

La mayoría de sus obras entonces se anclan abierta o metafóricamente sobre textos históricos, algunos de ellos documentos (archivos) existentes o generados por la propia narradora-periodista. Sus obras pertenecen entonces al género de novelas históricas, “documentadas, camufladas, o inventadas.”<sup>3</sup> Como lo discute Seymour Menton, la historia ha sido una obsesión para los escritores latinoamericanos y Restrepo, activista política de gran sensibilidad social, no es una excepción. Ella crea y poetiza la historia a partir de un archivo con detallada información sobre eventos pasados, y arma un discurso en el que traduce selectivamente dicha información en forma escrita. Como historiadora-reportera- escritora, su preocupación central es descubrir ‘la verdad’ sobre el pasado recobrando información olvidada, suprimida o perdida para crear con ella un sentido a través de un lenguaje creativo. Dicha información no se distingue de la de un periodista o la de un detective, sólo que al completar la historia escrita ocurren varias operaciones transformadoras en las que la Restrepo intensifica el aspecto figurativo del historiador o del creador de ficción. Al componer un discurso a partir de un archivo, tanto la periodista como la historiadora emplean las mismas estrategias de figuración lingüística usada por los escritores imaginativos. Restrepo ficcionaliza dichos archivos en sus obras dramatizando crudos temas culturales, sociales y políticos latinoamericanos y más propiamente colombianos actuales.<sup>4</sup> Es así como *El leopardo al sol* (1993) narra el tema de la violencia en múltiples facetas y desmantela el narcotráfico organizado con la exploración ética de los códigos de justicia y los rituales del crimen; *La multitud errante* (2001) explora los múltiples éxodos o desplazamientos campesinos causados por la guerra que margina creando desesperanza; *Historia de un entusiasmo* (1999) transcribe las incontables negociaciones de paz en un país eternamente en guerra; *La isla de la pasión* (1989) reporta la defensa utópica de territorios causada por la ilusión del patriotismo; *Dulce compañía* (1995) carnavaliza los desquicios angelicales en un mundo popular y *La novia oscura* explora la prostitución, la violencia y la identidad femenina.<sup>5</sup>

La escritura de Restrepo tiene un carácter colectivo y beligerante de resistencia a los centros autoritarios de poder;<sup>6</sup> su discurso comunal se crea de múltiples voces que traducen, cantan y lloran la memoria colectiva colombiana en diferentes puntos de su historia. Refiriéndose a *Historia de un entusiasmo* dice:

Nunca pude mantener una actitud distante frente a lo que acontecía; me fascinaba y me dolía demasiado. Fui escribiendo este libro en caliente, en el escenario de los hechos, sobre tiquetes de avión y servilletas, y lo terminé en el exilio, hirviendo de indignación y de angustia, cuando en Colombia se cerraba el ciclo con un baño de sangre que acababa con la vida de casi todos los protagonistas.<sup>7</sup>

Para Restrepo el language vivo e inmediato (“caliente”) transcribe a su país. Ella entra y sale del exilio por sus palabras, por el amor al lenguaje; el lenguaje catártico es la clave de sobrevivencia del sufrimiento, del exilio y de la muerte. Escribir significa para ella vivir el final (la muerte de sus compañeros) sin perder la visión de la vida y el activismo político. Su literatura “es siempre combativa;” plasma la realidad que la circunda comunicando el drama histórico de tamaño “épico” que vive la sociedad colombiana, pero haciendo literatura sobre historias personales o colectivas de reportajes (siguiendo de alguna manera el camino trazado, entre otros, por García Márquez, escritor admirado por Restrepo y a quien constantemente cita en sus entrevistas). Colombia, según ella, invita a escribir “porque es un país en muy buena medida inédito. ... No hay colombiano que no tenga una historia digna de ser contada.”<sup>8</sup>

Restrepo expresa su ambivalencia hacia la caracterización de su obra como un discurso histórico o literario y asume una personalidad dividida entre historiadora y novelista, aspectos reflejados en sus novelas y en sus entrevistas. La novelista colombiana parece consciente que el discurso puramente histórico sólo se podría dar con técnicas de discurso tropológicas más que lógicas, es decir, que el discurso histórico puro consistiría en una serie de eventos ordenados cronológicamente sin interpretación; sin embargo, Restrepo continuamente ofrece abierta resistencia a este postulado, especialmente en sus novelas *La isla de la pasión*, *El leopardo al sol* e *Historia de un entusiasmo*.<sup>9</sup>

Las obras de Laura Restrepo mencionadas anteriormente se emparentan al montar un discurso que lee el margen de la historia y la cultura colombiana contemporánea en sus aspectos más negativos e infelices (guerra, guerrillas, narcotráfico, desplazamiento, procesos repetibles e interminables de paz y supersticiones, entre otros). En ellas, Restrepo reitera angustiosamente su identidad colombiana, lugar donde localiza la mayor parte de su ficción, subrayando el concepto de comunidad y la necesidad ética de mejorar el mundo a través de la paz, la solidaridad y la compasión, entre otros.<sup>10</sup>

*La novia oscura*, tema central de este ensayo, también dialoga con el drama de la historia, la cultura y la nación desde el margen.<sup>11</sup> Dramatiza el tema de la escritura en el texto de la misma novela y en la sección final de “Agradecimientos.” La gran diferencia con el resto de su ficción radica en que Restrepo explora aquí su sensibilidad femenina centrandose a un sujeto femenino, por primera vez, como foco central de la narración. Este ha sido mi interés para examinar en detalle el discurso de esta novela. Mi aproximación al texto es feminista y por lo tanto no es inocente o neutra, ya que toda interpretación crítica es de alguna forma política. En el contexto de este trabajo, uso el término “feminista” tal y como lo define Toril Moi. Para ella “feminista” implica una posición política y relevante al estudio de lo social, institucional y las relaciones de poder entre los sexos. Según Moi,

no existen tradiciones intelectuales puramente feministas, ya que todas las ideas, incluyendo las feministas, han sido 'contaminadas' por la ideología patriarcal.<sup>12</sup> Mi lectura indaga e interpreta, entre otras cosas, cómo se arma el discurso narrativo y el origen del texto de la novela; comenta sobre el significado de Tora y el montaje de la prostitución en *La Catunga*. Discute la invención colectiva de *Sayonara* y desmantela su origen a la vez que desvela las relaciones de género y poder en la novela. La narradora-periodista de *La novia oscura*, una de sus novelas más recientes, en un gesto autoconsciente declara:

