

**LA MIRADA TRANSGRESIVA EN LA NARRATIVA
DE EVELIO JOSÉ ROSERO**

VIVIAN CAROLINA ROJAS CAICEDO

**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
ESCUELA DE ESTUDIOS LITERARIOS
MAESTRÍA EN LITERATURAS COLOMBIANA Y LATINOAMERICANA
SANTIAGO DE CALI**

**LA MIRADA TRANSGRESIVA EN LA NARRATIVA
DE EVELIO JOSÉ ROSERO**

VIVIAN CAROLINA ROJAS CAICEDO

**Tesis de maestría para optar al título de:
MAGÍSTER EN LITERATURAS COLOMBIANA Y LATINOAMERICANA**

**Director de tesis
ÁLVARO BAUTISTA CABRERA
Doctor en letras hispánicas
Profesor titular en la Escuela de estudios literarios**

**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
ESCUELA DE ESTUDIOS LITERARIOS
MAESTRÍA EN LITERATURAS COLOMBIANA Y LATINOAMERICANA
SANTIAGO DE CALI**

NOTA DE ACEPTACIÓN

JURADO

JURADO

DEDICATORIA

A la blanca mirada de mi madre.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a los profesores de la Escuela de Estudios Literarios que orientaron mi camino en la maestría desde sus clases. Especialmente al profesor Darío Henao que posibilitó mi acercamiento a la obra de Evelio Rosero y al profesor Álvaro Bautista por sus enseñanzas académicas y personales y por su disposición y seguimiento en la dirección de este trabajo.

Contenido

Introducción	9
Estado del arte	12
La transgresión, trayectoria completa de la mirada.....	14
El ojo y la mirada de la Transgresión.....	18
Capítulo 1	20
1. JULIANA LOS MIRA (1987)	20
La mirada erótica.....	20
1.1 La Ensoñación.....	21
1.2 Sustancias Psicoactivas	22
1.3 La Fiesta.....	24
1.4 Miradas eróticas	26
1.5 El Episodio del armario.....	33
1.6 El ataúd.....	37
1.7 La niña macabra	38
1.8 Papá es esa iguana escurriéndose	41
Capítulo 2.....	45
2. SEÑOR QUE NO CONOCE LA LUNA (1992)	45
La mirada civilizadora.....	45
2.1 La desnudez y las torturas	46
2.1.1 Torturas de servilismo físico y emocional	48
2.1.2 Torturas de anulación del ser a objetos inertes.....	49
2.1.3 Torturas de Mutilación.....	50
2.1.4 Objetos de diversión.....	50
2.2 El armario, un monólogo de encierro.....	54
2.3 El hambre	57
2.4 Las fiestas.....	60
2.5 La mujer del velo y el espejo	63
2.6 La stirpe de los dos sexos y la primera desnuda.....	66
2.7 Personajes con sentidos transgresivos.....	71

2.7.1 Jesús	71
2.7.2 La Pájara.....	72
2.7.3 Teodosio Monteverde y La Enana.....	74
2.8 El afuera, la muerte	76
Capítulo 3.....	81
3. LOS ALMUERZOS (2001)	81
La mirada religiosa.....	81
3.1 Tancredo y la animalidad	81
3.2 Los Almuerzos	84
3.3 El padre transgresor.....	86
3.4 El cáliz sagrado	89
3.5 Las Liliás, Moiras de la parroquia.....	91
3.6 La danza de los gatos	93
3.7 Sabina y el Eros.....	94
3.8 Del Eros al Thanatos	97
Capítulo 4.....	102
4. EN EL LEJERO	102
La miradas desaparecidas.....	102
4.1 Ensoñando una pesadilla	103
4.2 Las caras del Encierro: El secuestro en Colombia	104
4.3 La Búsqueda.....	107
4.4 El Rostro de Cristo	109
4.5 El pueblo de los ratones	110
4.6 El Cóndor	113
4.7 La Cabeza de Mujer	115
4.8 El cementerio de Guitarras.....	118
4.9 La enana del Lejero	120
4.10 Rosaura.....	121
4.10 El convento perdido	122
4.11 El guardadero	123
4.12 El perdedero	126
4.12 La caída de Bonifacio.....	128

5. CONCLUSIONES	130
5.1 El Ojo está en todas partes	130
5.2 Las miradas de la transgresión	132
5.3 Lo político y lo religioso	132
5.4 Lo Erótico y lo Thanático.....	133
5.5 Personajes constelares	134
5.5.1 Los personajes religiosos	135
5.5.2 Los niños y los ancianos.....	135
5.5.3 Personales anómalos	136
5.6 Las últimas reincidencias	137
5.6.1 Consumo de Psicoactivos.....	137
5.6.2 La música	137
5.6.3 La comida.....	138
5.6.4 La ensoñación del final	139
Bibliografía	140
ANEXOS.....	143
ANEXO 1.....	144
ANEXO 2.....	147
ENTREVISTA A EVELIO ROSERO	147

LA MIRADA TRANSGRESIVA
EN LA NARRATIVA DE EVELIO JOSÉ ROSERO

VIVIAN CAROLINA ROJAS CAICEDO

Universidad del Valle

Introducción

Dentro del panorama contemporáneo de las letras nacionales, la obra de Evelio José Rosero ha sido una presencia oculta pero persistente y delatadora. En la última década, su narrativa ha empezado a cautivar públicos de todo el mundo, principalmente después de que su novela *Los Ejércitos* ganara el II Premio Tusquets Editores de Novela en 2007 y de recibir también premios importantes en el Reino Unido y Dinamarca. Su más reciente reconocimiento le fue otorgado, por fin, en nuestro país en junio de 2014, al ser el ganador del Premio Nacional de Novela, con la obra: *La Carroza de Bolívar* (2012).

Alejándose de las imágenes instauradas desde la oficialidad, Rosero propone una literatura que revela unas miradas que cruzan el límite impuesto por la tradición, rebasando temática y estructuralmente las conservadoras letras colombianas. La obra de este autor bogotano de ascendencia y crianza nariñense, que empezó a forjarse literariamente desde los años ochenta, emerge en los últimos tiempos con un brillo destacado, erigiéndose como clásico y vanguardia en nuestras letras contemporáneas nacionales, como lo afirma Lolita Bosch en sus comentarios sobre la novela *Señor que no conoce la Luna* (1991): “un autor que tan sólo puede leerse como un clásico radicalmente valiente en su escritura” (Bosch, 2010).

Con el filo del ojo transgresivo Rosero acude a nuestras memorias culturales para recrear sus mundos ficcionales; en su ya larga trayectoria como narrador ha logrado superar todos los olvidos y las censuras, destacándose en la elaboración de imágenes literarias que

transgreden el pensamiento moral, religioso, político y demás imperativos de la cultura dominante.

Me empeño en descifrar en la obra narrativa de Evelio Rosero una mirada que rebasa y transgrede nuestra memoria cultural. Alejándonos de la indagación de una historiografía que sólo busca huellas de datos exactos, fechas fatales y personajes subyugados a la figura de la oficialidad, y acercándonos a la reflexión histórica desde la construcción ficcional, que en nuestro caso, con la aparición de la imagen literaria transgresiva nos permite no sólo vislumbrar el otro lado del límite rebasado: el opuesto, sino que posibilita la mirada en su trayectoria completa.

Las memorias retratadas en las obras de Evelio Rosero parecen alimentarse del registro de algunos hechos que surgen de la “Historia” nacional: la barbarie de la conquista y la colonia que se prolonga hasta hoy, los grupos armados, la desaparición forzada y las torturas, como en el caso de las novelas: *El señor que no conoce la luna* (1992), *En el Lejero* (2003) y *Los Ejércitos* (2007). Además de la recreación de las otras memorias, las memorias íntimas, los frutos de la violencia interna del sujeto que ha sufrido esa historia, una memoria humanizada en toda su contrariedad que devela también los imperativos sexuales y religiosos, y la construcción psíquica del ser que se desenvuelve dentro de la contingencia de esa historia, como en el caso de *Juliana los mira* (1985) y *Los Almuerzos* (2001) y también en el *Señor que no conoce la Luna*.

Rosero en *Cuchilla* (2000), una de sus novelas infantiles premiadas por Fundalectura, recrea al Cuchilla, un profesor de Historia mezquino de vida personal miserable que aterroriza a todos los estudiantes, con datos mil veces repetidos y olvidados: “Qué historia sin vida la del profesor de Historia. Guerras aquí, guerras allá sólo gente muriéndose con sus batallas. Que yo recuerde en tantos sucesos históricos nadie se echó un baile al desaire o se besó” (Rosero, 2000:2) Desde allí se reitera una fuerte crítica a esa visión de la Historia como una repetición sin sentido de hechos impuestos y mezquinos. El autor en sus ficciones parece beber de esa memoria, pero sólo para transgredirla, para llevarla al límite e instaurarla en nosotros desde una metáfora literaria que encarna, ya no una visión parcializada por la tradición, sino las otras miradas y sentires que han sido acallados desde

los límites de la oficialidad. Allí, en la transgresión, habita la mirada más fiel al devenir humano, su visualización nombra la oscuridad que hace posible la luz, develando aspectos esenciales a nivel individual y social.

Esta noción de límite que estoy anunciando tiene que ver con un aspecto reiterativo en sus obras: las figura de la transgresión, un rebasamiento incesante de límites que parten del imaginario de la memoria cultural, y hacen ruptura de sus elementos tradicionales, desacralizando y burlando la referencia a la que alude la memoria. Desde Foucault, este límite rebasado ya no va representar solamente el otro lado, la diferencia o la otra mirada, sino, la develación de la trayectoria completa de la mirada que ha sido parcializada por la tradición. La mirada que devela la transgresión no es solamente el otro lado del límite, sino la completud de una visión que sin su contraparte desacralizada o transgresiva no podría mostrarse.

Abordaré en primer lugar lo propuesto por Michael Foucault en el Prefacio a la Transgresión (2010) y posteriormente nos embarcaremos en la interpretación literaria de la mirada transgresiva en cuatro novelas de Evelio Rosero, que proponemos como precursoras de su estilo:

1. Juliana los mira (1987). La mirada erótica
2. Señor que no conoce la luna (1992). La mirada civilizadora
3. Los Almuerzos (2001). La mirada religiosa
4. En el lejero (2004). La mirada desaparecida

Estado del arte

Sin duda la trayectoria literaria de Rosero nos muestra a un escritor consagrado, sin embargo, teniendo en cuenta la extensión y la calidad de su obra, no se encuentra una crítica literaria profusa. Aunque algunas de sus novelas han sido objeto de tesis universitarias y artículos literarios.

Una de ellas es la tesis de pregrado: Historia y literatura, una mirada desde Evelio José Rosero, presentada en la Universidad Minuto de Dios (2011) por Ana Carolina Bernal y Elsa Yolanda Alonso, quienes analizan la relación entre historia y literatura y ubican la novela histórica como un género contemporáneo que se nutre de ambas disciplinas, se interpretan desde allí dos novelas del autor: Los Ejércitos y Señor que no conoce la Luna, a la luz de problemáticas históricas de la sociedad colombiana como la colonización en Señor que no conoce la luna y el paramilitarismo en Los Ejércitos.

Un segundo trabajo importante que involucra varias de las novelas que abordaremos en este trabajo es el artículo: La novelística de Evelio Rosero Diago. Los abusos de la memoria, publicada por Paula Andrea Marín Colorado del Instituto Caro y Cuervo en 2011. Este ensayo se focaliza en la producción novelística de Rosero; tal elección corresponde al deseo de mostrar una lógica que se repite en las novelas de Rosero: la de los vestidos y los desnudos (tal como aparece en Señor que no conoce la luna; también se aborda la novela Mateo Solo, donde Miriam y Mateo, una mujer y un niño encerrados en la casa de su papá y sus hermanos, y en la casa de sus tías, respectivamente, son violentados sexualmente por todos ellos, sin posibilidad de escaparse ante esta degradación. Este análisis se basa en Julia Kristeva y Paul Ricœur para sus interpretaciones.

Otro artículo importante que se enfoca en la obra del autor es: Evelio Rosero al filo del abismo: revisión bibliográfica del análisis crítico a su obra. Allí rastrea el problema del mal

tanto en la poética del escritor colombiano Evelio José Rosero Diago como en el análisis y comentarios a la obra del mismo. El artículo sintetiza el material bibliográfico que da cuenta de la posición del autor y el análisis de su obra desde la problematización del mal como uno de los temas recurrentes en su obra.

Finalmente, en la Escuela de estudios literarios de la Universidad del Valle se han presentado dos tesis de maestría sobre el autor. En el 2013, el trabajo Ejercicio de contrahistoria en La carroza de Bolívar de Evelio Rosero por Mauricio Velasco, y, en el 2014, la tesis de Ramiro García titulada: Análisis de lo siniestro en La carroza de Bolívar de Evelio Rosero. Ambos trabajos se enfocan en esta novela de Rosero que lo hizo merecedor del Premio nacional de novela, 2014 y que está centrada en la develación de las atrocidades de la campaña del libertador en el sur de Colombia.

En nuestro caso, de las cuatro obras que analizaremos no se encuentran estudios profundos, las novelas escogidas no son tan conocidas como sus novelas más premiadas: Los Ejércitos y La Carroza de la Bolívar, pero, constituyen un referente fundamental y de grandísima valía literaria en la trayectoria escritural y la consolidación literaria del autor. Son obras olvidadas y aun desconocidas por la crítica, pero nuestro trabajo se empeña en descifrar sus tramas desde la mirada de la transgresión y las presenta como obras de lectura fundamental en el estudio de la literatura colombiana contemporánea.

Empezamos proponiendo una síntesis interpretativa de lo propuesto por M. Foucault en el texto *Prefacio a la transgresión* (2010), nuestro trabajo se moverá desde este marco teórico general:

La transgresión, trayectoria completa de la mirada

Foucault centra la primera parte de su texto en el tema de la sexualidad, quizá uno de los asuntos que más transgresiones suscita y que es precisamente el tema del primer capítulo del presente trabajo, en el que se abordan las miradas eróticas en la novela *Juliana los mira* (1987). El tema continúa siendo indispensable en las novelas *Señor que no conoce la Luna*, y *Los Almuerzos* y ocupa un lugar protagónico en su obra.

El filósofo francés plantea que aunque se cree que es en la época contemporánea donde la sexualidad ha alcanzado “una felicidad de experiencia”, realmente fue más intensa su expresión en el mundo cristiano del pecado, en medio de la represión. La sexualidad moderna, al contrario de encontrar el lenguaje de su naturaleza, la ha desnaturalizado por la violencia de sus discursos y la ha arrojado a un espacio vacío donde no encuentra más que la forma estrecha del límite, donde no tiene más prolongación que el frenesí que la rompe. (Foucault, 2010: 145)

Acudimos a un mundo donde parece ya no existen objetos, ni espacios, ni seres que profanar. ¿Es posible la profanación en donde no se reconoce ningún sentido positivo a lo sagrado? ¿Cómo puede concebirse la transgresión donde ya no existe lo sagrado?

La transgresión ahora está vacía y ese vacío, plantea el autor, está relacionado con la idea de la muerte de Dios:

Muerte que de ninguna manera hay que entender como el fin de su reino histórico ni la comprobación auténtica de su inexistencia sino como el espacio en adelante constante de nuestra experiencia. La muerte de Dios, al quitarle a nuestra existencia el límite de lo Ilimitado, la reconduce a una experiencia en la que ya nada puede anunciar la exterioridad del ser, por consiguiente a una experiencia interior y soberana. (147)

De esta manera queda en la experiencia interior del sujeto toda la posibilidad de desplegarse, sin el límite de lo ilimitado que la idea de Dios había estado imponiéndole.

Pero ¿qué quiere decir matar a Dios, si no existe? Tal vez al mismo tiempo sea matar a Dios porque no existe y para que no exista, esto es la risa, según el autor, la carcajada transgresiva. Matar a Dios para librar a la existencia de esa existencia limitante pero también para reducirla a los límites que borra esa existencia ilimitada:

Matar a Dios para reducirlo a esa nada que es él y para manifestar su existencia en el corazón de una luz que la hace resplandecer como una presencia (es el éxtasis). Matar a Dios para perder el lenguaje en una noche ensordecedora y porque esa herida debe hacerlo sangrar hasta que brote "un inmenso aleluya perdido en el silencio sin fin" (es la comunicación). La muerte de Dios no nos restituye a un mundo limitado y positivo sino a un mundo que se desata en la experiencia del límite, se hace y deshace en el exceso que lo transgrede. (147)

Así, matar a un dios que no existe es la gran carcajada. La muerte de dios no cierra el mundo a una visión limitada y positivista, sino, que abre todas las posibilidades de la exploración de los límites humanos. Desde el fondo del lenguaje de la sexualidad y de ese discurso sobre dios que occidente ha mantenido, queriendo agregar al lenguaje una palabra que supere todas las palabras, surge ese contrario, que le permite ser todo lo que es: La transgresión.

En un primer momento sabemos que la transgresión es un gesto que concierne al límite. Es en esa finura de la línea donde se manifiesta su destello y la trayectoria de su totalidad, su origen mismo (148). Cruza un trazo que bien podría ser todo su espacio, traspasa y franquea líneas, y detrás de cada una, sucesivamente, se cierra una ola de poca memoria. Nos situamos en la certidumbre de las certezas invertidas. Se pregunta Foucault: ¿Tiene el límite una existencia verdadera fuera del gesto que gloriosamente lo atraviesa? ¿Acaso la transgresión no agota todo lo que es en el instante en que franquea el límite? Actuando como una glorificación de lo que excluye, el límite es la salida violenta sobre lo ilimitado. La transgresión lleva al límite hasta el límite de su ser.

La transgresión no es al límite como lo negro es a lo blanco, lo prohibido a lo permitido, lo exterior a lo interior, sino más bien, intenta explicar Foucault: "Está ligada a él como una espiral, con la que ninguna fractura simple puede acabar" (149). La transgresión no es una cuestión de opuestos, sino que afirma al ser en el límite, en forma de espiral. Foucault plantea la imagen de un rayo de luz que abre la noche, nombrando por primera vez lo

oscuro, esa oscuridad solo lo es al conocer su límite, su diferencia clara y brillante que es la que le permite ser oscuridad.

La transgresión no se opone a nada, no se burla de nada, no busca sacudir la solidez de los fundamentos; no hace resplandecer al otro lado del espejo más allá de la línea invisible e infranqueable. Porque precisamente no es violencia en un mundo dividido (en un mundo ético) ni triunfo sobre los límites que borra (en un mundo dialéctico o revolucionario), en el corazón del límite, ella toma la medida desmesurada y en la que se abre y dibuja el trazo fulgurante que le da nacimiento. No hay nada de negativo en la transgresión, afirma al ser limitado, afirma ese ilimitado en el que salta abriéndolo por primera vez a la existencia (149).

Así, aquellos límites traspasados, fulgurantes, que interpretamos en la obra de Rosero, no constituyen solo una revelación de un límite rebasado o de un opuesto a la visión de la mirada oficial con respecto a lo sexual, lo social, lo religioso, sino, que en el destello de su aparición se vislumbra una posible mirada expandida, completa.

Ahora, quizá la transgresión no sea otra cosa que la afirmación de la separación, pero no una separación en cuanto a distanciamiento antitético o contrario, sino que es allí, en el límite transgredido, donde se resuelve una trayectoria de totalidad al reconocer y anular sus polaridades.

Foucault plantea que para despertarnos del sueño mezclado de dialéctica y antropología, fueron necesarias las figuras nietzscheanas de lo trágico y Dionisio, de la muerte de Dios, del martillo filosófico, del superhombre que se acerca con paso de paloma y del retorno (151).

Por analogía, Foucault plantea que se haría necesario encontrar para lo transgresivo un lenguaje que fuera lo que la dialéctica ha sido para la contradicción. Se empieza entonces a nombrar esa experiencia haciéndola hablar desde el vacío mismo del lenguaje que supera, pero ¿qué lenguaje puede nacer de esa máxima ausencia del límite transgredido? Un lenguaje que dé cuenta de un ojo blanco, del ojo arrancado. Una mirada con ausencia de lenguaje. Pero desde la ausencia del lenguaje ¿qué lenguaje puede nacer?

En un lenguaje desdialectizado, en el corazón de lo que se dice, pero también en la raíz de su posibilidad, el filósofo sabe que <no somos todo>; pero aprende que el filósofo mismo no habita en la totalidad de su lenguaje, como un dios secreto y omniparlante; descubre que hay junto a él, un

lenguaje que habla y del que no es dueño; un lenguaje que se esfuerza, que fracasa y se calla y al que ya no puede mover; un lenguaje que el mismo habló antaño y que ahora se ha separado de él y habita en un lugar cada vez más silencioso (153).

Según Foucault aquí se abren los caminos del lenguaje filosófico que ha excluido la subjetividad, con la superación de los límites de este lenguaje se abre una posibilidad (aquello sobre lo que cae –la cara del dado; y aquello en lo que cae: el vacío en el que el dado es arrojado-): la posibilidad del filósofo loco (154).

Es decir, el descubrimiento, no en el exterior de su lenguaje sino en el nudo interior de sus posibilidades, una transgresión de su ser filósofo. Un lenguaje no dialéctico del límite que no se despliega sino en la transgresión de aquel que lo habla. El juego de la transgresión y del ser es constitutivo del lenguaje filosófico que lo reproduce y, sin duda, lo produce (154).

Surge entonces un lenguaje inevitable, al cual son esenciales palabras muy usadas por Foucault: ruptura, escapadura, perfil desgarrado: un lenguaje circular que remite a sí mismo y se repliega sobre un cuestionamiento de sus límites.

Este planteamiento de Foucault me hace pensar en el retorno de la posibilidad de ensayar otra mirada del texto, o quizá sea la misma mirada, la del ser, la mirada subjetiva que se permite entrecruzar metáforas y sensaciones personales para el desarrollo argumentativo del discurso. Desde la propuesta de Foucault, el filósofo, o en nuestro caso, el crítico literario, o sujeto que examina y se examina ante una obra, no puede seguir situando su disertación desde una orilla alejada de la metáfora literaria. Si no, que el ojo arrancado en la transgresión del filósofo, debe dar paso a los otros lenguajes que rebasan los límites del ojo crítico conceptual de riguroso método que se cierra a sus transgresiones, y abrir caminos para un lenguaje crítico creativo que incluya de nuevo la mirada de la subjetividad.

El ojo y la mirada de la Transgresión

Foucault, a partir de sus interpretaciones de Bataille, pone en primera escena la imagen del ojo para explicar metafóricamente la idea de la transgresión. El ojo es un pequeño globo blanco que, encerrado en su noche, dibuja el círculo de un límite que es el que permite la irrupción de la mirada; su oscuridad interior, su núcleo opaco parece extenderse sobre el mundo como una fuente que ve, es decir, que ilumina; es en la pequeña mancha negra del iris donde se junta la luz del mundo y se transforma en la noche de la imagen:

Cuando el ojo cumple lo que hay de más esencial en su juego: se cierra al día en el movimiento que manifiesta su propia blancura; y dirige la noche circular de la pupila a la oscuridad central que ilumina con un relámpago, manifestándola como noche. El globo en blanco es a la vez, lo más cerrado y lo más abierto: haciendo pivotar su esfera, por consiguiente permaneciendo él mismo y en el mismo lugar, desquicia el día y la noche, franquea su límite, pero para volverlo a encontrar sobre la misma línea y al revés; y la semiesfera blanca que aparece un momento allí donde se abría la pupila es como el ser del ojo cuando franquea el límite de su propia mirada –cuando transgrede esta apertura al día por la que se definía la transgresión de toda mirada– (156).

Así, el globo es espejo y lámpara, tiene la expansión de un germen maravilloso, como la de un huevo que resplandece sobre sí mismo en dirección de ese centro de noche y de extrema luz que es y que deja de ser en ese momento. Es la figura del ser que no es más que la transgresión de su propio límite (155).

El ojo en su facultad de mirar tiene el poder de rehacerse al interior de sí mismo. Detrás de todo ojo, hay un ojo más tenue, discreto pero ágil, que dirige su mirada hacia adentro. Lo oscuro devora el globo blanco de su carne, pero detrás siempre hay uno nuevo. Un ojo incesante que se autogenera. La metáfora del ojo afirma la mirada transgresión: la claridad del globo del ojo manifiesta toda la blancura; y el iris, es la noche central que lo oscurece.

Esta figura de incesantes transgresiones significa la experiencia interior, el extremo de lo posible reiterado en una operación cómica o meditativa. El ojo, para Foucault, también

indica el momento en que el lenguaje, llegando a sus confines, hace irrupción fuera de sí mismo, explota y se cuestiona radicalmente en la risa, en las lágrimas, en la subjetividad.

Foucault concluye planteando que el siglo XX ha descubierto sin duda las categorías emparentadas al gasto, el exceso, el límite, la transgresión: la forma extraña e irreductible de estos gestos sin retorno que se consumen. En medio de todo, la emergencia de la sexualidad en nuestra cultura tiene un valor múltiple: está relacionada con la muerte de Dios y con ese vacío ontológico que ha quedado en los límites de nuestro pensamiento. Se vincula con la aparición aún sorda y vacilante de una forma de pensamiento en el que la interrogación sobre el límite sustituye a la búsqueda de totalidad y donde el gesto de la transgresión reemplaza al movimiento de las contradicciones.

La transgresión no es ya dialéctica, no se trata sólo de la incesante pulsión del límite o del contrario sino de la revelación de la trayectoria entera de la mirada, ya sea sexual, religiosa o política, siempre franqueando los imperativos culturales:

Tal vez la experiencia de la transgresión, en el movimiento que la arrastra hacia toda noche, alumbrando esta relación de la finitud con el ser, este momento del límite que el pensamiento antropológico, desde Kant, sólo designaba desde lejos y del exterior, con el lenguaje de la dialéctica (158).

Una última idea importante que retomamos de Foucault, antes de pasar a la interpretación de la obra, es que el lenguaje de la subjetividad representa la necesaria transgresión del lenguaje filosófico. Por ello, este trabajo pretende interpretar desde esa subjetividad metáforas e imágenes que se asocian con esta visión planteada de la transgresión en la narrativa del escritor colombiano Evelio Rosero.

La tesis que sustentamos consiste en que la narrativa de Evelio Rosero devela las miradas de la transgresión desde lo propuesto por M. Foucault. Dichas miradas se evidencian en la construcción de imágenes literarias y personajes que trasgreden la tradición a nivel sexual, religioso y político. La transgresión al presentarse como la oposición oscura y la infracción de la tradición revela las otredades y concede la posibilidad de percibir la completud de la memoria cultural y no solo la blancura de la oficialidad.

Capítulo 1

1. JULIANA LOS MIRA (1987)

La mirada erótica

Juliana los mira hace parte de la Trilogía Primera vez y es la primera novela escrita por Rosero, en 1985, durante su viaje a París; fue finalista del premio Herralde de novela de España y editada por Anagrama en 1987. Traducida y editada en Dinamarca (1989), Noruega (1990), Suecia (1990), Finlandia (1992) y Alemania (1992) antes de su primera y única edición colombiana hecha por Oveja Negra (1993).

