios creativos se rebasa la referencia al delirio como tema, asumiendo la forma misma de la narración. Aquí, es el acto creativo mismo el que permite a la psiquis del lector adentrarse en los mecanismos de una mente delirante. De Souza con sus amigos escritores imaginarios y la creación del Todog, Aira

con la ambientación de situaciones descabelladas que rompen todo pacto de referencialidad y, finalmente, Chaparro Madiedo, quien crea un mundo paralelo en el que expresa el delirio de un mundo en el que parece no existir la salvación.

De cara a ello, en esta constelación se puede hablar del delirio como forma, porque la lógica de sus desvaríos va llevando a la narración por caminos inciertos. De ahí que la construcción del relato delirante esté caracterizada por maneras de narrar que dan una sensación de absurdo como las mencionadas repeticiones.

La *Constelación Allucinatio: delirios creativos* es, dentro de nuestras constelaciones, la más extraña por su forma; esta se diferencia en el cielo nocturno sin ningún esfuerzo, dado que resalta su especificidad. Aquí, el delirio desborda al texto pues es un presupuesto para su creación. En el marco de esta constelación, entonces, se puede hablar de un nivel que está más allá de la diégesis, porque el delirio sobrepasa su concepto y representación, y dicta su intención creativa visible en el modo de narrar.

Hasta aquí entonces nuestra propuesta de análisis del delirio literario mediante el montaje literario para la construcción de constelaciones. Como se pudo observar, se trata de mostrar los elementos más importantes de cada obra para lograr entender y explicar la manera en que cada autor aborda el tema, resaltando las similitudes, y también las diferencias.

Tal y como nos lo propusimos, es a partir de la identificación del tipo de delirio enunciado en el nombre mismo de la constelación –de la memoria y la historia, místico y creativo– como se define la construcción del relato delirante en los diferentes niveles de producción de sentido; así, en algunas obras resalta el sistema de personajes o la forma en que las diferentes voces se conjugan; en otras obras, en cambio, es el modo de narrar el delirio lo que es necesario analizar o bien la interioridad del narrador-protagonista.

Frente a ello, y como hemos venido argumentando a lo largo del presente estudio, son las obras literarias, como objetos de estudio, las que indican el lenguaje conceptual que es necesario emplear para lograr su explicación; de ahí que el lenguaje literario deviene en un lenguaje crítico, con el fin de proponer una manera de hacer crítica en donde sean las relaciones transversales entre las obras las que tracen constelaciones literarias, entre las estrellas más representativas de cada categoría propuesta.

4. Radicalización formal

El delirio en la novela latinoamericana contemporánea expresa una preocupación y una confianza; en efecto, desde la forma preocupa la violencia de un orden histórico ciego y destructivo; ante la imposibilidad para ciertas obras de encontrar un lugar para sí, en una sociedad que las niega; frente a la desintegración del sentido, donde las cosas ya no se perciben ni se reciben sino diseminadas en afectos y percepciones fragmentarias, y difuminadas por las ilusiones.

Pero esta ansiedad va acompañada, entre los novelistas en cuestión, por una confianza en los medios que les ofrece la forma contemporánea para retratar esta crisis. Esta confianza pasa por una audacia formal polimorfa, que se traduce en préstamos de la poesía, los mass media y el vernáculo; por la labilidad de las voces, a veces congeladas por la narración, a veces erráticas; por una relación compleja entre el narrador y su material, donde se pierde o se pasa por alto, sin que la elección que él hace se establezca siempre en la misma obra. Las novelas del delirio están lejos de ser una forma que, por escenificar el punto extremo de la experiencia subjetiva, magnifique la representación individual. Por el contrario, esta forma, desde el corazón mismo de la experiencia subjetiva, desafía al individuo a su pretensión de ser el punto focal de referencia. Al explotar el delirio como una interfaz ambigua entre espacios antagónicos, la novela latinoamericana contemporánea reclama, como nunca antes, un dominio de la realidad delirante del continente.

En este sentido, algunos novelistas latinoamericanos contemporáneos toman la figuración del delirio en el sentido de una experimentación formal que finalmente saca la prosa de la ficción del marco realista: este es el caso, en varios registros, a saber: Rodrigo de Souza, o Rita Indiana Hernández, quien, por ejemplo, en *Papi*, sin renunciar a la representación de un personaje con conciencia disociada, difunde la enunciación *mass media* en una serie de monólogos que se liberan de una base narrativa real.

Papi es una narración limitante: tejida por el entrelazamiento de los múltiples monólogos del personaje, no ubicados ni en el tiempo ni en el espacio pero que, sin embargo, siguen una evolución. Encontramos allí, más allá de la pluralidad de monólogos, el mismo diálogo entre dos conciencias opuestas. Por un lado, la niña se siente incapaz de pertenecer a la comunidad: no está, no tiene rostro, está rota en varios pedazos, y se encuentra incapaz de darle sentido a su experiencia reintroduciendo la continuidad entre los momentos vividos. Por otro lado, Papi está habitado por el orden de

lo común: no cree en la separación, en el aislamiento individual. Él es el que construye implacablemente la continuidad, y para quien, en presencia de otros, las palabras llegan de forma natural.

Es en un registro completamente diferente al que Aira empuja la radicalización formal en *Yo era una chica moderna* (2004), pero el significado que este enfoque estético adquiere coincide con el que emerge en *Papi*. Según el autor, su trabajo extiende la técnica alucinatoria y del realismo delirante, pues la exaltación de los desenlaces prima sobre la celebrada hiperrealidad.

Como vimos, *Yo era una chica moderna* representa un caso límite de la novela delirante: este libro ofrece una extensión radical del delirio contemporáneo, fuera de los límites mismos de la novela. Pero, publicado en el mismo momento en que el continente arde, el libro también encarna una especie de callejón sin salida para la novela latinoamericana, que, enterrada en un laberinto de investigaciones verbales, ya no problematiza el orden de lo real.

Conclusiones

La génesis de la novela occidental es también la génesis del delirio literario; Don Quijote se sale del surco de su propia época para habitar un mundo que lo mantiene en la ilusión de otro tiempo. Trastornado por su deseo, habita en un mundo imaginario que se rige por sus propias convenciones. Así, es un nómada, un peregrino en el mundo: lo habita, pero no está en él. El delirio entonces marca el camino de aquellos sujetos que crean una realidad derivada del mundo que les rodea, por lo cual su visión del mundo está atravesada, en buena medida, por el objeto de su trauma. En este sentido, como veíamos, con Freud:

Lo que definirá la experiencia traumática es entonces la incapacidad del aparato psíquico de descargar la excitación excesiva, produciendo un efecto acumulativo que solo puede resultar en la necesaria restauración del objeto. El delirio freudiano puede ser definido entonces como una estructura de defensa y restitución al mismo tiempo. (Saldarriaga 2014, 39)

Esta defensa contra la realidad y la consiguiente restitución de un mundo habitable, se articula con la creación de un mundo propio, que se expresa en la literatura latinoamericana mediante la digresión y procedimientos de exageración, intensificación, desplazamiento, fragmentación, yuxtaposición, abstracción y rearticulación irónica de los códigos de verosimilitud; todo lo cual resulta más afín al legado de las vanguardias que al del realismo mágico (o al género fantástico que a veces se confundió con éste).

Como pudimos observar en los análisis, la mayoría de las voces delirantes tienden a expresarse desde el margen, el encierro, la discriminación o el aislamiento; es por ello que, en estos textos, la realidad es un lugar del que hay que huir para habitar un mundo propio; e insistimos que justamente es por lo anterior que, el realismo desplegado en ciertos textos del corpus analizado no puede adjetivarse de mágico, ni maravilloso como el de los predecesores del boom. Ya que ellos no elaboran acervos legendarios, históricos, mitológicos o tradicionales, no acuden al reservorio de culturas, lenguas o dialectos regionales en el sentido histórico-antropológico en que lo hicieron muchos realistas mágicos.

Esta manera de abordar la voz del delirio, presente en la mayoría de nuestro corpus, se combina con una crítica social que tampoco la acerca a la realidad de un realismo social; no, aquí la realidad hace las veces de no-lugar en el que se está solo y de

paso. El delirio se erige entonces en el lugar de la restitución de la realidad; por ello, veíamos como para Freud en *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*, en todo delirio se esconde un granito de verdad puesto que alberga en él la causa que lo generó.

Además, este granito de verdad se fundamenta en la inestabilidad de la realidad de ese no-lugar que no es un punto de referencia. El delirio tiene sus propias leyes y obedece a una lógica discontinua que muestra las inconsistencias de la psiquis, así como sus mecanismos de evasión y reconstrucción.

Entonces, a partir de la composición de constelaciones del delirio en la novela latinoamericana contemporánea, pudimos evidenciar cómo el delirio literario hace las veces tanto de dispositivo crítico a la razón moderna y a la realidad social que se genera a partir de sus presupuestos, como de línea de fuga de esa misma realidad. Sabemos que el Quijote alucina con estar viviendo en el mundo premoderno de la Caballería pese a estar entrando en la Modernidad; de manera similar, en algunas obras de la muestra de narrativa latinoamericana elegida en el presente estudio, el delirio también es una manera de estar al margen del momento histórico.