Me dirán que ya es la tercera o cuarta vez que se cuele el fuego a esta historia para reducir la verdad a nada. No me parece casual. Como colombiana que soy sé que registro un mundo que permanece en combustión, siempre al borde del desplome definitivo y que pese a todo se las arregla, sólo Dios sabe cómo, para agarrarse con uñas y dientes del borde, alumbrando con sus últimos, arrebatados destellos como si no fuera a haber mañana. (316-7)

Esta cita, con la que responde al lector ("me dirán") en defensa de sus escritos anteriores implicando otro nuevo fracaso para establecer la verdad, conlleva autocensura y frustración. Dramatiza de nuevo la compleja relación de (la autora-narradora) Restrepo con la historia y la ficción, dirigiéndose a la vez a un público lector ("ustedes") y a una relectura crítica de sus textos previos en los que la elusiva "verdad" histórica se le escapa. El uso de la palabra "combustión" (definida por el diccionario Larousse como "acción y efecto de quemar o arder;" "conjunto de los fenómenos que acompañan la combinación de un cuerpo con el oxígeno") para referirse a la historia colombiana es sugestivo. Sus textos, y principalmente el resbaladizo lenguaje histórico de Restrepo, se pierde (se quema) en el proceso de la escritura sin lograr la verdad. Parte se recupera para reelaborarse y reescribir los textos, ante la incertidumbre de un futuro al borde de la muerte. Restrepo se recobra pues, de previas escrituras para "registrar" (examinar con detención, copiar una cosa en los libros de registro) otra vez en un lenguaje hecho en parte de cenizas y en parte nuevo, el mundo de *La novia oscura*, síntesis de todos sus escritos. El texto de Restrepo, identificado como el mundo de la nación colombiana como un solo ente, no puede permanecer inerte ante sus constantes "desplomes."

Los mecanismos para armar esta novela se emparentan con sus obras anteriores: un discurso autoconsciente que revela los artificios de su construcción, un personaje-reportera que recopila a través de entrevistas, documentos, fotos, secretos y observaciones propias, una serie de documentos históricos que guarda con la intención de ordenarlos, interpretarlos e inscribirlos en una novela que desmantele la verdad de los hechos. La transcripción de este archivo recuperado de la combustión y traducido, se

hace dentro de condiciones culturales verificables bajo la autoridad de Restrepo como un sujeto nacional (“colombiana”) que trasunta lo marginal y que habla por ‘nosotros’ como una suma de un ‘yo’ y un ‘ustedes’ a la vez. La novela, admite la reportera, es un rompecabezas que se forma de piezas sueltas descifradas e interpretadas por la narradora-periodista en un intento de armar un todo coherente. Agrega que “este libro nace de una cadena de mínimos secretos revelados que fueron deshojando, uno a uno, los días de Sayonara, buscando llegar hasta la médula” (157).<sup>13</sup> La gran diferencia entre *La novia oscura* y los escritos anteriores de Restrepo radica, como ya lo anoté, en que el enfoque del discurso narrativo se centra en un sujeto femenino doblemente marginal (como mujer y como prostituta) construido como Sayonara y que incluye “secretos” femeninos, con un propósito fijo de dismantelar la historia íntima femenina (“llegar hasta la médula”). Es a partir de esta gran diferencia que se elabora el análisis que sigue.

¿Cómo nace este texto? Si bien es cierto que la novela se abre en el momento en que el joven Sacramento lleva a la niña sin nombre, débil, sucia, despeinada y con piojos al Dancing Miramar para transformarse en prostituta, la genealogía del texto la traza la casualidad, según nos comenta la periodista-narradora. Mientras investigaba para escribir un reportaje sobre el robo y distribución clandestina de combustible por parte de una organización criminal que la gente llama cartel de la gasolina, la periodista se tropezó con la intrigante fotografía de “una prostituta famosa en Tora” que se encontró en el archivo fotográfico sin clasificar del diario Vanguardia Petrolera: “Era un primer plano de una muchacha mestiza de una belleza bíblica, sin maquillaje ni adornos, que respiraba un vaho de selvas vírgenes y al mismo tiempo de bajos fondos, que de verdad perturbaba” (159). Leyendo e interpretando minuciosamente el texto fotográfico (su carácter ingenuo, sus rasgos de india vernácula, sus uñas, ojos, labios, y una cierta “malicia urbana,” entre otras características), Restrepo monta la novela y a su personaje central siguiendo técnicas visitadas en sus obras previas: textos de reportajes, historia, relatos y recuerdos de quienes alguna vez la conocieron o tuvieron algún contacto con ella hasta llegar a su origen, es decir, las causas de su marginalidad promiscua.

La novela y la zona de prostitución se localiza en una Tora ficticia (antiguo nombre de Barrancabermeja), ciudad petrolera donde funciona la Tropical Oil Company y adonde acude con determinación la niña a emplearse en el oficio. Como ciudad histórica Barrancabermeja tiene un gran poder económico, ya que es el centro colombiano de refinería de petróleo y motor de desarrollo de energía del país. Se sitúa en una región conocida también por su devoción cristiana, por los poderosos sindicatos y numerosas huelgas. Se reconoce igualmente como un área de desequilibrio social generador de violencia y de desplazamientos. Ciudad situada cerca del centro de Colombia, en las orillas del río Magdalena, el más importante del país a lo largo del cual

hay oleoductos donde se extrae el petróleo y el gas, en parte controlados por la guerrilla y los paramilitares. Los dos grupos igualmente mantienen el “cartel de la gasolina” que investiga la novelista antes de descubrir la fotografía de Sayonara.<sup>14</sup>

Tora, “la ciudad de las tres pes, Putas, Plata y Petróleo” (10), teatro de pobreza y de prostitución que gira alrededor de la refinería, es la ciudad colombiana donde nació la clase obrera moderna influida por los sindicatos de la creciente industria norteamericana; es también el lugar donde convergen los desplazamientos. Conocida además por su clima ardiente y por sus mosquitos, es el escenario ficticio donde Restrepo hace que se encuentren Sayonara y, más tarde, Siete por Tres, personaje de *La multitud errante* mientras vaga como desplazado en su exilio buscando desesperadamente a Matilde Lina.