Antes de esta novela Rosero ya había incursionado con éxito en la literatura infantil y empezaba a definir los imaginarios de sus personajes, unas presencias constelares que entran y salen de diferentes obras y que en este trabajo nos planteamos reconocer e interpretar. Rosero con esta novela empieza a desarrollar un estilo bastante particular y vanguardista dentro del panorama de los años 80 en Colombia, que con excepción de la obra de Andrés Caicedo, y la novela Sin Remedio, de Antonio Caballero, no había vislumbrado una literatura que pusiera en juego el contexto del hombre contemporáneo, con sus excesos y deseos prohibidos por la tradicional sociedad conservadora colombiana.

Rosero cuenta en una entrevista cómo dio a luz su primera novela:

Una tarde fui a abordar un vagón de metro, para tocar la flauta en otra estación, y entonces las vi: eran dos niñas de diez años, sentadas y tomadas de la mano, mirándose con amor: eran dos niñas enamoradas: la mejor excusa para huir de mis responsabilidades en París. Me puse a escribir una novela de amor: Juliana los mira, en lugar de estudiar y practicar el francés. (Rosero, 2012. *De editores y traductores*)

Esta novela de Rosero es un soplo juvenil de erotismo y alucinación que pone en juego temas que hasta ahora la conservadora literatura colombiana no había tratado. La historia central transcurre a partir de Juliana, una niña de 11 años y Camila, su amiga y amante. Paralela a la historia de las dos chicas existen otras historias que enriquecen la trama, entre ellas el matrimonio de los padres, la relación padre e hija –que tomará increíble fuerza al final– y la infidelidad de la madre con el chofer, situación muy importante para

la psiquis narrativa de Juliana que será testigo de todo ello como en una ensoñación, que transcurre entre la alucinación psicológica de la infancia y el despertar de la sexualidad.

Juliana los mira, como es enunciado desde el título, alude directamente a este acto de mirar a los adultos, en algún sentido, de espiar; un espionaje que desencadena placer y emociones fuertes, mirar o imaginar las experiencias del otro es un aspecto importantísimo en la trama de la novela y está relacionado con el ojo transgresivo que desde Foucault, nos devuelve la trayectoria de la mirada completa.

Juliana los mira vivir sus despropósitos y sus delirios, sus excesos sexuales, de alcohol y de drogas. Este placer en mirar o deleitarse en imaginar lo que otros hacen, principalmente a nivel sexual, tendrá conexión con otros aspectos de la novela como la figura del sacerdote confesor de Camila.

Con esta primera ojeada a las principales tramas de la novela ya advertimos algunas transgresiones o límites rebasados. Conforme avanza la historia, la atmosfera transcurre al hilo vaporoso de la alucinación, no hay realidad, todo es una ensoñación, es una expansión interna y meditativa, un juego que puede conducirse consumiendo pepitas de colores.

1.1 La Ensoñación

Para hablar de ensoñación, La poética de la ensoñación, de Gastón Bachelard, es un referente ineludible. En primer lugar, Bachelard, parte del reconocimiento de una dualidad síquica en los seres humanos: animus y anima, que tienen su correspondencia simbólica en lo masculino y lo femenino. Como sabemos, esta dualidad va más allá del género sexual y equivale simbólicamente al código binario de la naturaleza que se opone y se complementa. Así, para el autor al animus es el principio activo, a él pertenecen los sueños, los proyectos, las preocupaciones; y al anima pertenece la ensoñación: “El anima, es el principio de reposo, es la naturaleza que en nosotros se basta a sí misma. [...] El anima, principio de nuestras ensoñaciones profundas, es verdaderamente en nosotros, el ser de nuestra agua durmiente” (Bachelard, 1993:108).

Así, la ensoñación de Juliana es una revelación del ánimo, una expansión de la conciencia femenina, no lo femenino genérico y biológico, sino la metáfora de la vida interior, de meditación y la contemplación. Es una ensoñación que vuelve a la infancia, el lugar de las primeras impresiones, de las intensidades primigenias. “La ensoñación va hacia nuestro pasado, la ensoñación busca la infancia, parece volver a la vida, vidas imaginadas. La ensoñación es una nemotecnia de la imaginación. En la ensoñación tomamos nuevamente contacto con las posibilidades que el destino no ha sabido utilizar” (Bachelard, 1993:170). La ensoñación se construye con la imaginación y la memoria, y posibilita el mundo a su parecer, lo vuelve a nombrar desde la mirada interior, desde el ánimo.

Ahora, esta ensoñación que desplegaremos en nuestra interpretación viene acompañada de un elemento factico, un aspecto transgresivo en la contingencia cultural que es pretexto y trampolín para el vuelo psíquico y las meditaciones interiores de los protagonistas: el consumo de sustancias psicoactivas, tema que cruza toda la obra.

1.2 Sustancias Psicoactivas

Un aspecto que de entrada llama la atención en las primeras páginas de la novela es la alusión directa al uso de sustancias psicoactivas que se mezclan en las tramas y cobran importancia en la atmosfera onírica y sensorial de algunas descripciones. En nuestra cultura el uso de sustancias psicoactivas es un tema polémico pero inevitable e invasivo; de un lado, sigue siendo enjuiciado y penalizado por la tradición, y de otro, llevado a sus más agrestes contextos: la cultura del narcotráfico y el sicariato. Pero, qué hay del tema en la intimidad del consumidor común, que no es un jíbaro ni un sicario, que es un universitario o un trabajador agotado por el sistema: un médico, un profesor, una madre de familia. Este aspecto es un hecho que nos permea a todos y que en nuestra cultura desde una mirada tradicional sigue siendo una gran transgresión.

En la novela, la madre por ejemplo, nunca se aparta de su botella de alcohol, y en la fiesta inicial en honor al presidente, donde se conocen Juliana y Camila, hay claros indicios del consumo de cocaína:

Sentados, enmudecidos, regaban en la mesa roja un polvo blanquísimo; primero lo esparcían con una delicadez que era igual que el miedo, y más tarde lo agrupaban como una larga y ondulante cordillera diminuta ... se acariciaban los moños con la punta de los dedos, se daban nerviosas palmaditas en la cara y por último acercaban las narices y aspiraban como con dolor, siguiendo rápidamente la silueta blanca de la cordillera; aspiraban con un solo hoyo de la nariz, el otro lo tapaban con los dedos; después cambiaban de hoyo y otra vez alargaban los cuellos con fuerza, aspiraban y la nariz se les enrojecía. Pero no debían sentir dolor porque al terminar se refregaban las manos felices (Rosero, 1993: 24).

En este pasaje, Juliana expía a su madre que aspira cocaína junto con otras personas reconocidas en los campos culturales y políticos. La descripción de la inhalación es minuciosa; se pone en escena la coca desde el momento en que la esparcen con la delicadeza del miedo y se detalla la línea como una cordillera blanca y diminuta. Después aspiran como con dolor pero sus manos indican placer. Hay miedo, delicadeza, cordilleras, dolor y placer en esta escena que la chica observa.

La temática y la descripción puede resultar escandalosa en un autor que tiene marcada trayectoria en la literatura infantil y más porque es una chica de 11 años quien los mira y los describe. El autor propone un tratamiento distinto al consumo de drogas, una mirada desde la metáfora, que cuenta con asombro e inocencia y permite la humanización del consumo. Recuérdese también que Camila, la amiga íntima de Juliana, es una chica de doce años que consume pastillas de colores administradas a su voluntad:

Y me mostró un frasquito escondido en lo más hondo de baúl y me dijo: Mira estas son las pastillas misteriosas de Camila. Nadie las debe tocar. Eran unas pastillas minúsculas, rosadas y azules, como de arena [...] El médico me las recetó para cuando la cabeza me dé vueltas. Sufro de vueltas en la cabeza (68).

Y también le es permitido consumir Brandy:

Gracias mamá, y fue y se sirvió una copa de una oscura botella que había junto a un mazo de Naipes. Me preguntó: tú quieres Brandy, hace frío. Le dije que no gracias, que prefería una taza de té, y Camila y su mamá se miraron como si yo hubiera acabado de decir una tontería (86).

Juliana ya conoce los excesos de sus padres y después intima con Camila, una niña de doce años que consume pepitas de colores y toma brandy, aspectos indecorosos e ilegales dentro de las costumbres y las leyes de nuestra cultura.

Posteriormente Juliana también se entrega a ese delirio con Camila, decide consumir pastillas y unirse a su amiga en las tardes de ensueños psicodélicos y eróticos. Esa primera ocasión en que Juliana probó las pastillas se sumergió en una alucinación donde peinaba a Camila como si fuera el aire:

Comencé a peinar el aire, suave, espeso, igual que una melcocha entre mis manos. Un sabor amargo adormecía mi lengua, mis labios se estrechaban sellados y sin embargo seguía peinando su pelo como un gran aire amarillo [...] continúe peinando el aire, era un trenza más larga que Camila y que la cama y se salía por todas las ventanas y llegaba hasta mi casa [...] Desde entonces empezamos las dos a soñar con los ojos abiertos. Nos mirábamos desde sueños distintos (166).

El tema del consumo de sustancias tan importante dentro de la construcción cultural de nuestro tiempo, en Colombia parece haber sido evadido de la literatura, por lo menos en cuanto a experiencia personal que suscite exaltación de los sentidos expresados a través de imágenes literarias. Dentro de las obras narrativas contemporáneas en las que este aspecto ha sido tratado están: *Qué Viva la música*, de Andrés Caicedo, en la década de los setenta, *Sin Remedio*, de Antonio Caballero, en los años ochenta –un año antes que Juliana– y ya en la década de los noventa, *Opio en las nubes*, de Chaparro Madiedo.

1.3 La Fiesta

La situación inicial dibujada en las primeras escenas de la novela es la fiesta realizada en casa de Juliana en honor al presidente de la república. Parece ser que el padre de Juliana es un ministro, una figura pública que aparece en la televisión. A esta reunión acuden varios invitados famosos, políticos y presentadores reconocidos, alentados por las cordilleras de polvo blanco que se sirven, el presidente es presentado como una figura amenazadora y grotesca:

El presidente era un tipo alto y muy gordo y su cuello era como un toro con corbatín, así lo vimos, muy distinto al presidente que siempre vimos en la tele. Nos levantó en cada uno de sus brazos (...) Doctores... tienen ustedes... la mejor pareja de ranas... que encontró... mi vida. (...) Y no nos ocupamos más del gordo bizco, de voz de piedra, gutural, y hoy pienso que si el presidente no hubiera hecho lo que hizo, yo estaría pensando que lo único que hizo fue eructar, pero hizo mucho más que eso , y va a hacer más, pienso hoy al pensar en ti Camila (40).

En un ambiente festivo, puede decirse carnavalizado, los personajes van transgrediendo sus rostros. Ya finalizando la fiesta el presidente públicamente y desafiando a Juliana realiza una acción cómica y trágica a la vez, que implica una fuerte carga psicológica para Juliana y le crea un precedente como antihéroe que adquirirá importancia al final de la novela. El presidente caracterizado como un mamut dice:

Quién tiene... un bolígrafo... rojo [...] el mamut volvió a ser elefante y luego avestruz y de improviso nuevamente elefante y preparó el bolígrafo riéndose guturalmente y pintó por fin una franja roja entre las plumas del último cisne [...] Porque es el cisne mujer –me dijo– y a tu cisne... le ha... llegado la...menstruación (41).

Esa palabra “menstruación” tiene una fuerte carga para la chica, el hombre ha rayado el cisne donde había estado navegando con Camila, lo ha rayado con una línea roja que implica otra palabra que Juliana dice saber qué es, pero que no sabía cómo era, la palabra prohibida y grotesca del presidente rayando con bolígrafo rojo el hermoso cisne blanco, un franqueamiento del límite de la blancura y la inocencia, para la chica la acción del presidente aturde y confunde. El aturdimiento que le procura esta situación la hace mirar a su alrededor y ver a todos los invitados como micos que se agitan dando brinco y chillidos, ve colores estrechándose en torno a ella, después gnomos y después otra vez los invitados de la fiesta que reían y aplaudían estridentemente (41). Esa sensación grotesca y psicodélica donde los personajes sufren varias transformaciones es otra imagen transgresiva que refuerza la acción del presidente, una situación interior se expresa por medio de una alteración de la lógica y la secuencialidad del relato; las construcciones están hechas con imágenes surrealistas que exageran representaciones del sentir interno en forma transgresiva. Estas imágenes ocurren a menudo en la obra de Rosero, imágenes que rebasan sus límites por la temática que presentan como en el caso anterior de la menstruación, pero también presentan una transgresión en su lenguaje, pues el registro de la prosa cambia a un

abismo de palabras conectadas en monólogo interior que se develan con el brillo del lenguaje poético pulsando los límites del hilo prosístico y creando atmósferas abismales y oníricas.

Ahora bien, lo que da pie a esta imagen es precisamente la palabra “menstruación” que tiene un eco terrible dentro de la chica. Acaso es esa palabra prohibida, rojiza y atemorizadora uno de los imaginarios más fuertes dentro del mundo infantil femenino, acaso esa es la palabra que acusa la feminidad hasta ahora sólo descubierta en Camila, acaso también con ella sonará el eco de la Madre, diciéndole “Ay Dios qué vamos a hacer para quitarte esa cara de niño, Juliana, voy a tener que llevarte donde el doctor Parra Sicard” (17). Es la gran trasgresión del límite de lo que Juliana es, una confrontación directa entre su ser mujer y sentir deseo por la otra chica, una confrontación con la voz acusadora de la madre, ahora en las grotescas aptitudes del presidente.

El presidente raya el cisne con trazos brutales y rojos, es evidente la implicación sexual de la escena donde el mamut se siente atraído por las chiquillas y flirtea con ellas, situación que se confirma al final de la historia, cuando Camila sea “invitada especial” a una gran fiesta en el palacio del gran cerdo. Desde ya se empieza a anunciar lo que ocurrirá cerrando la novela con el drama emocional vivido por Juliana cuando Camila decida ir a la fiesta final del presidente, de alguna manera entregándose a él y sus tentadoras ofertas de viajes y vestidos y alejándose de ella y sus tardes de placer.

1.4 Miradas eróticas

Desde la interpretación de la obra de Bataille y también haciendo alusión a Sade, Foucault plantea que el lenguaje de la sexualidad alcanza su máxima expresión en la transgresión, en la desnaturalización de lo natural con respecto al cuerpo. Y su vez, la transgresión tiene todas sus bases en el lenguaje de la sexualidad y en la muerte de la idea de Dios. Lo segundo lo trataremos en el tercer capítulo, cuando abordemos la novela *Los Almuerzos*. Ahora nos centraremos en el tema de la sexualidad, o mejor decir, del erotismo.

Primeramente, es pertinente la diferenciación entre la sexualidad y el erotismo. La sexualidad es instintiva, al realizarla el hombre cumple con su naturaleza, pero el erotismo lleva más allá esta condición animal, los seres humanos movilizan su vida interior a través de ella, ponen en cuestión su conciencia; tal como lo plantea Bataille:

El erotismo del hombre difiere de la sexualidad animal precisamente en que moviliza la vida interior. El erotismo es lo que en la conciencia del hombre pone en cuestión al ser. [...] En consecuencia, si el erotismo es la actividad sexual del hombre, es en la medida en que esta difiere de la sexualidad animal. La actividad sexual de los hombres no es necesariamente erótica. Lo es cada vez que no es rudimentaria, cada vez que no es simplemente animal (Bataille, 20).

La sexualidad en sí, tanto en los humanos como en los animales es simple, es una actividad instintiva que lleva a la perpetuación de la especie. Pero, la sociedad humana enfrenta el instinto animal a un sistema de prohibiciones, reglas y estímulos. El erotismo nace de la sexualidad pero va más allá, involucra la conciencia, la vida interior, como lo plantea Octavio Paz, en su ensayo *Un más allá erótico*, Sade:

Erotismo y sexualidad son reinos independientes aunque pertenecen al mismo universo vital. [...] A pesar de que las raíces de erotismo son animales, vitales en el sentido más rico de la palabra, la sexualidad animal ni agota su contenido. El erotismo es deseo sexual y algo más; y ese algo es lo que constituye su esencia propia. Ese algo se nutre de sexualidad, es naturaleza; y, al mismo tiempo la desnaturaliza (Paz, 1994:18).

La desnaturalización de la sexualidad se da en la vida interior, pero por ser un asunto propiamente humano también es social e histórico. Las comunidades humanas y sus culturas son las que delimitan el erotismo, y éste se revela siempre en su contradicción, en su transgresión: “el erotismo se despliega en sociedad, en la historia; es inseparable de ellas, como todos los demás actos y obras de los hombres. [...] En perpetua osmosis con la sexualidad animal y el mundo histórico pero también es perpetua contradicción entre los dos” (Paz, 1994, 22). Aunque el erotismo es cultural e histórico, su vivencia se implanta en la vida interior, en la conciencia; cruzando además del límite instintivo y animal, los lindes de la imposición cultural.

Desde estas miradas sobre lo erótico se nos abre la interpretación de la novela de Rosero. El tema principal de Juliana los mira gira alrededor del erotismo. La metáfora de la sexualidad se aleja del acto meramente instintivo y trasciende a la vivencia interior de los amantes: la madre y el chofer, y principalmente, Juliana y Camila. Sin duda, el gran límite rebasado en esta historia tiene que ver con la sexualidad: es el enamoramiento de dos niñas y sus juegos sexuales. La homosexualidad es de entrada la primera transgresión, la evidente metáfora erótica.

Juliana, a quien la madre llama “niño”, siente una gran fascinación al conocer a Camila en la fiesta de la piscina. Desde allí, en una aventura onírica de cisnes flotantes y rodeadas de los patos del jardín –incluido el pato del ojo fluorescente que acompaña los viajes interiores de Juliana – comienza el enamoramiento de las dos chicas próximas a sus once años: Camila, refinada y con experiencias de viajes, es rubia y de ojos verdes, delicada, profunda y con una educación liberada. Juliana narra las primeras experiencias en la piscina y el inicio de sus juegos con naturalidad y una gran sensualidad:

Duramos tanto en ese cisne, recuerdo, Camila atrás y yo adelante, y el otro cisne junto vacío, y nuestro cisne semiundido por el peso de las dos. El agua era un espejo vivo: palpitaba; azul como nosotras, igual que nuestras venas, un corazón. Había sido un juego largo y el aliento de Camila continuaba hirviendo en mi cuello. Durante ese instante último yo quise que Camila no se marchara nunca de mi casa y se quedara al lado mío perpetuamente, a vivir toda la vida, para hablar conmigo o para no hablar, para cerrar los ojos y abrirlos otra vez y acompañarme en tardes tan interminables como ésta –cuando estoy a solas y miro sola a mamá- o para defenderme del mundo y de mamá. Para ayudarme. Por un breve segundo yo sentí que ambas éramos sólo una, y le dije: “Camila, no me dejes” (1993: 29).

Las situaciones de intimidad femenina se dan en juegos infantiles que parecen tener un aura de ensueño y que cruzan toda la narración creando un ambiente onírico. Aparecen metáforas eróticas inusuales relacionadas con aspectos populares de nuestra cultura; miremos una de las primeras divagaciones interiores ocurridas después de aspirar el humo que las invitadas a la fiesta fumaban en el jardín:

La nube entera estaba encima nuestro y de los cisnes. Debíamos tener la piel de oro. Los cisnes eran humo. El agua empezó a ser nube misma y yo pensé de pronto: Camila es un buñuelo. Eso pensé: es un buñuelo y está quemándose en el agua y me va incendiar con todo y cisne. Dios. Y

también yo misma me sorprendí de mi misma al pensar que Camila era un buñuelo. Redondo. Dorado. Flotando entre burbujas sonoras (1993:31).

El buñuelo, fritura circular de harina y queso, emblema oloroso de nuestras panaderías, masa deseada y caliente, es ahora también un buñuelo-niña, una niña deseada que hierve en el sol. La imagen pone en una misma categoría el gusto por la comida y el gusto o afecto por una persona, pero lo que hace más llamativa esta escena es que al contrario de lo que se espera, no es una comida refinada, suave, delicada, frutal o adobada con pétalos de rosas como correspondería para una hermosa niña, sino un buñuelo, una masa deseada, cotidiana y grasosa; un deseo erótico que sólo podría darse en nuestra cultura.

Poco después de la fiesta ya en la intimidad del carro, acompañadas por Esteban, el amante de la madre, el chofer cuyas manos metálicas en algún momento Juliana describirá; ocurre entre las dos chicas que apenas empiezan a descubrirse otra situación con una gran carga simbólica: el cambio de zapatos. Juliana se siente admirada por los zapatos de Camila pues estos son de tacón y Camila propone intercambiarlos, anunciando con ello todo lo demás que irán a compartir:

Yo sentí que entraba en el calor de alguien distinto a mí, yo sentí que al mismo tiempo alguien entraba en mi calor almacenado en mis zapatos que yo ya no tenía pero que sentía aún, como algo mío invisible invadido de alguien que no era yo, pero que por eso era yo, yo sentí que era un cambio de calor, un escalofrío terrible que no si daba realmente risa o dolor o deseos de llorar de alegría. Un dolor que nunca había sentido. Un primer dolor (...) y las manos de Camila volvieron a sobrecogerme de escalofrío cuando me ayudó a acabar de acomodarme sus zapatos; era algo que yo nunca había sentido, una cosquilla al revés, una gota que yo sentí caer cuando Camila acabó de ponerme como un sello invisible sus zapatos (1993:50).

Esta imagen tiene una fuerte implicación al pensar la alteridad, un cruce del límite que hace llegar a sí misma, ponerse en los zapatos de la otra, sentir su tibieza, deslizarse en la otredad que devela el propio ser. Esta cosquilla al revés de sentir el calor de la amiga adentrándose en ella, una fusión del reflejo de sí misma, que ocurre solamente dentro de los lindes del amor homosexual.

La descripción de los primeros acercamientos eróticos de las chicas ocurre al inicio de la novela, alrededor de la página 50, pero el hilo de la narración irá mostrando que estos acercamientos suceden en realidad cuando ya han ocurrido muchas más cosas, casi al

finalizar la historia cronológica. El hilo de la narración se encuentra dentro de un monólogo interior de Juliana, viene y va en diferentes tiempos, cuyas partes el lector sólo podrá unir al final, navegando dentro del fluir de la psiquis de Juliana.

Rosero introduce los hechos dentro del monólogo de los recuerdos de la chica. Miremos por ejemplo, esta escena donde Juliana está en el jardín observando los patos que parecen flotar y abrir un solo ojo lleno de fluorescencias y en medio de esas imágenes de ensueño psicodélico aparecen los recuerdos vividos con Camila. Juliana la describe en sus primeros juegos y nos sumerge en un aura transgresora y excitante:

Ella es extraña, habla a susurros, parece una niña de agua, tiene una fiebre eterna, me lleva de la mano a su cuarto y cierra las persianas y todo queda azul oscuro, después ambas nos ponemos de rodillas y me muestra las muñecas que ella tiene, las desviste lentamente una por una y luego saca unos muñecos de madera que su padre trajo desde un viaje, y son dos muñecos terribles... con ojos blancos y colmillos azules, collares de piedra y plumas de pájaro en la cabeza, y los dos muñecos están desnudos y muestran eso de abajo muy grande y duro y largo, color tabla, eso que ella pone cerca del centro de sus muñecas... hasta rajarlas con fuerza y ríe delgadamente y me mira (51).

Rosero nos enfrenta directamente a esa imagen, los juegos de la infancia se nos revelan con la misma risa delgada de Camila, aparece el filo de curiosidad sexual en la desnudez de los muñecos, desplegados y abiertos, transgredidos en sus desnudeces plásticas, mímisis del cuerpo que experimenta los primeros ardores.

Las imágenes están cargadas de sensualidad, un ensueño erótico que nos sumerge en la levedad de la infancia y en el despertar sexual de una relación homosexual entre dos chicas de once años. Veamos el desarrollo de esta escena en la cama donde continúan los juegos de Camila que serán cada vez más intensos:

Sólo veo los ojos de Camila y me adormezco bajo ella que se mueve como un mar, una especie de barco hirviendo más, soplándome vapor desde su boca, hirviéndome, mojándome y mojándose, hasta que el calor se hace insoportable y ella dice: Desnudémonos, pero yo soy incapaz de un solo movimiento y ella me desnuda, yo hiervo entre una almohada, yo quemo y de pronto veo que Camila es un mago... me hipnotiza, está desnuda y por eso hierve más... tiene cada una de sus rodillas al costado de mis muslos y me oprime, me aprieta más (52).

Camila siempre se convierte, juega a ser un mago y se pinta bigotes, tiene la facultad de invertir todo, tiene un pequeño bastón negro con el que golpea a Juliana suavemente por

todo el cuerpo, con este bastón, símbolo fálico y de dominio, Camila empieza el juego, toca con el bastoncillo a Juliana por todas partes del cuerpo hasta llegar a su centro:

Ahí donde descubrió Camila que una es más caliente, ahí acerca su boca hirviendo [...] y pregunta Tu cómo crees que nacimos, [...] cuando llega a ese sitio se detiene y dice: Así nacimos y sopla más y al soplar saca la lengua igual que una burbuja ardiendo, su saliva igual que aceite, resbalosa, pero yo no miro [...] no quiero acordarme de la primera vez que abrí los ojos y vi la lengua roja de Camila y pensé que era una iguana roja mirándome desde abajo, casi metida (52).

Una iguana roja metida en su parte más caliente que parece mirarnos también a nosotros preguntándonos ¿cómo crees que nacimos? La figura del nacimiento nos llega a la tibia caverna de la memoria, la luz sexual del alumbramiento nos ciega, vislumbramos ese querer volver a al vientre de la madre, Sófocles y Freud nos dictan sentencias edípicas. Pero, estamos frente a algo diferente, una situación donde no hay madres ni hombres, sólo niñas, disfraces y lenguas.

Una escena como esta no tiene precedentes en la literatura colombiana, estamos frente a una escena de sexo oral entre dos mujercitas de doce años. En una sola página Rosero parece transgredir las bases de nuestra cultura con respecto a la iniciación, las conductas y la orientación de la sexualidad.

Aunque estas imágenes eróticas de jóvenes púberes ya se encuentran en nuestro imaginario literario, principalmente por sus repetidas apariciones en la literatura de García Márquez y el mundo costeño, y ni que decir de la Lolita de Nabukov llevada ya hasta todas sus representaciones, sin embargo, aunque de gran valía estética, la voz cultural que ha enunciado esta figura es una voz masculina, patriarcal, centrada en la imagen tradicional del gusto del hombre maduro por aquellas “mujercitas en flor” o lolitas.

En la obra de Rosero, por el contrario, nos acercamos a otra voz, sensible al sentir de la lolita, ya no objeto, sino sujeto femenino que se enuncia eróticamente frente a otra –sin importar que el autor sea hombre o mujer– hablamos de la aparición de un narrador que reconoce y le da voz y desarrollo a sus personajes femeninos, enunciando una visión de mundo, a pesar de que el peso de la tradición ha silenciado los aspectos más profundos de su erotismo. En una entrevista realizada para el boletín bibliográfico del Banco de la República en 1993, el autor argumenta: “Para mí, al poner punto final a Juliana los

mira, quedó el alivio del convencimiento de la vida de Juliana; su vida es más viva que yo; de hecho, yo estoy más muerto, ella no; así tiene que ser” (Rosero, 1993. *La creación Literaria*).