En este sentido, algunos novelistas como Roberto Bolaño, Cristina Rivera Garza o Guillermo Rosales utilizan al delirio para abrir la historia a una nueva dimensión historiográfica en donde muestran cómo los grandes acontecimientos históricos dejan huellas profundas en la memoria de los individuos. En estas tres novelas hay una versión de la historia trastornada por la memoria, que atormenta a los personajes y los conduce directa o indirectamente a la locura.

En *Amuleto* los hechos históricos resultan sucesos traumáticos que producen visiones alucinatorias en la memoria de la protagonista; por su parte, en *Nadie me verá llorar* la memoria sobre las injusticias históricas hacia los pueblos oprimidos, es la detonante de la caída en la enajenación y en *La casa de los naufragos* la historia retorna como una memoria de pesadilla. Es por ello, que la *Constelación Mnemósine: delirios de la memoria y la historia* está trazada por un hilo conductor inconsistente, pues la lectura que se hace de los sucesos históricos de nuestro continente se expresa en alucinaciones, símbolos, velos oníricos, entre otros lenguajes del inconsciente.

Este tipo de delirio en el que sueño o fantasía y realidad se confunden es justamente el tema de *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen* de Freud, en donde, recordemos, que “el límite entre los estados anímicos normales y los considerados como patológicos es tan convencional y variable, que seguramente todos y cada uno de nosotros lo traspasamos varias veces en el curso de cada día” (1967, 1306).

Por ello, Auxilio, en *Amuleto*, puede llevar una vida aparentemente normal, pues sus fantasías traumáticas se dan en el contexto de la vida de una mujer intelectual en el entorno literario de México; por su parte, el escritor Figueras de *La Casa de los Náufragos*, no puede distinguir el límite entre su realidad y sus sueños. Así mismo, la protagonista de la novela de Rivera Garza confunde al lector con su aparente cordura.

Ahora bien, en cuanto a la construcción del relato delirante, este pasa especialmente por la digresión como un recurso para bordear un hecho histórico relevante, bien sea la Revolución Cubana o la mexicana, de donde puedan reconocerse niveles narrativos que se intercalan en la vida de los personajes, esto es, el interior de los personajes y sus mundos alucinados se superponen a los hechos históricos. De ahí que, en las tres novelas, haya una decepción por las promesas de la historia y todos sus personajes se ubiquen en el renglón de los marginados de la vida social.

En la *Constelación Mysterium: delirios místicos* esa otra realidad que se crea está más allá del nomos social, es decir, no hay una relación directa con la historia. De hecho, el mundo imaginario de los personajes delirantes de esta constelación ni siquiera cuestiona el relato histórico, ni lo tiene en cuenta. La salida de surco de estas obras se da en un sentido aún más radical, ya que no son las ideologías sociales las que están en tensión sino valores humanos del orden de las creencias, esto es, del sentido mismo de la vida.

En *La Virgen Cabeza* el delirio actúa como un dispositivo para aunar a una comunidad en torno a la creencia de que la Virgen es su guía; en *El Poeta Ciego* el delirio es un disruptor de la psiquis de varios personajes que creen ciegamente en las prescripciones dadas por sus líderes, las que asumen provienen de una instancia que está más allá de este mundo; y en *Las Nubes* el delirio místico abre la puerta a la reinterpretación del mensaje de Cristo en favor de la unión del cuerpo y el espíritu mediante la sexualidad. Entonces el delirio, como categoría de análisis, se expresa en esta constelación por su característica de línea de fuga de la realidad del mundo.

De modo distinto, en la *Constelación Mnemósine: delirios de la memoria y la historia*, el delirio está vinculado al contexto sociopolítico de la época. En cambio, en la *Constelación Mysterium*, la salida del tiempo y el espacio se da de forma más tajante; tanto es así que el texto de Bellatin, que refiere a Sendero Luminoso, no tiene casi ninguna conexión con la realidad objetiva y lo que resulta es un delirio violento sin sentido aparente. Esta salida del espacio tiempo obedece a la necesidad de encontrar sentido en

otro lugar fuera del mundo de la realidad, tal y como vimos es una de las características que menciona De Certeau.

Ahora bien, paradójicamente, este tipo de delirio radical frente al mundo, que muestra un desapego de los temas políticos, superpone una realidad más deseable para las psiquis de los personajes, realidad que posibilita la reconciliación con el mundo, así sea temporalmente, es decir, aquí los personajes no se marginan por su delirio, sino que, al contrario, se integran en una entidad mayor. En esta constelación entonces se construye el relato delirante como una manera de hallar unidad, de sentirse contenidos en medio de la fragmentación del mundo; sea a través de una comunidad, una logia o un acto sexual.

Por eso mismo, el sujeto delirante se siente dueño de la razón y actúa en consecuencia; a diferencia de la anterior constelación, en donde los personajes advierten su locura, en la constelación delirios místicos no hay duda de que el delirio es una verdad. La conjetura sobre la verdad del delirio, además, es reforzada por la realidad, pues logra integrar la voluntad de otros, así que la locura se vuelve norma.

De modo distinto, los personajes de las otras dos constelaciones –delirios de la memoria y la historia y delirios creativos– se alienan, recluyen, marginan, etc.; en cambio, en esta constelación los sujetos sacan a la luz sus desvaríos, los exhiben y logran adhesión y éxito, como ocurre en el caso de Cleopatra de la *Virgen Cabezas*. A este tipo de delirio lo hemos denominado del orden del eros, pues tiende a unir, así sea con violencia y depravación como en *Poeta Ciego*.

Por su parte, en la *Constelación Allucinatio: delirios creativos*, el delirio es la escritura misma; aquí el pacto referencial está totalmente ignorado para dar paso a mundos ficcionales en donde prevalece el exceso. El centro de esta constelación no es la crítica de la historia ni la puesta en marcha de un sistema de creencias que justifiquen determinados actos; no, aquí el delirio es un fin en sí mismo, es la apuesta creativa. Propiamente, podemos referirnos al delirio como forma.

En *Todos los perros son azules* hay un delirio que responde a la psiquis trastornada de un ser sensible que encauza su locura hacia la alucinación y la escritura creativas; *Yo era una chica moderna* es una sucesión de episodios delirantes que desbordan la imaginación con sus escenas bizarras; como se ha mencionado esta novela representa un caso límite de la novela delirante, pues ofrece una extensión radical del delirio contemporáneo, que parecería desbordar los límites mismos de la forma novelesca.

En *Opio en las Nubes* hay la puesta en escena de un lugar fuera del tiempo y el espacio en donde habitan seres delirantes que se van degradando a medida que avanza la

narración. Así entendido, el delirio se manifiesta como creación de un mundo aparte, adquiere en esta constelación una extensión metaliteraria, dado que el delirio opera como una categoría que configura el relato; es decir, es la misma conciencia creadora la que delira, por ello en esta novela como quisimos demostrarlo, no hay límites en la construcción de los personajes, pues comparten un mismo sistema degradado de valores, ni entre la vida y la muerte, que es el tema mismo de la novela.

En estas obras es más difícil hablar de ruptura porque ésta es un hecho; aquí el mundo es sencillamente otro. Quizás sea por ello que, en esta última constelación, la construcción del relato delirante utiliza recursos como el extrañamiento, la inverosimilitud o el anacronismo, caros al legado de las vanguardias. Con esto queremos dar a entender que esta constelación es la que lleva el delirio a su forma más pura, porque aquí el delirio es el *nomos*. Esto último es evidente en *Aira y Madiedo*, en donde el mundo que se describe no existe, es producto de la alucinación; en el caso de *Todos los perros son azules*, ese mundo otro es creado por el personaje autoficcional del relato.

Como en la constelación de la memoria y la historia, aquí el delirio opera como un factor de fragmentación y malestar. En estas novelas hay una clara inclinación hacia la autodestrucción; el polo de *thanatos* está más que enfatizado. El delirio irrumpe como un caos que arrasa y como en *Opio en las nubes*, los protagonistas están inmersos en un laberinto que los arrastra a su perdición.

Ahora bien, como vemos, las tres constelaciones que hemos creado se relacionan entre sí por narrar las diferentes maneras en que el delirio tiene de entrar en diálogo con la realidad, más cada una de las constelaciones presenta unas relaciones concretas que dan como resultado el agrupamiento de las novelas elegidas; así en la *Constelación Mnemósine: delirios de la memoria y la historia*, se narra un salirse del surco de la realidad mediante el relato de una memoria incierta que hace una lectura desvariada de los acontecimientos históricos; los personajes de esta constelación lanzan una mirada oblicua al relato de la historia para apropiarse lo que impacta su sensibilidad y, de esta forma, lanzar al lector fogonazos de las impresiones tatuadas en su memoria.

Auxilio de *Amuleto* nos aboca a un relato frágil, obsesivo y visionario que la paraliza y no la deja vivir en paz; por su parte, Matilda Burgos en *Nadie me verá llorar*, desentierra de su infancia y de su memoria colectiva sucesos de la historia que la llevan al desbarrancadero. Y finalmente, William Figueras de *La casa de los naufragos* evoca en sueños aquella memoria que quiere olvidar por la profunda decepción que ha sufrido frente a las promesas de la historia.