Por su posición geográfica, su producción económica, la presencia de insurgentes, la enorme pobreza, la religiosidad popular y la interminable violencia, Tora representa en pequeña escala la historia y las crisis colombianas contemporáneas que Restrepo ha explorado en su producción literaria anterior a esta novela, y por tanto, el lugar ideal para localizarla.

Sayonara llega pues a Tora con la intención de convertirse en prostituta, es decir, un objeto de intercambio, un artículo de comercio, para sobrevivir a costa de la bonanza de la refinería. La Catunga, predice Sacramento en la cita, se convertirá en su prisión. La joven seguirá en este oficio hasta cuando se case con Sacramento, entrando así en la esfera de la reproducción “natural” (en el sentido Aristotélico). Es así como al tocar este lugar por la primera vez en su vida, la niña sin nombre que se convertirá en Sayonara, el personaje central de *La novia oscura*, no tiene ni trece años. Le pide con voz altanera al joven Sacramento que la lleve en su zorra (carruaje rústico tirado por caballos) al mejor café del pueblo para trabajar como prostituta. Asombrado ante tal determinación, el sorprendido zorrero no supo qué decir y se limitó a acompañarla a La Catunga, “la zona de tolerancia más prestigiosa del planeta” (18). “Una vez adentro no volverás a salir,” le advirtió el advenedizo y atrito Sacramento, quien más tarde se tratará con ella como un hermano para luego convertirse en su marido.

El tema de la prostitución, íntimamente ligado a la exclusión y a la marginalidad, ha ocupado a críticos sociales, políticos, económicos y psicoanalistas, de todas las tendencias. Estudios feministas más recientes se ocupan de transgredir prejuicios alrededor del tema.<sup>15</sup> La prostitución atribuida solamente al género femenino es definida por el diccionario Larousse como uno de los oficios más antiguos y como “el comercio sexual que una mujer hace, por lucro de su propio cuerpo.” En términos psicoanalíticos, Freud muestra a las prostitutas como “deficientes biológicamente e incapaces de resolver el conflicto de Edipo.”<sup>16</sup> Más contemporáneamente se reconocen rasgos emocionales para describir la

prostitución como: “sexual intercourse on a promiscuous and mercenary basis, with emotional indifference.”<sup>17</sup> Si aceptamos la definición de Benjamin (36), veamos cómo se presenta el caso de Sayonara dentro los parámetros laborales,.

Las mujeres de La Catunga tendrán que crear a una prostituta de la anónima niña que toca a la puerta del prostíbulo negándose a revelar su nombre. De hecho, aparece sin nombre, sin identidad, sin posibilidad de clasificación. Esta resistencia va a ser develada a medida que el texto transcurre y mientras sus colegas la inventan a ella atribuyéndole un nombre que se asemeje no a ella, sino a su oficio. Es así como entre todas las mujeres escogen el nombre de Sayonara (“mujer de vida alegre”) como su nombre de ‘guerra’ después de discriminar entre otros apodos posibles y verosímiles. Escogen el apodo de Sayonara por su hermosura y para darle ventajas económicas, ya que sería la única ‘japonesa’ en el área y así podría cobrar una tarifa exclusiva porque las extranjeras cobraban más. La ambigua identidad de mujer sin nombre que toma en Tora, su falta de referencialidad, hace suprimir sus diferencias provocando que los otros la definan y expresen; se convierte así en placer exótico con el nombre de Sayonara, se institucionaliza en Amanda al casarse y recibir la bendición matrimonial con Sacramento, para por último, regresar al círculo sin salida de irremediable condena identificada de nuevo, con el nombre de Sayonara, al final de la novela.

No sólo el nombre de la niña fluctúa según los deseos de los demás y las necesidades del momento; también su aspecto físico y su comportamiento se transforman por los deseos de quienes la rodean, principalmente por sus compañeras de profesión en su afán de construir la identidad de una prostituta. Todos los Santos, quien como madrina, sustituye a la madre de Sayonara, le provee primero de una dieta adecuada para que supere su desnutrición, le enseña a cepillarse el pelo, a darse baños completos, para entre otras, sacarse los piojos de la cabeza, y le da ropa adecuada. Pero el cuidado no es sólo físico e higiénico; a Sayonara se le enseña a leer y a escribir, a entrenar la voz, a manejar normas de urbanidad tales como usar adecuadamente los cubiertos y aprender a hablar en voz más baja. Le cultivan la lectura, y ella no sólo lee, sino que memoriza a escritores como Diego Fallón, Pablo Neruda, Guillermo Valencia y Rubén Darío, reconocidos autores canónicos latinoamericanos. Por último, Sayonara aprende la sensualidad del baile “una cierta danza que no estaba hecha de zapateos, contoneos ni quiebres de cadera, sino de ondulaciones, de ausencias y de quietudes. [Todos los Santos] le contó que si Salomé logró embrujar a Juan Bautista, fue porque conocía la magia de moverse sin movimiento” (45). Todos los Santos la atiende desde su primera menstruación hasta su total conversión en mujer pública; le enseña algunas técnicas de amor, y le asigna su primer cliente: “Le enseñó a ser prostituta y no otra cosa porque era el

oficio que conocía, así como el zapatero no puede entrenar a un aprendiz de albañil ni el que toca viola puede meterse a dar lecciones de piano” (95). Y agrega: “Hice lo que hice sin faltar a mi consciencia, porque siempre he creído que una puta puede llevar una vida tan limpia como una ama de casa decente, o tan corrompida como una ama de casa indecente” (95). Después de una serie de transformaciones físicas impuestas y efectuadas por sus compañeras de trabajo, Sayonara efectivamente intercambia su cuerpo por dinero sin experimentar ningún tipo de emociones, antes de conocer a El Payanés, enamorarse de él y desearlo como su compañero único. Durante todos estos rituales, Sayonara, sin embargo, se mantiene más como una niña mimada y objeto pasivo de observación, que como una mujer pública. No les mostraba mayor interés a sus clientes, ni al dinero y era egoísta, ruda y tenaz. Ella sigue descentrada de la sociedad y por lo tanto su subjetividad no está totalizada; es en cambio, un sujeto fragmentado y conflictivo que quiere cambio pero, ante los tropiezos, no le queda más que aceptar el *status quo*. Irónicamente, su indiferencia y fragmentación que podrían ser contrarias al amor, eran las que llevaban, junto con su belleza, al enamoramiento de sus clientes.