Ahora bien, permitámonos describir el final de esta inolvidable escena. Juliana dice que Camila disfrazada de Mago continúa moviéndose abajo, con sus piernas, su lengua y su bastón como todas las tardes de siempre. Parece aquí que esto ya ha ocurrido muchas veces, pero la última tarde ocurrió algo más:

Me pareció que no era un mago arrodillado frente a mí sino el muñeco de ojos blancos y colmillos y era cierto, estaba ahí, cerca, y me tocó con eso, y más, más adentro, y se hundió más casi a punto de rajarme igual que a una muñeca y yo tuve que gritar por el dolor (...) la cama era un mar que me estaba tragando y yo me hundía y resbalaba, el mundo entero estaba húmedo, yo misma estaba húmeda, las almohadas eran brazos amarrándome y las cobijas cientos de Camilas anudándose a mis pies (53).

¿Acaso estamos frente a una penetración, una posible pérdida de la virginidad, la descripción de un orgasmo? Todas estas situaciones son sugeridas en medio de un aura psicológica profunda: una chica de doce años es penetrada con un muñeco de madera por su amiga desnuda disfrazada de mago en medio de humedades y éxtasis hirvientes. No pareciera que estuviésemos tratando una novela que hace parte de la trilogía Primera vez, junto con Mateo sólo y El Incendiado, publicadas principalmente dentro del campo de la literatura infantil y juvenil. Y más aún, una novela que aunque celebrada en Europa y traducida a cinco idiomas, cuenta con una crítica tan escasa como su edición en español.

Las situaciones descritas ocurren en un monólogo interior de carácter onírico y meditativo que emula las reflexiones y las asociaciones características de la infancia y es esto mismo lo que permite a la novela tocar aspectos tan profundos del ser humano, cuyas primeras luces y directrices subconscientes serán adquiridas en la niñez y marcarán toda la vida. Al lenguaje infantil se le permite el asombro, la plena poeticidad de la pregunta, lo ilógico, lo lúdico, las libres asociaciones, es decir, todo lo que la modernidad racional ha prohibido al ser humano mayor de edad, se le permite dentro de los límites de la infancia, ese espacio donde habitan nuestras mayores profundidades.

Quizá por ello es que sólo Evelio Rosero, un consagrado autor de literatura llamada “infantil” como *Pelea en el Parque* (1991), *El aprendiz de Mago* (1992), *Cuchilla* (2000), *La Duenda* (2001), entre otras, ha logrado estas páginas para la literatura colombiana, poniendo en diálogo sus alucinantes imágenes cargadas de la transparencia delirante de la infancia con las memorias y las idiosincrasias de nuestra cultura.

1.5 El Episodio del armario

Analizaremos ahora otro episodio importante dentro de los juegos eróticos que envuelven a Juliana y Camila. Lo llamaremos el episodio del armario, porque más adelante cuando estemos indagando posteriores obras del autor echaremos mano de esta primera interpretación. Para empezar, es importante resaltar que este episodio se encuentra escrito en letra cursiva y va de la página 89 a la 95. Aparece como un recuerdo en medio de una descripción que hace Juliana de los juegos sexuales entre Esteban, el chofer y su madre en el jardín. En medio de ese mirar de Juliana, una situación ocurrida con Camila emerge como un recuerdo. Hay un cambio de temporalidad, lo que acontece externamente es una persecución sexual que el chofer emprende por la madre, cuyas rodillas rosadas abiertas en su espera parecen dos enanos que le hablan a Juliana; estas imágenes eróticas tienen entonces una repercusión en el interior de la niña y empiezan a marcar una segunda temporalidad que ocurre internamente como un recuerdo meditado.

Juliana juega a buscar a Camila que está escondida en una de las tantas tardes de juegos, sabe que su amiga se encuentra en el armario, pero tiene miedo de encontrarla, sabe que está desnuda allí dentro esperándola con todos los disfraces. Camila juega con una linterna dentro del armario, apaga y prende la luz, Juliana se decide y la encuentra allí, a oscuras ante la mirada de los disfraces que siempre actúan como presencias que enmarcan sus situaciones eróticas. Allí en el armario están las dos desnudas:

Camila desnuda como nunca, desnuda como yo (...) hueles a desnuda, te buscaba en el acuario, entre los peces invisibles, y hundí mi mano y la saqué mojada (...) y te busqué encima y debajo y al

*otro lado y al revés del espejo y le pregunté a la máscara dónde estás Camila y la máscara dijo con tu voz*¹: Camila es otro disfraz en el armario (90).

Como puede verse sólo hay una frase dentro de todo el episodio del armario que no se encuentra en la cursiva que marca la temporalidad interna, es la voz de Camila que a través de la máscara responde sin cursiva: “Camila es otro disfraz en el armario”, reconociéndose como otra, como máscara, como una de esas presencias que las observan dentro del armario, como una de esas máscaras que debe usarse para ciertos amores, o como esas máscaras que somos siempre en la vida y en la literatura. Una de esas máscaras que sólo ocurren al revés del espejo, cruzando el límite.

Empiezan allí un juego de luces y miradas, un juego de apagar y prender la linterna y de abrir y cerrar los ojos. Las dos desnudas en el armario prenden la luz intermitentemente mirándose de forma intercalada. Camila es la primera en detenerse en mirar “ahí” a Juliana y advierte que aún no tiene vellos y Juliana en su turno de mirar ve que Camila si tiene vellos dorados como su cabello, y aunque las dos son iguales ahí, son diferentes “como dos gajos entreabiertos de una mandarina” (92). La mandarina aporta una sensualidad intensa a la imagen de los juegos sexuales entre mujeres, tanto por su textura, como por su sabor y por saberse cada una parecida pero diferente.

Ahora vendrán otras escenas aún más intensas, en realidad, todo el fragmento que aparece en letra cursiva de la pg. 89 a la 95, que he llamado el episodio del armario, es en sí una condensación de emotividad y erotismo, acerquemos a la imagen:

[...]Y no sé por qué hundes muy rápido tus dos labios en los míos, y es rápido pero una eternidad y un torbellino de miedo... y yo acabo de sentir que mi lengua ya no es mía, y es un escozor y veo que las dos corremos de la mano por una llanura y hace viento y llueve y ambas saltamos hacia atrás y nos cubrimos con el disfraz más próximo (92).

Este es el primer beso entre las dos chicas, que empiezan a descubrirse en la oscuridad del armario y en el viaje de su beso logran correr por las llanuras de sus adentros y al despertar se cubren con un disfraz, atemorizadas de sí mismas, queriendo ser otras, tal como uno de esos seres de disfraz que rondan su encuentro. Más adelante Juliana en medio de la

¹ En todo el aparte de episodio del armario las cursivas son del autor

excitación, enfrenta su temor a los disfraces como signo de su resolución de tocar “ahí” a Camila:

Yo no tengo miedo de que los disfraces se estén moviendo solos y nos toquen a las dos como pedazos de alas gigantes, pero lo que quiero decir en realidad es que no tengo miedo de tocarte abajo con mis dedos... los disfraces empiezan a agitarse como nosotras y yo pienso que también quieren desnudarse... Camila bésame ahí te digo, y lo hemos dicho y nos besamos y es la muerte y eso es y así debe ser morir y tiene que ser así y es un remolino y voy a morirme aquí contigo (94).

Estamos de nuevo frente a un indicio de sexo oral entre las chicas, un descubrimiento entre luces intermitentes que juegan a mirar, tocar y besar por turnos. Ese éxtasis para Juliana es comparado con la muerte, esa primera pequeña muerte que sobreviene en la excitación, una muerte que trae remolinos de placer anunciando el despertar sexual, acompañado de una profunda intimidad psíquica y también lleno de miedos y contradicciones, es una muerte que afirma la vida, Thanatos presente siempre en los destellos de Eros. Pero nos preguntamos ¿quiénes son esos disfraces que se mueven solos, esas presencias que acompañan a las chicas aun dentro del armario oscuro de su desnudez?

Son los seres que encarnan el juicio, el miedo, los rostros de sus padres que las condenan y en ellos se refleja el rostro de nuestra cultura enjuiciando el amor, la sexualidad, todo esto se suma al éxtasis de Juliana que desesperada los recuerda en el armario y sobreviene la misma sensación estridente de la fiesta del presidente:

Por qué de pronto estoy pensando en ellos, que nadie sepa esto, ni tu papá ni tu mamá ni mi mamá ni nadie, Camila podrían confundirnos con ladrones escondidos... terrible suponer que se abra la puerta del armario y aparezcan todos y nos griten y se estallen como en la fiesta, terrible [...] Les diéremos que dentro del armario y con la puerta cerrada el silencio es otro y somos otras las dos... somos dos fábulas (93-94).

Juliana y Camila son dos fabulas, encarnan el ensueño infantil, el delirio desmesurado de sentir y también llevan sobre sí el límite de la sexualidad, la transgresión que la homosexualidad ha representado dentro de los dictámenes de la moral tradicional que descansa en la imposición judeocristiana. ¿Cuál será la moraleja entonces de esta fábula? Acaso una nueva apertura al sentir de nuestra época, un sentir que indaga en la metáfora de

la profundidad de la infancia, ensueño del ser, un sentir que juega al filo del abismo con las imágenes de la feminidad y de la cultura, con la sexualidad y el placer. Un sentir que termina por romperse en el exceso sensorial, tal como se rompe el armario después del gran estremecimiento de delirio y placer, el baile de la contradicción entre sentires y disfraces lo sacude hacia el piso y lo rompe dejando ver la claridad de la tarde, cruzando las ropas de disfraces, los seres escurridos en las chicas, como un baño de presencias desvestidas que entre risas y llantos hacen culminar la escena.

Esta idea del armario será constelar en la obra de Rosero, en esa oscuridad de seres que habitan otros planos, esas presencias que nacen del imaginario infantil, que vienen de la puerta entreabierta del armario se extienden más allá de Juliana y dan a luz a otro desnudo: el *Señor que no conoce la Luna* (1992) que analizaremos posteriormente donde un desnudo encerrado en un armario narra la historia de nuestra civilización a través de un monólogo también fragmentado y onírico.

Nos interesa por ahora mirar lo que ocurre al terminar el episodio del armario en *Juliana los mira*, una imagen que confirma la transgresión que estamos afirmando como constante en los textos de Rosero. Al romperse el armario, en medio de la claridad de la tarde, se rompen en risas y llanto y allí se acaba el fragmento en cursiva. Juliana regresa de la intemporalidad del recuerdo al aquí de su cuerpo. Se encuentra de nuevo con la imagen de su madre y de Esteban en la persecución erótica del jardín. Juliana los mira escondida detrás de los geranios, y describe una escena estridente de nuevo llena de risas extravagantes:

Mamá salta inflamada entre los patos blancos y grita diabólica y ríe, y gritan como ella diabólicos todos los patos, todos los patos gritando, diabólicos, el aire se rompe de plumas pequeñas, las plumas se elevan infladas igual que mamá, también los patos saltan entre las flores y ríen, diabólicamente, todos los patos riéndose, todo se está riendo y se revienta [...] yo soy Juliana escondida mirándolos, fingiendo que soy una muñeca de cobre y no me han mirado –aunque se encuentren mirándome– y que ese es mi papel en ese juego de perseguidos riéndose, mirar como todo se parte y se ríe, el agua, las paredes, el techo de cristal y los geranios y los patos, sobre todo, diabólicamente diabólicos, como mamá... (96).

Juliana los mira en el jardín en esta escena estridente hasta que Esteban, en un delirio de violencia y pasión mata un pato, aplastándole el cuello y gritándole puta a la madre (98),

una imagen fuerte para Juliana que la hace huir de ese plano y emprender de nuevo su ensoñación con Camila y empieza a contar lo que siguió esa tarde después del episodio del armario. La narración fluctúa entre un presente en que Juliana generalmente se encuentra en su casa espiando a su madre y al chofer, y un pasado, en que en forma de recuerdo viene la imagen de Camila y toma de nuevo el hilo de la historia. Estos cambios constantes de temporalidad y de espacio logran dos y más narraciones paralelas en el desarrollo de las tramas. Así: el primer tiempo, el más verosímil, es cuando Juliana está mirando el acontecer violento entre su madre y el chofer, desde ahí recuerda a Camila y lo vivido con ella en el armario y en su casa, ese es el segundo tiempo, pero también Camila trae consigo por lo menos dos historias más que remiten a un tercer tiempo: las aventuras vividas con un amigo que tuvo en México y con quien sugiere mantener juegos sexuales; y el espacio de confesión con un viejo cura lujurioso que parece estar en el confesionario como en un ataúd, haciéndole siempre preguntas a Camila, preguntas sobre su sexualidad, sobre los juegos que tiene con su “amigo”.

1.6 El ataúd

La imagen decadente del sacerdote es importantísima en la obra de Rosero, este personaje encarna la transgresión religiosa y retornaremos a él cuando estemos interpretando la figura sacerdotal en *Los Almuerzos*. El personaje es un cura confesor, es una sombra lujuriosa que devora las confesiones eróticas que Camila inventa cada domingo. Camila, a pesar de las peticiones de Juliana, frecuenta el confesionario de este sacerdote, que es descrito como un anciano famélico de ultratumba, que se alimenta de los relatos eróticos que Camila recrea y entrelaza. Miremos la descripción que Juliana hace refiriéndose a este personaje:

Yo imaginaba al padre como una sombra sigilosa que rodeaba a Camila y preguntaba y escuchaba y volvía a interrogarla interminablemente, y debía ser una sombra húmeda y fría porque a veces toda mi piel se erizaba de sus preguntas y yo sentía que estaba en esa iglesia desconocida rodeada de cirios quemándose [...] Camila contó que uno de estos domingos el padre había temblado más que de costumbre, casi a punto de morir y todo porque le preguntó que qué hacía ella en las noches, en su cama. Me contó que le había respondido que muchas cosas, <¿cosas malas?>, y ella: <cosas...> y el padre: <¿todas las noches?>, y Camila: Sí, todas. Camila explicó que siempre que

el padre preguntaba cosas así, ella respondía cosas parecidas, y que entonces el padre empezaba a morirse y agitaba su mano sin carne en el aire. Ella se arrodillaba al costado izquierdo del ataúd, y lograba distinguirlo de perfil [...] distinguía una oreja puntuda y peluda, puesta hacia ella, o unos labios de húmedo aire, escurridos y mojados, temblequeantes, preguntándole. Lo veía oprimirse el pecho con las manos cruzadas, temblando como un frío. (101)

Esta figura religiosa transgresiva reincide en la obra de Rosero, y se encarna en distintos personajes que evidencian la profanación, el juego del rebasamiento de los límites, la inversión y la trasgresión de lo sagrado. El sacerdote es como una tumba abierta y lujuriosa que se nutre de las confesiones que la chica reinventa cada vez de diferente forma en un juego vertiginoso y decadente, la muchacha no deja de ir nunca al confesionario, halla placer en “contar” y alimentar esa lujuria insaciable del viejo sacerdote que también “mira” a través de las confesiones de Camila.

Al final de la novela este sacerdote se convertirá en una sombra desagradable y temida para Juliana, resultará ser amigo del presidente y le contará de los juegos sexuales de Camila y, por este eslabón Camila será invitada al final a la gran fiesta en el palacio del presidente, la fiesta donde Juliana presume la apostarán como un caballo de carreras, la fiesta de la gran estridencia, la fiesta que causa el último dolor y el alejamiento entre las dos amigas.

1.7 La niña macabra

Camila es la comandante del delirio, la guía del ensueño, es una niña de agua envasada en las caras de la transgresión, ella misma lo reconoce y se atribuye desde su temprana edad el adjetivo de Macabra:

<A los cinco años fui macabra, pregúntale a mamá. Me comía la tierra, comía gusanos, sentía deseos de comerme los ojos de los gatos para ver si me encendía por dentro como una lámpara, y cuando entré al primer colegio me sorprendieron una vez comiéndome los mocos de otra niña, y fueron sor Prudencia y sor Santiago las primeras en decirme que eso era macabro y que por eso yo era una macabra> [...] Pensé que ambas pensábamos lo mismo, supe que ambas sabíamos lo mismo, lo pensábamos, lo sabíamos: *Camila comiéndose mis mocos*. [...]<Tranquila-. No contaré nada de esto cuando vaya este domingo al ataúd (72).

Dentro de Camila habita un espíritu que necesita rebasar el límite, vencer las tradiciones, el personaje está pulsado por la transgresión, la invaden deseos excesivos, algunos oscuros y repudiados. Querer comerse desesperadamente los ojos de los gatos para ver si una lámpara se enciende por dentro, es una metáfora llamativa que juega con esa aura sombría y mística que semánticamente se ha depositado en la imaginería de gato, pero el otro aspecto aún más impactante que la hace autodenominarse “macabra”, es el acto de comerse los mocos de otra niña. Esta imagen tiene una fuerte carga transgresiva. Los mocos, así como otras secreciones del cuerpo: la orina, la defecación y los fluidos sexuales, tienen una alta implicación escatológica.

Ahora, echemos un vistazo al significado que la RAE da a la palabra Macabro, bra: adj. “Que participa de la fealdad de la muerte y de la repulsión que esta suele causar. Es una palabra que proviene del fr. [*danse*] *macab[r]é*, [danza] macabra”. (RAE, 1992)

La palabra aparece relacionada con la expresión francesa *la danse macabre* (Danza de la Muerte) para aludir a la representación simbólica del poder de la muerte sobre la vida humana, la vida es la vida danza continua de este lado del límite de la muerte. Sin embargo, ¿está hablando Camila específicamente de la muerte cuando se define como “macabra”? No se trata aquí de una muerte como cesación de la vida, sino más bien, de un deseo de rebasar un tipo de vida, un tipo de mirada, para darle paso a un nuevo orden donde es posible encenderse una lámpara por dentro con los ojos de los gatos y comerse los mocos de la chica que se ama. Los mocos, a diferencia de los fluidos genitales, no tienen una escatología erótica; los mocos, evocan la niñez y el llanto, una cierta fluidez condenada y solitaria, comerse los mocos propios es un acto de reconocimiento, de recogimiento, saborear las mucosas condenadas será un acto que pocos humanos sinceros podrán negar. Pero, comerse otra mucosa, otro llanto, otro recogimiento, implica una cercanía emocional profundísima y evidentemente transgresiva.

Camila, la chica macabra, vive en una constante danza con su muerte, con su límite, Juliana dice que “todos los juegos de Camila son un secreto, como ese correr detrás de ella quemándose” (73). Pero a la vez de sus juegos ardientes y macabros, también hay un fluir de sensibilidad refinada, abierto al dulce portal de otros placeres. Los placeres de otras

danzas, danzas clásicas que eran “como un grito sin gritar” convocadas por sus hermosas palabras que decían:

Igual que alguien recitando en el colegio un hermoso poema muy bien aprendido de memoria: <mamá, ¿Por qué no pones la Marcha Eslava de Chai-kows-ki? > y luego me miró detenidamente y sonrió y cambio de idea –y de voz–, y dijo solamente: <No. Mejor el concierto para violín y orquesta en Mi menor, o-pus se-sen-ta y cua-tro de Men-del-ssonh>. Yo no sabía ni qué era eslava, y sólo intuía vagamente quienes tenían que ser entonces Men-del-ssonh y Chai-kows-ki. Cuando empezó a sonar el concierto y sentí sus dedos como un soplo de fuego posándose en cada uno de mis dedos. Me sonrió: No temas Juliana, esto también se puede bailar y la música siguió extendida en el cuerpo como una extraña voz (85).

Todas estas tardes compartidas de danzas y juegos empiezan a llegar a su final cuando Camila es invitada al palacio del presidente y acepta emocionada, esta invitación llega porque el sacerdote del ataúd le cuenta al mandatario de los juegos de Camila y éste quiere vivirlos personalmente. Juliana recuerda esa horrible escena extravagante con el pato y la menstruación y no entiende como a su amiga le emociona la visita al palacio presidencial. No entiende porque anhela esa fiesta asquerosa y las nuevas ropas para ir al palacio del gran cerdo. Para Camila todo es un gran juego macabro de halagos, sólo sueña con sus nuevos trajes y con irse de viaje otra vez, a París y a Marruecos y desde allí escribirle cartas a Juliana.

Juliana desde sus ensueños de pastillas siente deseos de matar a Camila, de ahogarla en el acuario “ahogarla de verdad, y verla muerta de verdad [...] estoy pensado eso, porque no quiero, y no quería y no voy a querer jamás que mi Camila vaya al palacio del hipopótamo” (192). Esto ocurre una tarde antes de que Camila disfrazada de mago penetrara a Juliana como una muñeca partida y entonces Juliana huyera de ella y de su cama para siempre. Aunque el recuerdo de Camila seguirá presente hasta el episodio final de la novela como una huella en la psiquis y en el cuerpo.

1.8 Papá es esa iguana escurriéndose

He dejado para este último aparte uno de los asuntos más reveladores de la novela. Es una situación que funciona como un hilo conductor entre el principio y el final de la trama. En el intento de navegar y develar las ensoñaciones, las memorias y las transgresiones de este gran relato alucinatorio hemos enunciado hasta ahora los principales personajes: Juliana, Camila, la madre y el chofer. Pero, es evidente que falta una imagen clave en la construcción psíquica del relato desde la mentalidad de Juliana como narradora: la figura de su padre.

El papá aparece desde la primera línea de la novela, elevándola hasta el techo y gruñendo tiernamente como varios animales, juntos dan vueltas como un trompo: “A ver, a ver qué quiere esta niñita de cumpleaños> sigue diciéndome; su boca en mi oreja cuchichea, chilla, gime, gorjea, sus labios picotean, las manos de papá como dos redes, sus dedos como lápices pintándome” (7). Juliana no duda en pedir un barco, un barco de guerra. El padre ríe de que su hija no pida muñecas e inicia el juego de la licuadora, que consiste en girar y sacudirla con mucha fuerza, resoplando entre sus piernas que son dos zanahorias “su voz contra mi ombligo, es una boca haciendo ¡plof!, su voz desciende, es un rumor de locomotora partiéndome [...] papá me baja al piso mordisqueándome los dos muslos de zanahoria, así lo dice: <tus dos mulos, homp, homp, de zanahoria>”. Finalmente le promete que tendrá su barco de cumpleaños.

En toda la narración el pensamiento del padre retorna dulcemente: sus crujidos y sus ruidos de animales, su barba y su calor son evocados siempre por Juliana, aún mientras vive sus acercamientos eróticos con Camila, como en la tarde en que el mago la penetró con el muñeco y la lengua de Camila era una iguana roja en el centro de sus piernas, Juliana dice: “Y yo soy una muñeca totalmente viva y sufriendo diciéndote no, no sigas, no, y pensado *papá es esa iguana escurriéndose*, no sigas no y tu siguieras hasta partirme” (192). El padre siempre aparece como un pensamiento cálido dentro de la chica, cuando Juliana mira todos los acercamientos sexuales entre la madre y el chofer; al cerrar los ojos, cuando no va al ensueño de sus tardes con Camila, piensa en su padre: “no debo acordarme de ti papá, vuelvo a repetírmelo, y pienso al oír mi propio grito” (193).

Esta presencia del padre se extenderá totalmente en el fragmento final de la novela. Donde después de narrarse todo lo que hemos rastreado, Juliana despierta el día de su cumpleaños, y lo primero que ve como en un sueño, es un barco gigante, gris y blanco, de guerra como los que navegan en las películas. Intenta sacar el barco para llevarlo a navegar y se parte, es un regalo lleno de chocolates y dulces: “asustador y chistoso como todas los regalos de papá” (202). La chica decide ir a despertar a su padre y emprende toda una travesía psíquica hacia él, acompañada del ensueño alucinatorio de las voces del pato del ojo fluorescente. Cuando llega a la habitación, el padre está todavía dormido al lado de la madre que siempre es una presencia temida y rechazada. Juliana decide “Resucitar a papá” y sin mirar a la mamá que se extiende amenazante en la cama como una muñeca impregnada del cobre metálico del chofer, se acuesta al lado de él intentando despertarlo, el padre dormido es como un perrito, que le dice:

Sé buena, vete a acostar otro rato o te muerdo. Entonces muérdeme papá, le digo sin hablar y se ha puesto a morderme suavemente en el cuello y me muerde más, eres una galleta desobediente y me muerde mejor y yo le digo que sí (223).

Juliana en el amanecer de su cumpleaños no quiere separarse de su padre, quiere que la muerda como una galleta. Él le insiste para que vaya dormir otro rato, pero la chica se rehúsa: “Entonces voy dormir contigo y le doy un beso rápido en la boca, con fuerza y lo veo acabar de resucitar, más sorprendido que nunca como si yo fuera una extraña muñeca en su cama” (223). Juliana inicia una cadena de juegos con su padre, se zambulle con él bajo las cobijas teniendo cuidado de no despertar a la madre, toma la mano de su padre y la desliza dentro de su camisón, él abandona su mano en las nalgas de su hija y palmotea levemente “Es bueno que regreses a dormir a tu cama”. La chica suplica que no, y aprieta la mano del padre contra sus nalgas e imagina a la madre muy lejos desde una ventana “mirándolos” como ella la ha mirado tantas veces con el chofer. La mano del padre deja de palmotear en gesto fraternal y empieza a resbalar y a frotar como procurando encender otro tipo de fuego “me quemo cuando el frota más rápido y sigo quemándome aunque su mano finalice quieta y después salga hecha un ascua” (225) Pero la chica está encendida y no quiere parar, busca al padre, lo muerde despacio en una oreja y lo besa buscando su lengua, como la madre buscando a Esteban, la mano del padre temblorosa desciende en la búsqueda de lo que debe ser para él el centro entero de su hija, le levanta el camisón hasta

las rodillas y se arrepiente. Pero la chica, lo besa, uniendo sus labios al espacio peludo de su camión, después lo besa en el cuello escuchándolo palpitar por dentro y siente por fin en su centro “unos dedos calientes que no pueden ser de papá, pienso, duros pero tenues, reconociéndome, y recuerdo el bastón de Camila” (226). El padre temblando mira la cara de su esposa a escasos centímetros de ellos y se incorpora: “tu mamá está dormida, no la despertemos”. En su estupor le pregunta sorprendido a la hija qué le pasa, y Juliana, recuerda todos los días vividos, el ataúd, el niño de México, las pastillas, su amada Camila, la estridencia sexual del chofer con la madre, todo viene como en una alucinación interior en la voz de un pato de ojos fluorescentes:

Su ojo fluorescente susurra algo que no entiendo, y sigo pensando que es el momento de decir lo que no dije, pero demoro, y no voy a decirlo, y aquello de papá tiembla allá abajo, y yo quiero verlo pero no quiero, yo quiero, Camila, mi Camila el pato me ayudará a encontrarte, y abrazo otra vez a papá y lo muerdo más [...] papá, bésame, pero bésame pienso, en la boca, como yo, como Camila, como Esteban y mamá, [...] Deberías ser presidente (229).

En esta escena final se condensan los dilemas interiores de Juliana que refugiada y anhelante, emprende un vertiginoso juego sexual con su padre. Todo lo vivido parece descender en una última gran transgresión: El incesto. Pero no un incesto que viene desde el deseo forzado del adulto, sino el que brota de la confusión y el despertar sexual de una jovencita que seduce a su padre canalizando en él toda la intensidad de sus miedos y sus pasiones.

En las últimas líneas, el padre, en medio de la excitación y la confusión, logra salir de la cama con la chica y elevarla hasta el cielo en el juego del huracán y estrecha su boca en el centro donde cae una gota ardiendo, su lengua debajo de la gota de fuego que cae, confirma la revelación:

Papá es esa iguana Camila, eso es, y de repente separa su rostro de ahí y me mira y el también parece sufrir por otro escalofrío y entonces vuelve a pegarse a mí, con toda su fuerza, y yo le digo que no que aquí no, abajo (230).

