# En el margen: espacios rizomáticos de los anonadados en *Dulce compañía* de Laura Restrepo

**María Constanza Pérez**
Wayne State University

*Sólo hay vida en los márgenes*
Balzac

Lo sobrenatural en tensión con la dicotomía binaria "lo urbano y la ciudad", son algunos de los temas preponderantes en *Dulce compañía* de Laura Restrepo. A lo largo de su trayectoria narrativa, los personajes postergados o *al margen*, experimentan numerosos desplazamientos, bajo la mirada represiva de estamentos religiosos y militares, para lograr, en un proceso deconstructor, ubicarse *en el margen* del sistema[1].

El presente análisis tiene como objetivo poner de manifiesto cómo, influenciados por una figura seráfica, estos personajes *al margen* se caracterizan por ingresar en escenarios para el conflicto, y subvierten oposiciones binarias para asegurar, de esta forma, su construcción como sujeto por encima de adversidades represivas.

Al hacer una conexión entre lo femenino-urbano, y lo masculino-ciudad, puede decirse que específicamente en el relato, las fuerzas actanciales de lo femenino conducen a la coexistencia de oposiciones presentes en el texto: lo urbano/ciudad, y lo femenino/masculino, sin eliminar en este par de oposiciones, ninguno de sus componentes, sino que más bien, se produce la celebración de la diferencia.

El enfoque crítico utilizado en este análisis parte de los novedosos estudios teóricos adelantados por Manuel Delgado en *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos,* mezclados, a su vez, en un diálogo crítico interdisciplinario en el cual participan el psicoanálisis y el feminismo.

*Dulce compañía* fue escrito en 1995 por Laura Restrepo, escritora y periodista[2]. El relato está narrado en primera persona y plasma la historia de una reportera de una revista bogotana, quien es enviada a cubrir la historia de la aparición de un presunto ángel en Galilea, un barrio marginal en los cerros capitalinos. Luego de varias vicisitudes, esta narradora homodiegética cuenta cómo luego de un año de la muerte de Manuel –el ángel– ella ha dado a luz a la hija de los dos, con quien comparte en el texto una constante tachadura de los límites entre Galilea –lo urbano– y Bogotá –la ciudad–[3].

Para efectos de claridad y de organización, el presente análisis se concentra en dos partes: primero, en la interrelación de lo urbano y de la ciudad y segundo, en la representación del género y la noción del deseo en el relato de los personajes femeninos.

## I. EL RIZOMA EN LOS ESPACIOS URBANOS Y LA CIUDAD

Bajo los parámetros críticos de *El animal público* de Manuel Delgado, *Dulce compañía* presenta, a lo largo de su trayectoria narrativa, dos espacios fundamentales: el primero Bogotá, la ciudad o el espacio estructurado que representa lo fijo. Bogotá es como diría Delgado, "una forma de vida en la que actúan en forma estricta, lo espacial y las funciones sociales, y que se asocia a su vez, a la vida social basada en obligaciones rutinarias en una distribución clara de roles y acontecimientos previsibles"[4]. Es posible, además, asociar esta ciudad con lo Simbólico de Lacan, es decir, lo restrictivo a los instintos, o a las estructuras.

Al comienzo de *Dulce compañía*, la narradora describe a Bogotá como una ciudad desquiciada. Sin embargo, así mismo exterioriza la posibilidad de acontecimientos inimaginables e imposibles en sus barriadas periféricas: "esta ciudad desquiciada manda tantos preavisos de fin del mundo que uno ya no

del cuerpo de la mujer y las estaciones agrícolas de la tierra. La siembra y la relación sexual son análogas; las dos coinciden con períodos específicos del año en los cuales tanto una como otra son fértiles. Esta fertilidad de la tierra y su capacidad de dar vida es celebrada en los ritos de la fertilización como un poder femenino. En ese universo se condensa un modo de ver la cultura, generalmente como mirada posible y como conjetura de los acontecimientos. De esta manera el relato integra lo disperso, articula lo fragmentado y lo circunstancial, y se generaliza de tal manera que sobrepasa la inmediatez cotidiana de la experiencia humana hacia una postulación universal.

En la novela las estructuras espacio-temporales definen la naturaleza de la existencia y las limitaciones de la realidad; el hombre se encuentra en los sitios de entidades particulares en el tiempo y en el espacio. En *Dulce compañía* la acción ocurre en el curso de ese momento en el cual, poéticamente, se sitúa la existencia de la protagonista dentro del contexto del universo. La novela se abre a un ámbito más amplio en una imagen cósmica con el propósito de ofrecer al lector una unidad armónica de la cual surge la metáfora cuando la narradora habla en primera persona:

> Supe que contemplaba el mundo desde su cumbre más alta. Al fondo, muy abajo, se extendía, en un océano inmenso de puntos titilantes, el plano completo de las luces de la ciudad [...] Hacia nosotros zigzagueaba el río de antorchas de los peregrinos del Paraíso, que subía como culebra luminosa, y en la bóveda de arriba, al alcance de la mano, respiraba mansamente la Vía Láctea.
>
> El universo se mostraba cargado de signos, y yo sentí que podía descifrarlos. (62)

La manera como el escritor hispanoamericano capta la vivencia del ser humano en el mundo para reproducirla en sus obras, no está basada en la visión científica de la realidad sino en la visión *existencial*, en la intuición mítica de la realidad del cosmos. René Jara Cuadra afirma al respecto:

> El escritor se realiza como creador extrayendo la esencia de su cultura en crisis, es asumirla para realizarla, recrearla, fundarla otra vez en el hallazgo de la coherencia y el sentido de la realidad. Con este fin retoma los orígenes de su civilización, avecinda las cosmogonías del ancestro indígena a los mitos de raíz pagana o cristiana y se hace cargo de que las condiciones de salubridad de su mundo enfermo, puede hallarlas en el mito. Se aplica entonces a plasmar mito poéticamente su realidad.