En el montaje de su personaje femenino, Restrepo pluraliza su discurso con una serie de entrevistas a quienes tocaron la vida de la niña, las cuales a su vez producen narrativas interesantes y parciales sobre el mundo de Sayonara. El personaje de la joven se construye y se pierde en el lenguaje, a través de los relatos de ciudadanos comunes de Tora que tienen acceso a La Catunga, tales como el fotógrafo Tigre Ortiz, su madrina, sus compañeras de oficio, los hombres que trabajaron en la Tropical Oil Company (principalmente Sacramento), Antonio María Flórez, el médico del pueblo y los comentarios de la reportera. Los relatos de las prostitutas, Todos los Santos, Olguita, La Tana, la Machuca, la Delia Ramos, Claire, sobre el personaje de Sayonara, son descritos minuciosamente a la vez que montan una imagen de la prostitución. Cada una de ellas tiene una visión diferente de su oficio, pero ante todo, todas coinciden en que ejercen su profesión en La Catunga, por pobreza y falta de apoyo social y familiar. Ninguna de ellas tuvo una infancia feliz y sólo algunas pocas reconocen placer en el oficio. El famoso fotógrafo colombiano, Tigre Ortiz, la recuerda nítida pero fragmentariamente por su belleza y contundencia cuando la conoció al ser encargado por la Tropical Oil Company —la Troco— de sacar fotos para un catálogo de sus instalaciones. A medida que corren sus relatos sin exactitud cronológica, se arma el rompecabezas de la vida de la mestiza y de los detalles de su profesión asociada con las instalaciones donde trabajan sus clientes.

Restrepo refleja consistentemente la cultura religiosa local en La Catunga logrando un efecto irónico. El extremo de la ironía que rodea el fenómeno de la prostitución en la novela se da al relacionar el oficio con los valores

cristianos regionales que las han condenado desde tiempos remotos. No sólo las mujeres de La Catunga practican los rituales católicos y son devotas al Sagrado Corazón —imagen que contamina la imaginería de las mujeres— sino que la virgen Santa Catalina servirá de modelo de martirio maternal y de violencia; ícono de bondad y capacidades terapéuticas; motivo de iniciación en el oficio y hasta de fuente del nombre del prostíbulo. Sobre Santa Catalina, La Catunga, comenta la narradora que [era]:

virgen y mártir, y que tuvieron que limitarse a decapitarla, sin lograr contener la leche que en vez de sangre manó de sus heridas, ni el aroma curativo que exhalaban sus huesos para beneficio de los enfermos que se encontraban en sus alrededores. Me contaron también que la fecha conmemorativa de tan espeluznante episodio es la favorecida por las mujeres de La Catunga para iniciarse en la vida pública. (58)

Las prostitutas se identifican con la maternidad, el martirio y la solidaridad hacia los pobres de Santa Catalina. Para ellas no hay conflicto entre su religión y su oficio hasta el punto de conmemorar su iniciación (su sacrificio por el hambre) el día de su decapitación. La Catunga, refugio de la pobreza y la soledad, parece más un costurero cristiano femenino que un prostíbulo, un lugar donde se trabaja y socializa amigablemente. Las mujeres conviven en gran camaradería en esta escuela donde se aprende el oficio marginal más antiguo de la historia de las mujeres; allí se narran pasados, dolores, historias y secretos; allí se dismantelan tanto los ritos de pasaje (menstruación) como los ritos de iniciación (sexo) dentro de un contexto relativamente armónico.

Tarde en la novela descubrimos el infeliz pasado (los secretos de la historia) de Sayonara que explica, en gran parte, su decisión de entrar en el mundo de la prostitución, ya que ella se mantuvo por mucho tiempo hermética sobre el asunto. El gran secreto de su ilegitimidad y su misticismo violento se dismantela.<sup>18</sup> Restrepo contextualiza cultural, geográfica, familiar y socialmente a Sayonara en el marco posible más violento de la historia colombiana colonial y contemporánea, politizando el texto y culpando al contexto histórico del destino de la prostituta. Sayonara está destinada al margen social desde su nacimiento violento con mínimas posibilidades de ascenso social. Queda en la ambigüedad para el lector si el pasado violento de la joven la ha “carbonizado” o “iluminado,” polos extremos definidos por la narradora.<sup>19</sup> Sin situarla dentro de oposiciones, podemos decir que Sayonara es un emblema de la pobreza de Tora (la Colombia marginal) que como la mayoría de los personajes de la novela, más bien ha sobrevivido con cierta dignidad, si se quiere, dadas las circunstancias. Ella no sólo se ha mantenido financieramente sino que rescata a sus cuatro hermanas de la pobreza, y en su intento de dejar La Catunga, se emplea al servicio doméstico, y se casa sin amor con su protector Sacramento. Como ninguna



de estas estrategias funciona ya que Sayonara deja el trabajo doméstico por incompatibilidad y se divorcia por honestidad, el texto queda abierto a un posible re-encuentro entre Sayonara y su verdadero amor, Payanés, como en los cuentos de hadas.

La historia del pasado de Sayonara podría explicar y justificar su profesión, como en efecto se elabora en el discurso de la novela. Pero por encima de los factores familiares, el texto insinúa que la niña (como muchas otras mujeres en la región) entra al mundo de la prostitución principalmente por su condición económica: la ausencia de trabajo, y el reconocimiento de este oficio como una posibilidad de obtener ingresos a partir de la bonanza petrolera, la invitan a la profesión. El poder inferior de ella como mujer sobre el control de las ganancias materiales en la sociedad (dominadas en gran parte por el poder extranjero), hace el trabajo sexual más viable para balancear la diferencia de nivel.