Por su parte, en la *Constelación Mysterium: delirios místicos* ese salirse del surco de la realidad se expresa en la convicción de que existe otro sistema de creencias que es necesario poner en práctica; aquí, el discurso delirante se sobrepone al nomos, razón por la cual se torna una nueva convención social que aúna voluntades y es practicada con convicción.

En esta constelación vemos cómo los personajes intentan suprimir la realidad en pro de imponer la verdad que, supuestamente, alberga su delirio. Cleopatra, de *La Virgen cabeza*, no duda en ningún momento de la veracidad de su comunicación con la Virgen; el poeta ciego de la novela homónima da también por verdad el credo que hereda a sus seguidores en sus manuales y poemas y, Sor Teresita, está tan convencida de su doctrina que la deja consignada en su Manual de Amores. Como vemos, el delirio que hemos dado en llamar Místico es el que más enfatiza en su certeza.

En la *Constelación Allucinatio: delirios creativos* el salirse del surco de la realidad es equivalente a crear una realidad paralela en donde gobierna la imaginación. Aquí, lo real no es interpretado sino sustituido por otra realidad alucinada en donde la verosimilitud no es un presupuesto para la creación. La trocha en la que se adentra esta constelación parece conducir a una desterritorialización radical, es decir, a salirse de los discursos codificados, por lo cual se rompe toda relación con la historia y el contexto social.

El narrador protagonista de *Todos los perros son azules* vive un delirio que lo desconecta de su hogar y de su comunidad, y lo sume en un mundo imaginario que le permite construir una ilusión. La chica moderna de Aira es un ser imaginario que vive situaciones delirantes que la ubican en el campo de la ficción. Y Pink Tomate, Marciana, Amarilla y demás personajes de la novela de Madiedo, piden al lector que olvide el punto de referencia que es la vida.

Estas osadías narrativas pasan por una audacia formal que se traduce en préstamos de la poesía, los mass media y el vernáculo urbano; por la labilidad de las voces, a veces congeladas por la narración, a veces erráticas; por una relación compleja entre el narrador y su material, donde se pierde o se pasa por alto, sin que la elección que él hace se establezca siempre en la misma obra.

Las novelas del delirio están lejos de ser una forma que, por escenificar el punto extremo de la experiencia subjetiva, magnifique la representación individual. Por el contrario, esta forma, desde el corazón mismo de la experiencia subjetiva, desafía al individuo a su pretensión de ser el punto focal de referencia. Al explotar el delirio como

una interfaz ambigua entre espacios antagónicos, la novela latinoamericana contemporánea reclama, como nunca antes, un dominio de la realidad delirante del continente pues es entre sus líneas que se puede aprehender mejor el claroscuro de este fenómeno.

Pese a que el delirio es una superficie lábil, que hace un diálogo entre el registro simbólico y el registro real, sin dejar, en las novelas estudiadas, la última palabra a una cura, las tentaciones de deslizamiento, de reducción del delirio por un sistema interpretativo son tangibles en los autores en cuestión.

El delirio literario pierde, por tanto, su salida simbólica y cultural en América Latina, tras su eficacia de considerar los peligros del totalitarismo, se devalúa por el hecho de que la catástrofe es obvia para todos. De este modo, nuevos estilos de escritura se imponen para hacer existir una palabra de antemano deslegitimada por lo real, que, en algunos casos lo logra sustituir como en la constelación de los delirios místicos, en otros, se deja trastornar, como en la constelación delirios de la memoria y la historia y, en otros lo desestabiliza hasta el punto de negarlo como en la constelación del delirio creativo.

Sea por sustitución, perturbación o negación, la relación del delirio con lo real es siempre problemática, pues pone en cuestión los presupuestos sobre los que se basa. Es en esta medida en que el delirio actúa como un dispositivo crítico que, como vimos, ha indicado, desde la génesis de la novela moderna, el punto de vista desde el cual los escritores que se atreven a abordarlo, señalan el mundo.

De todo ello se desprende que la construcción de constelaciones para entender la expresión del delirio literario en la narrativa latinoamericana contemporánea extiende su explicación al ámbito de la cultura, pues señala una toma de posición frente al mundo que cuestiona la cordura de la historia y de la sociedad. El delirio y su construcción literaria son una forma de evaluar los valores que nos rigen; una manera de mostrar el revés de la trama para evidenciar los hilos sueltos que son también parte de lo que la sociedad latinoamericana ha tejido.

También podríamos proponer que el montaje de constelaciones para pensar el delirio literario en la novela latinoamericana contemporánea sugiere otro tipo de lógica crítica, que muestra la pertinencia de lo disruptivo, el desvío y el desvarío como parte de las lógicas difusas de la contemporaneidad.

Haciendo eco de Deleuze y Guattari cuando afirman que la literatura es salud, diremos que la expresión del delirio literario en la narrativa latinoamericana contemporánea es también una forma de sanarnos como sociedad, porque solo lo que se

expresa, lo que se hace visible, puede ser susceptible de cura. De ahí que podamos afirmar con convicción que la construcción de *Constelaciones del Delirio en la Novela Latinoamericana Contemporánea* es un aporte hacia el entendimiento del trauma colectivo de nuestros países, el que, gracias a la literatura, se puede leer y explicar.

Además, como se aprecia, la perspectiva crítica de las constelaciones permite plantear conexiones flexibles que abren un campo de posibilidades para el análisis de la literatura; el montaje, como el mostrar o exhibir casi de manera descriptiva las obras, no alberga un sentido histórico o de agrupación positivista, es decir, no hay un esquema teórico previo a ser aplicado.

Por el contrario, se trata de que las analogías entre obras, llevadas por el análisis de estas, vayan estableciendo las formas relacionales que derivan de los accidentes, las notas al margen y en general todo aquello que se desliga de la cronología o la historicidad y afirma la fragmentación de la vida contemporánea.

Es por lo anterior, que la perspectiva crítica propuesta resulta un ejercicio creativo, dado que es a medida que se van descubriendo los contenidos de las obras, que las constelaciones se van formando y que el crítico puede ir trazando sus figuras y ubicando, a manera de montaje, el lugar que ocupa cada novela en dicho trazado; trazado que no resulta definitivo y que está abierto a nuevas interpretaciones.

Finalmente, podemos señalar que los diferentes trazados realizados a lo largo de toda la investigación fueron construyendo constelaciones de ficciones delirantes de la literatura latinoamericana contemporánea, para señalar otra forma de la crítica, que no se rige por criterios cronológicos, géneros o escuelas literarias, sino que busca lo común en otros lugares más secretos y menos explícitos; el uso de la figura del montaje y de la perspectiva crítica de las constelaciones impide cualquier intento de conclusión, y más bien abre la posibilidad de seguir armando constelaciones futuras, a partir de otras lecturas y otras visiones.

Epílogo⁶²

Primera estela.

El delirio en la novela europea contemporánea

Durante los últimos treinta años, aproximadamente, la literatura europea se ha aferrado al delirio como medio para describir los problemas de la época. Después de un período dominado, especialmente en Francia, por un cierto radicalismo en la negativa a heredar formas del pasado –que podría marginar los dispositivos delirantes con un estatus complejo y frágil–, la creación literaria europea ha devuelto la alucinación a la vida de una manera más discreta, que parece adaptarse al régimen de historicidad en el que han entrado desde la década de 1980. En *Las ficciones del después*, Lucie Campos observa que ciertas obras importantes producidas desde la década de 1980, que forman parte de los temas de la literatura del Holocausto (Imre Kertész, WG Sebald) o del poscolonialismo (John M. Coetzee), asumen sin embargo el legado de “la deuda dejada por el universalismo occidental” (Campos 2012, 27).

A diferencia de los textos de la ruptura radical, estas historias, reconectadas con una tradición literaria y filosófica profundamente cuestionada por las rupturas de la historia, se ocupan de procesar el duelo, de darle coordenadas, rostros y nombres a la melancolía propia de su tiempo. Ciertamente, esta literatura se encuentra atrapada entre el rechazo de las continuidades y el intento de reconectar con la continuidad, pero al asumir sus propias contradicciones y al escenificarlas, plantea cuestiones éticas sin precedentes, respaldadas por una “responsabilidad [...] frente a la violencia histórica” (116), sin que esta se reduzca a un compromiso del autor en el mundo social, y a transmitir lo irreparable integrándolo en un patrimonio, incluso problemático. Este análisis puede ofrecer vías de comprensión para interpretar el retorno indirecto de la alucinación en la literatura europea actual, como es el caso de ciertas novelas de Antonio Tabucchi y W.G. Sebald.⁶³

⁶² A lo largo de la investigación se generaron constelaciones menores, las cuales no resultaron convenientes para la reflexión desde Latinoamérica, pues presentan materiales de otras tradiciones literarias y por ello se presentan a manera de epílogo.