Sobre estos presupuestos trataremos de explorar los temas que son abordados en el universo narrativo de *Dulce Compañía*. La novela se centra en la fabulación de los acontecimientos sobrenaturales en el barrio Galilea en las afueras de Bogotá, los cuales atrajeron la atención de la prensa citadina. En ese contexto se referencian, a su vez, otros espacios itinerantes en una asociación discontinua. Así se presenta la configuración del barrio y el difícil acceso a sus inmediaciones, las divergencias entre sus habitantes, los mitos y los rituales en un carnaval de risa, de amor, de lluvia, de lodo, de vida y de muerte. Finalmente, el relato se resuelve en una fuga hacia adelante en el tiempo, hacia el encuentro con la narradora para continuar el viaje en la literatura.

También compete a esta estrategia la creación de un narrador protagonista quien organiza el discurso ateniéndose, básicamente, al conocimiento centrado en el saber testimonial. Esta insistente apelación a la experiencia vivida por la protagonista, como soporte de verosimilitud de lo narrado, apunta a una razón profunda. Se trata de dar validez y credibilidad a la palabra, por el testimonio de quien ha estado presente en los acontecimientos.

Podemos decir que todo relato tiene su asiento en la acción humana, pero postulada como representación en el lenguaje de una experiencia que se despliega en el tiempo. La experiencia se nutre en lo vivido, en el devenir del hombre, en el mundo, en su intimidad con las cosas, con las personas, con la cultura. Este estar del hombre en su mundo es, esencialmente, una experiencia lograda por el lenguaje y por lo simbólico. En esa confianza ancestral, en la mirada como fuente de la noción de la realidad, radica la razón por la cual el ojo que ve o la memoria de lo visto constituyen los recursos a los cuales apela siempre el saber consuetudinario, para asegurar en ellos la confiabilidad de las palabras. Es así como se produce el efecto de sentido de la verdad en la historia y en la verosimilitud en las narraciones.

Es por la vía conceptual como entendemos la función que desempeña el testimonio de la periodista de la revista *Somos* en *Dulce compañía.* En ella se reivindica el saber por el lado del testimonio de lo que ha visto, de lo que ella misma ha escuchado en tanto ha participado de los acontecimientos que narra y que se evidencian en la novela. Es por este mecanismo como se reproduce en la novela la sociedad de memoria oral, pues en la periodista se encarna la voz de un ordenador lingüístico que nos habla sobre los acontecimientos. Así desde el tiempo presente de la enunciación, se construye el discurso narrativo asegurado en su verdad por la experiencia de la periodista, en su saber mítico de los acontecimientos. Una historia que, a su vez, se construye como la evocación de un héroe y su tiempo y de un mundo que reside también en el mito.

En *Dulce compañía*, el narrador en primera persona permite al lector encontrarse con los pobladores de un barrio margi-

nado de la ciudad, carente de recursos, golpeado por las inclemencias del tiempo y la configuración del lugar. Este encuentro de la protagonista con la naturaleza es el que privilegia el relato, es el encuentro con lo elemental, es la prefiguración de la persona civilizada frente al infierno de la naturaleza agobiante para magnificar con este recurso literario la naturaleza como obstáculo para la comunicación:

> La tal Galilea era una barriada de vértigo. Hacia arriba el barranco se elevaba como un muro, hacia los lados se encrespaba la maraña de matas de monte, y hacia abajo llenaba el abismo un aire esponjoso y sin transparencia que impedía ver el fondo.
>
> Las casas de Galilea se encaramaban con promiscuidad unas sobre otras agarrándose con las uñas de la falda erosionada y jabonosa. Por los callejones empinados se dejaba venir el agualluvia formando arroyitos. (21)

Simbólicamente se puede leer como una gran metáfora de la *barbarie*, como un mundo retraído a los comienzos, en donde la naturaleza es configurada como una promesa para la civilización. Se establece así el reencuentro con los símbolos de una cultura premoderna mediante la reapropiación de los mitos. Los mitos de creación postulan que antes fue el caos y las tinieblas. Este discurso se registra en *Dulce compañía*, tanto en su enunciación, como en sus niveles simbólicos pues la novela articula un universo que se hace viviente en la protagonista, quien nos lleva por los caminos de la civilización de este siglo y, de una manera tácita, nos lleva a la gestación burguesa de nuestra nacionalidad. Por eso la protagonista es un personaje que se sitúa narrativamente en los umbrales de un universo primitivo y se involucra en ese mundo de formación en el interior urbano de una comunidad, premoderna todavía, en donde todo está por hacer:

> Colombia es el país del mundo donde más milagros se dan por metro cuadrado. Bajan del cielo todas las vírgenes, derraman lágrimas los Cristos, hay médicos invisibles que operan de apendicitis a sus devotos y videntes que predicen los números ganadores de la lotería. Es lo común: mantenemos una línea directa con el más allá, y la nacionalidad no sobrevive sin altas dosis diarias de superstición. Gozamos desde siempre del monopolio internacional del suceso irracional y paranormal, y sin embargo, si era justamente ahora –y no un mes antes ni un mes después– que el jefe de redacción quería un artículo sobre la aparición de ángel, era sólo porque el tema acababa de pasar de moda en Estados Unidos. (17)

Este tema brota del esfuerzo de la escritora por reproducir una imagen mítica de un mundo que es consecuencia de la necesidad ideológica de organizar el caos para hallarse a sí misma en el sentido que tienen las circunstancias.

Por otra parte, el tiempo mítico en la literatura hispanoamericana actual tiene una intención de lucha por reconquistar el paraíso aquí en la tierra, por ver el porvenir en el presente, por recuperar los orígenes que están en nosotros mismos. Esto no quiere decir que ésta sea la manera de pensar del escritor. Cito de nuevo a René Jara: "El núcleo de contenido determinante en la estructura es en cada caso el hombre en crisis, el que necesita superar el derrumbe de su cultura para subsistir con plenitud humana".

La energía que ha llevado al hombre a crear una sociedad a imagen propia es la misma que dirige hacia la creación del poema. La literatura, en este sentido, está copiando una naturaleza creada por el hombre, la cual ha perdido contacto con el centro o con la realidad de las cosas. La naturaleza se convierte en el poema, no en su portadora, sino en lo que contiene, y los símbolos universales arquetipos, como la ciudad, la búsqueda y la unión sexual, quedan ocultos.

Es necesario interpretar los mitos sociales para poder comprender la cultura. Los mitos según Carl Jung están almacenados en el "inconsciente colectivo" del hombre y afirma que es necesario interpretar los mitos sociales para poder entender la cultura. En el "inconsciente colectivo" se encuentran las imágenes universales: temas, símbolos, personajes, los cuales pueden ser encontrados en la mayoría de los trabajos humanos modernos.