Con este broche transgresivo termina la novela en un límite desbordado. Desacralizando la relación entre padre e hija que era la única que se mantenía dentro de los límites culturales, Juliana rebasa todas sus fronteras. Su mirar es un hacer, que trastorna su mundo, su mirar

es la memoria erótica de una nueva generación que busca más que nada rebasar sus propias fronteras, una generación que acude a la memoria cultural para excederla e instaurar un nuevo orden, un orden de terrenos resbalosos que está lejos de ser una experiencia enaltecedora de la memoria y se acerca más al hundimiento, a la trasgresión, como lo ha dicho Rosero en una entrevista del Boletín cultural del Banco de la República:

Pretendo responder o intento responder cómo escribo y por qué, para qué he resbalado en este abismo de la escritura desde los doce años. No empleo los términos *resbalado* y *abismo* de manera fortuita. Siempre que escribo experimento la sensación de un hundimiento, en donde participo, como angustioso intermediario, de fuerzas internas que me avasallan. Esto de ningún modo es para mí enaltecedor. (Rosero, 1993, *La creación Literaria*)

Estas fuerzas internas avasalladoras retratadas en la literatura de Rosero, tomarán un rumbo muy interesante en la siguiente novela en la que nos embarcaremos: *Señor que no Conoce la Luna* (1992).

Capítulo 2

2. SEÑOR QUE NO CONOCE LA LUNA (1992)

La mirada civilizadora

En sus estudios críticos sobre la novela colombiana, Álvaro Pineda Botero describe esta novela de Rosero como “una novela onírica, producto sin duda, de una pesadilla” y más adelante plantea que “en este mundo fantasmal y monstruoso no hay historia. Las cosas no parecen pertenecer a ningún tiempo ni a nadie” (Pineda, 2005:91-92). Esta novela, como la anterior, a primera vista sin una “historia” o relato lineal, rebasa una sucesión de límites que franquean una y otra vez su trayectoria desde diferentes ángulos. Las lógicas de los opuestos se afirman y se anulan en constante transgresión; esto ocurre con la socialización, en sus dimensiones familiares y políticas; con la formación de la individualidad o la conciencia del sujeto y con su sexualidad.

En *Señor que no conoce la luna*, publicada en 1992, siete años después de *Juliana*, Rosero incursiona de nuevo con la narración en monólogo interior, una prosa llena de abismos y atmósferas oníricas, similares a las elaboraciones de *Juliana los Mira*. Ambas novelas presentan una secuencialidad fragmentada que en una primera lectura, no dejan ver una historia lineal, pues la trama debe hilarse a través de la asociación de los monólogos y las meditaciones del personaje principal. A medida que el lector se afianza con las atmósferas y las lógicas internas de la novela, por supuesto que encuentra una historia, además de la *Historia*, como veremos más adelante.

Ahora, quien narra ya no es una niña alucinada descubriendo el erotismo, aunque éste sigue en primer plano, sino un ser desnudo que habita en el encierro. De entrada, hablamos del rebasamiento del primer gran límite que define toda nuestra vida cultural y sexual y que se constituye en el eje central de la trama de la novela: La desnudez.

2.1 La desnudez y las torturas

En el mito bíblico el vestido fue un castigo y un mandato de dios, cuando hombre y mujer conocieron la verdad de sus cuerpos y tuvieron conciencia de su deseo, el dios los condenó a la vergüenza de sus sexos, llenando de culpa su deseo vital. El juicio cultural del pecado original cayó sobre lo que nos es más natural e inherente: El cuerpo. Somos todos culpables por vivir y nacer del cuerpo, así, hay que ocultar “las vergüenzas” y renombrarlas constantemente, con nombres que se transgreden unos a otros. A estas vergüenzas del cuerpo, además de las religiosas, se atan cargas políticas, civiles, económicas y de consumo, todas lo determinan con sus imposiciones, alejando el cuerpo del cuerpo. El deseo del cuerpo es la mayor vergüenza, hay que acallararlo, oprimirlo, y lo paradójico es que allí, en esa represión del mundo cristiano del pecado, es donde Foucault plantea que la sexualidad llega a su máxima felicidad, celebra su trayectoria total como experiencia transgresiva, la inminente transgresión es la fiesta del oprimido que se da un pequeño banquete corporal, un banquete prohibido y supremo.

El esplendor de sus atributos biológicos fue el primer don negado y tras ello vino la negación de todo lo demás. La desnudez, la piel en su extensión abierta y divina, es una de las primeras transgresiones en la cultura occidental, está acorralada por todos los límites, por eso, su vivencia es la fiesta de la irrupción, la fiesta del rebasamiento, franquea entre lo social y lo íntimo, entre el afecto filial y el carnal, entre la intimidación y el deseo, es la mayor prohibición y con ello el mayor placer. Es la posibilidad de la divinidad humana que se crea y se posterga a través de su sexualidad, de su desnudez.

Los desnudos habitan reclusos en una casa, aislados de la sociedad vestida y de todas sus maravillas, alejados del mundo animal y vegetal, alejados de la “historia” y de los avances tecnológicos; el tema del encierro y la reclusión tienen una importancia visible en la novela y en general en todas las obras de Rosero que estamos indagando y lo trataré en el aparte 2.2 titulado: El armario, un monólogo de encierro.

Por ahora anotamos que estos seres que viven desnudos en el encierro, aparecen como seres deshumanizados, con precarios procesos de socialización y subjetivación, y con una insólita

característica física que los diferencia de los humanos vestidos: poseen los dos sexos. Este ayuntamiento de desnudos hermafroditas transgrede toda la lógica de la civilización occidental en sus imperativos principales: el estado, la familia y la religión; los desnudos no constituyen familias, ni se enamoran, carecen de lazos filiales, y sus bases religiosas han sido relegadas a la figura de un viejo ridículo que mendiga al lado de la cocina.

Sus límites son impuestos desde el afuera de la casa donde viven los vestidos, metáfora de la sociedad civilizada, aquella que usa ropa, trabaja, se enamora, se divierte y principalmente se aburre. Es por esto último que mantienen allí encerrados en la casa a los desnudos, para combatir su aburrimiento, para jugar a ser amos y señores, dioses desesperados de un solo sexo, dioses terribles e incompletos que sufren la carencia de su dualidad: “sea lo que sea nuestra humildísima victoria se reafirma en que nos consta que la desnudez de nuestro doble sexo los oprime, los deprime, los aflige, los irrita hasta otra clase de dolor: el odio. El odio que es el peor dolor” (Rosero, 2010:14).

La lógica de la trama se mantiene en el juego siniestro del des-aburrimiento de los vestidos. Ellos como dioses terribles que acostumbran milenariamente el esclavismo, suprimen la saciedad de las necesidades básicas de los desnudos y los amedrantan con castigos y torturas. Proveen raciones muy medidas de carne cada semana, por ello los desnudos siempre tienen hambre, solo piensan en su ración de carne, no hay más vida para ellos, el hambre guía sus sentidos. La manera como consiguen esta carne, es otro de los nudos importantes de la historia: Cada semana un desnudo tiene que salir del encierro de la casa para ir al mundo de los Vestidos y recibir la porción de los víveres. El desnudo que sale por la comida es víctima de des-aburrimiento de la sociedad vestida y es sometido a inusitadas torturas que son descritas con detalle. Pineda Botero dice al respecto que “el vestido dispone libremente del desnudo para su diversión y regocijo. El mayor placer se deriva de la tortura. De hecho, la novela incluye una especie de manual de tortura con largas páginas dedicadas a describir sus formas” (Pineda, 2005: 94).

Esas torturas a las que son sometidos los desnudos, son descritas en pequeñas dosis a través del monólogo interior del desnudo que narra, a continuación las agrupo y propongo algunos rasgos principales:

2.1.1 Torturas de servilismo físico y emocional

Lavar y cepillar sus letrinas, dormir con sus paralíticas nonagenarias, bañarlas en agua tibia, fregarlas, enjuagarlas, secarlas. Peinarlas, rascarlas, rastrillarlas. Acostarnos con sus barrigones seniles, lamerlos, arrullarlos, mecerlos, prenderles sus pipas, sus corazones. Servir de paraguas en las tormentas. Empujar para siempre sus sillas de ruedas. Jugar con ellos al ajedrez y perder. Ser el juguete de guerra de niños y jovencitos. Las mascotas, los bufoncitos, acompañar a perpetuidad al idiota de la familia y ser más idiota que ellos porque en eso va nuestra vida (Rosero, 2010:27).

Estas son las torturas incipientes, apenas unos primeros suplicios emocionales, que reducen el ser del desnudo al servicio de los vestidos y lo deshumanizan, anulando su autonomía y su emocionalidad. Los desnudos son aquí prisioneros emocionales de los vestidos, son paraguas para sus tormentas, jugadores que pierden predestinadamente todas las batallas y también llamas encendidas que dan sentido y vuelo a sus pasiones.

En el caso de las mujeres, por ejemplo, las más viejas, enfermas de nostalgia y reumatismo reviven sus fuegos y olvidan sus quebrantos de salud, rejuvenecen ostensiblemente. Se cuenta de una abuela que bastante estimulada por la historia de martirios que oía comentar a sus vecinas recuperó la vista perdida hacía años y pudo disfrutar de la sesión de torturas que le tocó ver y luego repartió sus propias impresiones (15). Pero las jovencitas vestidas, las no desposadas, son las que más disfrutaban durante las escenas de torturas:

[...] Suelen repasarse sus lenguas rojas y vibrátiles por las bocas resacas... ligeramente inclinadas, ligeramente entreabiertas siguen hiriéndose los labios, involuntariamente, hasta la sangre... pasan y repasan la yema humedecida de sus dedos por encima de los pezones erectos, como para reduplicar en sus cuerpos la sensación de la monstruosa caricia proveniente del dolor de los desnudos (17-18).

Las torturas de los desnudos son tan indispensables para la sobrevivencia de los vestidos que los médicos no dudan en recomendar por unanimidad la tortura de un desnudo como remedio infalible:

Para el reuma, la obstrucción intestinal, la insensibilización, el asma, el bloqueo cardiaco, la caída de cabello, el cólico hepático y nefrítico, la gripe, la sordera, el histerismo y fundamentalmente la

aburrición, que es un mal grave y mortal en edades avanzadas, pues acaba con la esperanza y sin esperanza ningún cuerpo decrepito puede sobrevivir (16).

Ahora bien, no son sólo torturas emocionales las que sufren los desnudos al salir de la casa, la mayoría de ellos muere en la salida, y los que sobreviven y retornan, lo hacen con terribles consecuencias físicas y psíquicas.

2.1.2 Torturas de anulación del ser a objetos inertes

Se usa a los desnudos como objetos inertes, totalmente deshumanizados, anulando por completo su sentir y llevándolos a situaciones extremas de dolor. Esta transgresión va más allá de cruzar el límite del sentido de lo humano y transgrede la condición básica de la vitalidad:

Dejar que nos usen para cualquier menester, de platos, de candelabros, de vasijas, de mesas para sus comidas: encima de nuestras espaldas ponen la carne humeante y la cortan con tenedor y cuchillo –en nuestras mismas espaldas-, a pesar del dolor y los gritos, de nuestra sangre que se confunde con la sangre de carne de res ligeramente asada, y luego decoran la carne con salsas furiosas, y la sazonan con cremas picantes y vinagre y jugo de limón y sonrían al comprobar cómo se mezclan esos jugos inmisericordes por nuestras heridas (28).

Esta imagen, bastante impactante, donde los desnudos son usados como platos, confirma su deshumanización; además, hay que recordar que el desnudo está allí porque ha salido por la ración de comida, de carne, la comida predilecta en la casa del encierro. Así, los desnudos hambrientos que salen y se enfrentan a las más terribles e inusitadas torturas por la carne, son usados precisamente como platos: en su espalda desnuda cortan y degustan la carne de res que se confunde con su propia carne. Son devorados como carne, son sentenciados, anulados y martirizados precisamente con aquello que anhelan y salen a buscar.

Los desnudos son utilizados como objetos inertes en muchas más circunstancias: apoyan los pies en sus nuca, usan sus uñas para mondarse los dientes, se limpian el aceite de sus labios en sus axilas y pasan y repasan sus dedos ásperos por el vello de sus sexos (28).

Los vestidos tienen una feroz necesidad de esclavizar a los desnudos, de ello depende su subsistencia, incluso temen que algún día los desnudos se liberen y por ello aumentan la rigurosidad de la dominación y de las torturas: “Si no corregimos la falta, no tardarán estos desnudos en elegir su propio dolor, si es que antes no acaban con nosotros, echándonos en cara la desgracia de sus dos sexos” (17).

2.1.3 Torturas de Mutilación

Los desnudos son víctimas de mutilaciones, quizá el tipo de tortura más difundido en nuestra cultura, aplicado regularmente como forma de presión política y religiosa. Pero en este caso, la mutilación es aplicada por diversión, por costumbre, no es una presión que lleve al desnudo a revelar un hecho, o a actuar de una forma determinada, no, la mutilación ocurre por des-aburrimiento y se aplica al desnudo solo por su condición natural de desnudez: “Nos tiran de las orejas, de los testículos, o de los senos, según sea el público. Nos rapan las cejas, nos despojan de las orejas. De una mano. De una pierna. De la nariz” (28). Se le castiga y se le mutila porque su ser es toda la transgresión, toda la diferencia anulada y florecida en dos sexos exhibidos sin pecado: es insoportable la completud. Además, el hábito antiguo y quizá biológico de dominar el espacio se mezcla con un tipo de placer derivado de la potestad de prevalecer sobre otro, de incidir sobre su humanidad, como dioses siniestros que postergan su divinidad a través de la opresión y el martirio.

2.1.4 Objetos de diversión

Otra tortura es usar a los desnudos como juguetes u objetos de burla o diversión, reduciéndolos a prácticas y usos insólitos y ridículos: “Nos pintan de rayas negras y rojas, como cebras inverosímiles. Nos hacen bailar a la fuerza encima de una mesa, de un ladrillo, encima de una alfombra con espinas. Nos hacen cantar orinando” (28).

Así, los desnudos son sometidos a innumerables transgresiones aún de su condición biológica. Las torturas dependen de las diferentes necesidades y obsesiones de los

vestidos, a veces son sexuales y de diversión, otras veces son de dominación emocional y en otras, consiste en la anulación del desnudo a un objeto inerte, para usos personales y domésticos.

Es claro que desde una perspectiva cultural y política en cada tortura puede verse un registro metafórico de las obsesiones de nuestra llamada civilización. La última tortura que comentaré es la cometida con un desnudo ya entrado en años que amarraron en el tronco de un sauco y lo dejaron allí dándole de beber solo vinagre y lanceándolo con palos embadurnados con acíbar, y le pusieron un rótulo colgando en el cuello que decía: “Por desnudo” (19). Además, se orinaron en él y le vaciaron baldados de mierda en la cara, el viejo desnudo llegó a sobrevivir alcanzando la casa arrastrándose, sufriendo de mal olor hasta el fin de sus días, porque “una confabulación de malos olores habían impregnado cada poro del viejo, en el hoyo más profundo del alma”; el anciano volvió con sus malos olores a la casa contando a todos sus torturas:

Él mismo contó a gritos su percance y describió la manera como niños y mujeres se turnaron para bañarlo en orines y estiércol de gato, que conjugados son el peor de lo estiércoles; lo adornaron con plumas de cuervo, intestinos de pájaro, frutos descompuestos, lo pintaron, dibujaron con púas en su espalda el mapa del pueblo, y en el sitio preciso de nuestra casa lo quemaron con carbones al rojo (19).

Estos límites rebasados en la humanidad del viejo desnudo, son evidentes transgresiones de aspectos importantes de nuestros imaginarios culturales. En primer lugar, es claro que el viejo es crucificado por *Desnudo*, es lanceado y le dan de beber vinagre, lo torturan como a su Cristo y lo condenan por su condición más natural: la desnudez, el envase de su humanidad; esto viene acompañado de varios elementos escatológicos que junto con lo religioso refuerzan la transgresión de la imagen. Después de la crucifixión, viene un baño de estiércol y orines; a la figura religiosa le sigue la escatológica: la burla de la trascendencia junto a la imagen del desecho, aquello que es expulsado del cuerpo en una condena diaria y vergonzosa, o quizá vital y placentera.

Y, aparecen otros adornos indispensables en la tortura: frutos descompuestos, el alimento dañado implica la transgresión del sustento corporal, hay putrefacción no solo en lo que

sale, sino en lo que entra al cuerpo; y lo coronan con plumas de cuervo como un ave de carroña, un ave en crucifixión de podredumbre.

Un último aspecto relevante cierra la imagen: Dibujan con púas en su espalda el mapa del pueblo. Aquí entendemos una alusión a las marcas del nacionalismo y del patriotismo escritas con heridas en nuestras memorias y en nuestro propio cuerpo desnudo; nos han dibujado un mapa en la espalda por medio de la barbarie y la tortura deshumanizadora, y ahora, esas flamantes heridas en el cuerpo-mapa, son insignia y aliento de una sociedad que olvidó de donde provienen las cicatrices que determinan el estado y enorgullecen al pueblo.

En ese mapa trazado con púas en la espalda, hay un lugar que deben quemar con carbón encendido: el lugar donde el desnudo habita, el lugar del encierro: su casa. El hogar del encierro, el lugar de opresión, donde todos habitan recluidos y oprimidos desde tiempos sin memoria. Ese lugar, el que el vestido ha dictaminado como celda para el desnudo, el espacio de reclusión, un lugar de la espalda que debe quemarse con un carbón encendido para que su cicatriz jamás se borre.

La alegoría política e histórica que estas torturas presentan es evidente. Los desnudos nos parecen la ficcionalización literaria de los indígenas latinoamericanos: dominados, esclavizados y anulados, deshumanizados en su propio territorio, condenados a habitar recluidos en el encierro sin memoria, avergonzados de su maravillosa desnudez, que es cuenta de su vínculo cósmico; los indígenas de este territorio que arde como carbón encendido, no eran hijos de la vergüenza, del pecado original, el mandato del vestido nada decía en ellos, habitaban el esplendor de su divinidad articulados en su cuerpo a la naturaleza.

Evelio Rosero en su ensayo *La creación Literaria*, publicado en el *Boletín cultural y bibliográfico del Banco de la República* en 1993, justo un año después de la publicación de *Señor que no conoce la Luna*, nos cuenta la idea inicial que dio a origen a esta novela que surge de la investigación histórica intensa sobre el indígena Agustín Agualongo y su lucha frente a Simón Bolívar en el sur:

Opté, les comento, por la novela histórica. Quise elaborar algo épico, en torno a la vida y hechos del caudillo realista Agustín Agualongo, el gran estratega indígena que enfrentó a Simón Bolívar y puso a encanecer de ira la cabeza de los patriotas. Leí a varios historiadores que estudiaron el "fenómeno Agualongo". Viajé a los departamentos de Cauca y Nariño y recorrí los escenarios de las principales batallas; recogí informaciones, verbales, de pueblo, y de archivo; quería sentirme Flaubert estudiando las fracturas de un hueso en todas sus manifestaciones. Pero sólo un paraje en la vida de Agualongo me impresionó. Lo relata el historiador Sergio Elías Ortiz: es muy posible que Agustín Agualongo, en su infancia, haya contemplado aterrado las inmensas cestas repletas de manos, las manos que se quitaban a los traidores al rey, después de sacrificados. Me impresionó además la tremenda convicción del pueblo nariñense de entender que el rey era Dios mismo, y que atacar al rey de España era atacar a Dios. Hasta ahí pude llegar como novelista investigador. Varias veces soñé con Agualongo niño, en cualquier orilla del camino real, contemplando estupefacto y atemorizado el paso de las carretas con cientos de cestos atiborrados de manos; manos llamando o despidiéndose. Me senté, después de varios sueños persistentes, a elaborar esta primera novela "histórica" y escribí una novela que hoy se titula *Señor que no conoce la luna*, y que vaya usted a saber si guarda relación alguna con Agustín Agualongo y sus hombres. Excepto el autor y su sueño de manos despidiéndose, nadie podría encontrar un solo punto de referencia. Ese fue mi único intento de novela histórica, antes de sumergirme en mis posteriores replanteamientos de narrador (Rosero, 1993: 3).

A primera vista, como el mismo autor lo plantea, el dato historiográfico de la lucha épica del caudillo indígena contra Bolívar no tiene una huella evidente en la novela, pero la temática histórica de la situación de nuestros pueblos amerindios y sus cosmovisiones frente a las imposiciones dictatoriales de la civilización, fruto de la barbarie y la violencia, atraviesan toda la obra. Por ejemplo: la implicación de la desnudez dentro de una civilización vestida, el encierro y la opresión, la deshumanización, las torturas y las mutilaciones. Rosero hace énfasis en la imagen de Agualongo niño viendo aterrado las cestas llenas de manos que le quitaban a los traidores del rey, esas manos cortadas, esos cuerpos mutilados, esos desnudos frente la opresión del poder, son los desnudos recluidos en la casa.

Este dato histórico recreado en la ficción literaria da luz para la interpretación de la novela. A partir de allí, el lector empezará a hilar otras situaciones transgresivas en torno a la lógica de la civilización impuesta; muchos elementos empiezan a cobrar sentido desde una mirada histórica y cultural, pero tal y como se viene afirmando, la aparición de estos

elementos siempre revelan una mirada que rebasa incesantemente el límite del registro oficial de la historia y del programa civilizatorio occidental.

Volviendo al hilo de la novela, el viejo desnudo que recibe todas estas torturas que hemos interpretado, logra sobrevivir el afuera de la civilización y retorna a su nicho de desnudos, pero sufrirá de mal olor hasta el fin de sus días, de nuevo en el encierro, a pesar de la curiosidad de quienes querían escuchar las historias de las torturas, es rechazado por el terrible olor que expele hasta el día de su muerte en el armario del desnudo central, quien narra la historia: “ocurrió que el anciano de estiércol de gato llegó a morir en mi armario [...] fue la primera noche que dormí con las piernas de un muerto en mi cuello, y algo extraordinario ocurrió: su misma muerte acabó con su mal olor” (22). Su mal olor era la insignia de lo sufrido en vida, lo putrefacto en él era lo vivido, el recuerdo psíquico y físico de las torturas; al morir, se disipa su vida y con ella olor fétido de su memoria.

Detengámonos ahora en el lugar donde muere el viejo, un espacio emblemático y lleno de sentidos en la obra de Rosero.

2.2 El armario, un monólogo de encierro

Quien cuenta la historia en primera persona es uno de los desnudos que vive en la casa, uno que se diferencia de los otros en su conducta y en su pensamiento, él es quien tiene la conciencia narrativa y plantea la descripción de los hechos y de los personajes: desnudos y vestidos sin nombre. Este desnudo vive recluido dentro del armario, y desde allí observa todo lo que ocurre afuera, podemos leerlo en las primeras líneas de la novela:

Y soy yo, generalmente, quien vive dentro del armario. Podría asegurar que mi casa es este armario: se trata de una vivienda relativamente incómoda, que huele a moho; pero no es una habitación desventajosa, porque mis uñas han logrado hacer con el tiempo un pequeño agujero, de forma que puedo mirar todo lo que ocurre afuera, sin que nadie sepa qué ocurre conmigo, aquí dentro (10).

Se está cómodo en el encierro, su mirada desde allí es panóptica, desde el armario se emancipa y logra la conciencia narrativa de toda la novela, a través de la ventana que ha

logrado hacer con sus uñas, a escondidas de todos. Las uñas son su oficio secreto, sus compañeras, y más adelante, podrán ser armas. Pues el peligro no está sólo en el afuera, el adentro de la casa es todo transgresión. “La casa está llena de una multitud de cuerpos que deambulan amarillos y desnudos, húmedos y apretados, por los patios de cemento y las tortuosas galerías fuertemente iluminadas” (10). El desnudo teme salir de su encierro, en su armario se siente cómodo, su encierro lo protege de los cuerpos deshumanizados de la casa y también del máximo terror de todo desnudo: el afuera, ser escogido para salir en busca de la ración de comida, para salir a la tortura, a la muerte.

El afuera es el franquear con la muerte, el afuera es la mayor transgresión. El afuera del armario es doloroso para el desnudo, quien se describe como un vapor largo y raquítrico, un rugido, un cuerpo espumoso que tiembla engarrotado (10). Este espectro del encierro, es el espectro que narra, una presencia de mirada oculta que posee la visión expandida de la casa y su afuera. El desnudo tiene cortas salidas dentro del otro encierro que es la casa, y debe estar atento porque “de lo contrario este cuerpo, como otro armario que me encierra, indefenso al principio podría ser despedazado, aplastado, desaparecido” (10). Hay peligro aún adentro de la casa y se tiene más espacio en el armario que en el afuera plagado de cuerpos, pero hay una cosa más importante para el desnudo narrador: “Lo importante para mí es que puedo mirar sin que me miren” (11).

En esta afirmación, es evidente la conexión con la novela que abordamos en el primer capítulo: *Juliana los mira*. El mirar, para los personajes de ambas novelas, es un acto conductor que sostiene la trama, ambos observan y describen el afuera desde su mirada interior: un interior y un exterior se transgreden incesantemente al narrar la historia.

En el caso de *Juliana los mira*, su mirar era un espiar las relaciones adúlteras de su madre con el conductor, su mirar era un hacer y un descubrir el erotismo con su amiga Camila y con su padre, su mirar proyectaba todas las visiones transgresivas, la del cura, por ejemplo, la del presidente, todos bajo el iris oscuro de la mirada alucinada de Juliana. En *Señor que no conoce la Luna*, este mirar es la visión de quien desde el encierro proyecta el afuera, es un mirar omnipresente: el adentro, el armario, la casa, las torturas, las fiestas, el afuera imaginado.

El armario, un feliz encierro de presencias desvestidas, de presencias secretas que animaba los encuentros y desencuentros eróticos de las dos chicas de Juliana los mira, es un espacio para la desnudez en las tardes de encierro, y las ropas y los disfraces colgados encarnan síquicamente todas las presencias de los adultos y los juicios culturales en contra de su erotismo. En la casa del *Señor que no conoce la luna*, el armario es la casa del narrador, es su lugar de resguardo y su despliegue interior, pero también es un lugar de reclusión dentro de la reclusión, donde se esconden otros desnudos cuando hay fiestas. Las fiestas las trataremos en el aparte 2.4 e implican la entrada de los vestidos a la morada de los desnudos. El cruce transgresivo del límite, pero inversamente, del afuera civilizado y vestido hacia el adentro caótico, primitivo y desnudo.