⁶³ Pero es la creación narrativa más ampliamente occidental la que parece preocupada por este retorno del dispositivo delirante: el cine estadounidense, especialmente en la obra de David Lynch, ha ofrecido así formas espectaculares de anamorfosis delirante, que parecen poder ser interpretadas de la

Las obras particularmente representativas de este retorno indirecto de las alucinaciones en la narración europea se presentan como historias de búsqueda personal liderada por narradores de identidad incierta. *Nocturno hindú* (1988), de Antonio Tabucchi, presenta un narrador lanzado en una búsqueda poco probable, la de un amigo, Javier, que desapareció en la India, dejando solo rastros muy pequeños. El misterio domina esta historia, basada en la extrañeza de un continente que, en todos los aspectos, escapa a la racionalidad del narrador. Muy pronto, el lector puede preguntarse si el narrador está realmente buscando a Javier, y si la búsqueda no le concierne a él mismo. Esta interrogación culmina en el capítulo VII, donde el narrador se encuentra con un adivino deforme que trata de leer su karman, pero admite estar indefenso declarándole: “eres otra persona” (Tabucchi 2006, 37).

El narrador no es dueño de sí mismo: su identidad parece fusionarse con el fantasma de Javier, al que no encontrará. La alucinación se produce inmediatamente después de este encuentro, ya que el narrador, deteniéndose en un convento en Goa, lee el relato de un jesuita del siglo XVII sobre su misión en la India. Entonces es interrumpido por un personaje extraño, que charla con él un momento antes de lanzar al personaje, y al lector con él, en una especie de pavor cuando de repente exclama: “Soy Alfonso de Albuquerque, vicepresidente. ¡Rey de las Indias!” (84-5).

La extrañeza del episodio proviene del hecho de que, en el mismo momento en que se da una explicación racional para este incidente, el intruso sugiere que su mente está trastornada; una pista sobre la propia locura del narrador se le proporciona al lector: “Sólo entonces me di cuenta de que estaba loco. Lo entendí y al mismo tiempo, curiosamente, pensé que en realidad era Alfonso de Albuquerque, y eso no me sorprendió [...]” (85). Esta contradicción de términos es verdaderamente onírica; sin embargo, el texto no explica el cambio en la lógica del sueño y parece descarrilar en lo irracional. Un poco más adelante, la crisis finalmente se resuelve, cuando el loco toma de repente el rostro afable de un jesuita que se disculpa por despertar al narrador.

Pero si en esta escena de *Nocturno Hindú*, los primeros indicios de ensoñación no son suficientes para impactar al lector, es porque la lógica del sueño no se aleja mucho del régimen general de la narración. Todos los pequeños bocetos que precedieron a este capítulo están envueltos en lo extraño, y en ningún momento el narrador realmente domina o comprende el significado de los encuentros que hace: conduce esta búsqueda a

misma manera, como mencionan las novelas europeas. En diversas formas, el delirio se afirma hoy como una forma capaz de cuestionar, por así decirlo, la identidad espectral de Occidente.

través de un sueño. Si uno puede tomar un sueño por realidad es porque la realidad también puede ser un sueño. Al mismo tiempo, la escena onírica parece aclarar el sentido del título: esta novela es un *Nocturno hindú* en la medida en que el narrador atraviesa allí, inmerso en la noche de su inconsciencia, un país que nunca se puede ver a plena luz.

Jean-Daniel Gollut ha demostrado que la narración de sueños ha tomado prestada durante mucho tiempo su organización del diario de viaje.⁶⁴ Con Tabucchi, parece que el préstamo es reversible: el viaje mismo toma la forma de un sueño. Pero la escena onírica también cuestiona la relación entre Occidente y Oriente: quizás no sea una coincidencia que la alucinación se produzca en el corazón mismo de un convento de misioneros jesuitas, si el personaje soñado se toma a sí mismo por una figura importante en la expansión europea en la India, ni siquiera si el amigo buscado se llama Javier, nombre asociado a una de las principales figuras de la Compañía de Jesús en Oriente.

Así, los sueños y las alucinaciones ofrecen a Occidente una imagen pálida de su poder y de sus decadencias pasadas. Al final del sueño, lleno de desprecio, el personaje soñado empuja con el pie a una rata muerta y exclama que es el flautista de Hamelín. El efecto de la imagen es tanto más poderoso cuanto que su significado no es localizable con precisión y, en primer lugar, se percibe como una visión real. Sin embargo, en la última escena del libro, la metáfora reaparece cuando el narrador presenta su trabajo como investigador a otro personaje: “Busco en archivos antiguos, busco crónicas, cosas viejas, tragadas por el tiempo. Es mi trabajo, lo llamo ratas muertas” (110).

Al final de la novela, dice que vuelve a sus ratas muertas. El comentario final del narrador, cargado con la fuerza de la explosión del sueño, envía su trabajo de investigador y, más allá, toda su búsqueda de identidad, a la ilusión y la vanidad. De manera sutil e irónica, la historia de Tabucchi reactiva así un viejo dispositivo de la modernidad para cuestionar la identidad de un mundo occidental que busca un recuerdo: este dispositivo ya no se utiliza de manera espectacular y teatral como en los años veinte, sino en una forma fantasmal, ambigua, capaz de reflejar las dudas del continente europeo sobre su papel en la historia.

La segunda historia de búsqueda personal que nos parece encarnar plenamente este movimiento de regreso a la alucinación es sin duda una de las novelas europeas más bellas de principios del siglo XXI. En *Austerlitz* (2001), Sebald escenifica el muy gradual regreso a sí mismo de un hombre separado de sus raíces. *Austerlitz*, que se agota en la

⁶⁴ Ver *Contar los sueños*, 400-402.

investigación vana sobre la arquitectura de las emisoras europeas, un proyecto al que nunca consigue poner fin, acaba por entender lo que buscaba, redescubriendo la memoria y la huella de su identidad.

Al principio del libro, el personaje solo sabe que fue acogido de niño por un pastor y su esposa, no conoce sus verdaderos orígenes. Durante sus vagabundeos sin dormir por Londres, encalla varias veces en la fantasmal estación de Liverpool Street. Una noche, siguiendo a un barrendero, entra en un salón en desuso, que le parece bañado por una luz fantástica y donde se apodera de visiones que relata a posteriori como “jirones de recuerdos que [comienzan] a flotar en las regiones externas de [su] cerebro” (Sebald 2001, 72), y se materializan en una verdadera alucinación de la memoria, protagonizada por un pastor y su esposa, pero también por el niño que han venido a buscar:

Estaba sentado solo en su rincón en un banco. Sus piernas, atrapadas en calcetines blancos hasta la rodilla, aún no tocaban el suelo y de no ser por esta pequeña mochila que estaba abrazando sus rodillas, creo, dijo Austerlitz, que no lo habría reconocido. (190-1)

Este niño es, por supuesto, el propio Austerlitz, cuyo lector descubre, siguiendo este pasaje, que un judío checo llegó a Inglaterra sin sus padres en 1939, en un convoy especial de niños que huían del nazismo para ser recogidos por familias británicas. La alucinación le permite al personaje seguir el rastro que lo traerá de regreso a Praga y encontrará a su entonces niñera. Así se enterará de la deportación y exterminio de su madre.

La alucinación adquiere un significado completamente diferente en la novela de Sebald pues se ha convertido en el comienzo del regreso a uno mismo, en un medio para redescubrir las imágenes enterradas, reprimidas, bajo las capas del olvido, que la violencia de la historia y la de la sociedad han obligado al individuo a acumular. Ya no es el delirio el que da testimonio de la locura de la historia: es la amnesia, el vagar sin rumbo y sin fin, lo que ilustra el apaciguamiento imposible de los hombres quebrantados por una violencia que los precede y los supera.

Pero la verdad del pasado eventualmente resurge del corazón mismo de la memoria de alguien que buscó interminablemente fuera de sí mismo. Como la historia de Antonio Tabucchi, la novela de Sebald juega con esta extrañeza inquietante, que consiste en encontrar al otro en el corazón de uno mismo; este dispositivo, que permite pasar de la ignorancia al autorreconocimiento, conduce finalmente al apaciguamiento.

Sin embargo, la investigación de Austerlitz no puede asimilarse a un proceso de curación: el descubrimiento del duelo ignorado en sí mismo, sobre el que termina la investigación, libera una verdad infinitamente nostálgica. Así, Austerlitz, en busca de rastros de su madre desaparecida, escudriña una película de propaganda hecha en el campo de Theresienstadt, donde estaba internada: pero no hay forma de estar seguro de que el rostro que cree reconocer furtivamente es el de su madre. La esperanza de reconocimiento se escapa tan pronto como llega. La alucinación tiene lugar en este proceso de indagación como el surgimiento de lo impredecible, el fantasma de lo que es imposible nombrar, apenas vislumbrando y, sin embargo, en el que reside el significado de toda la existencia del buscador.

Cada uno a su manera, Tabucchi y Sebald, cuestionan la memoria atormentada de Europa, refiriéndola a los traumas que la acechan. Participando en este interrogatorio, la alucinación y el sueño representan muecas en la trama de la historia: discretas, en apariencia localizadas, son en realidad formidables, capaces de arrojar historias con una legibilidad que no presupone problemas en un nuevo régimen. El trauma está ligado a la amnesia y a la represión tanto colectiva como individual, que de repente problematizan la identidad de un continente

Segunda estela.

Derivas del delirio en la narrativa norteamericana contemporánea

Al mismo tiempo que en Europa la renovación literaria surge de una palabra de rememoración, parece que es en la novela norteamericana donde el dispositivo delirante encuentra sus extensiones más fructíferas. Quizás porque ahora está segura de su predominio cultural, la novela norteamericana adquiere entonces la herencia extrovertida y crítica de las novelas delirantes.