Paralela a la vida de Sayonara y un grupo selecto de prostitutas se desmembra la historia de los obreros de la Tropical Oil Company, compañía norteamericana con negocios en Colombia, con énfasis en dos de ellos que se conectan con la vida de la joven: Sacramento, hermano-esposo, y El Payanés, su enamorado elusivo. El discurso comenta que La Catunga y la compañía de petróleo deshumanizan de manera semejante a las prostitutas y a los obreros, ambos unidos por pobreza y abuso. Así como los dos espacios se buscan clandestinamente para amarse, también se solidarizan en medio de las huelgas, situaciones que utiliza la narradora como excusas para elaborar una extensa crítica social al colonialismo. La prostitución en esta región es parte de las consecuencias del capitalismo en Colombia al instalarse la Tropical Oil Company en la región. Su situación asistiendo a los hombres se asemeja a la de los trabajadores de la compañía de petróleo al servicio de los colonos; los dos géneros se presentan sin poder en situaciones de pobreza. Para Restrepo no sólo la pobreza, como lo han planteado algunos críticos marxistas, es la culpable de la situación de las mujeres y del descontento de los obreros. La devastación de la violencia y de las guerras en Colombia ha alimentado la sensibilidad e imaginación de la escritora para construir la desolación de mujeres abandonadas por su familia que gradualmente se ven empujadas a la prostitución. Para Restrepo, la desigualdad económica es sin duda la causa mayor en la prostitución, pero lo son también la tradición judeo-cristiana en la cultura que concibe a las "pecadoras de la carne" como prostitutas e indeseables. Agrega también como causa el concepto de honor heredado de España que empuja a los padres a rechazar a las mujeres que han caído; admite también la selección de esta profesión por puro placer.<sup>20</sup> Restrepo invita a Todos los Santos a sintetizar la posición político-social de la narradora frente a la causa principal de la prostitución, que, según ella, es el desequilibrio social. Dicha posición, expresada varias veces en la novela, se resume cuando la reportera

le pregunta si “muchas mujeres venían al oficio por hambre.” Todos los Santos elabora sobre las motivaciones de la prostitución y señala a las indias cuya venta de su cuerpo es causada por el hambre y “porque los misioneros nunca les aclararon el pecado” (78), opinión secundada, entre otros, por el doctor Antonio María, quien a su vez, estaba convencido de que el peculiar universo mental de las prostitutas de Tora se enraizaba directamente de la formación cristiana porque “entre las indias pipatonas se podía percibir una actitud diferente. Vendían su cuerpo para comer y alimentar a sus hijos y eso les parecía justificación suficiente, sin hacerse tanto nudo en la cabeza” (225). El hambre como principal causa es enfatizado por la narradora: “el hombre propone y el hambre dispone” (59). Otras causas son culturales como: el honor, el embarazo, las violaciones y la desprotección familiar, demostradas empíricamente con ejemplos específicos, sacados de La Catunga, como lo anoté anteriormente.

El discurso de la novela traza la convivencia con la prostitución como un oficio digno para aliviar la pobreza; se detiene en la discriminación de género en este oficio, discute sus consecuencias políticas y sanitarias y detalla las etapas de la prostitución en Tora. Don Alonso Olmeda, un veterano de la “troco” que frecuentó La Catunga en tiempos de Sayonara, opina que: “Aquel era otro mundo y las cosas despedían otros colores, y la prostitución, disculpe que le dé una opinión personal, no era ignominia ni para la mujer que la practicaba ni para el hombre que la pagaba” (179). La narradora examina extensamente el fenómeno de la prostitución sin ocultar su interés en indagar a fondo sobre el asunto y esboza las etapas cronológicas de la prostitución en Tora. La primera, la de las prostitutas recatadas, las de La Catunga y Dancing Miramar quienes mantenían una prostitución pudorosa que servía al propósito de sobrevivencia, como las describe Olmeda. Era una época en que se sentaban con recato, evitaban la exhibición, se vestían no para ser llamativas sino para ser bonitas y se divertían haciendo concursos de baile. “Era un mundo sencillo porque no era hipócrita. ... había un cierto pudor en todo aquello. ... y una cierta elegancia” (179). La segunda etapa, la de prostitutas que hacen strip-tease y convierten el oficio en puro negocio, parece condenarse en la novela a través de los ojos de varios de los personajes incluyendo a la propia Sayonara. Dicho mundo —más contemporáneo al del lector— se desmorona por la extrema contaminación ambiental (405), la supuesta demolición del Dancing Miramar (438), el encierro de las prostitutas a causa de la enfermedad de la sífilis y el creciente estado de guerra que se vive en todo el país.

Es interesante señalar que a pesar de tratarse esta novela sobre una prostituta, no existe ninguna descripción detallada del amor físico y que el texto prefiere ignorar los encuentros íntimos con gran pudor, ya que las prostitutas permanecen en cierto estado de ingenuidad a lo largo de la novela y su oficio aparece como cualquier otro trabajo humilde. El discurso de la

novela lee y defiende la prostitución como un oficio cualquiera, más digno que el de sirvienta, que le permite a las mujeres la subsistencia dentro de un mundo de burdel que goza de cierta armonía; sin embargo, condena los desequilibrios sociales y la discriminación económica que mantienen la pobreza e injusticia. Es así como ante la negativa de Sayonara de limpiar los baños arguyendo que ella se había metido de puta para no tener que limpiar “caca nunca más,” Todos los Santos le responde indignada que “[p]ara salir adelante, una mujer pública debe desempeñarse además como costurera, vivandera, adivina y enfermera y no hacerle asco a ningún oficio que le imponga la vida, por humilde o difícil que resulte” (48). Y agrega luego, “[s]er puta es un oficio, pero ser puta malosa es una cochizada. Si no logré que entendieras eso, perdí mi tiempo contigo” (76).