Los mitos son mensajes del inconsciente que revelan necesidades humanas, deseos y conflictos. Desde esta perspectiva la literatura tiene el poder de transportarnos, no con el poder del artista, sino con el alma de un pueblo. En *Dulce compañía* esta afirmación se evidencia cuando la narradora afirma:

> La romería estaba ya congregada en el lugar santo, y esperaba la aparición del ángel. Le habían traído sus enfermos para que los curara y sus recién nacidos para que los bautizara. Sus ancianos venían por consuelo, sus niños por noveleros, sus tristes por esperanza, sus sin techo por amparo, sus mujeres por amor, sus desventurados venían por la bendición (62).

Para el hombre religioso, dice Mircea Eliade, el espacio sagrado tiene un valor existencial: "Por esta razón se ha esforzado por establecerse en el 'Centro del Mundo'. Para vivir en el mundo hay que fundarlo, y ningún mundo puede nacer en el 'caos' de la homogeneidad y de la relatividad del espacio profano".

De igual forma, subsisten lugares privilegiados diferentes de otros: el paisaje de la ciudad natal, de los primeros amores, una calle, un barrio, un rincón. Todos estos lugares conservan una cualidad excepcional y única: son los lugares santos del universo privado. En *Dulce compañía*, la protagonista se deja

atraer por la fascinación de la multitud y también va hacia el encuentro más que a la búsqueda del paraíso que añora. Y así lo dice:

> Entonces lo vi:
> Sin producir ruido que lo anunciara, había salido de no sé donde y se acercaba hacia nosotros un muchacho. Muy alto, estaba casi desnudo, y era moreno. Y aterradoramente hermoso. Eso era todo. Y era demasiado. El corazón me pegó un golpe en el pecho y después se paralizó, sobrecogido ante la visión. No era sino un muchacho, y sin embargo tuve la certeza de que era además otra cosa, una criatura de otra esfera de la realidad (43).

De esta manera, Laura Restrepo, al igual que otros escritores como Borges y como Cortazar, ha entrado al recinto de ese otro ámbito temporal el cual, muchas veces, se traduce como fantástico, pero que tal vez se hace más real que la realidad que se vive todos los días:

> Pero era evidente que para esa gente, un ángel era un poder más concreto, accesible y confiable que un juez, un policía o un senador, ni que hablar de un presidente de la república.
>
> El ventisquero de Barrio Bajo se detenía y se volvía aire tibio con tanta gente, tanto aliento y anhelo y tanto fuego de antorcha. La masa de romeros rezaba y lloraba, con las patas hundidas en el barro y el corazón abierto a lo sublime. Era tal su fervor y tan contagiosa su fe, que por un instante yo, que no creo, a través de ellos creí (63).

El hombre de las sociedades tradicionales es, por supuesto, un hombre religioso y su comportamiento se inscribe en la manera de ser hombre en el mundo. Pero para vivir en el mundo este hombre crea en él una atmósfera impregnada de lo sagrado y, por tanto, se vale de rituales que consagren ese espacio. Necesita ubicarse en una realidad objetiva, en un mundo real y eficiente, no en una ilusión. En realidad, el ritual por medio del cual construye un espacio sagrado es eficiente en la medida que reproduce la obra de los dioses.

En este ámbito es pertinente orientar una lectura utilizando los conceptos básicos de Bajtín como soporte que nos permita explorar los caminos que conducen a la interpretación de nuestras manifestaciones culturales como proyecciones socialmente simbólicas, las cuales ayudan a configurar nuestro mundo. Hay dos puntos básicos que se relacionan directamente con la novela de Laura Restrepo: por una parte, el concepto de carnavalización como influencia determinante en la literatura y, por otra, las asociaciones semánticas y las contaminaciones de signos que se refieren al cuerpo biológico, cuerpo social, cuerpo anatómico, cuerpo glorioso y cuerpo social enfermo como una representación textual que funde el lenguaje, el poder, el deseo y la producción cultural.

El concepto de lo carnavalesco que desarrolló Bajtín en sus estudios sobre Rabelais prevalece en esta novela de Laura Restrepo porque el carnaval es un espectáculo en el cual todos sus participantes son activos, todos viven el carnaval y se someten a sus leyes mientras estas tengan curso. Sin embargo, estas leyes están fuera de lo habitual; se invierte el orden jerárquico, quedan abolidas las distancias sociales para reemplazarlas por un contacto libre y familiar, por las exageraciones humorísticas, por la exposición dialógica, la ironía y la heteroglosia se hacen evidentes en la "parodia sacra" de *Dulce compañía.*

De acuerdo con Bajtín se permite en la risa cosas prohibidas en la seriedad. Su libertad legitimada hace posible la "parodia sacra", es decir, la parodia de los textos y de los ritos sagrados. La risa carnavalesca está dirigida hacia lo superior, hacia la mutación de los poderes y de las verdades de los órdenes establecidos. Engloba los dos polos del cambio, se relaciona con su proceso, con la misma *crisis*. En el acto de la risa carnavalesca se juntan la muerte y el renacimiento, la negación (la burla) y la afirmación (la alegría). Es una risa profundamente universal, cosmogónica. En *Dulce compañía* la ironía se hace presente para dar realce al ambiente carnavalesco y así lo manifiesta:

> Llegamos hasta el pie de la última calle. Subía larga y vertical, apretada entre dos hileras de casas chatas que se sostenían las unas en las otras, como si fueran de naipes. No se veía la gente, sólo el agua que bajaba brincando. En eso era una calle igual a las demás. Pero más vistosa, porque el monte verdísimo se le comía los tejados con sus ramas y musgos, y porque estaba adornada por un zigzag colorinche de festones de plástico, rezago no biodegradable de las fiestas de algún santo patrón (32).