Mencionaré un último asunto que mantiene a los desnudos recluidos en este encierro sin rebelarse, y que les hace parecer imposible huir exitosamente de los vestidos. Saben que los vestidos están organizados y que una parte importante de su organización estriba en el propósito de mantenerlos dentro de la casa, para la eternidad. Se citan tres páginas describiendo una cantidad de animales y objetos inusitados que están todos al servicio de los vestidos, impidiendo a los desnudos escapar de la casa sin ser torturados y sometidos; parece ser que toda la naturaleza y el conocimiento tecnológico se encuentra al servicio de los vestidos y a la orden de tortura de cualquier desnudo, todas estas descripciones atemorizantes se incluyen en tres páginas, veamos algunas de ellas:

Tienen perros espías, palomas cuyos giros en el cielo son mensajes delatores [...] Halcones asesinos, cuyo primer destino es el ojo izquierdo del desnudo que les sea señalado; estos halcones llevan en el cuello como collares, una espantosa pasajera, unas serpientes pequeñas, azules, delicadas pero fulminantes, que ingresan vertiginosas por el ojo descortezado y hacen trizas el cerebro del desnudo[...] insectos, moscas y cucarachas, grillos, luciérnagas, cucarrones programados para una labor de seguimiento [...] Otros seres, vegetales, actúan manejados a distancia mediante ondas de calor: flores que escupen veneno, árboles descomunales, denodados estranguladores. Tienen rocas y cristales, estratégicamente ubicados, provistos de una mirada escrutadora. [...] otros seres indefinidos, soterrados, sin ningún sexo, diurnos y nocturnos, impávidos centinelas que proceden mortíferamente [...] tienen camaleones, grandes disimuladores, maravillosos testigos oculares, rápidos fingidores, bellos hipócritas, ningún desnudo logra descubrirlos [...] tienen, además, especímenes creados a fuerza de perseverantes vivisecciones, entre ellas una tortuga-liebre, un caballo alado, una vaca-rana, un gato-pájaro [...] y una rosa negra, con lágrimas de vampiro como rocío, siempre fresca, fulgente, dotada de colmillos, y una especie

de simio-pezu furioso, de rasgos antediluvianos que no soportaría la presencia de ningún desnudo porque lo mataría (24-26).

El afuera es un lugar lleno de trampas, es un espacio extenso que los atemoriza y cuyo imaginario es alimentado por los desnudos sobrevivientes que han sido torturados y que retornan a la casa. Toda esta representación de animales extraños y objetos insólitos, de un lado, pueden interpretarse como verdaderos artificios que los vestidos han inventado y amaestrado para prevalecer a toda costa frente a los desnudos, pero también, puede ser simplemente el temor y el extrañamiento de quien ha estado siempre encerrado y contempla por primera vez la magnitud de una naturaleza peligrosa y agreste para un cuerpo desnudo que nunca ha tenido contacto con ella. Además, las curiosas vivisecciones y demás clonaciones asombrosas, pueden ser indicios de los desarrollos tecnológicos y el accionar de la civilización vestida sobre la naturaleza. Esta novedad amenazante causa pánico al desnudo y le hace desear más que nada el retorno a su encierro.

2.3 El hambre

Una de las principales formas de dominación es generar una carencia de una necesidad básica, en este caso, el alimento. Hay una situación que es general y cotidiana dentro de la casa de los desnudos: el hambre. Los desnudos sólo adquieren comida y carbón para sus cocinas a través de las salidas tortuosas al afuera de los vestidos o en las fiestas, cuando los vestidos se desnudan y entran a la casa y dejan restos de comida. En el encierro de la casa siempre sufren hambre, toda la vida de los desnudos gira alrededor de las comidas, no existen entre ellos lazos familiares ni afectivos, su única motivación es la comida:

Perpetuamente sentimos hambre; pródigos en hambre, puedo asegurar que los de esta casa no piensan en otra cosa que en comer, en las comidas y las próximas comidas, en muchas más [...] malditos sean: aquí nadie jamás ha quedado satisfecho y ha dejado un mísero minuto en pensar en las comidas [...] Es tanta la expectación que causa el hambre, que las madres olvidan a sus hijos recién nacidos; los hijos ya crecidos, olvidan a sus madres y las agreden, en los enfrentamientos los amigos se abandonan; los enfermos, los indefensos, ruedan por los patios como aros a la deriva; se sabe de restos humanos, cuerpos de niños y niñas, sobre todo, que dan un aviso a gritos del hambre eterna, de los nefastos alcances que el hambre logra en nuestros corazones; pero asimismo estas

verdades se ignoran, nadie menciona las desapariciones, nadie recuerda por ejemplo la causa remota por la que en esta casa no hay animales (32).

La situación del hambre y dominación de toda una sociedad por el encierro y la supresión de alimentos es una ficción que nos devuelve la mirada de nuestra problemática social y política. La imagen de una multitud de seres desnudos deshumanizados y hambrientos, nos remite de nuevo, a la situación de nuestros indígenas, despojados de su tierra, dadora de alimento y condenados a vivir en el encierro despótico de las ciudades, en medio de la mendicidad y el hambre, anulados y deshumanizados desde la mirada civilizatoria occidental. Y sin ir tan lejos, encarna la propia situación de las mayorías latinoamericanas: los mestizos, hijos de un vestido y un desnudo, hijos de la dominación y la carencia, la figura del hombre popular, subyugado al sistema, que suprime toda su vida y su tiempo en trabajos tortuosos a cambio de un sueldo miserable que lo deja siempre insatisfecho y con hambre. Un hombre que pierde sus relaciones afectivas, sus aspiraciones individuales y vive sólo en función de subsistir y de alimentarse precariamente.

El desnudo narrador, la conciencia del relato, afirma: “Pienso que pienso en otras cosas porque no me importa mayor cosa la comida [...] requiero apenas de lo más indispensable: agua; agua; no estoy expuesto a la carne, que despierta el apetito y otros apetitos” (34). Es necesario dejar de desear el elemento de dominación para poder “pensar en otras cosas” tener conciencia de lo que sucede, una conciencia expandida, flaca, que se desliza como un bostezo por la casa y aun en su afuera.

La carne entonces, es un elemento de dominación en el afuera y en el adentro de la casa. El desnudo narrador se rehúsa a comerla, en cierto sentido para no caer en la lógica de opresión y muerte que hay tras ello. Además, porque muchas veces la carne puede ser de cualquier desnudo que ha muerto en tortura o ha sido despedazado y olvidado dentro de la casa: “es posible que muchos de la casa hayan comido alguna vez carne de padre, o de madre o de hermano, sin percatarse o sin querer percatarse” (75) En el ansia de comer, de consumir carne se confirma que no hay lazos familiares, ni afectivos, solo carne, en medio del hambre insaciable que roe aún las cabezas de sus hermanos: “cabezas de desnudos decapitados amanecen perfectamente mondadas, como enormes pepas de durazno a las que

se les ha quitado todo el jugo y la carne, y se las lame y relame en busca del recuerdo del jugo y la carne” (99).

Esta imagen donde se relame la carne y el jugo de la cabeza de otro desnudo, de un hermano, es una fuerte transgresión al valor sagrado cultural de lo humano. El canibalismo es una de las acciones más deploradas por la civilización occidental, constituye una gran transgresión comerse a otro ser humano, sin embargo es permitido consumir animales sagrados en otras culturas, como la vaca. El tema es amplio y ha sido muy estudiado desde la mirada antropológica y frecuentemente recreado en la literatura y el cine. La literatura colombiana contemporánea² también ha dado a luz obras que retratan el tema.

Junto a la metáfora de la carne aparecen unos personajes importantes surgidos también del mundo de la carencia alimentaria: Los cocineros, que en la casa son prácticamente los representantes de los vestidos:

Que hacen cumplir sus ordenes, que callan a los ancianos y capturan niños y mujeres que indiquen los visitantes [...] son cocineros felices, pueden comer lo que quieran; reciben los víveres, los almacenan, incluso miden cada comida para desnudo según su estado de ánimo: son, en resumen, los desnudos más respetados (71).

Estos cocineros cumplen con las responsabilidades de la policía, son los que vigilan que no haya armas, pero portan cuchillos. Son la representación de los vestidos en la cotidianidad de la casa y están programados para odiar a sus hermanos desnudos “como si fueran vestidos desnudados voluntariamente para controlarnos” (79). Se dice que uno de los más respetados cocineros conocido como Saurio acostumbra emplear nalgas de niño en sus platos más agradecidos. Los cocineros son los desnudos que disfrutan de los beneficios de la dominación y se encargan de ejercerla, son las manos vigilantes de los vestidos.

El desnudo narrador guarda sus uñas como armas escondidas de los cocineros. Es el único que no come carne, en él el sistema falla, por ello es el pensante, la conciencia que deambula y describe, y el único que cuestiona la dominación: “ningún desnudo que yo sepa, se le ocurriría convertir un cuchillo de cocina en un cuchillo de guerra, en este caso

² Andrés Caicedo retrató el tema del canibalismo en su obra desde de una visión juvenil y urbana en los años 70.

desaparecerían en la casa los cuchillos, los tenedores y las cucharas que usan los vestidos en la mesa” (79)

Es el único que cuestiona la opresión, el que piensa en la posibilidad de una revolución, pero a su alrededor no encuentra sino desnudos sin conciencia que sólo piensan en comer, por eso hay días en que odia más a los desnudos compañeros de encierro que a los vestidos que los torturan. Se dice que uno de los motivos más poderosos para el encierro es el temor de un día ser elegido para salir de la casa y ser torturado por los vestidos a cambio de la ración de comida, pero dentro de la casa los desnudos viven también en tortura, pero sin aparente conciencia: “la aglomeración de axilas, el sudor, los semblantes que no piden nada –excepto comer–” (81). Toda la atmosfera es una transgresión. Tanto el adentro como el afuera de la casa se pulsan en su límite incesante.

2.4 Las fiestas

Así como los desnudos salen para ser torturados en el mundo de los vestidos. Los vestidos también transgreden su límite espacial, haciendo constantes visitas a la casa de los desnudos. Al entrar a la casa de los desnudos los vestidos se comportan diferente: “son muy distintos cuando llegan a visitarnos, una cosa son afuera, y otra dentro de la casa [...] comprenden que estamos dispuestos a agasajarlos, y entonces nos saludan”(32); pero esos saludos no son personalizados; los desnudos son nombrados en cada visita según el genio o el ánimo del vestido, con nombres que destacan los defectos físicos, los saludos son sobrenombres del burla: el calvo, el tuerto, el ciego, la enana. Es un gran banquete de burla y esclavitud que posterga la opresión dentro de la casa.

Estas visitas son denominadas fiestas, y resultan beneficiosas para la supervivencia de los desnudos, “pues traen el grano y la leche indispensables; el pan, las frutas, el agua [...] pero no son generosos” (32); dejan restos de comida y platos completos para que los desnudos los devoren. Los vestidos que acuden a las fiestas en la casa del encierro se desnudan dejándose solo una prenda, hacen un banquete y se dedican al festejo y a los excesos con

los desnudos que siguen esclavizando, tiene el poder de llamar a cualquiera, lo someten y lo burlan.

Las fiestas son para la diversión de los desnudos, “son un jolgorio paradójico: llegan a veces igual que una tromba fantástica, dando gritos de felicidad y otras veces cabizbajos, como arrepiñiéndose del gran error que desean cometer; pero los más patean el piso, fuman, beben y comen con deleite” (44). Allí los vestidos celebran su transgresión, se entregan a aquello que desean y aborrecen. Para ellos, el adentro de la casa de los desnudos es el otro estado, la embriaguez y la desnudez. Sin embargo, aún allí siguen sus maquinaciones de dominación, y en medio de sus fiestas solo hablan de sus pasiones:

Los vestidos, por su parte, hablan frecuentemente de la gran guerra que preparan, de las armas y aparatos que los harán invencibles en el mundo [...] sólo quieren la guerra, aunque eso sí, mientras se disponen a la guerra se dedican a torturarnos para fingir una pequeña guerra y distraerse. Es que los oficiales, los hombres de ciencia, los de leyes y de letras hablan solamente de guerra, incluso mientras cagan, porque sueñan con guerra, se duermen con ella, se despiertan abrazados a ella (45).

La guerra, la mayor pasión de la civilización vestida, su manera predilecta de tortura, su forma oficial de mutilación. La manera de postergar su sistema corrupto y desigual. La guerra es su amante y su anhelo, se duermen con ella y la abrazan y mientras la fabrican en grandes magnitudes “para ser invencibles”, la perfeccionan cotidianamente con los desnudos, los esclavos que han deshumanizado. ¡La guerra es fiesta!, nos diría Estanislao Zuleta³, la fiesta de la masacre, la embriaguez colectiva de la sangre derramada, la fiesta del invencible que se comprende sólo en la identidad de su barbarie, en la felicidad de anular al otro, el festín de la muerte.

En estas visitas, donde los vestidos dejan ver sus atroces desnudeces, las vestidas aprovechan también para hacer su milicia ideológica: sus labores civilizatorias:

Nos dan lecciones generales de lectura y escritura, de una historia y una geografía que son sólo de ellas [...], nos señalan paisajes inmensos donde se ven cientos de focas dispersas en la playa, apretadas, parecidas a nosotros [...] todo un incongruente mundo de consejos y teorías que por nuestro modo de vida muy poco nos podría servir [...] Nos ayudan finalmente a entender que no podemos estar de otra manera, y que por eso hay que procurar en lo posible vivir todo lo felices que

³ Estanislao Zuleta hace esta afirmación en su ensayo Sobre la guerra, que aparece en la colección: Sobre la vida personal y colectiva (1985) Bogotá: Procultura.

podamos, y nada más, pues el sol y los planetas giran solamente alrededor de sus cabezas, desde hace siempre (44).

Esas fiestas constituyen un espacio de socialización en donde se afirma la dominación dentro de la casa. La educación constituye un elemento más de opresión que insiste en que el desnudo aprenda todo sobre el mundo de los vestidos, sobre el mundo maravilloso de las torturas y la guerra, ese mundo que parece ser un mundo donde los desnudos no existen sino para ser torturados y así debe perpetuarse, sin derecho a la contradicción. Toda la historia y la geografía es un discurso sobre los asuntos de los vestidos, así como nuestra historia universal no es más que el panorama eurocéntrico del mundo. La llamada civilización, con sus discursos de la historia, la letra y la cultura es la mayor aniquiladora de desnudos. El progreso civilizatorio imperialista que anula y desaparece al pueblo amerindio y sus saberes; suprimen su historia, su lengua, sus rituales, sus relatos orales, para imponer la única historia que gira alrededor de sus cabezas desde hace siempre. La historia de la guerra, de la dominación.

Estas transgresiones que van sumándose, evidentemente demandan una interpretación política y cultural crítica. Se confirma totalmente la alusión metafórica del encuentro de dos sociedades: Los vestidos, los conquistadores sabios en guerras y torturas, y, los desnudos, los amerindios, torturados y aniquilados. Las imágenes que se van adhiriendo profundizan no sólo a la generalidad de esta situación de dominación sino a aspectos fundamentales, a través de los cuáles se perpetúa la dominación, no sólo en el cuerpo sino en la mente, en el espíritu; el tema de la educación, por ejemplo, que bien lo toca Rosero como una fina pincelada y podría pasarse por alto; es un asunto vital y crítico, porque nuestros currículos educativos y nuestras aspiraciones intelectuales siguen mirando a ese mundo ajeno y maravilloso, el mundo vestido, occidental y civilizado que hace girar al sol y a los planetas solo sobre sus cabezas, “desde hace siempre” (44).

Estos encuentros dan pie para abrir la mirada de la narración, dan entrada a otras voces que permiten una perspectiva del desnudo narrador desde el afuera. En una de esas fiestas, un visitante ve al desnudo y riendo a carcajadas pregunta “¿quién es ese muerto que camina? No tiene piel, es un esqueleto, es un hueso que respira” (35). El desnudo es burlado por su flacura y su transparencia y le acercan un espejo para que él pueda corroborar su fisonomía:

Pero les dije que no, que nunca desearía mirarme en un espejo [...] pusieron mi rostro enfrente de un espejo y yo cerré los ojos, apenas entreví algo o alguien que desde su sitio tampoco deseaba verme [...] porque conozco mi rostro a través de mis manos y mis manos a través de mis labios y tengo la certeza de mi cuerpo, mi delgadez de rama de árbol, mi transparencia [...] ha llegado la hora de confesar que los cabellos son la única especie de vestido que tenemos los desnudos [...] rojo, rojo, ella, sobre todo, pasaba y repasaba sus dedos por mi pelo (37).

Así, se nos termina de revelar el perfil del desnudo: alto, flaquísimo, transparente, con su cabello rojo como vestido y la maravilla de sus dos sexos: “cuando quisieron atisbar minuciosamente en el secreto más oculto de mi cuerpo, di un grito de cólera, un grito que tampoco fue voluntario” (40). El desnudo salió corriendo con un destello de luz diferente en cada pupila y empezó la persecución de los vestidos hasta que alguien lo impidió: “déjenlo ir –gritó ella– es sólo una mirada ambulante” (40). Esta voz logra revelar la verdad narrativa del relato: el desnudo narrador es sólo una mirada ambulante, es un espectro sin tiempo que recorre todo los espacios del afuera y del adentro. Una voz lo anuncia: ella, quien anteriormente había descubierto una luz diferente en cada uno de sus ojos, quien vislumbró y amó el brillo y anulación de la dualidad, una presencia que empezará a cobrar importancia en el desenlace, en el camino hacia la muerte.

Después de este episodio en el que el desnudo narrador es escudriñado por los vestidos, decide no volver a salir cuando hay fiesta, a pesar del hambre, y se encierra en la estrechez de su armario donde nadie quiere escudriñar el vello de sus sexos, pero ahora en medio de su soledad y de sus sueños, aparece ella; y empieza a escuchar de nuevo sus palabras y a sentir sus dedos, a sufrirlos, y cuando se asoma cree contemplarla “riendo, gritando desnuda. Como si fuera otra de nosotros” (41).

2.5 La mujer del velo y el espejo

En una de esas visitas, aparece la mujer que le concedió la huída de los vestidos, la mujer que descubrió el brillo de una luz diferente en cada una de sus pupilas, la mujer que lo auscultó con unos dedos fríos y de fuego; la mujer del velo que lo acompañará de ahora en

adelante en los sueños y en encierro del armario hasta conducirlo a la muerte, al afuera: “Ella es la causante de que yo haya sido el escogido. Lleva puesto el mismo velo que usó la noche que impidió que se me persiguiera; su voz es la misma de mi recuerdo, húmeda, y sus ojos –Cuando abandonó la casa sus pupilas me miraron con mucho más detenimiento, y era porque ya no estaban en otra parte que dentro de mi cerebro, para siempre, igual que una viva condena.” (102). Esta mujer que inserta su mirada en la mente del desnudo, parece ser la que pide su salida de la casa, su muerte. Ha quedado impresionada desde el principio con él y minutos antes de marcharse, después de interrogarlo por su miedo al afuera, ocurre un encuentro sexual:

Me llevó con ella a un lugar oculto y por primera vez se desnudó ante mí; se mostró sin ningún velo o pañuelo que la distinguiera como vestida, se abrió, se partió ante mí como el agua. Un agrio olor aletargante de hierba estrujada salió de su cuerpo [...] Nunca supe cuál de mis dos sexos la había realmente conmocionado (103).

El desnudo parece mirar siempre desde afuera: “su calor fue lo primero, y después la piel, su mano sigilosa como un ala se abrió paso entre mi cuerpo”(103); permanece expectante ante el encuentro sexual, parece no conmoverse ante la belleza de la mujer del velo, a pesar de que su mirada había estado clavada en su cerebro, en el momento del acto sexual su expectación ensimismada, su desnudez acostumbrada, no le permiten la felicidad de la gran transgresión; la mujer si la vive y se consterna ante la impasibilidad del desnudo: “agazapada, igual que un animal desconocido, su felicidad era total y, sin embrago, no reía” (103). La mujer se entrega a su instinto y vive su transgresión, pero se cuestiona la reacción del desnudo, o quizá de la desnuda:

No me encuentras hermosa? No sé – le dije. ¿Encuentras más hermosos los hombres? Tampoco sé, volví a decirle [...] No puedo creer que no estés enamorado de mí ¿o debo decir enamorada? Sentí tu amor desde que escuchaste mi voz ¿Nunca te has enamorado? No –dije– De ningún hombre y de ninguna mujer (103).

La mujer, extasiada, angustiada ante la imposibilidad del amor del desnudo o la desnuda, lo indaga y lo celebra: él mismo es la mirada transgredida del sentido platónico del amor erótico. Ya no hay pulsación por la dualidad, en un límite de incesante retorno tendrían que anularse los artículos, los géneros, los contrarios, para dar pie a un lenguaje del él/ella que encuentra la completud en sí mismo: “¿De quién entonces podrías estar enamorado? –me

gritó. De mí –le dije” (103) El desnudo se confiesa enamorado de sí mismo. El encuentro con la mujer le permite reconocerse y amarse. No busca el amor en otro /a, posee la condición divina de su desnudez y de sus dos sexos que constituyen su completud.

La mujer entonces, al quitar su velo corre el velo del desnudo mismo, y de su excepcionalidad, no sólo por la cualidad de sus dos sexos, sino por la conciencia de mirada ambulante, por la rebelión de su pensar, por ser la transgresión total, la carcajada más extraordinaria que palpita sobre la tierra:

Eres la más alta excepción –dijo, como si describiera una tragedia–. Solo está casa podía causarte. Eres la carcajada más extraordinaria que palpita hoy sobre la tierra [...] Eres peligroso amado monstruo y siempre te soñé. Les dije que de todos los desnudos tú eras la excepción maravillosa; que tu profunda rebelión era un motivo de estudio [...] mañana tendrás que salir, ya nadie podrá salvarte” (104).

La mujer es quien lo delata, quien lo conduce al afuera, a la muerte. Pero también quien lo conduce a sí mismo, después del encuentro con ella y de su sentencia de muerte, el desnudo narrador vuelve sobre sí y se reconoce por primera vez, reconoce su divina transgresión, su divina monstruosidad, descubre el velo de su propia imagen:

Fui frente al espejo grande y me contemplé por primera vez, maravillado de mí mismo, y me reí. Corrí a mi propia imagen y entonces me besé. Mis labios me besaron en el frío espejo, y experimenté todo el amor, sin miedo a perder ese amor, porque yo mismo era el amor. Yo mismo conmigo, yo, porque no deseó ni podré desprenderme jamás, ni siquiera mediante la muerte, siempre indisolubles, ella y él, yo (105).

Por primera vez, el desnudo se contempla maravillado. Se reconoce, no se teme. Su transgresión es la completud. En su yo se encuentran y se anulan los límites. Se besa a sí mismo al mirarse por primera vez, en el espejo frío. El desnudo había evitado siempre mirarse en el espejo, artefacto simbólico de la dualidad, del reflejo; rehuía a aquel objeto misterioso y poético, se bastaba con el reflejo de su visión interna y de su propio tacto, pero ahora, después del encuentro con la mujer, después de correr el velo y reconocerse en la plenitud de su dualidad, se encuentra a sí mismo: en el yo, él y ella. En el espejo, hay tres seres revelados, un tres misterioso que proviene del uno y sólo aparece cuando son dos, un

misterio trádico. La identidad de su yo se perfila en una polaridad trasgredida y unificada, indisoluble.

2.6 La estirpe de los dos sexos y la primera desnuda

Como hemos visto, una de las características más importantes de los desnudos, incluso una de las causas de que los vestidos dirijan hacia ellos su atención y excitación es que poseen los dos sexos. Este hecho transgrede la dualidad de la naturaleza, los códigos binarios de macho y hembra, masculino y femenino, afuera y adentro; y demás opuestos complementarios que de allí se derivan tanto a nivel biológico como simbólico.

El tema de hermafroditismo es un asunto mitológico y también médico y biológico. Echemos una mirada rápida a lo primero:

Desde la mitología griega, Hermafrodito, fue hijo de un amor fugaz entre Hermes y Afrodita, de allí su nombre; la madre pronto quiso ocultar su adulterio y lo envió al cuidado de las ninfas del bosque. El joven creció, hermoso como su madre pero no heredó el gusto por los placeres sexuales y se retraía de las mujeres que lo deseaban. Un día, el bello hijo de Afrodita quiso bañarse en un lago y se sumergió en las cálidas aguas, el espíritu de aquél lago: la ninfa Sálmacis, quedó prendada de la belleza del joven e intentó seducirlo, pero el muchacho se resistía. La ninfa se abrazó a él fuertemente y suplicó a los dioses no separarse jamás del bello cuerpo, así, al obtener su deseo, quedaron fundidos los dos cuerpos en un solo ser de doble sexo (Roberts, 1995).

Un aspecto interesante del mito dentro de nuestro análisis es que presenta también a una mujer que se enamora del hermafrodito pero él se resiste, como la situación que acabamos de ilustrar en la novela. El hermafrodito se retrae en el encuentro sexual, porque en él ya es el encuentro. Ahora, en el mito griego este ser inicialmente es un hombre, en la novela podríamos seguir el indicio de que el desnudo narrador tiene una conciencia masculina, en la medida que se define a sí mismo con adjetivos de género masculino: “Me pregunto si yo, lejos de este armario soy distinto” (Rosero, 2010:31). Sin embargo, el género masculino, por generalización puede estar haciendo alusión al ser del desnudo, no a su género

específico, si el narrador dijera “soy distinta” la marca femenina anularía definitivamente toda masculinidad, el “distinto” permite una interpretación más abierta que cerrada. Aunque el autor quisiera dejar la incógnita sobre la definición sexual del denud@, el lenguaje no lo permitiría, pues su cárcel también es binaria, el género define las palabras, sin embargo, por la generalización de la sociedad patriarcal, sabemos que las palabras masculinas pueden incluir también su femenino. Pero un femenino, por ejemplo si el narrador se autodenominara como “distinta”, deja por fuera el posible masculino.

Yendo de nuevo al texto, recordemos que en el episodio del encuentro sexual con la mujer del velo, ella le pregunta si está enamorado o enamorada, dejando abierta la posibilidad de su definición sexual. Y más adelante en una de las descripciones de la cotidianidad de la casa se cuenta como la elección del género es voluntaria y se hace en la adolescencia: “Los adolescentes, que no han decidido todavía ser más hombres que mujeres, o al revés, peinándose tristemente en el espejo” (82). El asunto es que no debe encasillarse al personaje en uno de los dos géneros sino precisamente asimilar la completud de su transgresión, una dualidad que a la vez de revelarse se anula.

De la mitología clásica conviene traer también la imagen de Dionisio o Baco, que en el arte romano toma la forma de una ninfa dormida de espaldas, pero deja ver sus genitales masculinos dormidos, adquiriendo así también una constitución hermafrodita. Recuérdese la escultura del Baco hermafrodita, que descansa en el Louvre de París. Además, como se sabe, las fiestas, dramas y comedias, celebradas en honor a Dionisio estaban caracterizadas por el erotismo. Así, durante las "orgías" o "bacanales", celebradas en su honor, hombres y mujeres se disfrazaban de sátiros, ninfas o bacantes en medio de danzas salvajes, y en la disipación mental provocada por la música de flautas y el consumo de vino, los devotos de Dionisio alcanzaban un estado de éxtasis. Esta experiencia que se celebraba como ritual para las cosechas en el solsticio invernal, contribuía a creer en la existencia del espíritu y la inmortalidad a través de los ciclos naturales. No hay que olvidar que Dionisio era también dios de las almas y su protección abarcaba todo el ciclo de la vida: procreación, muerte y resurrección, situaciones simbólicas que acompañan al dios y que cobrarán mucha importancia al final de la novela de Rosero.

Otra cuestión pertinente desde la tradición griega es el mito del andrógino que aparece en el Banquete de Platón⁴ donde se cuenta que: “En otro tiempo la naturaleza humana era muy diferente de lo que es hoy. Primero había tres clases de hombres: los dos sexos que hoy existen, y uno tercero compuesto de estos dos, el cual ha desaparecido conservándose sólo el nombre. Este animal formaba una especie particular, y se llamaba andrógino, porque reunía el sexo masculino y el femenino; pero ya no existe y su nombre está en descrédito” (Platón, 1998:94). Sabemos que Zeus al notar la audacia de estos seres andróginos, esféricos y duales, los separó cortándolos a la mitad, y desde ese momento cada mitad desgarrada busca desesperadamente su otra mitad para completarse. Debe aclararse que en esta historia no todos los seres duales eran hermafroditas o andróginos, también habían dualidades completamente femeninas y completamente masculinas, allí se sustenta la idea mítica de la homosexualidad, cuando se buscan dos mitades que eran parte de un ser dual de un solo género.