Al final de la novela se condena la doble moral en la que la prostituta se desprestigia y el hombre que las visita sale impune socialmente; pero a la vez se culpa a las mujeres de contagiar a los hombres de sífilis, enfermedad con la que ellas pagan sus ‘pecados.’ Mientras el mundo en Tora, microcosmos de Colombia, y sus alrededores se deshace en violencia, Sayonara, la niña sin nombre, la novia de todos por hambre, desaparece como en los cuentos de hadas en la ambigüedad de su sueño, añorando amar a Payanés y que se cumpla el mito de la puta y el petrolero. La ilusión se ensombrece ante la premonición de su madrina que anuncia que volverá tarde o temprano a repetir el ciclo interminable de la desgracia, gesto de censura de la narradora a un mundo sin movilidad social.

La escritura de Laura Restrepo contextualiza episodios históricos de una cultura marcada por continuas crisis que desembocan en violencia. Su discurso no sólo dialoga íntima y ambivalentemente con la historia creando constantes fricciones, sino que centra selectivos eventos marginales exponiéndolos al escrutinio público con una mirada ética forzando así al lector a condenar las estructuras de poder. Entre los personajes que deambulan en sus obras se destaca la Sayonara sin nombre, sin futuro y con poca esperanza; una novia de todos pero que se viste de luto, ya que su amor se compra para darles sustento a otros, impidiéndoles así la muerte. En un lenguaje cuidadosamente elaborado, su discurso imprime el margen (prostitutas, obreros, indios) en el centro, dramatizando la prostitución, entre otros, como fruto de desigualdades e injusticias.

*La novia oscura* dibuja a Tora como el microcosmos de la marginalidad colombiana; el lugar de encuentro de los desplazados, obreros, pobres y prostitutas. Tora aparece como un teatro ardiente amenazado por la continua violencia de grupos armados que deambulan en un mundo invadido por la imagería religiosa. Es una novela escrita con meticulosidad lingüística e histórica; trazada en forma colectiva y asesorada por toda una gama de profesionales y lectores especializados, a quienes Restrepo agradece al final de su novela, reconociéndola, como todo reportaje novelesco, como un

texto marcado por muchos autores. Mientras se expone el drama femenino de la prostitución, se menciona, para el placer del lector, citas literarias de poetas y escritores contemporáneos (Neruda, Saramago, Borges). Su técnica periodística se emparenta con *Noticia de un secuestro*, su temática con *La cándida Eréndira*, ambas de García Márquez, y su tono, como Restrepo misma lo advierte en sus "Agradecimientos," con *La maison Tellier* de Maupassant. Su discurso absorbe intertextualmente lecciones de otros escritores que serán motivo para otros estudios.

#### NOTAS

1 Laura Restrepo (1950-) ha sido profesora, periodista, politóloga, narradora, editora y ensayista; ha publicado un cuento infantil, *Las vacas comen espaguetis* (1989), seis novelas, una novela breve, una crónica, y numerosos ensayos periodísticos. Entre sus novelas se cuentan: *La isla de la pasión* (1989), *El leopardo al sol* (1993), *Dulce compañía* (1995), *La novia oscura* (1999), *La multitud errante* (2001) y *Delirio* (2004). Su novela breve *Olor a rosas invisibles* se publicó en 2002. Es también coautora de *Once ensayos sobre la violencia* (1985), autora de la crónica *Historia de una traición* (1986) (intitulada en posteriores ediciones como *Historia de un entusiasmo*, 1999). *Dulce compañía* ha sido galardonada con el Premio Sor Juana Inés de la Cruz y Prix France Culture; *Delirio* recibió el Premio Alfaguara 2004. En este ensayo citaré de estas ediciones.

2 Estos aspectos sobre el discurso de la historia han sido discutidos por prominentes críticos tales como Hayden White. Véase, Hyden White, "Literary Theory and Historical Writing" en Ralph Cohen, Ed., *The Future of Literary Theory* (New York, Routledge, 1989) 19-43. Otros historiadores citados por White, contradicen sus premisas aseverando, por ejemplo, que para ser llamados historiadores, ellos tienen que volver la historia en forma de narrativa, pero esas narrativas tienen que ser verdaderas. La verdad de los hechos es la que cuenta (29). Otros historiadores y filósofos rechazan el análisis retórico de los textos históricos diciendo que dicho análisis nos aleja de los serios problemas con los cuales debería estar lidiando la crítica política y social comprometida (30).

3 Traduzco la cita de Joseph W. Turner hecha por Seymour Menton, *Latin American New Historical Novel* (Austin: University of Texas Press, 1993). Turner divide los diversos géneros de novelas históricas en "documented, disguised, and invented" (15). En su extenso estudio, Seymour Menton analiza un gran corpus de novelas históricas latinoamericanas.

4 La bibliografía sobre los conflictos históricos contemporáneos en Colombia es abundante. Citaré algunos de los documentos más relevantes, comenzando por los del célebre sociólogo, escritor y periodista, Alfredo Molano, citado y reconocido por Restrepo como la principal fuente de su investigación histórico-social. Molano ha publicado entre otras obras: *Los años de tropel. Relatos de la violencia* (1985), *Selva adentro. Una historia oral de la colonización del Guaviare* (1987), *Relatos de guerras y de tierras* (1989), *Aguas arriba: entre la coca y el oro* (1990), *Trochas y fusiles* (1994), *Del Llano llano: relatos y testimonios* (1995), *Rebusque mayor: relatos de mulas, traquetos y embarques* (1997) y *Desterrados: crónicas del desarraigo* (2001). Como referencia general de los conflictos contemporáneos véase: Robin Kirk, *More Terrible than Death: Massacres, Drugs, and America's War in Colombia* (New York: Public Affairs, 2003); Frank Safford y Marco Palacios, *Colombia: Fragmented Land, Divided Society* (New York: Oxford University Press, 2002).

5 Dos de las obras de Restrepo se alejan de la historia como pre-texto: *Olor a rosas invisibles* que canta con cierto sentido del humor a la nostalgia del amor juvenil al pisar el umbral de la vejez y el cuento infantil aparentemente dedicado a su hijo (*Las vacas comen espaguetis*) que denota una gran sensibilidad femenina y sentido maternal.