Lo mejor de la literatura estadounidense fertiliza una escritura del sujeto delirante: Faulkner se había aferrado a él, en particular a través de los personajes de Benjy o Quentin en *El ruido y la furia* (1929), y Darl en *Mientras agonizo* (1930), pero fue menos por extraversion delirante que por despersonalización y descomposición de la identidad. En *Mientras agonizo*, el texto permanece muy sobrio para representar la tensión interna que llevará a Darl al crimen y luego al internamiento. Jugar con la superposición de tiempos y modos y con la reversibilidad de lo positivo a lo negativo es suficiente para revelar la brecha que está creciendo entre la cronología interior de Darl y el tiempo del mundo

exterior. En su último monólogo, Darl habla de él en tercera persona. No hay distorsión fantasmática de la realidad, el estallido del habla, sobre todo, nos da una visión cruda de la forma en que la locura de lo real derrota al individuo.

A comienzos de la década de los 60, dos novelas, de estética opuestas, ilustran la manera como la novela americana integra y desplaza los desafíos del delirio ficcional. En esta perspectiva, el delirio encuentra plenamente su lugar como dispositivo para la relectura y la reversión.

A través de la exploración cruda del universo contrastante de la adicción a las drogas, Burroughs, en *El almuerzo desnudo* (1959), lleva la experimentación formal de las novelas del delirio un paso más allá de los límites hasta entonces conocidos. Por su parte, la novela del exiliado Nabokov, *Pálido fuego* (1962), al poner en escena la paranoia de un filólogo, transforma la narración en una vertiginosa puesta en abismo, que puede vincularse a la historia europea, el tormento que atravesó su autor. En esto, los dos autores juegan con una dialéctica aprendida entre acoger una herencia y cuestionar su significado.

William Burroughs juega con los límites de una manera original en *El almuerzo desnudo*. El texto plantea en el primer capítulo, aunque de manera discontinua, el universo de referencia: seguimos al narrador drogadicto en sus andanzas y encuentros desde Nueva York a Chicago y de Nueva Orleans a México. A partir del segundo capítulo, que aparentemente tiene lugar en Tánger, el lector se transporta a un mundo paralelo donde, al servicio del extraño Doctor Benway, consejero de la “república de la Libertad, territorio dedicado al amor libre y a la higiene del baño” (1959, 43), navega entre Annexie e Interzone, enfrentado a figuras extrañas y burlescas: el libro parece volcarse en el delirio tóxico. Sin embargo, el lector tiene muchas pistas para entender que el “Centro de Reacondicionamiento” (25) encabezado por el Doctor Benway es un lugar de cura donde se ha llevado al narrador para que se desconecte.

Además, el texto ofrece múltiples retornos a la realidad, por ejemplo, en un capítulo presenta la hospitalización del narrador y también sus “diarios de desintoxicación” y sus “pesadillas de abstinencia” (47). El problema es que la frontera no está clara dentro de este marco, y los diálogos con Benway (51-2) revelan a un científico tan loco como sus pacientes.

Sólo en el último capítulo se devuelve al lector a una realidad estable; al llamar a la Brigada de Estupefacientes, el narrador se da cuenta de que los agentes con los que habitualmente trata no existen (181). Este efecto de despertar final devuelve al espectador con arrogancia a un orden de realidad que contradice lo lábil, cambiando el que se le ha

propuesto a lo largo del texto; pero no resuelve el problema de los pasos fronterizos tangentes, de los que estaba compuesto el texto. El lector no se ve iluminado en cuanto al objetivo narrativo que persigue el relato de los episodios delirantes que acaba de atravesar.

En el epílogo, Burroughs justifica esta elección alegando una poética de la escritura en tiempo presente:

Un escritor solo puede escribir una cosa: lo que sus sentidos perciben mientras escribe... soy solo un dispositivo de grabación... no pretendo imponer ni historia, ni trama o escenario" [...] El texto puede convertirse así en un caleidoscopio de panoramas varios, un popurrí de ruidos de la calle, vasijas y gritos de la guerra y el crujir de las cortinas de hierro en las calles comerciales. (261)

La obra se convierte en el catalizador de experiencias mezclando indiscriminadamente lo que pasa por fuera y por dentro. Estas experiencias deben ser datos brutos, materia prima susceptible de ser cortada, descompuesta, recompuesta, para convertirse en una obra en curso que se niega a terminar en la utopía. Al operar así, la prosa de Burroughs hereda el sueño surrealista de hacer de la poesía el receptáculo de la escritura pura: automática.

Sin embargo, la paradoja es que Burroughs no renuncia al valor documental médico de su texto: el registro de las visiones fortuitas producidas por las drogas se convierte así mismo en el testimonio de la recuperación del narrador. Así, la introducción de 1960 vincula atrevidamente el siguiente relato caprichoso e improbable con el género fáctico de la deposición: "Desperté de la enfermedad a la edad de cuarenta y cinco años, tranquilo, sano. Mente y cuerpo relativamente sanos si exceptúo un hígado debilitado y esta máscara de carne prestada que llevan todos los que han sobrevivido al mal" (47). El autor, un sobreviviente del mal, nos da el relato órfico de su viaje a través del infierno, según una perspectiva similar a la de *Aurelia*, según la cual es el propio narrador quien es garante del diagnóstico médico, y quien a posteriori opone el límite de la realidad a su delirio.

Burroughs ofrece un libro inequívocamente nuevo, que a menudo desafía al lector a comprenderlo, mediante el cual reactiva, no obstante, una tradición que se remonta a Nerval, pues reorienta el tema de la narrativa delirante de la ficción al testimonio; por ello se puede afirmar que, bajo el disfraz de una narrativa que rompe las reglas, la novela de Burroughs juega con la herencia europea. Pero al hacerlo, cuestiona la identidad estadounidense al revelarla socavada desde adentro por el contramodelo de aquellos que,

pasando por la adicción a las drogas y la deambulación, cuestionan los valores dominantes; durante toda una generación, *El almuerzo desnudo* se convertirá así en un best seller.

Por su parte, *Pálido fuego* (1962) de Nabokov adquiere otra parte de la herencia europea. El delirio no se manifiesta aquí en forma de alucinaciones, sino por medio de un relato delirante que constituye el cuerpo mismo de la novela. Dicho relato es un comentario, por parte del profesor Kinbote, de las mil líneas del último poema de un escritor asesinado, John Shade, su antiguo colega y vecino. La discrepancia entre el poema original y la interpretación dada por Kinbote se revela rápidamente: las situaciones cotidianas e íntimas que describe el poema contrastan con el relato de Kinbote, que versa sobre una supuesta revolución atravesada por un país imaginario llamado Zembla “tierra lejana del norte” (342); de donde dice haber sido el rey, y del que posteriormente fuera expulsado.

A pesar del tono misterioso que le da el comentarista a su relato, el lector comprende rápidamente que el misterio de Kinbote radica en que la historia, presentada como un cuento épico y como un cuento de aventuras, tiene todas las posibilidades de no ser nada más que el fruto de su delirio. Si este relato delirante es la única fuente por la cual el lector conoce la naturaleza del vínculo entre Shade y Kinbote, así como lo que realmente sucedió, en particular el asesinato de Shade, la intención de Nabokov parece ser que dicho relato haga las veces de filtro: del prefacio y a lo largo del comentario, una multitud de pistas le dan al lector a entender que Shade tenía las mayores reservas sobre las intrusiones de este vecino voluminoso (115), que su esposa, Sybil Shade, lo odiaba (53), que sus colegas de la Universidad veían sus caprichos con mucha cautela (52-3).

Si Jack Gray, el asesino de Shade, se identifica en el delirio de Kinbote con Gradus, un asesino encargado de eliminar al rey en el exilio, el lector se entera por los comentarios de Kinbote que este mismo Jack Gray es, según la versión de la policía y sus propios indicios, un vagabundo internado en el “Instituto de Locos Criminales” (313-24), que buscaba venganza del juez que lo había internado.

Al invertir la jerarquía entre el delirio y la realidad, al reducirla a una imagen pálida que puede adivinarse más de lo que vemos a través del prisma del delirio, Nabokov desarrolla ciertos efectos ya presentes en las historias delirantes de los años veinte y treinta, sobre todo aquellas narradas en primera persona; pero acentúa la ironía de este dispositivo mediante el egocentrismo devorador de Kinbote; por su parte, el poema de Shade ofrece sólo una explicación exigua en el penúltimo verso, y nuevamente, de manera

indirecta e incierta, cuando afirma que se trata de “el jardinero de algún vecino, supongo” (98).