Pero, lo que nos concierne de este mito, es que estos seres duales, para nuestro caso los andróginos, se complementan a sí mismos hasta ser, en un sentido, dioses; en su dualidad encuentran su divinidad y su vigor: “Los cuerpos eran robustos y vigorosos y de corazón animoso, y por esto concibieron la atrevida idea de escalar el cielo, y combatir con los dioses” (1998:94).

El doble sexo es una cualidad que diviniza al desnudo, una cualidad que el vestido desea, una carencia irremediable que lo amedrenta y lo aflige, recordemos que “nuestro doble sexo los oprime, los deprime, los aflige, los irrita hasta otra clase de dolor: el odio. El odio que es el peor dolor” (Rosero, 2010:14). El odio surge de una falencia; su dualidad sexual y el esplendor de su desnudez minimizan su poderío y los hiere hasta el odio y la tortura; los vestidos, dioses heridos e incompletos se dedican a mutilar a los andróginos, a cortarlos, a despojarlos de su completud, quizá como en el antaño mitológico de occidente también lo hizo Zeus.

⁴ El mito de los andróginos aparece en boca de Aristófanes, el cómico, entre sus comedias más famosas recordamos *Las nubes*, donde se ridiculiza a Sócrates. El mito relatado es su parte en el diálogo con otros filósofos como el mismo Sócrates, Fedro, Agatón, Alcibiades y otros, sobre la naturaleza del amor o la erótica.

Otro aspecto interesante del mito es el principio astrológico que rige a cada uno de los tres sexos: “La diferencia, que se encuentra entre estas tres especies de hombres, nace de la que hay entre sus principios. El sol produce el sexo masculino, la tierra el femenino, y la luna el compuesto de ambos, que participa de la tierra y del sol” (Platón, 1998:94). Es la luna la que rige a los hermafroditas, a los andróginos, pero este desnudo hermafrodita es un Señor que no conoce la Luna, nunca ha salido de la casa, no conoce ni el sol, ni la luna, su salida será su muerte y quizá sólo allí se una a la dinámica de los astros: “Sólo mediante la muerte logramos un sitio sin techo, debajo de las nubes, en el viento, entre la tierra desnuda como nosotros. Sólo muriéndonos” (48), porque los astros giran sólo sobre la cabeza de los vestidos desde hace siempre.

Ahora, alejémonos de la mitología y echemos un vistazo a la condición biológica del hermafroditismo:

Es un término de la biología y zoología, con el cual se designa a los organismos que poseen a la vez órganos reproductivos usualmente asociados a los dos sexos: macho y hembra. Es decir, a aquellos seres vivos que tienen un aparato mixto capaz de producir gametos masculinos y femeninos. El hermafroditismo está ampliamente representado entre las plantas con flores. En los animales el hermafroditismo verdadero como medio de reproducción se da en invertebrados como la estrella de mar, caracoles y lombrices de tierra; y, en varios peces. (Medlineplus, 2013).

Pero más allá de las características biológicas del hermafroditismo en animales, desde el 2006, a partir de los estudios de las Sociedades Pediátricas de Endocrinología tanto en Estados Unidos como en Europa, optan por elegir una terminología que sea más descriptiva, que refleje más esta condición en humanos. Así, a este fenómeno en seres humanos se le ha denominado intersexualidad, para reemplazar el término hermafrodita, pues puede resultar engañoso y confuso por comparar una característica común en algunas especies de animales y plantas con una condición de nacimiento que ocurre en algunos pocos seres humanos, la cual se asemeja a la anterior solo remota y analógicamente. Así, proponen la intersexualidad como un grupo de afecciones donde hay una discrepancia entre los genitales internos y externos (los testículos o los ovarios), poseyendo por tanto características genéticas y fenotípicas propias de hombres y mujeres, en grados variables. Puede poseer, por ejemplo, una abertura vaginal, la cual puede estar parcialmente

fusionada, un órgano eréctil (pene o clítoris), más o menos desarrollado y ovarios o testículos, los cuales suelen ser internos (Medlineplus, 2013).

Esto con respecto al tratamiento del doble sexo desde una mirada biológica, sin embargo, en la ficción no se describe a fondo el funcionamiento de sus sexos, sólo aparece como una condición característica de los desnudos y se describe la trasgresión del espíritu deforme, que es también el espíritu superior:

Los dos sexos son claro indicio de superioridad: “tienen solamente un sexo y que por eso somos superiores; tenemos que serlo aunque no nos lo preguntemos [...] debemos ser un contraste horrible para ellos, una mueca en dos piernas que apuntan en distintas direcciones, las dos piernas huyen aterradas, revientan el centro, la mueca es anfibia ¿espíritu biforme? ¿espíritu deforme?, el tronco, el centro se descuaja, somos el corazón de un puerco habitando un muchacha; tengo dos sexos, como todos los que habitan esta casa, pero sólo parezco convencido de nuestra superioridad (68).

La carcajada de la mueca transgresiva es la superioridad de los desnudos, el corazón de un cuerpo habitando una muchacha, el espíritu biforme, deforme, ¿triforme?, la completud de la trasgresión de sus dos sexos.

Miremos ahora de dónde viene esta insólita estirpe de dos sexos dentro de la lógica de la novela. En la casa existe un cementerio de desnudos, ese es el único indicio de memoria, porque parece que desapareció el pasado, pulverizaron cualquier utensilio, presencia, sonido o retrato que expresara la memoria de alguien o algo (49). El único indicio está en la muerte, en el centro del cementerio de desnudos, allí permanece la única huella de memoria: una lápida con el vestigio de la primera mujer, quizá la primera dueña de la casa que habitan los desnudos y se lee: “(Y) (SE) ATRE(VIÓ) A VI(V)IR (DES)NUDA“ (48). Quién inició la estirpe, es una mujer, una desnuda:

Acaso con esa misma mujer empezó la cárcel. O acaso ella vivió sola y feliz[...] Creemos que la primera mujer vivió sola, rotundamente; vivió al principio entre vestidos y luego sola absolutamente en la más tibia mitad de la casa inmensa, cuando descubrió que tenía dos sexos y decidió la permanencia de su desnudez; porque ella era tan hombre como mujer [...] entonces la mujer tuvo hijos, es posible, o se procreó a sí misma y luego murió y sus hijos con dos sexos decidieron vivir como ella había vivido [...] quién puede saberlo (51)

Nadie puede saberlo. Los desnudos no tienen memoria de su pasado, saben sólo de aquella mujer, la primera madre, la diosa cuya memoria habita en el centro del cementerio desnudo, una primera hermafrodita que tal vez se procreó a sí misma, una mujer que es también hombre; no obstante, se les pide tomar conciencia de hombres o mujeres, tal vez esa es la decisión más difícil que deben tomar los desnudos adolescentes frente al espejo para seguir rodando sin sentido en el tumulto, esperando la comida y las fiestas hasta que la puerta del afuera se abra y con ello, la tortura y la muerte, además de esto nadie sabe nada: “Saben solamente lo que todos sabemos: que aparecimos girando desnudos y con dos sexos (unos más hombres que mujeres otros más mujeres que hombres) entre un desnudo tumulto, y que del otro lado de la puerta sólo espera la muerte (54).

2.7 Personajes con sentidos transgresivos

2.7.1 Jesús

El más viejo de los desnudos es un hosco gigante y calvo que está sentado en la esquina más concurrida de una de las cocinas mayores, siempre está allí tirado y atrapa un pedazo de carne con sólo estirar la mano. Tiene una barba ceniza, larga y espesa que cuelga entre sus dos piernas. Los visitantes vestidos lo protegen y le dan de comer, escudriñan sus sexos, lo estimulan y lo interrogan sobre los encuentros de amor consigo mismo, lo investigan pero nunca lo irrespetan, en cierto sentido lo veneran:

Es como una religión, la grandiosa antigualla de lo que fue un titán, una reliquia colosal [...] este viejo es nuestra tierna barbarie para disfrutar, el más lindo juego de mayor que se conserva vivo a pesar de la edad [...] de modo que premian al viejo con dos o tres platos de carne cruda y se despiden cariñosamente [...] lo llaman Jesús (56).

Jesús, el emblemático ícono de la religión occidental, aquí aparece como un mendigo caído en gracia, un viejo que se arrastra afuera de la cocina y los vestidos alimentan su tierna barbarie y escudriñan sus sexos, lo protegen y lo postergan, un pordiosero robusto

alimentado de carne cruda. El Cristo es un anciano gordo y hermafrodita que brinda sus sexos a los vestidos a cambio de restos de carne.

La mirada transgresiva atraviesa profundamente la concepción del mesías cristiano también torturado desnudo, pero joven y santo; el Jesús de Rosero franquea su límite y lo recrea ahora viejo, gordo, mendigo y prostituido, hambriento de carne cruda. Revela la imagen de la decadente reliquia de la cristiandad, una idea que se posterga arrastrada al lado de la cocina, tendida ante el centro de poder, allí donde están los cocineros fraguando lo único importante para el tumulto desnudo y hambriento: La Carne. Allí postrado está Jesús estirando su manaza por un pedazo de carne, sonrío y corre los místicos velos de su barba genital y nos deja estimular sus sexos, a cambio de una palmadita en la espalda, una mirada de aceptación y un pedazo de carne. ¿Quién no quiere hurgar el sexo del Cristo hermafrodita? El que antaño fue un titán y ahora es un viejo permisivo y hambriento, quizá algunos seríamos los primeros en extenderle un pedazo de carne por tocar el sexo divino del espíritu deforme; quizá por eso Jesús, el viejo desnudo, para los vestidos es una religión. Este tema se conecta con la novela que abordaremos en el tercer capítulo: Los almuerzos, donde la trama transcurre alrededor del mundo religioso y las comidas de caridad que se imparten en una parroquia.

2.7.2 La Pájara

Sólo una noche de cada mes uno de los desnudos puede salir sin riesgo de ser torturado, la llaman La Pájara, es una desnuda que sale a cultivar flores en el cementerio, habla con ellas, llora, les canta y las orina. Alrededor de ella, esa noche los vestidos se congregan e inventan juegos para descubrir dónde está La Pájara orinando, la siguen, se esconden, apuestan, como una noche de cacería, pero sólo la rondan y la descifran, no la lastiman, anhelan que los orine desde los árboles mientras llora, canta o se ríe: “seguimos todavía sin saber por qué y para qué permiten los vestidos que uno de nosotros salga sin ser perseguido una noche de cada mes, y lo que es más inaudito, siembre flores, las orine, hable con ellas, cante, llore ría”(64).

La pájara es un juego que se permiten los vestidos, uno de sus juegos transgresivos, necesarios para el des-aburrimiento de la civilización, un juego en el que de nuevo se une lo femenino con la muerte y con la vida. La fertilización de flores se da en el cementerio por un femenino dual, un femenino transgredido y completado. Y a la imagen se agrega un contraste escatológico, como es común en Rosero, en este caso la orina. Un fluido de desecho que también es fertilizante y emerge de la cálida entraña de la hermafrodita.

En la obra de Rosero los fluidos corporales tienen una gran importancia, recordemos los mocos en Juliana los mira, el estiércol en la tortura del desnudo crucificado y ahora la orina. La orina es una especie de bendición transgresiva, un fluido que hace nacer flores en la muerte, la pájara encarna a Perséfone, que viniendo del Hades hace renacer la vida.

Los desnudos se asombran de los juegos de los vestidos porque no comparten su transgresión simbólica, pero ellos tienen sus propias distracciones cotidianas que también implican fuertes transgresiones:

Las viejas escudriñándose en el límite de ambos sexos, a la búsqueda de más piojos para comer. La saliva de la estupidez en los labios de la muchacha hermosa que ama su parte viril, y la consiente y la acaricia eternamente, hasta desangrarse de amor y morir. Otra muchacha que orina de pie por ambos sexos desde lo alto de una viga por todas las cabezas. Otra muchacha que orina en cuclillas. Otra rascándose ahí, ante la bulliciosa expectativa festejante de los jóvenes que se masturban [...] Debajo de cada viejo un gran pedo atronador. Una mujer que amamanta a su hijo es embestida por detrás. Un niño también (Rosero, 2010: 82).

Todas las imágenes que describen la cotidianidad del desaburrimiento de los desnudos también son transgresivas y hacen alusión escatológica a la genitalidad: una vieja se come los piojos del límite de los sexos, una muchacha muere desangrada de tanto estimular su parte viril, varias muchachas orinando las cabezas de todos por ambos sexos, otra que se rasca ante los jóvenes que se masturban, entre pedos de ancianos y penetraciones anales a mujeres que amamantan a sus hijos, y penetraciones también a los niños. Todo un festín de transgresión sexual es el diario des-aburrimiento en la casa de los desnudos.

2.7.3 Teodosio Monteverde y La Enana

En este mundo sin nombres, en toda la novela sólo se encuentra alusión a un nombre propio: Teodosio Monteverde, un vestido, un hombre de leyes que mantiene relaciones con una desnuda que llaman la Enana. Teodosio es uno de los visitantes frecuentes de la casa, uno de los integrantes de las fiestas y se convertirá en un emblema de muerte. Un día, el hombre a medio vestir, ebrio, llega de improviso a la casa de los desnudos buscando desesperadamente a su amante y no la encuentra, arremete entonces contra las niñas que por su tamaño se asemejan a la Enana: “Cuando cayó en su error arrojó a la niña por sobre todas las cabezas, y luego siguió lanzando niñas a diestra y siniestra [...] y se dedicaron a contemplar enmudecidos como caían más niñas del cielo y se estrellaban como fardos en los muros” (93).

Teodosio arroja contra los muros todas las niñas que puedan parecerse a La Enana, es un torturador de niñas y es amante de una mujer pequeña que parece una niña, tiene una fijación con las niñas como otros personajes recurrentes que Rosero señala, por ejemplo el presidente y el sacerdote de *Juliana los mira* y el Bolívar de la Carroza de Bolívar. La imagen de estrellar niñas contra el suelo y contra los muros, es evidentemente transgresiva. La figura de la doncella además está asociada con el inicio de la sexualidad y ha sido transgredida en la tradición erótica literaria, principalmente desde Sade, con las historias de Justin y Juliette y en otras leyendas occidentales –las leyendas de los vestidos- como la leyenda de Elizabeth Batori, la condesa sangrienta que se baña con la sangre de doncellas y niñas púberes, como lo recrea Alejandra Pizarnik en sus poemas.

Las niñas, en todo caso, nunca son una imagen aislada en la obra de Rosero. Recordemos que en *Juliana los mira*, las protagonistas son dos niñas amantes de once años, sin mencionar a las niñas hijas del doctor Justo Pastor en *La Carroza de Bolívar* y a la niña que busca el anciano de en *El Lejero*; y, que el autor tiene toda una prolija trayectoria en personajes infantiles por su extensa obra en el campo de la literatura infantil y juvenil, recordemos por ejemplo a Tacha, niña de la misma edad, en *Pelea en el Parque*.

Volviendo a la escena, Teodosio, después de estrellar las niñas, encuentra a la Enana en una de las galerías más oscuras de la casa y “la sorprendió revuelta de placer acucillada

encima de un desnudo boca arriba [...] Los dos hirvientes de alegría, como en éxtasis; sus cuatro sexos trenzados anegaron a Teodosio en odio y así empezó la tragedia que acabó con aquél baile macabro” (94).

La imagen de la Enana y un desnudo delirando de placer con los cuatro sexos trenzados sugiere un placer erótico inmenso: la duplicación del placer del coito, ya no sólo se penetra o se es penetrado, suceden las dos cosas a la vez, irrumpir y alojarse en el otro, el afuera y el adentro fundidos, las polaridades trenzadas, disueltas. Este placer que como la mayoría de los seres humanos ningún vestido podría experimentar, esta imagen deseada e imposible, la de su amante con otro desnudo cualquiera, sin nombre, inunda de odio a Teodosio y, sin hacer caso del ruego de la Enana, apuñala al desnudo y, en su embriaguez, queda con el cadáver encima, como bailando con el muerto, sin poder despegarse de él; en su danza macabra trastabilla y va a dar al armario del desnudo narrador y allí es asesinado. El desnudo protagonista por fin, utiliza sus uñas como arma y arranca la cabeza de Teodosio y la da a devorar a los otros desnudos, dando carne fresca a los dioses terribles: “Y fui yo quien instigué: les dije “Devoren” después de que usé mis uñas en el carnoso cuello de Monteverde. Sólo el cuerpo sin cabeza, el cuchillo y la corbata roja fueron recuperados” (97).

El desnudo se convierte en asesino, es el primer rebelde, usa sus uñas como un arma que ha preparado desde siempre y las lleva al cuello del vestido que estrelló a las niñas contra las paredes y acuchilló a un desnudo dentro de su encierro. El desnudo es el transgresor, en él se centran los odios y las rebeliones que los otros desnudos olvidan por su insaciable hambre. El desnudo mutila la cabeza del único hombre con nombre y la tira a los otros desnudos, dioses hambrientos expertos en mondar cabezas.

El desnudo protagonista asesina a un hombre vestido, al único hombre con nombre propio que aparece en el relato: Teodosio, que en griego significa “el que da a los dioses”, la novela no da pie para interpretaciones certeras sobre el nombre, aunque la cabeza de Teodosio es un banquete para los dioses hambrientos de dos sexos, su cabeza es la cabeza de todos los vestidos y muere degollado, como expiando todos sus crímenes. Además, la muerte por degollamiento será una revelación y una anticipación de muchas muertes. Este asesinato atrae una avalancha de torturas, represiones y matanzas dentro de la casa por

parte de los vestidos para amedrentar al secreto homicida e impedir una posible sublevación de los desnudos. Por último, el homicidio de Teodosio afila los cuchillos secretos de las manos del desnudo y le brinda una anticipada victoria, un secreto poderío, anunciando la forma de otra muerte: su propia muerte.

2.8 El afuera, la muerte

Los desnudos giran en su transgresión cotidiana a la espera tormentosa de un día ser elegidos para salir a sufrir las horribles torturas de los vestidos y quizá morir; esto los atemoriza y es una constante que delimita sus vidas dentro del encierro: sus vidas transcurren en el adentro desnudo, en medio de la opresión y con algunos pedazos de carne asegurados. El afuera constituye una transgresión, así como el adentro de la casa es la transgresión para los vestidos. El afuera y adentro, son muerte y vida en sentido contrario para desnudos y vestidos. La vida de los desnudos está cercada por la tortura y la muerte, esto les produce una sensación de profundo temor: “El miedo, finalmente, el miedo más puro y elemental, esperpéntico, el miedo al dolor que se avecina en las torturas, a la falta de pan, a la hora fatal en que alguien te señale y te diga. <Debes salir>” (82). Salir es el término del encierro, pero implica deshumanizarse completamente, ser usados como objetos inertes, ser mutilados, crucificados, anulados. El fin del encierro, es el fin de la historia, el fin del desnudo narrador, la muerte.

La muerte, sólo con mencionarse nos acorralla interpretativamente, es un tema abordado desde todas las disciplinas, desde todas las posibilidades. Pero diremos solo que la muerte es la gran transgresión, el límite rebasado del ser, del estar vivo.

Desde el pensamiento de filósofo Martin Heidegger, la muerte es el término que concede la completud al ser; así, la muerte no debe sustraerse de la vida, ni evadirse, ni temerse pues es lo que nos moldea y nos delimita. Al ser la muerte el fenómeno último y obligado de la vida es también en cierta medida el que le otorga sentido. El filósofo alemán, que acostumbra también argumentar en imágenes, plantea la analogía de la vida como una pieza musical y el acorde de resolución es la muerte que da sentido a la melodía, así como

las figuras de silencio son las que permiten la captación de las frases melódicas; ese abismo del no ser, el silencio, es el que permite la conciencia y el reconocimiento de ser.

Heidegger, al preguntarse por el ser, humaniza el pensamiento de lo que lo delimita: el no ser, atribuyéndole a la muerte un sentido dentro de la vida; en la segunda sección de *Ser y Tiempo*, titulada: *Dasein y temporalidad*; el filósofo propone que:

El concepto ontológico-existencial plenario de la muerte puede definirse ahora por las siguientes determinaciones: la muerte, como fin del *Dasein*, es la posibilidad más propia, irrespectiva, cierta y como tal indeterminada, e insuperable del *Dasein*. La muerte como fin del *Dasein*, es en el estar vuelto de éste hacia su fin (Heidegger, 2006:259).

La muerte es la inminencia de estar vuelto hacia el fin y es ese término el que da sentido a la vida. El desnudo, en el caso de la novela que estamos tratando sólo será todo lo que puede ser al salir del encierro, toda su posibilidad alcanzará la completud en el afuera, esto es, su muerte. La muerte desde Heidegger es la posibilidad más propia del ser, la que lo bordea y lo permite. De allí resulta una gran paradoja: el ser cuando llega a ser todo lo que puede ser, deja de ser. Con la salida, llega la muerte.

En la trama de la novela, los desnudos trasiegan con temor hacia la tortura, hacia la muerte y el desnudo narrador, una mirada ambulante, emancipada, que todo lo ve desde la ventana de su armario, es quien cuenta, quien medita y narra todo desde una omnisciencia interna. Ya lo indicó la mujer del velo, su conciencia es peligrosa, y pronto llega el momento de su afuera: “Pero ahora me contemplan los desnudos de la casa. En este mismo instante hacen corro en torno mío; asoman sus ojos a la puerta abierta de mi armario. –Tú sales– dice uno de los cocineros–. Tú sales mañana” (101).

La completud de su ser se acerca, es la salida del encierro al afuera tortuoso: la transgresión de su vida. Pero aunque el desnudo teme, ninguna tortura de los vestidos le dará su completud, ni lo tomará por sorpresa, porque el no ser se ha predicho y se ha trazado en sus manos, ya fue afilada la muerte en el cuello de Teodosio.

Cuando sabe de su salida, el desnudo calcula su aparición ante los vestidos: antes de que lo sometan a cualquier tortura, planea procurarse a sí mismo la muerte: darse fin y completud enterrándose las uñas en el cuello hasta degollarse, ante la expectación impotente de los

vestidos que anhelan poseerlo y torturarlo. El desnudo se figura una prospección de su muerte, sabe que de todos los desnudos él es el más deseado, es el más peligroso, el más transgresivo y anticipa el valor de su transgresión:

Los sacerdotes advertirán que es muy posible que la tierra tiemble cuando yo muera, o acaso oscurezca de pronto y una gran luz anaranjada brote de mi pecho y haga pedazos las iglesias y se ensañe contra las cosas sagradas- Mi imagen desnuda será un recuerdo al rojo que martizará sus corazones en el sueño, es decir para siempre (108).

En esta novela, el desnudo narrador es el envase de todas las transgresiones, franquea el límite de todas las cosas sagradas, es la mejor creación que ha dado la estirpe de desnudos y quiere postergarse como un ídolo transgresivo. La mirada ambulante extendida en uno y otro lado del límite, al morir se completará y se inmolará para siempre como un recuerdo transgresivo.

Al pensar en su muerte, como una anticipación de la dispersión de su conciencia, el desnudo narrador sufre una especie de despersonalización, en la que su voz se confunde y se funde con múltiples voces:

Una voz traviesa, de milenios, me impele a dialogar a gritos conmigo, una voz que no soy yo, pero soy yo, que se burla de mí, y de la otra voz, de todos los que soy yo. Yo mismo conmigo me concilio, me acaricio, me simpatizo, soy un devoto delirio, un idilio monstruoso, me reúno y armonizo. Siempre que experimento esa atracción hay una lucha inútil y tortuosa en la que finalmente se impone el amor que yo experimento únicamente por mí indescifrable unión (109).

El desnudo alcanza su completud, se entrega, en su muerte experimenta el diálogo interno con la otra voz que no es él pero es el yo, es la conciliación y la caricia de su ser biforme, se armoniza consigo mismo, se reconoce en su idilio monstruoso y se anula en la dualidad de su sexualidad y en la multitud de sus voces. Sus seres armonizados experimentan ante la posibilidad de su afuera, el amor en sí mismo, a sí mismo, y trazan su completud, su muerte.

El desnudo es atropellado y empujado por el tumulto hasta la puerta de la casa y cae arrodillado, ya en el afuera, ante la multitud de vestidos que lo contemplan ejecuta su prospección y se inmola:

Me incorporo, pongo mis uñas en mi cuello, donde corre la sangre, aún vivo; mi sangre debe gritar algo. Me arrancaré un ojo y lo arrojaré a la multitud. Mi gesto crea el caos entre los públicos. Vivo. Estoy vivo en la mitad de sus guerras. [...] Me rodean precipitados. Los cielos del mundo se arrojan igual que un espejo hecho trizas, mis uñas me entierran, los sexos unidos, estertor, una tristeza muy larga y muy honda se apodera de sus rostros, y eso mismo ocasiona una especie de máscara cómica: hay tantos suspiros, tantas bocas inmersas en los lamentos, que es como si todas las caras rieran al tiempo. Mi muerte es una hecatombe [...] (111-112).

No serán las guerras, ni las torturas de los vestidos las que lleven al desnudo a su completud, será él mismo, en la plena conciencia de sus voces, ante la expectación angustiosa de la multitud vestida que esperaba celebrar su fiesta, su tortura.

El ojo que se arranca es una imagen de mucho peso para la interpretación sobre la mirada transgresiva que perfilamos desde Foucault. El desnudo se arrancará el ojo, el ojo que deambula franqueando entre todos los límites, el ojo es la conciencia narradora del relato, un ojo que desde el encierro del armario vislumbraba y construía el afuera y el adentro. El ojo arrancado e incesante que se regenera tras anular su límite. El ojo arrancado que ahora mira con la mirada de la muerte, es un ojo que sigue viendo aún en el no ser, un ojo expandido que surge debajo del ojo mutilado y observa su propia transgresión. Una mirada que se expande aún en la muerte, porque la muerte es la completud del espejismo, es no haber nunca nacido y seguir naciendo, la muerte es la regeneración. Transgredido el límite vital, anulado el juego binario de la vida y la muerte, queda solo la conciencia del desnudo resonando en el presente desde antes de siempre:

Si pudiera regresar sobre mis huellas encontraría que nunca he nacido, que estuve presente desde antes de siempre, que fui lo primero, de lo primero de lo primero, y también lo último. De modo que me dispondré a reír victoriosamente del mundo, pero mi muerte me recordará que además de eterno soy un muerto y sufriré por un instante la placidez de encontrarme agonizando, y tan pronto hable –igual que un habitante más de las regiones de la muerte- se escucharán al unísono las voces de los muertos como un arrullo saludándome y la barahunda será sinfónica y explícita y comprenderé que he resucitado a otra vida, no corpórea, sólo sonora (113).