Bajtín es un comprometido con la aventura de su propio viaje y nos invita a desmontar los valores antiguos, a desacralizar la literatura y las instituciones e imponer un nuevo modelo de lo humano. Su escritura metafórica es movimiento y viaje a una figuración, mientras su metonimia domina el relato. Esta dinámica nos permite, como lectores, rescatar una escritura y un discurso que fusione en lo social, en lo histórico y en lo material, y aventurarnos a pensar para expresar la verdad del mundo y la de los hombres para quienes el mundo hoy se ha vuelto trágico. Entre los actos carnavalescos figura la entronización bufa, en la cual se corona un rey o una reina por un día. En *Dulce compañía* la protagonista envuelta en los actos preparatorios para el ritual se ha dejado lavar el pelo y se ha dejado vestir para la ocasión, como cómplice entusiasta e incondicional y así participa de los acontecimientos:

> El hecho era que yo ya estaba montada en la cresta de los acontecimientos, sin posibilidades de echarme para atrás. Las integrantes de la junta me encasquetaron una corona de flores en la cabeza, me pusieron un ramo en las manos, me extendieron el pelo cual manto (92). Los devotos me miraban con amor y admiración, y eso me pareció demasiado, empecé a salir del embrujo y a querer bajarme de esa locura, y me hubiera bajado si en ese momento no viene él. También lo traían en andas, otro grupo y otra procesión, nosotros cuesta abajo el ángel y su séquito por la calle hacia arriba, para encontrarnos en la mitad (93).

Para Bajtín la actitud familiar en la percepción carnavalesca impone un carácter particular a las acciones, a los gestos y a la palabra franca. Las relaciones familiares libres comunican todo: los pensamientos, los objetos y todo entra en la alianza carnavalesca. El carnaval aproxima, reúne, casa, amalgama lo sagrado y lo profano, lo sublime y lo insignificante, la sabiduría y la tontería. El cuerpo es la zona de ambivalencias en la cual habita lo subterráneo de la imaginación para recrearlo, es *el loco* del tarot, el bufón, y en él se alienta el *pathos* del cambio y la relatividad feliz, es el abanderado de la imaginación social y juega con la apariencia de la realidad y con la incertidumbre de la verdad. En *Dulce compañía* el cuerpo del ángel de Galilea, glorioso y divinizado entra en la escena de la calle pública despertando un sentimiento entre sagrado y profano, entre real y fantástico:

> Sonreía, glorioso como un resucitado, como un cruzado que arrasa tierra mora, y en medio del tropel de caballos que se me desbocó adentro, lo vi imponente e inmenso, invencible y celestial. Juro que ese día el ángel era ingrávido (93).

> [...] Al verlo así, en despliegue de plena potencia, entendí el secreto de su porte: su aspecto en todo era humano, pero estaba hecho de luz, y no del polvo de la tierra. Ante su presencia el caos cobró significado. La superstición se volvió rito, y lo grotesco se hizo sagrado (94).

El hombre religioso, dice Eliade, siente la necesidad de sumergirse periódicamente en el tiempo sagrado e indestructible. Es el eterno presente del acontecimiento mítico lo que hace posible la duración profana de los acontecimientos históricos. La hierogamia divina que tuvo lugar *in illo tempore* hizo posible la unión sexual humana. La unión entre el dios y la diosa acontece en un instante atemporal, en un presente eterno; mientras que las uniones entre los humanos, cuando no son rituales, se desarrollan en la duración, en el tiempo profano (Eliade 79).

En los actos carnavalescos la categoría de la familiarización del hombre y del mundo ha transpuesto la corriente dialógica y la transferencia de la zona de contacto libre como se había comentado anteriormente. Pero dentro de la zona de contacto libre también hay una zona sagrada, y aquí hago alusión a Carlos Fuentes: "Cuando hablo de zona sagrada estoy estableciendo un territorio, un recinto. Es la antiquísima [zona] del templo como defensa contra la epidemia, contra el sitio, y sitio a su vez; es el *dónde*; es el lugar que es todos los lugares y en el que tiene su sede el mito".

Mircea Eliade, por su parte, también se refiere al umbral que separa los dos espacios del templo, el cual, es al tiempo, la distancia entre los dos modos de ser: profano y religioso, es la frontera que distingue y que opone dos mundos y el lugar paradójico donde dichos mundos se comunican, donde se puede efectuar el tránsito entre lo profano y lo sagrado. "Todo espacio sagrado", dice Eliade, "implica una hierofanía, una irrupción de lo sagrado que tiene por efecto destacar un territorio del medio cósmico circundante y hacerlo cualitativamente diferente".

En *Dulce compañía* la protagonista avanza llevada por la multitud hacia ese umbral que ella desea traspasar para entregar su ofrenda y para participar en la continuidad del espacio sagrado, para trascender el mundo profano y para hacer posible la comunicación con los dioses.

> La puerta no tenía cerradura, bastaba con empujarla para que cediera, y sin embargo mi mano no se animaba, desobediente a las órdenes que enviaba mi cerebro (70).

> [...]Yo sólo lo veía a él y su presencia me aturdía, y me dejaba como muerta. Yo sólo lo veneraba. Y lo deseaba.[...]

> Dentro de la gruta , el ángel me hizo el amor con instinto de animal, con pasión de hombre y con furor de dios (96).

En muchos casos, se entregan los hombres durante la fiesta a los mismos actos que en los intervalos no festivos: el hombre religioso cree que vive entonces en otro tiempo, que ha logrado reencontrar el *illud tempus* mítico. Pero como es sabido, los rituales de iniciación conllevan, generalmente, triple significado de sagrado, de sexualidad y de muerte que el joven experimenta para renacer a una nueva existencia. El hombre de las sociedades primitivas se esfuerza por vencer la muerte transformándola en *rito de tránsito*. Siempre se muere para algo *que no era esencial*. El movimiento y la regeneración prosiguen infinitamente (Eliade 77).

Relacionamos estos conceptos con los postulados de Bajtín quien considera la entronización como un rito ambivalente, el cual expresa el carácter inevitable, al mismo tiempo, de la fecundidad, del cambio-renovación, de la relatividad feliz de toda estructura social, de todo orden, de todo poder social y de toda situación jerárquica.