Al final, Kinbote se muestra lúcido. Así, se indigna por la falta de conexión entre los relatos épicos que ofreció a su amigo y la obra íntima y autobiográfica que finalmente produjo este último (25-326). La fallida epopeya del delirio cubre, desplaza y transforma una obra que en sí misma es quizás sólo un fracaso poético. El choque entre dos regímenes con sentidos opuestos, que estructura la novela, y quedaría por tanto sin resolver. Para ir en esta dirección, hay que señalar que, en ciertos niveles, el delirio de Kinbote parece unirse a la experiencia de Nabokov: el retrato mordaz que pinta de Gradus (306), el terrorista que cumple ciegamente su tarea de muerte, toma una dirección muy particular cuando se piensa en los ecos autobiográficos que le da Nabokov al episodio

La imagen de este exiliado rey sin reino reconstruyendo su propio territorio a través de la ficción de su delirio, también puede relacionarse con la condición de Nabokov: la novela delirante de Kinbote puede aparecer como la alegoría del exilio del novelista, conducido a un campus estadounidense por el terror de la historia europea. Por tanto, la representación ficticia del delirio hereda, en *Pálido fuego*, las ambiciones políticas; el delirio es un dispositivo crítico que subraya la violencia del mundo, al tiempo que enfatiza la impotencia del individuo ante el rostro de esa violencia.

La originalidad de este dispositivo en comparación con el de novelas anteriores, es que no se contenta solo con construir una fábula a través del delirio. Es así como Nabokov añade a este dispositivo el comentario sobre su propio funcionamiento, haciendo que el delirante al mismo tiempo vea la realidad, se engañe a sí mismo en cuanto a ella y comente sobre este señuelo. Por lo tanto, Kinbote finalmente comenta sobre la historia que ahora podría construir:

Tal vez me rebaje a los gustos simples de los críticos dramáticos y cree una obra de teatro, un melodrama anticuado con tres roles principales: un loco que intenta asesinar a un rey imaginario, otro loco que se imagina a sí mismo como ese rey y un viejo poeta talentoso que es encontrado por azar en la línea de fuego y perece en el choque entre las dos ficciones. (78)

Decir eso es ofrecer una lectura que llega a su fin. El narrador es tanto el loco que se imagina a sí mismo como un rey, como el comentarista del funcionamiento de la obra que presenta a este loco. De este comentario se desprende una posible lectura del libro según la cual el fracaso del aislamiento del poeta radica en que intenta resistir a la presión de ficciones delirantes que chocan en el mundo; vista así, la literatura se referiría al

desamparo, a la condena insalvable de quien intenta unir partes en un mundo ya devorado por el delirio o a decir de Lukács, la imposibilidad de superar la ruptura con el mundo.

Este sentido del dispositivo delirante no es nuevo, pero en Nabokov emana de la literatura de segundo grado. Borges remarcó en el prólogo de *Ficciones*: “Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario” (Borges 2007, 511)⁶⁵. Nabokov no renuncia al laborioso delirio de los novelistas que lo precedieron, pero también ofrece el resumen y el comentario de este delirio al que Borges pretende reducir la literatura.

Por su parte, esta cuestión de la identidad problemática es retomada también de manera mucho más espectacular en ciertas grandes obras cinematográficas norteamericanas, que actualizan el principio de grabación anamórfica.⁶⁶ En una época en la que el cine sustituye a la literatura como arte de la inmersión mimética, es en el cine donde la ilusión ficcional se cuestiona ahora a través de los delirios de un personaje extrovertido, híbrido, fantasioso –como los que aparecen en algunas obras de las constelaciones del delirio en la novela latinoamericana contemporánea–, pero el significado de estos dispositivos parece cercano al conocimiento melancólico de las ficciones europeas.

Junto al dispositivo desplegado en *Spider* (2002) por David Cronenberg, donde la anamorfosis, correspondiente a una reversión completa de todos los datos identificados por primera vez por el espectador,⁶⁷ la película de David Lynch *Mulholland Drive* (2001) es posiblemente el ejemplo más sorprendente de una inversión anamórfica abierta. La película se centra en el encuentro entre una joven actriz, Betty –que llegó a Hollywood para buscar la gloria–, y una mujer desesperada, que se refugia en su apartamento después

⁶⁵ Borges, Jorge Luis. 2007. *Prólogo: Ficciones, En Obras Completas I*. Buenos Aires: Emece.

⁶⁶ La grabación anamórfica consiste en la grabación a través de un objetivo que deforma la imagen achatándola por los laterales para posteriormente estirla y conseguir una imagen ultra panorámica.

⁶⁷ Esta película presenta a un esquizofrénico que regresa al escenario de su infancia después de un largo internamiento: la película sigue la lógica de una investigación que se superpone a los sucesivos recuerdos del paciente. La interpretación delirante que ha construido primero le da al espectador la comprensión de que su esquizofrenia es el resultado de un trauma experimentado en la infancia, su madre había sido asesinada por su padre y su amante. Al final del viaje, y en los últimos minutos de la película, el espectador finalmente comprende que después de haber presenciado el acto amoroso entre su madre y su padre, "Spider" ha reemplazado la imagen ideal que tenía de su madre por la de prostituta y que él mismo es el autor de este asesinato, habiendo abierto el gas en la cocina una noche cuando su madre dormía allí. La anamorfosis es completa, cerrada sobre sí misma, en el sentido de que arroja luz tanto sobre los misterios de la película como sobre los problemas del personaje principal. La inconsciencia del personaje se convierte en una revelación para el espectador, según un orden catártico.

del accidente automovilístico que acaba de sufrir y que la dejó amnésica; esta mujer, al haber olvidado incluso su nombre, se hace llamar Rita.

Betty y Rita, ahora juntas, se ven abocadas a remontar las inquietantes huellas de su pasado; en particular, al seguir el rastro de una cierta Diane Selwyn, terminan por descubrir el cadáver de esta mujer en su apartamento. También notan que el bolso de Rita está lleno de billetes y que contiene una extraña llave azul que, introducida en la cerradura de una caja que se encuentra en un teatro de club, hace que desaparezcan en un agujero negro, una tras la otra.

Mientras que el espectador está suspendido en esta intriga, volviéndose hacia lo fantástico, el régimen de la narración cambia por completo: la actriz que interpreta a Betty se despierta en el apartamento de Diane, al sentir que golpean la puerta; su apariencia física ha cambiado, y es significativamente menos brillante que en la primera parte. Cuando abre la puerta, se encuentra con una vecina sospechosa, ya identificada como Diane, y que no parece sorprendida de encontrarla allí. Descubrimos entonces que Betty no se llama Betty, pero sí Diane, y que en realidad se encuentra en su propio hogar. Intercalando a las imágenes de los movimientos de Diane en su apartamento, algunas escenas se refieren a otros lugares y a otros periodos: el espectador comprende que se trata de recuerdos de Diane, permitiendo, en pequeños trozos, reconstituir su historia.

Diane es una actriz fallida, cuyas esperanzas hollywoodenses solo se vieron satisfechas con pequeños papeles conseguidos con el apoyo de una famosa actriz, Camilla Rhodes, con quien mantuvo una relación gay. Entendemos que la ruptura se remonta a poco tiempo y que, en una noche particularmente difícil para Diane, Camilla anunció su matrimonio con el exitoso director Adam Kesher. Impulsada por los celos, Diane contrató los servicios de un ladrón que, a cambio de una bolsa llena de billetes, accedió a matar a Camilla. La señal de la realización del crimen sería la entrega de una llave azul, la cual está sobre la mesa, de ahí que podamos adivinar que la actriz fue efectivamente asesinada. En tanto alguien golpea la puerta violentamente, asaltada por figuras que aparecen en un ataque alucinatorio, Diane se apresura a entrar en su habitación y se dispara en la cabeza.

El espectador comprende que el desplazamiento y la deformación de los datos de la realidad en el sueño, obedecen a una lógica compensatoria. Diane, actriz fallida, sueña consigo misma bajo el nombre de Betty, como una joven prometida al éxito tras su llegada a Hollywood. Su casting para una película sentimental no solo es un triunfo, gracias a su atrevimiento, sino que también es notada por un reclutador influyente. Por el contrario, Camilla, una actriz brillantemente reconocida en la realidad, está amenazada de muerte y

se convierte, bajo el nombre de Rita, en un personaje confuso en busca de su identidad, que necesita a Betty para sobrevivir. Su nombre ya no le pertenece y se convierte en una talentosa actriz que imponen los productores de la mafia a Adam Kesher: el sueño de Diane la despoja del éxito que disfruta en realidad y sugiere que ese éxito es indebido. El director que, en la realidad lo logra brillantemente, se ve abrumado en el sueño por las humillaciones, hasta que accede a reclutar a la actriz que le fue impuesta.

Sin embargo, la anamorfosis no es completa: ¿Cómo entender la escena central del descubrimiento del cadáver de Diane por Betty y Rita? Si toda esta primera parte de la película se compone de un sueño que Diane ha tenido antes de suicidarse, puede parecer contradictorio ver en este sueño lo que sucederá unos minutos más tarde.⁶⁸ La escena del descubrimiento del cadáver solo adquiere todo su significado en esta paradoja. Esta escena, irreductible a la lógica de la continuidad temporal, trastorna la jerarquía entre delirio y realidad: el delirio anuncia la realidad, ya no sabemos si es el mundo de los delirios el que se inserta al de la realidad o el de la realidad el que se introduce en el de los delirios. La película parece centrada en ese inimaginable hecho que consiste en ser el espectador de la propia muerte: el dispositivo onírico resalta este elemento irreductible, tanto por su sistema racionalizador, como por su incapacidad para dar cuenta aquí de la dificultad.