6 El carácter colectivo y combativo se halla presente en la mayoría de sus obras. Por ejemplo, en su Prólogo a *La multitud errante* la narradora misma reconoce que “la escritura es un oficio colectivo” y que por lo tanto, ella ‘citará’ sin previo anuncio a Alfredo Molano (el reconocido sociólogo, y cronista de la violencia, el drama de los desplazados y del problema del narcotráfico, entre otros) a lo largo de la novela. El título (“la multitud”) y la forma dialogada en que está escrita subrayan este carácter y capta el drama colombiano provocado por los grupos guerrilleros, los paramilitares y los narcotraficantes, entre otros. También, refiriéndose a *El leopardo al sol*, novela que le tomó once años en escribir, Restrepo declara que: “Yo quiero una novela donde la colectividad está como un telón de fondo. ... Como todo colombiano, el fenómeno del narcotráfico nos inquieta enormemente” (59). “Me tomó once años hurgar aquí y allá entre Santa Marta y Barranquilla, que eran los sitios donde se habían apostado las trincheras de la guerra entre las dos familias”(60). Así nació *El leopardo al sol* como una ficción montada sobre once años de investigación” (60). Véase su entrevista concedida a Elvira Sánchez-Blake, “Colombia, un país en el camino: Conversación con Laura Restrepo” *Revista de Estudios Colombianos* 22 (2001) pp. 58-61.

7 En contraportada de *Historia de un entusiasmo* (1999).

8 Ver nota 6. Sánchez-Blake, p. 58.

9 Varios signos en la obra de Restrepo marcan y reiteran estas contradicciones y resistencias. Insiste, por ejemplo, en agregar al final de su novela *La isla de la pasión* (1989) cuatro páginas de extensa bibliografía de textos consultados. Este gesto busca un sello de aprobación por parte del lector, una legitimización de su historia, un reconocimiento de su seriedad investigativa y un afán de proyectar hacia el lector una noción de verdad narrativa. Estas ansiedades de verdad criptográfica también se reiteran al inicio de esta novela inscrita con el siguiente

epígrafe: “Los hechos históricos, lugares, fechas, documentos, testimonios, personajes, personas vivas y muertas que aparecen en este relato son reales. Los detalles menores también lo son, a veces.” Restrepo le da de nuevo toda la autoridad a la historia que ha canibalizado la narración de esta novela dejándole un mínimo espacio a la creación. Reconoce el espacio creativo al margen de la historia situado algunas veces (“a veces”) en fisuras lingüísticas, en “los detalles.” La novela estará literal y gráficamente enmarcada y delimitada por la historia, obsesión para la escritora, quien archiva los documentos, los traduce en su lenguaje y se los transmite al lector como “verdad.” De manera semejante, comenta en la entrevista citada que que *El leopardo al sol* “nació como una ficción montada sobre once años de investigación” (Sánchez-Blake 60). Restrepo revela que escogió una historia de la vida real, sucedida a mediados de los años setenta, que, según ella, tenía que ver con los orígenes de la mafia. En los largos doce años transcurridos durante la escritura de la historia de la mafia y mientras Restrepo reflexiona sobre sus orígenes, llega a reconocer que su texto se origina en una elusiva “verdad” y que sólo la puede transmitir creando personajes sustitutos de los “originales.” Entonces, esta “historia” es pues verdadera, en la medida en que realmente sucedió, en forma de vida humana individual y colectiva, pero que tomó estructuralmente la forma de una novela. El hecho de llevar la forma de una novela, no disminuye la legitimidad ni la verdad del discurso histórico implícito en ella. La fricción textual y personal entre historia y ficción sigue, por ejemplo, en la palabra “historia” impresa en el título de *Historia de un entusiasmo*, reportaje novelado en cuyos eventos la escritora misma participó. El discurso revela en detalle el peso de los acontecimientos ‘históricos’ vividos por la autora (periodista-narradora) en Colombia durante las negociaciones de paz que se adelantaron en 1984 entre el gobierno de Belisario Betancur y el grupo guerrillero llamado M-19, y que terminaron trágicamente. Laura Restrepo participó como periodista, escritora y miembro de la comisión negociadora que sirvió de intermediaria entre las partes del conflicto. Comprometida con el proceso de paz, Restrepo documentó todos los momentos posibles de estas negociaciones y las grabó en este libro antes de salir al exilio. Este es el texto de Restrepo más alejado de la ficción y más cercano a la crónica pura.

10 El amor, que aparece como tema casual, no parece engendrar suficiente esperanza, excepto en su novela breve *Olor a rosas invisibles*, donde la autora toma un rumbo nuevo.

11 La importancia del concepto de identidad y cultura en la literatura latinoamericana las discute Roberto González Echeverría en *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature* (Austin, University of Texas Press, 1985) pp. 8-9.

12 Toril Moi, “Feminist, Female, Feminine” en Catherine Belsey and Jane Moore, eds., *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism* (Cambridge & Oxford, 1989) pp. 117-132. Si bien “feminista” implica una posición política, el término “femenino,” en cambio, encierra una serie de características definidas culturalmente.

13 Para un estudio sobre *La novia oscura*, véase a Gustavo Mejía, “Historia e historias en *La novia oscura* de Laura Restrepo.” *Revista de Estudios Colombianos* 21, (2000):14-19. Como bien lo anota Mejía, “Cuando Restrepo se sienta a poner en un discurso coherente sus investigaciones, la Historia se le rompe en mil pedazos, la ciencia cede al mito, y el discurso científico huye a perderse ante el empuje irresistible del discurso literario” (15).

14 Para información sobre la historia y violencia del área, véase a Frank Safford y M. Palacios en nota 4. El capítulo 14 “Political Violence in the Second Half of the Twentieth Century” es particularmente útil.

15 Véase por ejemplo, Shannon Bell, *Reading, Writing, and Rewriting the Prostitute Body* (Bloomington, Indiana University Press, 1994). Este análisis traza la genealogía del cuerpo de la prostituta mediante una crítica posmoderna. Es un útil análisis interdisciplinario e intertextual que ofrece nuevas lecturas de textos clásicos y modernos.