En la base del ritual de la entronización-desentronización se encuentra el núcleo profundo de la perfección del mundo carnavalesco: la decadencia y el reemplazo, la muerte y el renacimiento. El carnaval es la fiesta del tiempo destructor-generador. Es una percepción viva del mundo, dada por las formas concretas del acto ritual. La entronización contiene ya la idea de la desentronización futura: es ambivalente desde el comienzo, pues se ha entronizado lo contrario de un verdadero rey y ese hecho nos muestra el mundo al revés carnavalesco. Todos los símbolos de este rito, como los vestidos, ya tienen una feliz relatividad, son accesorios para un ritual. El carnaval no hace nada absoluto sino proclama en la felicidad la relatividad universal. El ceremonial de la desentronización es opuesto al de la entronización: se despoja de sus vestiduras al rey, se le quita la corona y sus otras insignias de poder. Este rito ofrece la imagen más viva de los cambios-renovación, de la muerte creadora y fecunda. Esta es la esencia de la parodia sacra, la parodia de los ritos sagrados, es el campo de lo cómico-serio donde se disminuye el personaje, lo hace familiar, lo aproxima, lo humaniza, la risa del carnaval quema todo lo ampuloso, sin consumir la esencia heroica del personaje. (Bajtin. *Teoría y estética de la novela)*

En *Dulce compañía* comienza el descenso de la protagonista quien se consume en el fuego de su amor por el ángel de Galilea, ese profundo sentimiento que es, al mismo tiempo, renovación y muerte.

> Me había enloquecido su excesiva dulzura, su misterio y su silencio me sacaron de mi eje. Se detuvo mi tiempo y empecé a vivir el suyo, que no era el de los relojes. Mi pecho se abrió al soplo de los vientos intensos, venidos de lejos. Esa mañana en la gruta supe que había empezado a sangrar por dentro, manaron de mi corazón las gotas rojas, y brotaron al tiempo la fuente de mi dicha y la de mi calamidad. (97)

La metáfora del cuerpo enfermo alude a lo *demoníaco* que, en el ámbito social, se refiere a los transgresores del orden, seres degradados, enfermos mentales. La metáfora del cuerpo toma un sentido de represión clasista, el cual busca reemplazar la expresión de intereses populares por la de un joven que agrupa todo estrato social, De acuerdo con Hernán Vidal, el pueblo es uno, la unidad social que debiera funcionar con la armonía de sus células y de sus órganos. El cuerpo juvenil está caracterizado por su inexperiencia y por su tendencia a la desviación de los deberes que le corresponden. Si carece de educación conduce al crecimiento óptimo es un cuerpo enfermo y frágil.

En *Dulce compañía* la sinécdoque está representada en la figura del ángel de Galilea en su apariencia bellísima y frágil debido a constantes crisis que lo agobian y que la gente del barrio considera como una reacción violenta de ángel terrible, y así lo expresa la protagonista:

> [...] ese muchacho, el amor de mi vida, estaba enfermo, una crisis como esa era previsible, y yo tan lejos, sin poder ayudarlo, y sobre todo yo tan cómoda, montada en ese cuento absurdo y tranquilizador del ángel, mientras lo único real eran sus gritos, sus convulsiones, su cuerpo aporreado por las sacudidas contra la tierra, las células nerviosas de su cerebro excitadas hasta el delirio, las pupilas giradas hacia adentro tratando de encontrar alguna explicación en la maraña interior de la cabeza, buscando el interruptor para apagar el tormento (106).

Metafóricamente está vinculado al rechazo de la cultura que se impone en América. Cada pueblo tiene su vida y su inteligencia propia y en la novela la ruptura de un código que se evidencia en el instante de una vida *transculturada*, la actitud de un joven quien contradice el código de las instituciones establecidas, de una sociedad cerrada, el ángel de Galilea es una víctima propicia, un cuerpo de sacrificio, inocente de su vida y de su muerte. La narradora, en primera persona, alterna el relato con la madre del ángel quien cuenta su vida: "Sin que yo se lo pidiera ella me explicó: Había perdido a su hijo recién nacido y lo había recuperado sólo dos años atrás, diecisiete años después. Yo no le preguntaba nada, ella sola iba contando, con una urgencia dolorosa de repasar la historia por milésima vez, como un perro que se lame la herida que nunca sana"(46). Y añade:

> "El padre de mi hijo fue sólo una sombra", me dijo. "Salió una noche de la oscuridad, sin cara ni nombre, me tumbó al suelo y después se volvió humo. Alcancé a saber que tenía una sortija en la mano derecha y que la ropa le olía a alcanfor" [...] Cuando mi niño nació casi no pude verlo, tampoco [...] Enseguida me lo quitaron pero me alcancé a percatar de su demasiada hermosura, del lustre luminoso de su piel [...] mi madre me hizo la confesión [...] dijo que el padre mío se lo había vendido a unos gitanos que pasaron con el circo, y que así empezaron los días de su vida, sin regazo materno, corriendo el mundo y conociendo sus durezas( 46-47).

Laura Restrepo introduce la variante, más novelesca que polémica, de una clase social que pretende guardar las apariencias para conservar la dignidad frente a las conveniencias y a los prejuicios sociales. El ángel es así desheredado de la protección familiar y su desocialización es el emblema de un cautivo, salvado por la compasión de una cultura extraña, que propicia su carácter de víctima de todos los códigos. Como héroe representativo del relato romántico, el sujeto rebelde se acrecienta en su lucha tenaz contra la sociedad que lo esclaviza. En *Dulce compañía* Laura Restrepo se vale de la polifonía oral en la cual varios personajes alternan en el relato y la protagonista

recopila en su crónica periodística las denuncias sobre quienes condenaron al niño a su condición enajenante. Primero su abuelo Nicanor Jiménez quien es denunciado por Doña Chofa Muñis:

> –Mandaba mucho y hacía poco; era una bestia sin sentimientos y repleta de aguardiente, de esas que se dan silvestres en este país [...] nunca se lo regaló a ningunos gitanos [...] Lo que hizo fue entregárselo a una querida que tenía en el barrio La Merced, para que lo criara. Esa mujer, que era una perdida, levantó al niño sin amor, casi sin hablarle, a duras penas cumpliendo con la comida para mantenerlo vivo. Pero el niño iba creciendo y era hermoso[...] Tal vez fue cuando el abuelo lo vio tan lindo que se le ocurrió hacer el negocio.
>
> –Entonces sí lo vendió pero no a los gitanos. No sé cómo se enteró de que un par de extranjeros ricos, gente ya de edad, quería un niño colombiano en adopción [...] Nicanor le llevó el niño a los extranjeros y les pidió un precio muy alto [...] sin embargo tuvo que hacerles una rebaja, por lo que el niño no hablaba (155).