Como en las historias de Tabucchi y Sebald, la violencia y la fuerza de esta experiencia es descubrirse a sí mismo en el lugar de otro. El motivo de la búsqueda de la identidad adquiere así todo su significado y se invierte: es por supuesto Diane, y no la Rita onírica, la que está en busca de sí misma. El vértigo que le proporciona la escena en la que se encuentra muerta da al espectador la impresión de descubrir un abismo interior.

En los últimos minutos de la película, el espectador ve pasar unas imágenes rápidas que emergen de la bruma, que podemos entender como las últimas que se cruzan por la mente de Diane justo cuando muere. El último fotograma de la película es de la extraña mujer empolvada que apareció en el club, quien lentamente pronuncia “Silencio”, una orden judicial que también es el nombre del mismo club. El delirio de esta discoteca onírica adquiere, por tanto, un estatus especial y, por así decirlo, se toma del sueño de Diane; su nombre actúa como un mensaje del director al espectador, una vez terminada la ficción: en el mismo momento en que la muerte de Diane ha sacudido la interpretación

⁶⁸ Es lamentable que la película *Regreso a Mulholland Drive* no aborde este problema, por lo que se corre el riesgo de invalidar la interpretación propuesta.

onírica, al derrotar una lectura lineal estricta y al abrir la película a una estructura cíclica, la ficción se vuelve hacia el espectador y lo invita a guardar silencio.

Esta invitación obviamente ayuda a estimular su trabajo imaginativo. Pero lo principal es que el dispositivo onírico se convierte entonces en un medio para eliminar las huellas de la ilusión ficticia. En última instancia, la película exhibe el carácter irreal del mundo en el que ha sumergido a su espectador. Esta inversión entre ficción y realidad adquiere un significado completamente diferente al de las constelaciones del delirio en la novela latinoamericana contemporánea: la inversión anamórfica ya no es principalmente un dispositivo crítico, que invita al espectador a cuestionar, y quizás a transformar, las imágenes de realidad, sino más bien una construcción melancólica, que lleva el recuerdo de un esplendor pasado. Todo parece construido para dejar al espectador la impresión de un secreto íntimo que no puede penetrar del todo y que permanecerá enterrado en la conciencia de la desaparecida Diane.

Esta película, al igual que las novelas de Tabucchi y Sebald, revelan la condición occidental de la duda; en la conciencia atormentada de Diane se encuentra el luto por el sueño de llegar a Hollywood, y quizás, más allá, por una civilización que ya no cree en su propio modelo. De donde Europa y Estados Unidos parecen estar enfrentando los mismos problemas hoy en día, ya que su lugar en la historia es cuestionado por los fantasmas que los acechan y, sin embargo, no pueden abandonar por completo su modelo de civilización. Si las apuestas del delirio novelado y cinematográfico han cambiado profundamente desde el período de entreguerras, este dispositivo, aunque transformado, adaptado, desplazado, vuelve a problematizar la condición histórica de quienes deben asumir la difícil herencia occidental.

Obras citadas

- Adorno, Theodor W. 1975. *Origen de la dialéctica negativa*. Madrid: Taurus.
- . 1994. *Actualidad de la filosofía*. Barcelona: Paidós.
- . 2003. “El ensayo como forma”. En *Notas sobre literatura. Obra completa*. Madrid: Akal.
- . 2009. *Teoría estética*. Edición digital de Cabot en epublibre. https://monoskop.org/images/0/0a/Adorno_Theodor_W_Teoria_estetica_ES.pdf.
- Agamben, Giorgio. 2011. *Desnudez*. Barcelona: Anagrama.
- Aira, César. 2004. *Yo era una chica moderna*. Buenos Aires: Interzona.
- . 1994. “Ars Narrativa”. *Criterion* (8): 2-3.
- Anderman, Jens. 2018. *Tierras en trance: Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago: Metales Pesados.
- Bajtín, Mijail. 2005. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland. 1994. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Bellatin, Mario. 1998. *Poeta Ciego*. México: Tusquets.
- Benjamin, Walter. 1987. “Tesis sobre el concepto de historia”. En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- . 1990. *El origen del drama barroco alemán*: Madrid: Taurus.
- . 2005. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- . 2006. “El origen del Trauerspiel alemán”. En *Obras*, Libro I, vol. 1. Madrid: Abada.
- . 2006. “Parque Central”. En *Obras*, Libro I, vol. 2. Madrid: Abada.
- . 2007. “Doctrina de lo semejante”. En *Obras*, Libro II, vol. I. Madrid: Abada.
- Berger, John. 1984. *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos*. Madrid: Nórdica.
- Binswanger, Ludwig. 2007. *La curación infinita: Historia clínica de Aby Warburg*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A.
- Bodei, Remo. 2000. *Las lógicas del delirio*. Madrid: Cátedra.
- Bolaño, Roberto. 1999. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama.
- . 2006. *Bolaño por sí mismo, entrevistas escogidas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales

- . 1999. “Discurso de Caracas (Venezuela)”. *Letras Libres*. Octubre de 1999.
- Bonilla Martínez, Javier. 2016. “La poética del delirio en Roberto Bolaño”. Trabajo de grado, Universidad Nacional, Bogotá. <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/59689/JavierBonillaMart%C3%ADnez.2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Borges, Jorge Luis. 2007. “Prólogo: Ficciones”. En *Obras Completas I*. Buenos Aires: Emece.
- Burroughs, William. 1959. *El almuerzo desnudo*, Madrid: Anagrama.
- Cabezón, Gabriela. 2009. *La virgen cabeza*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Chaparro, Madiedo. 1992. *Opio en las nubes*. Bogotá: Colcultura.
- Calvino, Ítalo. 2012. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- Campos, Lucie. 2012. *Las ficciones del después: Temps et contretemps de la conscience historique*. París: Classiques Garnier, collection: Littérature, histoire, politique.
- Canetti, Elias. 2006. *Masa y poder*. España: Debolsillo.
- Casas, Fabián. 2007. *Ensayos bonsái*. Ciudad de México: Editorial Planeta.
- Castany Prado, Bernat. 2017. “Pedro Páramo, de Juan Rulfo y la tradición filosófico-literaria de los diálogos de los muertos”. *Monteagudo Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, 3.^a Época (22): 141-60. <https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/299871>.
- Castilla del Pino, Carlos. 1998. *El delirio un error necesario*. Oviedo: Ediciones Nobel.
- Cevallos, Santiago. 2012. *El Barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana.
- Cohn, Dorrit. 1981. *La Transparencia interior*. Paris: Éditions du Seuil.
- Collado, María del Carmen. 2017. “La guerra fría, el movimiento estudiantil de 1968 y el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz. La mirada de las agencias de seguridad de Estados Unidos”. *Secuencia* (98): 158-203. <http://dx.doi.org/10.18234/secuencia.v0i98.1394>.
- Collins, Randall. 2006. *Sociología de las filosofías: Una teoría global del cambio intelectual*. Barcelona: Hacer.
- Corominas, Joan, y José A. Pascual. 1980. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vol. 5. Madrid: Gredos.
- Cortázar, Julio. 2003. *Rayuela*. Madrid: Cátedra.
- Corradini, Luisa. 2006. “‘No hay que confundir memoria con historia’, dijo Pierre Nora”. *La Nación*, 15 de marzo.

- Cuartas, Juan P. 2018. “El Testigo y el intérprete en Poeta Ciego de Mario Bellatin”, *Escritural*, No 10, junio 2018, Universidad Nacional de La Plata-Université de Poitiers.http://www.mshs.univpoitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL10/ESCRITURAL_10_SITIO/PAGES/20_Cuartas.html
- Deleuze, Gilles. 1994. *Lógica del Sentido*. Barcelona: Paidós.
- . 1996. *Crítica y Clínica*. Barcelona: Anagrama.
- . 2002. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. 1994. *Mil Mesetas, Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles y Parnet, Claire. 1977. “Capítulo segundo. De la superioridad de la literatura angloamericana. Primera parte”. En *Diálogos*, traducción por José Vásquez, 45-60. Valencia: Pre-textos,
- De Souza, Rodrigo. 2013. *Todos los perros son azules*. México: Sexto Piso.
- De Certeau, Michel. 2010. *La Fábula Mística*. México: Universidad Iberoamericana.
- Di Benedetto, Antonio. 2017. *Zama*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, Georges. 2011. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Dostoievski, Fédor. 1953. *Los hermanos Karamazov*. Madrid: Aguilar, t. III.
- Duchesne, Juan. 2009. *Comunismo literario y teorías deseantes*. La paz: Plural Editores.
- Eltit, Diamela y Errázuriz, Paz. 1994. *El Infarto del Alma*. Providencia: Francisco Zegers Editor.
- Eltit, Diamela. 2018. *Lumpérica*. Bogotá: Ediciones Vestigio.
- Escallón, Ana María. 1993. “Soy de CocaCola, aspirina y Neón”. En *Lecturas Dominicales*, Bogotá, 20 de julio.
- Foucault, Michel. 1968. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- . 1984. *Vigilar y castigar*. México: Siglo Veintiuno.
- . 2000. *Historia de la Locura en la Época Clásica*. México: FCE.
- Freud, Sigmund. 1967. “El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen”, en *Obras Completas*, vol. I. Madrid: Biblioteca Nueva.
- . 1993. “La pérdida de la realidad en la neurosis y en la psicosis”. En *Obras completas*, vol. 19. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu (Trabajo original publicado en 1924).
- . 1997. *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Gallardo, Sara. 2017. *Eisejuaz*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