Es una conciencia desde un siempre acústico que trasciende los sonidos de lo humano, una sinfonía de las regiones de la muerte, la sinfonía de una vida no corpórea, una existencia acústica que resuena con el universo. El universo es ahora la oscuridad de su encierro: “ahora el inmenso mundo negro que me rodea es el mismo armario negro que yo antes

ocupaba” (114) y, ahí, en la expansión negra y sonora del universo puede reconocer por fin la pluralidad de sus conciencias: “Reconozco finalmente la profunda diferencia de los seres que me habitan y respiran al unísono conmigo. Estoy solo con ellos. Me integro a mí desesperadamente, sin percibir que entonces yo mismo me desintegro; me uno conmigo al morir” (114). La desintegración de su conciencia es una unión consigo mismo en la muerte, pero también es transformación y resurrección cósmica, regeneración vital:

Muerto, sobre todo, porque al tiempo que yo me invado siento que soy invadido mortalmente por la vida, mi llama compacta de luz que me hiere y se apodera de mis seres y los lanza uno-y-dos al infinito convertidos en dos gritos, el delicado asesino de su otro, pues el universo es él y es ella y es incandescente y puede descifrarse como la última tumba, porque siento que muero y resucito [...] yo mismo inscribo con sangre –en la calle, frente al mundo– el epitafio feliz, aquí yacen los amantes más sigilosos, el último de los últimos (114).

Los amantes que son uno y todos los desnudos. Los amantes de sí mismos, que transgredidos en su dualidad se completan. Del tumulto desnudo y sin memoria queda el epitafio feliz de este personaje de Rosero que se rebela y revela las transgresiones de una civilización vestida que nunca ha dejado de estar desnuda.

Acaba allí, esta historia sin historia que es metáfora de toda nuestra Historia. El filo oscuro de la mirada transgresiva permite una trayectoria completa de la memoria de nuestra civilización. Franquea el límite de hechos olvidados, pulverizados en la oficialidad, admitidos en la cotidianidad sin asombro de una sociedad esclavizada por un sistema de dominación que los seduce y los tortura con aquellas carnes que los programan para desear.

La mirada transgresiva franquea el límite del imperativo cultural, exponiéndolo como nunca podría hacerse desde su mirada oficial. El ojo arrancado del desnudo nos devuelve la dualidad deforme de la trayectoria de nuestra llamada civilización.⁵

En el próximo capítulo centraremos la atención en un asunto que ya viene siendo anunciado en nuestras interpretaciones: la transgresión de la mirada religiosa en la siguiente novela de Rosero: *Los almuerzos* (2001).

⁵ En el Anexo 1 proponemos una intertextualidad entre *El señor que no conoce la luna* y la obra *La orgía* de E. Buenaventura.

Capítulo 3

3. LOS ALMUERZOS (2001)

La mirada religiosa

En este capítulo nos ocuparán algunos aspectos transgresivos desde de la mirada religiosa en la novela Los Almuerzos de Evelio Rosero. La trama de esta obra se desarrolla dentro de una iglesia parroquial en Bogotá, el ambiente transcurre entre los rituales e imperativos del catolicismo, y es allí en el corazón de la iglesia, en el centro simbólico de su devoción donde brota la más feliz transgresión, la infracción de sus pilares: La castidad, la fidelidad, y la máxima infracción a la vida: la muerte, teniendo en cuenta el episodio final y las extrañas circunstancias de los decesos del padre Almida y el Sacristán.

El protagonista, prototipo del transgresor es Tancredo un joven jorobado, protegido y acólito del cura de la parroquia donde convive con otros personajes: el sacristán Celeste Machado; la ahijada del sacristán: Sabina Cruz y las Lilias, tres mujeres ancianas que cocinan. La atmosfera general es la imagineria religiosa del catolicismo, la historia ocurre en el encierro de la iglesia, lugar que permite la construcción de un mundo particularmente oscuro, ambiguo y hermético, similar al encierro desnudo en la casa del Señor que no conoce la luna, en ambas obras ese adentro (la casa, la iglesia) permite la aparición de personajes y ambientes misteriosos y oscuros que surgen de la imagineria religiosa.

3.1 Tancredo y la animalidad

La animalidad para un ser humano, en un primer sentido, corresponde a la transgresión de la razón, a la ruptura de unos patrones de comportamiento que se esperan en la construcción cultural de la conciencia. Los actos animalescos presuponen una huída de la racionalidad y de las leyes humanas, una entrega al instinto y a los llamamientos del cuerpo físico y psíquico que franquean los límites del constructo cultural de la conducta humana.

La referencia animal se da en las primeras líneas de la novela, cuando Tancredo: “Tiene un miedo terrible de ser un animal [...] Tengo ese miedo> dice, y descubre su joroba reflejada en la ventana” (Rosero, 2009:11). La animalidad aparece no solo en un comportamiento transgresivo, sino también con una figura física anómala: en este caso, un jorobado, Tancredo es un jorobado que se contempla en la ventana inundando de instintos: la ira, la lujuria, el tedio. Su joroba se suma a los personajes con singularidades físicas y psíquicas aparecidos en la obras de Rosero: desnudos de dos sexos, niñas amantes que consumen psicoactivos, jorobados, ancianos desahuciados.

En *Los Almuerzos* con la aparición de Tancredo, un jorobado criado y acólito en una parroquia bogotana, inevitablemente viene la imagen del Quasimodo de Víctor Hugo (*Nuestra señora de París*, 1831), un jorobado sordo inserto en las oscuridades de una iglesia francesa en el contexto del siglo XV. Estos personajes aunque retomados en el Romanticismo francés de principios del siglo XIX, son propios del ambiente barroco, sobrevivientes deformes del oscurantismo, videntes que aparecen transgrediendo el mundo religioso medieval. Rosero también despliega su mirada literaria en este mundo religioso pero en una parroquia bogotana, en el palpitante Medioevo colombiano.

El nombre de Tancredo en la historiografía literaria también nos trae a la mente al personaje que aparece en el *Decamerón* de Bocaccio, en la Primera narración de la Jornada cuarta: “Tancredo, príncipe de Salerno, mata al amante de su hija y le manda el corazón en una copa de oro; la cual, echando sobre él agua envenenada, se la bebe y muere”. (Bocaccio, 1995:197) Este Tancredo es un personaje recreado por el italiano en la baja Edad Media, en los años de 1351 a 1353 aprox. Es un príncipe que impide a su hija conseguir hombre, y ante sus ruegos le da por marido a un viejo que pronto muere, Guismunda, la hija se fija en Guiscardo un criado del padre y a escondidas se convierten en amantes. El padre descubre la traición y mata al criado dándole a su hija el corazón de su amado en una copa de oro, ella prepara yerbas venenosas en la copa, las bebe y muere envenenada junto al corazón del muchacho. El Tancredo de Bocaccio es un asesino, un padre posiblemente enamorado de su hija, podría tener en cierto sentido conductas animalescas, instintivas y aparece envuelto entre los delirios del Eros y el Thanatos.

Un aspecto interesante en la obra es la conducta psicosexual de los personajes. El estudio del Psicoanálisis en la primera década del siglo XX, acudió a los textos literarios para hacer sus indagaciones y a su vez la literatura fue leída desde sus preceptos. Las propuestas de Freud frecuentemente se han tildado de pansexualistas y machistas por su aparente misoginia y por la adjudicación de un origen sexual a todas las conductas psíquicas humanas.

Sin embargo, si miráramos el personaje de Tancredo desde el Psicoanálisis la figura de su conducta es neurótica. Es un ser reprimido que no puede llevar a cabo libremente sus estudios universitarios, que detesta su trabajo en la repartición de almuerzos, que infringe las leyes de castidad con Sabina. El jorobado se encuentra agobiado por elementos represores y su apariencia física anormal profundiza en él dicha imagen. Es un animal neurótico:

Este tipo de enfermedad se llama neurosis; puesto que, como ya dije, todo ser humano debe ser reprimido hasta cierto punto, es posible considerar a la especie humana –en palabras de un estudioso como Freud– como ‘el animal neurótico’. Es importante ver que esta neurosis se relaciona con las causas de nuestra infelicidad. Una forma de hacer frente a los deseos que no podemos realizar consiste en sublimarlos, orientarlos a otro fin. (Eagleton, 1998:183).

Tancredo delira entonces en imágenes irracionales, tiene ganas de convertirse en un animal, un ser irracional que se siente esclavizado, asediado, con tedio, con deseos lujuriosos, su mente entra en un estado neurótico y se despoja en sus visiones transgresivas y violentas, se libera de su represión al imaginar situaciones desacralizantes como el deseo erótico desaforado por Sabina en público, el impulso de orinar la cabeza de sus superiores, de acabar a dentelladas con todos los cuerpos y el deseo repetitivo de ser un animal. Miremos la escena donde se recrea esta imagen transgresora y neurótica en medio de una conversación en la que el jorobado es instigado y rebajado por el sacristán:

Y experimentó de nuevo el miedo terrible de ser un animal [...] Se imaginó estrellando aquella mesa contra el techo; pateando las sillas de los representantes de la iglesia; volcando a sus ocupantes; orinándose encima de sus cabezas consagradas; yéndose en pos de Sabina: levantando su falda plomiza de beata [...] manoteando sus pechos, pellizcando su ombligo, sus muslos, su trasero (2009:22).

Tancredo de nuevo se proyecta en su animalidad, ahora por un hecho que representa un malestar emocional de rebajamiento frente a otros, se siente sujeto solo a las labores de siervo, él: un fervoroso estudiante de latín, aplicado y consagrado a los rituales de la parroquia, incluso a la entrega tediosa de Los Almuerzos. Allí el personaje desarrolla su éxtasis transgresivo y viene la alucinación que desencadena en una situación sexual con Sabina y con otra situación genital: orinarse en las cabezas consagradas del padre Almida y el sacristán, las principales figuras de autoridad en el mundo de la parroquia.

Así, la animalidad de Tancredo siempre sobreviene tras una situación de exaltación emocional, una represión psíquica que desencadena una sublimación en imágenes transgresivas, ensoñaciones desacralizadoras características en las construcciones narrativas de Rosero.

3.2 Los Almuerzos

A lo largo de la novela, Tancredo imaginará varias veces que es un animal cuando su estado psíquico se altera, la primera vez ocurre porque es jueves, el día de repartir Los Almuerzos a los viejos. La tarea principal que cumple la parroquia es la repartición de los almuerzos de caridad a los marginados: Lunes, a las putas; Martes, a los ciegos; Miércoles, a los gamines; Jueves, a los viejos y el Viernes el almuerzo es interno, participan los habitantes de la parroquia.

Sucede entonces que los menesterosos no quieren abandonar la iglesia, piden más comida y sufren de hambre, frío y tristeza. Los más decadentes y que causan más problemas a Tancredo son los viejos:

Los viejos no soportan ningún clima y tampoco toleran que la puerta de metal solo se abra a mediodía: su cola es de lamentos y gruñidos, de imprecaciones [...] <Quiero mi sopa> <se hace tarde>, <estoy enfermo>, <tengo hambre>, <Abran, abran, me voy a morir; abran ya que ya estoy muerto>, y se mueren en efecto: ya murieron once viejos en los tres años que se llevan ofreciendo los almuerzos de Piedad del padre Almida: se han muerto en la fila o mientras almuerzan, y su miedo terrible de ser un animal se reduplica (2009: 12).

Encontramos de nuevo la figura de la vejez. Varios personajes roserianos son ancianos. Seres humanos que van declinando el trayecto de su vida y llevan sobre sí el peso de la memoria, o mejor decir del olvido, seres aminorados y marginados:

Clamores que ruegan <no quiero irme de aquí, dónde me puedo esconder> [...] su comida se les prepara en papilla, no tienen dientes y mucho menos dentadura postiza y además comen lentísimo, adrede, como si no desearan acabar nunca. Sus almuerzos son eternos (2009: 13).

Es un ambiente parecido al que se vive a las afueras de la cocina en el Señor que conoce la Luna. La imagen de la restricción de la comida como elemento importante de dominación social reaparece en la obra de Rosero. En este caso desde el título de la novela, se trata el asunto: Los almuerzos, se trata de la comida de caridad que se imparte en la parroquia. Las Liliás son las que cocinan y Tancredo es el encargado de repartirlos.

La repartición de esos almuerzos de caridad, como he dicho, muestra una reincidencia de Rosero en la recreación de imagen de la comida, su racionalización y supresión como elemento de dominación humana. Esas reparticiones de almuerzos de caridad amparadas por oscuros benefactores, son la metáfora de los almuerzos de caridad que reciben los ciudadanos de las clases medias y bajas por los políticos corruptos en nuestros países, son metáfora de la caridad del narcotráfico y la poliquitería que siguen llenando sus caletas personales mientras reparten tamales y puesticos serviles para sus seguidores; y la iglesia aparece allí como institución de poder amparando la burocracia y la corrupción, a cambio de buenas caridades.

La trama de la obra empieza a desenvolverse cuando las figuras de autoridad eclesiástica: el padre Juan Pablo Almida y el sacristán Celeste Machado, deben ausentarse del mundo de la parroquia para atender otros asuntos muy urgentes. Estos asuntos que los retirarán serán uno de los datos claves para la interpretación de texto, se trata de una entrevista con el benefactor de los almuerzos, llamado don Justiniano:

Era el principal benefactor. Asistía invariablemente a primera misa los domingos en compañía de su esposa y de sus dos hijas [...] Algo oscuro, violento y enrevesado había en ese hombrecillo rodeado de guardaespaldas al acecho [...] Cada visita de Don Justiniano era una maleta repleta de dinero (48).

Esta contribución de dinero la guardaban con celo en el segundo piso de la parroquia, de allí se deducen los vínculos del padre Almida y el sacristán con su benefactor: un hombre oscuro, de aura violenta seguido de guardaespaldas. Las sugerencias están implícitas, la parroquia tiene vínculos con este hombre que guarda grandes cantidades de dinero allí y recibe por ello algunas ayudas, entre ellas los almuerzos para los menesterosos. Una entrevista urgente con don Justiniano alejan al padre y su sacristán, las dos figuras de autoridad, del mundo interno de la parroquia y dentro de ella se crea un mundo transgredido con la aparición de varios elementos: Un nuevo padre transgresor y el desarrollo interno de las historias de los personajes que habitan la parroquia.

3.3 El padre transgresor

Es urgente la salida del padre Almida, la figura de autoridad debe ausentarse y así se manifestará el carácter de los personajes. Hay una búsqueda de varios sacerdotes que puedan cubrir la eucaristía de la noche, pero algunos se niegan y aparece de repente en medio de la lluvia, empapado y misterioso, el padre Matamoros. Al verlo Tancredo tiene una prospección que da inicio al segundo capítulo: “Desde que Tancredo recuerde, es fue la noche que alumbró sobre todas sus noches, noche distinta y demoledora, inicio o final de su vida, agonía o resurrección” (51). La aparición de Matamoros marca el inicio del nudo de la historia; salen Almida y el Sacristán y viene una nueva figura a comandar espiritualmente la parroquia; con Matamoros vienen la sucesión de transgresiones. Se le describe así:

De una edad indefinible, el padre Matamoros –el reverendo padre San José Matamoros del Palacio – resultaba de verdad un raro pájaro en la parroquia, gris y desplumado, venido de Dios sabe qué cielos. Vestía de paño oscuro y en lugar de alzacuellos usaba un suéter gris, de cuello de tortuga; su chaqueta parecía prestada; sus redondos zapatos casi negros, de colegial, tenían el cuero rajado y las suelas desaparecidas; los cordones eran blancos; usaba anteojos cuadrados: una lente partida por la mitad, una pata remendada con una sucia tira de esparadrapo. [...] Ya en la sacristía, acezante, pasó revista a cada ámbito [...] Se persignó ante una virgen de Botticelli, y pareció orar con los ojos, maravillado (52).

Desde su aparición varios elementos se destacan en Matamoros, sobre todo su perfil oscuro de ave nocturna, su apariencia física entre mística e intelectual: es un cuervo, un

brujo, un bohemio, un misacantano que se persigna ante la desnudez del Botticelli. Ahora, esta imagen del anciano místico es otra de las imágenes que llamamos “constelares”, es decir, repeticiones en los perfiles de los personajes y las situaciones que aparecen en varias de sus obras. En *Juliana* los mira fue la figura del cura confesor del ataúd, también un viejo de aspecto gótico y enfermizo, que tenía implicaciones sexuales en la confesión de los relatos de Camila. En *Señor que no conoce la Luna* aparecen muchos personajes anómalos y ancianos, entre ellos Jesús, pero en este caso Jesús es un viejo gordo, barbado, hermafrodita y bonachón que se deja acariciar sus genitales como indicio de su religiosidad.

En *Los Almuerzos*, los viejos tienen dos caras, de un lado los viejos mendigos, los más difíciles de llevar, los más desamparados, los más suplicantes, los que están al lado de la muerte. Y de otro lado este viejo, Matamoros, que no es un anciano todavía, es un hombre de edad de aspecto milenario, de alguna manera divinizado en su transgresión, lo que lo emparenta con los otros personajes no es su vejez, sino su aura oscura, macabra que se acerca al perfil físico de un místico, un mago que ondea entre lo religioso y lo brujesco.

Ahora bien, en una entrevista personal⁶, Rosero responde a nuestra intuición sobre el origen y las relaciones de sus imagerías religiosas, después de exponerle lo que venimos planteando, el autor expresa:

VCR: Hay un tipo de atmósfera que aparece frecuentemente en sus obras, una atmósfera oscura, siniestra, muchas veces emparentada con la transgresión religiosa. En *Los Almuerzos* es muy evidente toda la imagería de la religiosidad unida a episodios sexuales y fantasmagóricos. En otras obras también aparecen situaciones similares, en *Juliana* los mira esa misma aura se reitera con la imagen del cura “el Ataúd confesor” de Camila “la niña macabra”; en *el Señor que no conoce la Luna*, aunque lo religioso queda relegado al viejo Jesús, mendigo de carne y elogios, lo siniestro y lo trágico atraviesan el encierro desnudo; en *El Lejero* aparecen también las monjas en el perdedero, lugar también estridente y siniestro. ¿Qué vínculos encuentra su literatura entre lo religioso y lo siniestro?

Rosero: Los que pueda encontrar el lector. Yo no me propuse crear vínculos. Soy un escritor que trabaja sobre todo con la imaginación, y soy, además, intuitivo, a la hora de crear. Es cierto que trabajo la estructura de mis novelas, una y otra vez; pero a la hora de crear, de ensamblar mis novelas, las atmósferas oscuras y siniestras a que usted se refiere nacen de mi memoria inconsciente; no me pongo

⁶ Entrevista personal realizada al autor, en Agosto de 2013, en el marco del Encuentro nacional de escritores *Luis Vidales* en Calarcá, Quindío. Doc. Anexo.

a elucubrar en ellas porque soy un novelista, no un siquiatra, no un filósofo (afortunadamente). Mi voz, con todos sus miedos y alegrías, son mis propios antepasados, mi idiosincrasia, y en el caso de la religión, siempre tuvo una presencia importante en mi entorno familiar y escolar. Hasta cuarto de bachillerato estudié en colegios de religiosos: San Francisco Javier, Santo Tomás, Agustiniano... etc. (Rojas, V., 2013: anexo 2)

Rosero habla sobre la imagen de la vejez en la sociedad occidental, habla de su soledad y de su sabiduría olvidada, podría ser esa la razón de la aparición de viejos en papeles protagónicos en sus novelas; viejos que cuentan sus historias, que hablan del mundo desde su memoria sabia y lúgubre. Sin embargo, el comentario del autor deja claro que todas las asociaciones interpretativas las hace el lector.

No obstante, al final de su respuesta Rosero acepta que su educación temprana se dio en el mundo de los colegios religiosos y que esta “memoria inconsciente” procede de allí. En los registros de su literatura infantil, como en Cuchilla y Mateo Solo, también las tramas se construyen desde la transgresión de la imposición de la educación religiosa. Parece que la educación religiosa, con toda la preponderancia que brinda al misticismo, permite el desarrollo de las creencias infantiles en las otras manifestaciones metafísicas que surgen en antítesis de lo divino perseguido por la religión. El otorgamiento de poder a la figura de un dios invisible y de los monjes, sus representantes: seres oscuros, cuervos santificados que se deslizan con alas negras por los pasillos del colegio y de su capilla, trae a nuestra memoria cultural el imaginario vampírico, así como la asociación con magos y brujos. Seres que también representan autoridades espirituales pero en un mundo mágico de tradición pagana que profana el catolicismo.

Veamos ahora algunas de las transgresiones que empiezan a ocurrir desde la llegada del padre Matamoros:

3.4 El cáliz sagrado

El padre Matamoros debe ofrecer la misa en la parroquia, ha quedado en reemplazo del padre Almida y lo primero que recomienda a Tancredo, su acólito es “Prefiero beber mi propia agua en mis misas” (57). Y en medio de la misa, Tancredo, escandalizado descubre que el agua es:

[...] el olor del país, pensó, aguardiente –descubrió– y vio que todavía el padre Matamoros se resolvía y vertía más de la mitad en el sagrado cáliz, y bebía con sed. Era la transubstanciación, y Tancredo no podía creer que para el cambio del pan y del vino en cuerpo y sangre de Cristo se usara aguardiente (58-59).

Hay dos aspectos muy llamativos en esta imagen. Primero, la alusión al olor del país. Tancredo lo descubre como un áspero anís más incisivo que el clavo y la canela; es una alusión directa a un aspecto sensitivo asociado con el país: Un país que huele a aguardiente, que transubstancializa sus deseos metafísicos y catárticos en el licor, en la ebriedad, este es el motor de su fluir, el detonador de su conciencia. Y de la conciencia de una sociedad que se entrega ahora al licor y a la experimentación de sustancias como vehículo místico antes que al cuerpo de Cristo, también es imagen de la ebriedad de la religión, el exceso espiritual de sus vías que conllevan al desahogo y al canto.

El canto es otro aspecto muy importante asociado con la toma del elixir. El padre Matamoros no reza la misa, sino que la canta:

Quién iba suponer que el padre Matamoros, además de llevar su propia agua era un perfecto misacantano [...] El canto del misacantano que al principio casi los hizo reír de pánico, ahora los hacía llorar de alegría [...] Usaba pasajes de misas antepasadas y los enlazaba con otras de misa actual, cantando en latín (57 -58).

Esta misa cantada en latín logró conmover los corazones de todos los feligreses, sus cantos se esparcieron provocando gozo y paz en los asistentes, incluyendo a las Lillas que quedaron prendadas de sus cantos. La búsqueda espiritual que ha perseguido la cultura por medio de la religión, entrega al oficiante a la contemplación de lo intangible y al descanso

que viene tras entregarse a un poder inmenso y desconocido que le provee beneficios. Vemos que el arte, como meditación simbólica y espiritual del ser y de la sociedad también ofrece un tipo de experiencia mística que se identifica con la religión. Ambas aspiran a la inmortalidad, la religión lo promueve por medio de la creencia en una deidad y un mundo metafísico, y, el arte a través de la postergación espiritual e ideológica que se logra en la creación de la obra y su recepción.

La misa cantada en latín por un sacerdote ebrio conmueve espiritualmente a una comunidad desatendida, los oyentes (exceptuando a Tancredo, fervoroso estudiante del latín) no entienden lo que se canta y no conocen al sacerdote que oficia la misa, reemplazo inesperado de Almida, sin embargo, llegan a un éxtasis religioso al escuchar la misa y responder al unísono el *Amén* (60) con su corazón exaltado. Es la experiencia artística, la contemplación de la belleza y la perfección de la música que se traduce como una experiencia mística similar a la religiosa. Recuerdo a Borges que al hablarnos de las similitudes entre la inmortalidad religiosa y la artística, propone:

Lo mismo puede decirse de la música y del lenguaje. El lenguaje es una creación, viene a ser una especie de inmortalidad. Yo estoy usando la lengua castellana. ¿Cuántos muertos castellanos están viviendo en mí? No importa mi opinión, ni mi juicio; no importan los nombres del pasado si continuamente estamos ayudando al porvenir del mundo, a la inmortalidad, a nuestra inmortalidad (Borges, 1978:44).

Sabemos también que vestigios históricos nos hablan del nacimiento del teatro, la danza y la interpretación musical como una búsqueda ritual de las culturas. El ser detiene su racionalidad y su cotidianidad en la experiencia artística y exalta su emocionalidad. Al igual el uso de sustancias psicoactivas, en este caso el licor y de otras sustancias como en Juliana los mira. Nos referimos a una entrega individual y comunitaria a la percepción no racional que permite exaltar el inconsciente y la intuición.

El licor vertido en el cáliz sagrado será un elixir que acompañará no solo las misas de Matamoros, sino, toda su estancia en la parroquia. Al finalizar la misa, las Liliás encantadas, se acercan para ofrecerle un refrigerio al padre agotado y la vianda termina en una repartición de Brandy para todos los habitantes de la parroquia, que embelesados por la

espiritualidad de Matamoros, sus cantos y su elixir y, alentados por la ausencia del padre Almida, empezarán a mostrar sus historias y sus transgresiones.

3.5 Las Lilias, Moiras de la parroquia

Las Lilias son las tres cocineras, tres viudas que acompañan al padre Almida y preparan los almuerzos de caridad, según las referencias de su pasado (Rosero, 2009:80) las tres vienen de un pueblo donde el mismo día mataron a sus maridos y a muchos hombres más, se llevaron los niños y solo quedaron las mujeres, las Lilias tres viudas sobrevivientes, desplazadas por la violencia conocieron al padre Almida y lo siguieron. De las Lilias se dice que:

No se sabía cuál era más vieja. Aunque las tres eran pequeñas, dos de ellas eran más grandes y parecidas; la tercera parecía su muñeca. Había adquirido, con los años, las mismas costumbres y gestos; era como si actuaran al tiempo, y lo que una decía había sido pensado por las dos otras, de modo que lo que lo que iniciaba una era casi terminado por la otra (68).

Esta representación de la mujer triple nos hace pensar en el mito de las Moiras de la mitología griega, que se recrean como tres mujeres de aspecto lúgubre, también llamadas las Parcas por los romanos. Estas mujeres regían la vida y la muerte de los humanos: Cloto, portando una rueca que hila el destino; Láquesis, con una vara, una pluma o un globo del mundo, simboliza el devenir cursado; y Átropos, con unas tijeras o una balanza, corta e interrumpe la vida trayendo la muerte. También en otras ocasiones se les atribuye la apariencia de tres viejas hilanderas, o de tres melancólicas damas, una doncella, una matrona y una anciana (Gallego, 2009).

Las Lilias encarnan la imagen herética de las Moiras, actúan sigilosas en el destino de todos los personajes, tres viejas arañas que conocen y tejen el entramado de la parroquia; cocinan los almuerzos, manteniendo con vida a los comensales, a la vez son sabedoras de todos los secretos: saben de las caletas guardadas, también de los amores de Tancredo con Sabina:

No es raro que nosotras despertemos para atender al padre Almida, pero sí muy raro que usted y la niña Sabina se estén dando besitos en el altar, ¿cierto? [...] Las Liliás lo saben todo –se repetía Tancredo, las Liliás los habían espiado todo ese tiempo, toda la vida.” (116)

Las Liliás son las hilanderas de los designios internos de la parroquia, son las Moiras que tejen en la rueca las tramas de la novela.