Además, sabemos que el muchacho llegó a la adolescencia y después de la muerte de la madre adoptiva, se volvió vicioso y su padre adoptivo lo devolvió a su abuelo, quien finalmente, lo abandonó en un frenocomio. "Me habían advertido que el frenocomio de La Picota era uno de los huecos más infames de la tierra, un cementerio para vivos donde se tiraban desechos humanos y se dejaban podrir "(159).

Cuando reapareció, su dolor se prolongaba en constantes ataques de epilepsia que lo deterioraban día por día. Por su parte, sor María Crucifija, quien le propiciaba los ataques mortificando su rostro con los reflejos de la luz en un espejo, se aprovechaba de la ausencia de controles para apropiarse del ángel y manejar su imagen pública en beneficio propio:

> Ella tiene sus empeños de poder, y eso la hace a ratos mala. Pero también la hace hábil [...] Ahora hay problemas con ella, usted los ha visto, y es de ley mantenerla bajo control (122) [...] Pero pese a la fama negra que la rodeó debo reconocer que sor María Crucifija cumplió su misión. Todo ángel debe tener un profeta en la tierra para que lo anuncie [...] Está claro que mi ángel no tuvo nunca interés en ser alguien, y es probable que, de no haber sido por María Crucifija, efectivamente no hubiera llegado a ser nadie (197).

El ángel bello e inocente delata la aberración del código. Hago referencia a Julio Ortega en *Del amor y otras lecturas*. Ortega se refiere a la noción de código como "El vacío social de un destino cultural alterno, hecho por los huérfanos del orden, cuya identidad ya no es española; y convierte como en un espejo invertido, al mundo que lo condena en un espectáculo absurdo, cruel y siniestro" (409).

De esta manera en *Dulce compañía* el ángel es el contrahéroe del discurso porque contradice punto por punto la tragedia que lo explica y su ruptura con el código equivale a un rechazo del mundo. Es una lectura como versión y disputa del mundo:

> –¿Tuvo un ataque?, le pregunté.
>
> –De los peores que se le han visto. El diablo se le entró por el dedo meñique, se le pasó a la muñeca, después le zarandeó ese brazo como si fuera de trapo, hasta que lo tiró contra la pared (116).

No es casual que el ángel se refugie en un mundo donde el amor ha estado ausente para él tanto tiempo, y la caridad perdida es otra metáfora de la perturbación de la comunidad. El ángel en su definición como endemoniado es el resultado de la interpretación equívoca que suscita deformidad y, por consiguiente, no tiene destino social. Su silencio, al igual que su ignorancia, sugiere la renuncia a la comunicación que lo haría identificable. Esos signos insólitos de la otra cultura sólo pueden ser repudiados.

Conviene ahora retomar a Bajtín, quien en *Estética de la creación verbal* distingue con precisión entre el silencio y el sonido:

> Únicamente las culturas dogmáticas y autoritarias son unilateralmente serias. La violencia no conoce la risa [...] Las puertas de la risa están abiertas para todos y para cada quién. La indignación, la ira, el resentimiento, son siempre unilaterales: excluyen a quien produjo la ira, producen ira como respuesta. Estos sentimientos dividen, mientras que la risa une, la risa no puede dividir (356-57).

El silencio es el mundo no humano y se impone para obligar a otros a hablar de acuerdo con su lógica; el silencio es el espacio de las identidades, de las totalidades. En contraste, el sonido es el espacio del Otro, del que se abre al diálogo. Es el lugar de la ironía, de la parodia, de la risa, mientras el silencio es el lugar de la violencia, y pertenece a la cultura de los medios o de la razón instrumental. Si tenemos en cuenta estas consideraciones comprenderemos mejor la actitud del ángel de Galilea en *Dulce compañía*. Conviene establecer una analogía entre el silencio al cual se refiere Bajtín y "el cuerpo de los condenados" al que se refiere Foucault. De esta manera se puede pensar como problema de autoridad y dominio para negarle un lugar en el cuerpo de la sociedad. El ángel de Galilea, en su condición de endemoniado, prueba el poder de la lectura dominante, cuya convicción es la muerte. Se podría decir que lo premoderno sólo nace al precio de su extinción .

En general, predomina la visión de que fuerzas extrañas e inexplicables se han apoderado del espacio y de la voluntad de

acción, lo cual sólo deja vigentes los mitos demoníacos de la degradación humana. Así lo grotesco aparece como una de las categorías literarias centrales en la actual dependencia latinoamericana. Lo grotesco se ha definido como la visión de una realidad enajenada. El mundo en el cual habíamos habitado de repente se hace extraño para nosotros. La confianza en lo que está a la mano es reemplazada por la paranoia de los peligros y de las muertes inminentes. Ni el individuo ni la comunidad son capaces de orientarse. Sin capacidad para humanizar su espacio, el hombre se mueve como marioneta mecánica a merced de las fuerzas ininteligibles. Hernán Vidal afirma al respecto:

> La concepción de un mundo antropocéntrico queda anulada. Lo invaden monstruos, demonios, insectos, malezas devoradoras, pervertidos y dementes. Su residencia se convierte en espectáculo crepuscular y onírico que la nueva novela latinoamericana ha hecho materia de sus relatos (102).

Sin embargo, la misma vivencia de lo grotesco conlleva una posibilidad de egreso hacia la libertad, hacia los espacios abiertos. La salida responde a impulsos instintivos de personajes aprisionados en lo grotesco y que desean un mundo de mayor sanidad. De esta manera, surgiría la propuesta que ya había ideado el surrealismo, cuando afirmaba que los caminos de la liberación son sugeridos por seres marginados, siempre a nivel individual, aislados, desvinculados de la sociedad.

En *Dulce compañía*, el ángel de Galilea está agotado por la crisis que su condición le impone:

> En el catre de doña Ara estaba tendido el ángel de mi vida, comatoso, desmadejado, como si le hubiera pasado por encima todo el ejército celestial. Pero más bello que nunca. Era un dios derrotado y caído, pero seguía siendo un dios. Su fulgor vibraba con tanta intensidad, que temí que incendiara la habitación (116).