- Gauchet, Marcel. 2002. *Ensayo de psicología contemporánea II, La democracia contra ella misma*. Paris: Gallimard.
- Genette, Gerard. 1989. *Palimpsesto*. Madrid: Taurus.
- Goldchluck, Graciela. 2000. "Mario Bellatin, un escritor de ficción: Reportaje por Graciela Goldchluck". 2000. enero de 2021. <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/bellatin-un-escritor-de-ficcic3b3n.pdf>
- Goldmann, Lucien. 1976. "Goldmann and Adorno: To Describe, Understand and Explain". En *Cultural Creation in Modern Society*. Telos Press: Saint Louis.
- Gollut, Jean-Daniel. 1993. *Contar los sueños. La narración de la experiencia onírica en las obras literarias de la modernidad*. Paris: Librairie José Corti.
- Golvano, Fernando. 2015. *Prismas Críticos, Lecturas sobre Theodoro W.* Granada: Comares.
- Henrich, Dieter. 1991. *Constelaciones, problemas y debates sobre el origen de la filosofía idealista*. Klett-Cotta: Stuttgart.
- Horne, Luz. 2021. *Futuros menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil*. Santiago: uah/ediciones.
- Hoyos, Héctor. 2020. *Bolaño y la novela global latinoamericana*. Bogotá: Crítica.
- Indiana, Rita. 2011. *Papi*. Madrid: Periférica.
- Janet, Pierre. 2012. *Los Delirios*. Barcelona: Herder.
- Jiménez Caballero, José María. 2019. "Constelaciones", *La torre del Virrey, Revista de Estudios Culturales* 25(1): 1-7. https://www.latorredelvirrey.es/wp-content/uploads/2019/06/Resena_Constelaciones.pdf
- Kant, Immanuel. 2004. *Antropología en sentido pragmático*. Trad. de J. Gaos (orig. en Revista de Occidente, Madrid, 1935), Madrid: Alianza.
- Kristeva, Julia. 2004. *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI editores.
- Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand. 1996. *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Leyva Martínez, Ivette. 2003. "Guillermo Rosales o la cólera intelectual". En Guillermo Rosales, *La Casa de los Náufragos*. Madrid: Siruela.
- Lopes de Barros, Rodrigo. 2019. "El capitalismo como pesadilla: Una comparación entre la novela La Casa de los Náufragos de Guillermo Rosales y el documental Balseiros de Carles Bosch y Josep Maria Domènech". *Revista Caracol* 18. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=583763720017>.

- López, José. 2015. "Mario Bellatin, el cuadernillo de las cosas difíciles de explicar". Alicante: *Cuadernos de América sin nombre*, 2015, n.º 37. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/mario-bellatin-el-cuadernillo-de-las-cosas-dificiles-de-explicar-788640/>
- Ludmer, Josefina. 2010. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Morss, Buck. 2001. *Dialéctica de la mirada*. Madrid: La balsa de la medusa.
- . 1981. *Origen de la Dialéctica Negativa*. México: Siglo XXI Editores.
- Mulsow, Martin. 2012. *Conocimiento precario. Otra historia moderna temprana de las ideas*. Berlín: Suhrkamp.
- . 2005. "El perfil del método de investigación por constelaciones". En *La investigación por constelaciones*, editado por Martin Mulsow y Marcelo Stamm. Frankfurt: Suhrkamp.
- Nerval, Gérard. 2011. *Aurélia o el sueño y la vida* [1855]. España: Eneida.
- Oliver, María P. 2016. *El arte de irse por las ramas: la digresión en la novela latinoamericana contemporánea*. Boston: Bill/Rodopi.
- Olivos, Patricio. 2009. "La mente delirante, Psicopatología del delirio". *Revista Chilena de Neuro-Psiquiatría*, 47 (1): 67-85. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S071792272009000100008&lng=pt&nrm=iso
- Oncina, Faustino. 2017. *Constelaciones*. Valencia: Pre-Textos.
- Oubiña, David. 2011. *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. México: FCE.
- Panesi, Jorge. 2005. "La escuela del dolor humano de Sechuán de Mario Bellatín". Ponencia MALBA 2005. <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/perros-heroes-por-panesi.pdf>
- Platón. *El Fedro*. 1986. Buenos Aires: Losada.
- Pérez, José Miguel. 2018. "Hacia una definición de estética queer negra". Tesis de maestría, Universidad Pompeu Fabra.
- Piglia, Ricardo. 1998. *Plata Quemada*. Buenos Aires: Planeta.
- . 2003. *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama.
- . 2016. *Las tres vanguardias*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- Pron, Patricio. 2001. "La literatura es un oficio peligroso". En *El país*, Montevideo, 23 de febrero. <https://garciamadero.blogspot.com/2008/09/la-literatura-es-un-oficio-peligroso.html>.
- Raffaini, L. 2006. "El lugar del padre en los mitos freudianos". XIII Jornadas de Investigación y Segundo Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur. Universidad de Buenos Aires. <https://www.aacademica.org/000-039/512>.
- Ramos, Julio. 2011. *Sujeto al límite: ensayos de cultura literaria y visual*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Rank, Otto. 1973. *El Doble*. París: Payot.
- Richard, Nelly. 2002. "La crítica de la memoria". *Cuadernos de Literatura* 8 (15).
- Ríos, M. C. (enero-junio de 2018). "La escritura dinámica de Mario Bellatin: del texto al teatro y del teatro al texto". *La Palabra* (32): 99-116. <http://www.scielo.org.co/pdf/laplb/n32/0121-8530-laplb-32-00099.pdf>.
- Rivera Garza, Cristina. 1999. *Nadie me verá llorar*. México: Tusquets.
- . 2010. *La Castañeda: Narrativas dolientes desde el manicomio general. México, 1910-1930*. México: Tusquets.
- Rosales, Guillermo. 2003. *La casa de los naufragos*. Madrid: Siruela.
- Saavedra, Guillermo. 1993. *Retrato de artista con novela. Entrevistas con narradores argentinos*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Sabato, Ernesto. 2005. *Sobre Héroes y Tumbas*. Barcelona: Seix Barral.
- Saer, Juan J. 1997. *Las Nubes*. Buenos Aires: Seix Barral.
- . 2016. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Rayo Verde.
- Sánchez, Pablo. 2016. "Dominios de la tragedia y la locura en 'Informe sobre ciegos' de Ernesto Sabato". *Revista Valenciana* 2 (4), 9-30.
- Santovetti, Olivia. 2007. *Digresión: una estrategia narrativa en la novela italiana*. Bern: Peter Lang.
- Saldarriaga, María del Carmen. 2014. "Literaturas delirantes: aproximación crítica a cuatro novelas colombianas contemporáneas (2000-2010)". Tesis doctoral, University of Pittsburgh. http://dscholarship.pitt.edu/21618/1/Saldarriaga_etd_2014.pdf.
- Saraceni, Gina. 2015. "Archipiélago, arqueología, atlas: una reflexión sobre la historia literaria hoy". Prueba de ingreso a la Universidad Javeriana.
- Schwartz, Jorge. 2000. *Texto Introductorio al catálogo de la exposición Brasil 1920-1950 de la Antropofagia a Brasilia. IVAM Centre Julio González*. Valencia, España. 26

- de octubre de 2000 a 14 de enero de 2001.
<https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v08/schwartz.html>.
- Sebald, Winfried. G. 2001. *Austerlitz* [2013], traducido por Miguel Sagaseta. Buenos Aires: Editorial Anagrama.
- Sontag, Susan. 1984. *La enfermedad y sus metáforas*. Barcelona: Punto de Lectura.
- Speranza, Graciela. 2012. *Atlas portátil de América Latina: Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama.
- . 2017. *Cronografías*. Barcelona: Anagrama.
- Tabuchi, Antonio. 2006. *Nocturno Hindú*, traducción Carmen Artal. México: Ediciones Anagrama.
- Teresa de Jesús, Santa. 2000. *Las moradas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsb418>.
- Tiedemann, Rolf. 2004. “Epílogo del editor”. En Theodor W. Adorno, *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Torres, Laura. 2008. “Opio en las nubes: La transgresión urbana”. Monografía, Universidad de Los Andes, Bogotá.
- Valencia, Saya. 2016. *Capitalismo gore*. Ciudad de México: Paidós.
- Velasco, Laura. 2012. “Nos reíamos como locas, como locas, como locas... La catástrofe eufórica en Yo era una chica moderna de César Aira”. *Apocalipsis* 2012-07/ 2013: 501-12. Università degli Studi di Milano.
- Varela Jácome, Benito. 2000. *Renovación de la novela en el siglo XX*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Warburg, Aby. 2005. “Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara (1912)”. En *El renacimiento del paganismo*, editado por Aby Warburg, 415-38. Madrid: Alianza.
- Winnicott, Donald W. 1993. *Realidad y juego*. Barcelona: Editorial Gedisa.