16 R. Barri Flowers enfatiza el aspecto financiero de la prostitución así: “Social definitions of prostitution often regard prostitution as sexual relations that include some form of monetary payment or barter and are characterized by promiscuity and/or emotional apathy.” Ver R. Barri Flowers, *The Prostitution of Women and Girls* (Jefferson: McFarland, 1998). Cito en mi traducción de 6-7 y 24. Podría elaborarse una lectura psicoanalítica de Sayonara, pero no es mi intención en este ensayo, ya que mi interés se centra en abordar el contexto sociopolítico del personaje.

17 Ver Harry Benjamin and R.E. L. Masters, *Prostitution and Morality: A Definitive Report on the Prostitute in Contemporary Society and an Analysis of the Causes and Effects of the Suppression of Prostitution* (New York: Julian Press, 1964) pp. 36-161. Cito de 36 en mi traducción. Sólo examinaré en la novela la prostitución femenina.

18 Como muchos casos en la historia colonial colombiana, Sayonara nace ilegítimamente de doña Matildita, indígena hiwi y de don Abelardo Monteverde, un antioqueño de sangre colonizadora involucrado en el negocio del tabaco. El texto narra que Abelardo cazó a Matildita y la alfabetizó “en una de esas cacerías que organizaban los colonos blancos en los Llanos Orientales ... Como tenía nombre pagano y hablaba en lengua salvaje, él la bautizó Matilde, y le enseñó español que era el idioma de la gente” (200). La pareja tuvo cinco hijos, cuatro mujeres (entre ellas Sayonara) y un varón llamado Emiliano Monteverde. Emiliano se suicida cortándose las venas en una cárcel militar, víctima del abuso de un sargento; su madre, al enterarse, se incinera viva.

19 En un gesto de condena social y política abierta, el texto reza “hasta qué punto no tendría Sayonara el espíritu y la sensibilidad cegados por el dolor excesivo del pasado. ¿Cómo llorar al hermano sin desangrarse? ¿Cómo recordar a la madre sin calcinarse? ¿Cómo amar sin reavivar el dolor? ... En este país marcado por la violencia hemos aprendido que a un niño que presencia la muerte atroz de sus familiares puede sucederle una de dos cosas, o las dos a la vez: o se carboniza, o se ilumina” (277).

20 Se cita el caso de Correcaminos que entra de prostituta por las reglas del honor al quedar embarazada e imposibilitada de afrontar la vergüenza social; el caso de Delia Ramos, violada por su padrastro, como el de violación por parte de miembros de la familia. En los dos casos, las jóvenes son expulsadas de sus casas y dejadas sin ningún tipo de protección: “Cuando otros te niegan una mano, la madre prostitución te recibe con los brazos abiertos —dice la Olguita—, aunque después te trague viva y te las cobre todas juntas. ... Todas las puertas están canceladas” (81). Sin embargo, Todos los Santos admite que “Es un oficio que trae sus recompensas... a ratos se canta y a ratos se llora ... una muchacha de la vida tiene más oportunidades de alegría, que digamos, un dentista” (81).

### OBRAS CITADAS

Barri, Flowers R. *The Prostitution of Women and Girls*. Jefferson: McFarland, 1998.

Bell, Shannon. *Reading, Writing, and Rewriting the Prostitute Body*. Bloomington, Indiana University Press, 1994.

Benjamin, Harry y R.E. L. Masters. *Prostitution and Morality: A Definitive Report on the Prostitute in Contemporary Society and an Analysis of the Causes and Effects of the Suppression of Prostitution*. New York: Julian Press, 1964.

Cadena Silva, Claudia. Reseña, “*Las vacas comen espaguetis*. Tres de la colección infantil.” *Boletín Cultural y Bibliográfico*. 27. 23(1990), pp. 117-118.

Cohen, Ralph, ed., *The Future of Literary Theory* (New York, Routledge, 1989).

González Echeverría, Roberto. *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. Austin: University of Texas Press, 1985.

Kirk, Robin. *More Terrible than Death: Massacres, Drugs, and America's War in Colombia*. New York: Public Affairs, 2003.

Mejía, Gustavo. “Historia e historias en *La novia oscura* de Laura Restrepo.” *Revista de Estudios Colombianos* 21 (2000): pp. 14-19.

Menton, Seymour. *Latin American New Historical Novel*. Austin: University of Texas Press, 1993.

Toril Moi, “Feminist, Female, Feminine.” *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. Eds. Catherine Belsey y Jane Moore. Cambridge & Oxford, 1989, pp. 117-132.

Ramírez, Dora Cecilia. “¿Todo aquello fue real?” Reseña, *La Isla de la pasión* de Laura Restrepo. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 28. 27 (1991): pp. 97-98.

—. “La sombra del leopardo.” Reseña, *El leopardo al sol* de Laura Restrepo. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 31. 36 (1994): pp. 117-119.

Restrepo, Laura. *Delirio*. Madrid: Alfaguara, 2004.



- . *Olor a rosas invisibles*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.
- . *La multitud errante*. Bogotá: Planeta, 2001.
- . *La isla de la pasión*. Bogotá: Norma, 1999.
- . *La novia oscura*. Bogotá: Norma, 1999.
- . *Historia de un entusiasmo*. Bogotá: Norma, 1999.
- . *Dulce compañía*. Bogotá: Norma, 1995.
- . *El leopardo al sol*. Bogotá: Norma, 1993.
- . *Las vacas comen espaguetis*, n.e. (1989).
- . *Historia de una traición*. Bogotá: Norma, 1986.
- . et al., *Once ensayos sobre la violencia*, n.e. (1985).

Safford, Frank y Palacios, Marco, eds. *Colombia: Fragmented Land, Divided Society*. New York: Oxford University Press, 2002.

Sánchez-Blake, Elvira. "Colombia, un país en el camino: Conversación con Laura Restrepo." *Revista de Estudios Colombianos*. 22 (2001): pp. 58-61.

Symmanski, Richard. *The Immoral Landscape. Female Prostitution in Western Societies*. Boston: Butterworth, 1981.

White, Hyden. "Literary Theory and Historical Writing." Ed. Ralph Cohen. *The Future of Literary Theory*. New York: Routledge, 1989.

Wimmer, Andreas. *Nationalist Exclusion and Ethnic Conflict*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.