El punto inicial de este argumento planteado por Hernán Vidal está en que la personalidad humana es demasiado rica y compleja como para ser totalmente disciplinada dentro de las máscaras que impone la sociedad. Durante la adaptación a la norma, las formas de comportamiento no concordantes con ella no desaparecen de la psique por represión o por supresión. Llevan una vida subterránea independiente de la conciencia y constituyen el inconsciente personal en el cual se depositan. Allí forman complejos, constelaciones de imágenes de alto poder que presionan sobre la conciencia, produciendo reacciones afectivas en el individuo que no pueden explicarse (103).

Las sociedades represivas en proceso de desintegración y de decadencia ocasionan estos trastornos por el deseo de asegurar su poder, producen estas personalidades aquejadas de neurosis, esquizofrenias y otros desórdenes mentales. Estos seres desadaptados son índice de las contradicciones sociales y sus transtornos demuestran una tendencia instintiva de retorno a la sanidad que ha sido alterada por la norma del poder hegemónico. De esta manera, es evidente que la tragedia del ángel de Galilea en *Dulce compañía*, quien es abatido por un sinnúmero de calamidades, se refugia en sus ataques de epilepsia como una zona sagrada de la cual había salido contra su voluntad para ser controlado por el código.

> –¿Sabes lo que suele suceder con esos ángeles que tienen ese tipo de pasado? Que cuando finalmente lo enfrentan, les sale de adentro el odio a borbotones. Un odio, una tristeza y una sed de venganza tan monstruosos, que para mantenerlos a raya habían tenido que anular su conciencia. A esos ángeles la terapia los lleva a volverse demonios. Sociópatas. Esa es la señal que van camino a la recuperación (166).

Bien sabido que el regreso a la liberación no es logrado por estos personajes marginales; todos ellos tienen un fin desventurado. Sin embargo, con el ejemplo de su drama otros pueden realizarlo gracias a la contemplación de su experiencia. Laura Restrepo se vale de la narración en círculos concéntricos la cual ha utilizado desde el comienzo para detener el tiempo que se repite en la nostalgia. Al abrir la novela nos muestra la ciudad de frente y al cerrarla dejamos con ella la ciudad testigo silencioso de los acontecimientos:

> Al fondo, a mis espaldas, se extendía la ciudad enmudecida y apaciguada por la distancia y frente a mí se levantaba impenetrable, envuelto en largas barbas de calima, el cerro que tal vez escondía y resguardaba a mi ángel, a su gente y a su historia, que durante una semana entera y eterna también había sido la mía (186).

> [...] Lo importante no era tenerlo cerca sino dejarlo libre para que se salvara, para que sobreviviera (187).

El hombre religioso, dice Eliade, desemboca periódicamente en el tiempo mítico y sagrado, reencuentra el tiempo del origen, el cual no transcurre, es tiempo del eterno presente indefinidamente recuperable.

La concepción de la novela, en este aspecto, constituye un relato de fuga o de escape que, obviamente, busca una forma de libertad, lo cual recuerda de nuevo a Bajtín en la perspectiva de la fiesta coribática hacia la vida que nos lleva a mirar nuestras propias culturas, nuestras identidades y nuestras identificaciones siempre en movimiento de *metaférein*, y nunca *stasis*. El silencio sería la muerte de una forma de comprender la ambivalencia de los signos y de romper sus contenidos de libertad y de liberación (302). La utopía Bajtiniana nos mueve a investi-

gar lo subterráneo y lo celestial, a convertir en fuerte el pensamiento débil y a enseñar a otros estas mismas prácticas.

No obstante, las voces no deben hacer pensar aquí sólo en figuras retóricas, sino también en un sinnúmero de significados y en un sentido de acción hacia el futuro. Ese futuro cercano o lejano transporta el sentido y trasciende en la memoria colectiva. Se puede seguir el destino de este discurso en la obra de nuestros escritores en las cuales, ni las razones históricas ni los distintos contextos, perturban el valor del conjunto, ni silencian el sentido utópico que conlleva el mensaje.

La novela de Laura Restrepo demuestra que el pasado no está fijo como una fatalidad en la escritura. Por eso se puede reconstruir por el lado de la imaginación. De esta forma se pone en evidencia el poder de la literatura, el privilegio de la imaginación creadora. Su discurso narrativo se afirma por igual en la oralidad y en la escritura como soportes de un relato en el cual la memoria y el documento recuperan su vida en el acontecer de una trama en la cual se ponen en juego tanto lo humanamente posible como una cierta ironía al narrar los acontecimientos de un pueblo.

La novela es el lugar donde la joven periodista de *Somos* sigue contando los hechos que presenció y experimentó, vio y escuchó en ese mundo donde los débiles son silencio apenas perceptible. Todas estas son las voces que se ocultan en el discurso narrativo.

La modernidad busca articularse en sus propias tradiciones y disponer un mito del pasado para configurar la identidad del presente. Por eso construye, desde su perspectiva, una historia que le proporcione signos de reconocimiento y de estabilidad. De ahí la búsqueda de un pasado como fuerza estructuradora, cuyos contenidos puedan asumirse y ser reconocidos como tradición en la perspectiva histórica de un presente cultural.

Por esta razón, los protagonistas de la novela son gestores de esta puesta de sentido en una perspectiva de mundo que se abre entre nosotros, ellos son sus héroes y ya sabemos que un héroe es un mito en acción quien pone en marcha la gestación de un mundo. Es así como Laura Restrepo hace explícito el propósito realista de la novela en la medida en que busca sustentar el discurso en la representación de la experiencia documentada en la crónica.

En cuanto a la estrategia narrativa, la escritora se vale de un narrador protagonista quien dialoga con un narrador testigo para comandar la narración en una actitud objetiva y de sinceridad, la cual tensiona el relato hacia una propuesta épica. Es un narrador totalizante de la experiencia narrativa. Simultáneamente, otros narradores se vinculan al relato como personajes estratégicamente situados en una actitud subjetiva y evaluativa. Se constituye así una línea paralela de narración en la cual se inserta el comentario, la reflexión, los momentos evocativos y la expresión lírica. Se constituye también una distancia que permite una cierta actitud irónica frente al comportamiento erótico. Se abren para el lector dos contenidos de la novela: el recorrido narrativo centrado en la acción de los personajes y el nivel paralelo de los comentarios y de los juicios de valor elaborados en la perspectiva de la narradora desplazando en éste lo que es juicio de la autora. Pero la búsqueda de la verdad de la historia la preside la voluntad narrativa; por esta razón, el discurso referencial pesa sobre la novela con un sentido próximo al documento. Esta actitud objetiva se manifiesta también en la configuración de los personajes, pues son vistos en su exterioridad, como una energía psíquica en las cosas que realizan.

Mientras la narradora protagonista introduce el sentido de una participación entre la crónica y el mito, inscribiendo en el texto una dimensión legendaria en cuya tradición se sitúa ella misma como portadora, como la extensión de una memoria oral, otro narrador externo testigo restituye el carácter realista mediante un discurso ajustado a los hechos, a la experiencia psicológica, cuyo sentido se transparenta en el lenguaje, sin hacer ostentación de estilo. Las palabras están sometidas a los designios de la realidad y se prefiere dar un sentido que se reafirme en su función representativa. Así se inscriben los cuadernos de Ara, la presencia de las pandillas juveniles, los barrios de la ciudad y los grupos guerrilleros:

> Y dejando huellas, en los demás y en mí, fue como ese domingo abandonó mi ángel su barrio natal de Galilea, para recorrer a pie el territorio comprendido entre los parajes guerrilleros del páramo de Cruz Verde y el pueblo tranquilo de La Unión, enardeciendo y arrastrando multitudes, hasta desaparecer definitivamente en el cruce del río Blanco con el río Negro, en un gran final desconcertante que según muchos fue muerte violenta a manos de militares o paramilitares, y según los más fue auténtico ascenso en cuerpo y alma al cielo (188).

Para Mircea Eliade el hombre no religioso se hace a sí mismo y no se realizará sino en la medida en que se desacraliza y desacraliza el mundo. Lo sagrado es el obstáculo que se opone a su libertad. No será verdaderamente libre hasta no haber dado muerte al último dios. Pero la mayoría de estos hombres comparten mitologías degradadas porque son descendientes de hombres religiosos y no pueden anular el comportamiento de sus antepasados quienes les ha nutrido parte de su existencia. Las experiencias del hombre moderno, sus sueños, su imaginación no dejan de presentarle símbolos y cada uno de ellos tiene un mensaje y una función que cumplir con el propósito de asegurar o de reestablecer el equilibrio de la psique. En lo

más profundo de su ser conserva el recuerdo de lo religioso que, generalmente, después de sus caídas, aunque cegado espiritualmente, habrá conservado la suficiente inteligencia para permitirle encontrar las huellas de Dios visibles en el mundo (179). Es la apreciación que nos deja percibir la escritora al finalizar su novela:

> Habito tenuemente, desdibujado ya, casi ido, en estas páginas manuscritas, en las cuales tú, mujer de Galilea, haz querido proteger el latido agónico de mi sangre. Por tanto en ti perduro, y a ti recurro en esta callada quietud de septiembre. De mí queda poco, pero estoy aquí. Seré sombra propicia que ronde tus días. Agua fresca que alivie tus horas de espanto. [...] Mujer: ponte de rodillas. Extiende los brazos, como ramas de árbol. Desocupa tu casa y abre la ventana, para que este desecho de arcángel, que huye espantadizo, entre sin miedo y encuentre un refugio donde pueda arder, secreto y discreto, como un fuego fatuo. Repite conmigo la letanía de Ambrosio, y sálvame de la nada: *Non moritur Uriel!* (204).

De esta manera Laura Restrepo nos permite saber que para ella el pasado subyace en las palabras, en todo lenguaje, con su sentido humano de lo posible. Busca el pasado para retraer sus voces convocadas por un narrador que las expone en una perspectiva de modernidad: las voces de los marginados, el silencio de los censurados y la voz prepotente de los discursos dominantes que hacen resonar su discordancia. La concurrencia en esta novela del discurso mítico junto con la ironía suavizada por la incidencia lírica permiten ubicar esta novela entre la poesía y la crónica.

## OBRAS CITADAS:


Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de Francois Rabelais.* Traducción de Julio Forcat y C. Conroy. Barcelona: Barral, 1974.

—. *Estética de la creación verbal.* Traducción de Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1985.

—. *Teoría y estética de la novela.* Traducción de Helena S. Kriukunova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.

Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato.* Traducción de Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.

Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano.* Traducción de Luis Gil. Barcelona: Labor, 1994.

Foucault, Michel. *Nacimiento de la prisión.* Madrid: Siglo XXI, 1978.

Habermas, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa.* Madrid: Taurus, 1988.

Jara Cuadra, René. "Modos de estructuración mítica de la realidad en la novela hispanoamericana actual," en *Literatura Hispanoamericana.* Buenos Aires: Emecé, 1970.

Jung, Carl and C. Kerényi. *Essays on a Science of Mythology.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957.

Kayser, Wolfgang. "An Attempt to Define the Nature of the Grotesque", en *The Grotesque in Art and Literature.* New York: MacGraw-Hill, 1966.

Ong, Walter. *Oralidad y escritura, tecnología de las palabras.* México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Ortega, Julio. "Del amor y otras lecturas", en *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez.* Compilación de Juan Gustavo Cobo Borda. Tomo II. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo,1995.

Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar.* Barcelona: Ariel, 1973.

Restrepo, Laura. *Dulce compañía.* Santafé de Bogotá: Norma, 1999.

Rincón, Carlos. "Carnaval y literatura", *Eco. Revista de Occidente.* Bogotá, enero 1971.

Rodríguez Monegal, Emir. *El arte de narrar.* Caracas: Monte Ávila, 1978.

Uribe Celis, Carlos. *La mentalidad del colombiano. Cultura y sociedad en el siglo xx.* Santafé de Bogotá: Alborada 992.

Vidal, Hernán. *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: Surgimiento y crisis.* Buenos Aires: Hispamérica, 1987.

Zavala, Iris. *El bolero. Historia de un amor.* Madrid: Alianza,1991.

—. *Escuchar a Bajtín.* Madrid: Montesinos, 1996.

—. "La ética de la violencia: identidad y silencio en 1492", en *Discursos sobre la invención de América.* Amsterdam: Rodopi, 1992.