Son estas tres mujeres que parecen una sola, las primeras en entregarse a la trasgresión de sus costumbres religiosas: comparten licor con el padre Matamoros y allí entre tragos y confesiones mostrarán los hilos de su rueca macabra. En primera instancia, las Liliás aprovechan la escucha del invitado y la ausencia de padre titular para quejarse de sus males, verdaderos martirios para las ancianas cocineras y olvidadas, dolores incomprensidos por el padre Almida:

Sufrimos de varices, pero qué le podemos hacer [...] no hay una sola mañana de descanso, porque los hombres de Dios comen todos los días y nosotras debemos preparar las comida, es simple, sino cocinamos se mueren. Quién sabe cuántos kilómetros corremos en un solo día [...] Por lidiar con la estufa de carbón, de fierros que están viejos como nosotras, fierros que sobresalen como púas, a veces nos quemamos – Y mostró el brazo arrugado cruzado por la llaga de una quemadura al rojo (Rosero, 2009: 82).

Las Liliás, hilanderas y cocineras ahora son deladoras, se entregan al sacerdote transgresor, porque el misacantano las escucha y les ofrece tragos. Las Liliás toman el protagonismo de la historia en la segunda y tercera parte del libro. Estas ancianas se asemejan al constructo del perfil profano y brujesco del padre Matamoros, son viejas repetidas y cansadas, que terminan entregadas al ritual de la traición y la muerte. Estas Moiras, aparentes devotas, cocineras de los Almuerzos de caridad, viudas de la parroquia, serán las hilanderas del destino final de los personajes en la novela.

3.6 La danza de los gatos

Las ancianas subliman sus tragedias en los gatos, en la parroquia cuentan las Lilias han habitado bastantes gatos todos con nombres de Papas, entre ellos “Benedicto, Calixto, Honorio [...] Inocencio, Bonifacio, Santo, Beato, Félix, Pío, Flaminio [...]” (91). La aparición de los gatos insinúa como en Juliana los mira una imagineria nocturna; las Lilias pelean constantemente con los gatos que merodean por la cocina buscando robar comida devorando deliciosas viandas preparadas por las mujeres. Hay una escena, en medio de la ebriedad de la confesión con Matamoros; mientras el padre canta ocurre una danza que aparece detenida en el tiempo, una danza misteriosa sostenida entre las Lilias y los gatos:

Las Lilias adoradoras deambulaban por la cocina en silenciosa danza, sumidas en un vértigo de espíritus, sostenidas en el aire como debajo de una cascada, los ojos entrecerrados, los brazos elevados, Tancredo no supo cuanto tiempo pasó pero vio que los gatos regresaban nuevamente desde sus nichos, saltaban uno por uno hasta el filo de la mesa y de allí a la oscuridad , y sus saltos eran de una lentitud desmesurada, saltaban perezosos en el aire, incluso parecían quedarse quietos en el aire dos o tres segundos, antes de desaparecer y vio al mismo tiempo que la Lilias ya no estaban (101).

Las Lilias tienen unas relaciones cercanas con los gatos que merodean e irrumpen en el quehacer de la cocina, hay entre ellos una danza instintiva de alimentación que deviene en muerte. Hay un gato en particular que llaman ladrón, desagradecido. Un gato que persiguen e insultan porque se roba las viandas más deliciosas que las mujeres preparan. Matamoros pregunta el nombre de ese gato, y ellas contestan: “Almida, padre [...] Sí, padre, se llama Almida. Como el reverendo Juan Pablo Almida. Se oyó la risotada, breve, espontánea de Tancredo” (93). Esta Risotada de Tancredo es también la del lector. El gato más repudiado, que incita la ira de las Moiras, es Almida, un gato que lleva el mismo nombre del cura de la parroquia. Será Almida un gato ladrón que perjudica a las Lilias, un gato que las incita hasta el asesinato.

Ocurre ahora la acción cumbre de esta escena con la imaginería del gato y la muerte. Las Lilias, desesperadas y ebrias, persiguen y maldicen los gatos hasta ahogarlos:

Una incipiente luna brotó de entre los nubarrones y coloreo los rincones de gris, se oyó un chapoteo, el temblor sutil del agua, y a lo lejos vislumbró como renaciendo en la negrura a la tres Lilias

rodeando la alberca, todas inclinadas a la alberca, los brazos estirados sumergidos pero quietos. Cada una ahogaba su gato en la alberca helada (110).

Las Lilias ahogan a los gatos, los asesinan y después buscan enterrarlos desesperadamente, acompañadas de la imagen fantasmal de muchas otras ancianas, las señoras de la Asociación Cívica del Barrio, que se precipitan sobre la parroquia como aves negras para enterrar y desaparecer los cadáveres de los felinos (114).

Esta matanza de gatos es un indicio de un próximo asesinato conducido aparentemente por estas Moiras que hilan los destinos de vida y muerte de los personajes. Una situación vital que las hace conductoras de los hilos ocultos de la parroquia es el conocimiento de otra situación transgresiva ocurrida en la parroquia que define la trama de la obra: las relaciones eróticas entre Tancredo y Sabina, la ahijada del sacristán Celeste Machado.

3.7 Sabina y el Eros

Llegamos a un asunto central de la novela, que incluso se insinúa en la portada de la edición de Tusquets (2009), se trata de la imagen de una mujer joven con el vestido levantado por el viento y de un sacerdote que la observa sonriente, incluso, en la solapa de esa edición se nombra a Sabina como “la libidinosa ahijada del sacristán”. Desde el inicio la novela se describe a la muchacha:

Sin ser albina, el pelo y el cutis de Sabina Cruz daban esa impresión. Su piel era tan blanca que parecía rosada y su pelo de un rubio cenizo platino, proyectaba alrededor una especie de opaco resplandor, la luz de una agónica llama. Menuda y frágil –en apariencia–, doblada la cerviz todavía más joven que Tancredo, pero no demoraría en parecerse a cualquiera de la Lilias. Con esa pañoleta azul en la cabeza, era una monja sin hábito (28).

Esta joven frágil y pálida, es la ahijada libidinosa de quien nos hablan, ayudante también en los oficios de la parroquia que confiesa haber sido abusada por su padrastro el sacristán: “no una sino cien veces” (106). Además demuestra una obsesión desmedida por Tancredo, lo acosa, lo espera y lo incita, lo amenaza para que acuda a su habitación por las noches “¿por qué no acudió ninguna de estas noches, acaso tampoco hoy piensa visitarme? Yo no

le estoy rogando que me visite, yo se lo exijo, [...] es que no se ha dado cuenta de eso? Sufría, sus manos retorciéndose encima de las hojas” (36).

La muchacha y el jorobado sostienen relaciones ocultas. La chica le reclama atención, pasión y afección sexual y él, aunque embriagado por su carne y sus delirios amorosos, se rehúye, por pensarlo prohibido, se entrega también frágil ante su seducción. Tancredo y Sabina protagonizan una escena transgresiva de implicación religiosa y erótica. En medio de la oscuridad de la parroquia después de los tragos y los cantos de Matamoros se encuentran los jóvenes en el altar de la iglesia:

<El altar> el altar, le dijo ella,<de mi amor por ti>. Le parecía enfurecida de tanto amor. Estupefacto trastabilló, signado por la fuerza del pequeño cuerpo, flaco pero empecinado que se colgaba de su cuello, que al contrario de su beso, ardía, que lo empujó al borde del mármol del mismo altar, la mesa larga y de hielo que fulgía sobre una base como un triángulo invertido. [...] De pronto ella apartó los labios y puso su aliento mojado como otra caricia certera cerca del rostro del jorobado y le dijo no te vayas de aquí o tendrá que venir a sacarme al padre Almida. [...] debajo del triángulo de mármol que a Tancredo se le antojó el ojo de Dios al revés contemplándolos. <El ojo de Dios al revés⁷>, se repitió y sonrió a su pesar y se dijo que me está pasando me estoy riendo y se recordó él mismo sonriendo [...] En ese momento no pensaba para nada en Sabina, solo en sus manos – que a él se le antojaban criminales– y el ojo de Dios al revés, espiándolos, y entonces sonrió más (75-76).

Este aparte es importantísimo para nuestra propuesta de la mirada transgresiva en la metáfora del ojo que interpretamos desde Foucault. El ojo divino invertido enfoca su mirada en el altar donde Tancredo y Sabina se encuentran sexualmente, profanándolo. En el globo del óculo, la esclerótica es la santidad, la castidad; y el iris, en su oscuridad transgresora que se enfoca en la profanación. El ojo de Dios al revés es la mirada transgresiva que hace explotar la carcajada. Tancredo se mira sonriendo cuando el ojo de Dios los expía, se sabe transgresor, se antoja criminal, pero al ver el ojo divino, sonrío más. La risa es la infracción, el ojo de Dios que se voltea y dilata su pupila ante su no ser.

Justo en el altar bajo la mirada inversa del iris divino, se confrontan la religión y el erotismo; habíamos propuesto desde Bataille que el erotismo en los humanos difiere de la sexualidad animal precisamente porque moviliza la vida interior. El erotismo es lo que en la conciencia del hombre pone en cuestión al ser y su metáfora en la acción sexual.

⁷ El subrayado es mío.

(Bataille, 20). En este caso, el erotismo como metáfora de la vida interior se reviste con la fuerza de la desacralización; imaginemos un encuentro sexual desaforado en medio de un altar santificado, la imagen de lo sacro sugiere profanación y allí ocurre el acto sexual, que tiene su máxima felicidad en el mundo cristiano del pecado. Allí en el altar, ante el ojo invertido de Dios, los cuerpos se enardecen:

Resopló, era una llama que se consumía [...] Tancredo la sintió despojarse de un tirón de su blusa, adivinó el gesto avasallador en la penumbra, los brazos alzados, la prenda que caía. Como una llama negra el templo se hizo cálido, se incendió el aire, que olía al cuerpo pálido de Sabina, al escalofrío de sus pechos recién descubiertos, al sudor de sus axilas, al miedo y la alegría de toda su carne dispuesta, que se atrevía. [...] Niños jugando con el placer del miedo, el mismo miedo de ser descubiertos debajo del más sagrado rincón de la parroquia (77).

En el momento supremo ante la mirada invertida de Dios, Sabina y Tancredo celebran su acercamiento sexual, el altar de sacrificio de la religión se transgrede enfocándose directamente en el Eros negado, la castidad es una de las virtudes más predicadas por el catolicismo, en este caso se profana con la fornicación en el altar de la iglesia. Me preguntó ¿cómo observará estas prácticas sexuales el ojo invertido del dios inventado?

Evidentemente el dios de la tradición católica y cristiana, no lo admite como digno fuera del matrimonio, es para ellos un pecado contra el cuerpo: “Huid de la fornicación. Cualquier otro pecado que el hombre hiciere, fuera del cuerpo está; mas el que fornicar, contra su propio cuerpo peca.” (I Corintios 6:18). Aunque otras tradiciones religiosas podrían contemplar la unión sexual como vehículo de armonización e iluminación, en el caso de la mayoría de las tradiciones orientales, desde que no sea una conducta sexual incorrecta, es decir, que genere sufrimientos al otro o a sí mismo, el encuentro sexual es un medio de deleite y trascendencia.

Sin embargo, el contexto de la parroquia no es laico ni mucho menos budista, es eminentemente católico, está allí reflejada nuestra memoria cultural, como en el buñuelo y el aguardiente, el altar y el corazón de Jesús hablan de nuestra memoria tradicional; solo que esta última viene de la barbarie de la conquista, de la esclavitud moral de la imposición judeocristiana que se empeña en ver la sexualidad como un asunto carnal y pecaminoso, limitado por múltiples reglas morales, económicas y civiles.

Esta duplicidad profana y erótica ocurrida en el altar bajo la mirada del ojo invertido, afirma la mirada transgresiva en la figura del ojo que hemos planteando. Recordemos que según lo propuesto por Foucault, la sexualidad alcanza la mayor transgresión, su mejor banquete en el mundo cristiano del pecado, es más intensa su vivencia allí en medio de la represión.

Sabina está insatisfecha con su vida, quiere marcharse, tomar el dinero de las caletas que se ocultan en la parroquia, necesita liberarse de su represión, de su histeria, de su pesadumbre. Recordemos también que las conductas del personaje se asocian con el precedente de abuso que tuvo con su padrino desde la niñez, de alguna manera podríamos ver allí un complejo edipal no resuelto. En todo caso esta mujer joven, con apariencia de monja y doncella sublima sus represiones y sus instintos con el jorobado, acólito de la parroquia.

Sabina nos hace varias revelaciones eróticas, es ella la que comanda el placer sensual y el deseo, la libertaria, la inconforme. Esta mujer como muchas en las historias de todos los tiempos ha sido la encargada de comandar la transgresión, la que guía a la sexualidad, a la huída. La mujer se nos muestra más cerca de sus emociones y de su instinto, está gobernada por el Eros: guiada por el impulso vital, pulsión de movimiento y de vida.

3.8 Del Eros al Thanatos

El Eros, la pulsión de vida, desde el psicoanálisis, mueve los encuentros sexuales entre Sabina y Tancredo. Y junto al Eros, aparece el Thanatos, la pulsión de quietud y muerte. En la imaginería griega Thanatos es la figura de la muerte no violenta, junto con Hipnos (sueño) es hijo de Nix (la noche), se le representa como un joven barbado y alado que cumple los designios de las Moiras. En el cierre de la novela es Thanatos quien viene comandado por las Liliás marcando designios fatales en un episodio oscuro: la muerte del padre Almida y el sacristán Machado. Ambos regresan al terminar la velada y cuando Tancredo pregunta por él las Liliás responden:

—Olvídese de Almida y Machado. Llegaron con mal de estómago de casa de don Justiniano ¿Qué comieron? Nadie lo sabe. ¿Qué les dieron, de qué se hartaron? Nadie lo sabe. Acaso los

envenenaron. Ya les subimos una agüita de yerbabuena, para que duerman como ángeles [...] Para que duerman, solamente, para que duerman como lo que son (118).

Las Liliás son las Moiras que los inducen al sueño de la muerte, después de dejar claro que tal vez venían indigestos y envenenados. Si hiciéramos la asociación mitológica también la imagen de Hypnos hermano de Thanatos encajaría en nuestra interpretación, el padre y el sacristán mueren mientras duermen amparados por Hypnos e inducidos por las Moiras, conductoras de la muerte.

Los dos hermanos Thanatos e Hypnos son hijos de la noche para los griegos, pero también para muchas de nuestras culturas amerindias. En la Wayúu por ejemplo, se contemplan lazos muy cercanos entre el sueño y la muerte. En *Los practicantes de Sueño* (1974), el antropólogo francés Michel Perrin, ilustrándonos sobre el chamanismo wayúu, plantea que “Sueños y muerte son hermanos. Dormir y soñar se vinculan a la muerte. En los relatos wayúu existe una constante aparición de sueños direccionando la vida, o predestinando la muerte [...]”. (Perrin, 1974:26). En este caso, el sueño inducido por las Liliás cursa la muerte del padre Almida y el sacristán.

Tratando este tema no puedo evitar pensar en la segunda estrofa del *Arte Poética* de Borges: “Sentir que la vigilia es otro sueño/ que sueño no soñar y que la muerte/ que teme nuestra carne es esa muerte/ de cada noche, que se llama sueño” (Borges, 1974). También aquí el escritor argentino elabora su imagen poética tratando la relación entre la muerte y el sueño.

Las dos figuras caídas: Almida y Machado, después de retornar de su entrevista con “el benefactor”, duermen su última noche. La parroquia había quedado en las manos de Matamoros, quien inspiró todas las transgresiones de los habitantes. Ahora regresan los padres caídos, a dormir, a morir, es esa muerte temida por la carne, tal como lo verificaron a la mañana siguiente: “¿Padre Almida? La persiana, cerrada, creaba una suerte de noche, una dolorosa penumbra. Se asomaron al rostro. La boca tiesa y torcida, desesperada, convertida en un grito mudo. Un vómito verde manchaba la almohada de plumas” (134).

Así, mueren el padre y el sacristán, envenenados, en un grito mudo con la boca torcida, sin que nadie sepa lo ocurrido. Es otra muerte roseriana, otra muerte que constituye la

máxima transgresión al cruzar la frontera de la vida; quien cae en esa sombra no puede regresar para devolvernos la conciencia del no ser.

La muerte (Thanatos) es quizá junto con el amor (Eros) uno de los temas más hondos que pueden tratarse, pero a diferencia de este, quien cae en la hondura de su gran sombra no podrá ya regresar para devolvernos la conciencia del no estar. La muerte solo puede contemplarse desde afuera, como mirando desde el borde de un pozo oscuro. Todo lo que en vida puede entenderse de esa oscuridad es una mera especulación que vislumbramos desde el borde y cuando ocurre, ya no somos. La muerte es la máxima transgresión: es el límite del ser viviente. La muerte es un silencio que concede completud al ser como lo anotábamos con Heidegger.

Pero en esta novela, la muerte no es un suicidio como en el caso del Señor que no conoce la Luna, sino, un homicidio fraguado por las Liliás. El asesinato trae consigo una transgresión diferente a la de una muerte voluntaria. Más allá de la especulación filosófica sobre el límite del ser, se encuentra el acto delictivo de matar a otro, de asesinarlo.

El asesinato es condenado por todas las instituciones legales y religiosas de nuestra cultura. Desde la mirada del judeocristianismo se está infringiendo uno de los 10 mandamientos: “No matarás” (Éxodo 20:13). Las Liliás, Moiras de la parroquia son las artífices del envenenamiento del padre y el sacristán; han quebrando su propia ley, allí en la que fuera la casa de su dios transgreden el mandato fundamental.

A nivel civil y legal el asesinato se constituye como el peor delito, la mayor infracción que se puede cometer contra otra persona. La constitución política de Colombia (1991), en el Art. 11 (De los derechos fundamentales) legisla que: “El Derecho a la vida es inviolable. No habrá pena de muerte” (Constitución Política de Colombia, 2005: 10).

Las Liliás han violado la ley, son grandes transgresoras, Moiras que han cortado a su gusto la vida de los dos religiosos. Sin embargo, se muestran evasivas y con aparente resignación, ellas ya han entronado un nuevo padre, al misacantano y redentor que les había ilustrado sobre el sufrimiento en un delirio matutino de ebriedad:

[...] Para agradecer todo el sufrimiento, adoraremos las cinco llagas de Jesús sacrificado, cantaremos a la llaga del pie izquierdo, a la llaga del pie derecho, a la llaga de la mano izquierda, a la llaga de la mano derecha, a la herida en el costado [...] y lloraremos de infelicidad. Hubo un silencio rotundo desde el cielo. – ¿Queremos llorar? – dijo el padre incorporándose. Y se respondió de inmediato–: nunca. Nunca otro sufrimiento. Ya no queremos sufrir más (2009:133-134).

Matamoros es un profeta profano, que predica del vivir, es una especie de Zaratustra que denuncia el sufrimiento, la esclavitud moral y religiosa de cristianismo. El misacantano levanta su voz: “Nunca otro sufrimiento”. Ya ha cantado todas las heridas de Jesús, es hora de beber y vivir, lo del hombre no es más sufrir, no más culpa, la redención es la transgresión, en la irrupción del límite está el reconocimiento de las cargas y las imposiciones de la tradición religiosa que ha subyugado el pensamiento de nuestra sociedad.

Desde el corazón de una parroquia, el ojo invertido de Dios nos ilumina con la oscuridad de sus perversiones, con la infracción de sus pilares sagrados que son también los de una sociedad comandada espiritualmente por una institución decadente que se empeña en conservar su poderío en la esclavitud de los corazones de los devotos creyentes, menesterosos espirituales que acuden a la capillas en el día indicado rogando por migajas que mitiguen su hambre eterna y su miedo a la muerte, viandas de caridad que atenúen las falsedades y los dolores de sus vidas.

Colombia, el país del corazón de Jesús, espiritualmente aún no se emancipa de las migajas del catolicismo. La constitución que rigió a Colombia por más de cien años desde finales del siglo XIX hasta hace poco más de 20 años (1991), principiaba su legislación diciendo: “En nombre de Dios, fuente suprema de toda autoridad” (Constitución de 1886) confiriéndole a la iglesia todo el poder sobre el estado. En Colombia las masas aún se congregan alrededor de las misas de ebrios sacerdotes que empeñan sus discursos en el corazón de las familias “de bien” de nuestra sociedad tradicional.

Las miradas transgresivas con respecto a la religión que hemos destacado en esta obra de Rosero son construcciones literarias que delatan la mojigatería de la piedad. Pulsan las contrariedades de esa fe impuesta a costa de la muerte y el despojo; dejan ver con el ojo invertido de su dios, toda la iniquidad y la doble moral de sus acciones.

Terminamos aquí nuestras interpretaciones sobre *Los almuerzos*, después de empeñarnos en descifrar la transgresión desde la mirada religiosa. Nos embarcamos ahora en el último capítulo de este trabajo en el que propondré: *La mirada desaparecida*, en la última novela de Rosero que trataremos: *En el Lejero* (2004).

Capítulo 4

4. EN EL LEJERO

La miradas desaparecidas

En la introducción de este trabajo planteamos que las miradas reveladas en las obras de Evelio Rosero se alimentan del registro de algunos hechos surgidos de la historia nacional. En el caso ya tratado de la novela *El señor que no conoce la luna* son evidentes las metáforas que aluden a la barbarie de la conquista y la colonia de la civilización occidental. Desde una mirada de trasfondo político se denuncian también otras transgresiones: los fenómenos de la desaparición forzada, las torturas, y el conflicto de grupos armados oficiales y subversivos en Colombia.

Las temáticas enunciadas son evidentes en una de sus novelas más conocidas: *Los Ejércitos* (2007); obra que le dio resonancia internacional al autor con el II premio Tusquets de Novela. Las imágenes que hilan esta ficción proceden de la memoria de la violencia nacional y ya habían sido configuradas años atrás en *En el lejero*, una novela corta que Rosero publicó en el 2003, en la edición *La otra orilla* de Norma y que fue reeditada por Tusquets en 2013.

En el *Lejero* resulta una clave importantísima a la hora de dilucidar el estilo y los antecedentes del autor. Esta novela confirma características que venimos advirtiendo en la narrativa de Rosero, tales como el tratamiento transgresivo de temas religiosos y políticos y las miradas históricas polémicas y de carácter iconoclasta.

En una entrevista hecha por el periódico *el Zócalo* (2013) en México, el autor comenta sobre esta historia:

¿Cuál es la historia con la que se enfrenta el lector *En el lejero*? Que es, me parece, muy distinta a *Los ejércitos* y *La carroza de Bolívar*?

Rosero: Fue mi primer acercamiento al tema del secuestro, esa horrible realidad del país, que parece no terminar nunca. Es como una alegoría, una pesadilla escrita o novelada, una indagación onírica, pero no quedé muy conforme al final, y entonces acometí la misma realidad, esta vez con *Los Ejércitos*.

El escritor pone en evidencia el tema del secuestro, esa horrible realidad del país, y por otra parte, hace un comentario estilístico cuando se refiere a la indagación onírica o a su carácter de pesadilla escrita y lo afirma cuando se le pregunta por el nombre de la novela:

Jeremías Andrade tiene que buscar a su nieta en el perdedero, en el lejero ¿De dónde sale esta peculiar denominación para un sitio tan poderoso en el que se reúnen los extraviados, los olvidados, las memorias de otro tiempo?

Rosero: De alguna pesadilla, y lo digo con franqueza. De la pesadilla de mi país. Uno despierta, tiene los ojos abiertos, y sigue padeciéndola (Zócalo, 2013).

4.1 Ensoñando una pesadilla

Esta obra es una pesadilla, una ensoñación literaria que ha surgido de la memoria colombiana. El aspecto onírico tiene que ver con la creación de ambientes que contrarían la lógica, que exageran y modifican sucesos extraídos de la vida consciente. Son imágenes que se distancian de la realidad y crean mundos confusos que por su aparente irracionalidad son relacionados con el mundo de los sueños.

Ya obras como *Juliana nos mira* y *Señor que no conoce la luna* habían suscitado comentarios sobre su carácter onírico. Pero en el caso de esta novela de Rosero, lo onírico se manifiesta en la creación de un espacio fantasmal en medio de la niebla de nuestras montañas, un lugar lleno de personajes infaustos, de quejidos y cadenas, un ambiente de pesadilla.

El asunto de lo onírico lo habíamos tratado desde los postulados planteados por Gaston Bachelard en la *Poética de la ensoñación*, donde se arrojan luces interpretativas al respecto. Se hicieron alusiones a la ensoñación en el análisis de *Juliana los mira*; y ahora, que vuelve a tocarse el tema de la ensoñación en otra de las novelas obra de Rosero, vale la pena repasar lo que para Bachelard es ensoñar:

La imaginación intenta un futuro. Es en primer lugar un factor de imprudencia que nos aleja de las pesadas estabilidades. Veremos que algunas ensoñaciones poéticas son hipótesis de vidas que amplían la nuestra poniéndonos en confianza dentro del universo. (...) Y ese mundo soñado nos enseña posibilidades de crecimiento de nuestro ser en este universo que es el nuestro. (Bachelard, 1993:22).

Gaston Bachelard, plantea que la ensoñación a diferencia del sueño nombra la realidad desde una visión onírica en el estar despierto, desde la imaginación. Se trata de soñar palabras pero en la vigilia, con los ojos abiertos. Es una manera de figurarse el mundo “La ensoñación es una nemotecnia de la imaginación. En la ensoñación tomamos nuevamente contacto con las posibilidades que el destino no ha sabido utilizar” (Bachelard, 1993:170). En este sentido el que ensueña, no duerme, sino que se permite dentro de la vigilia el estado de ensoñación, esto es la poetización, de la ensoñación surge el lenguaje literario.

En este caso, la ensoñación es una pesadilla que surge de la realidad consciente de nuestro país. Una pesadilla que se vive con los ojos abiertos.

4.2 Las caras del Encierro: El secuestro en Colombia

Esta pesadilla tiene que ver con el secuestro y la desaparición forzada. Las caras del encierro se siguen revelando en la obra de Rosero, el tema de la reclusión continúa hilando tramas de sus novelas. Pero ya no se trata de los juegos infantiles y eróticos ocurridos en el encierro del armario como en Juliana los mira; quizá se asemeje un poco más a la reclusión de una civilización desnuda y sometida como en Señor que no conoce la Luna. Sin embargo, las características de este encierro son diferentes y se nos presentan desde uno de sus lados más terribles.

Se trata de la desaparición forzada de personas y su encierro en un lugar oculto y vigilado. En este caso, en un lugar lejano, tan lejano que le dicen el lejero (de allí proviene el título), un espacio fantasmal escondido y custodiado en un convento, en lo alto de una montaña nubada y fría de los Andes colombianos. Allí llega un viejo, Jeremías Andrade buscando a su nieta Rosaura secuestrada.

Muchos raptos y cautiverios han sucedido en la literatura clásica y en la tradición cristiana, el secuestro es un tema histórico y literario que tiene muchas vertientes, pero no nos detendremos allí. Nos interesa solamente para ubicar la novela Rosero echar un vistazo general a la situación del secuestro como fenómeno social y político en Colombia.

En el Art. 12 de la Constitución Política de nuestro país se establece: “Nadie será sometido a desaparición forzada, a torturas ni a tratos o penas crueles, inhumanos o degradantes” (2005). Es otro derecho fundamental transgredido que protagoniza la obra de Rosero.

Según fuentes del programa AUS (Adopta un secuestrado) de la universidad de la Sabana, el flagelo del secuestro ha azotado fuertemente al país por más de 50 años. Incluso, desde antes, ya que desde los años treinta aparecen registros de secuestros realizados por la delincuencia común, como el rapto de la hija de un industrial caleño, gerente del ingenio azucarero "La Manuelita" y que consternó al país en 1933. Pero fue en la mitad de la década de los 60, al tiempo que se conformaban y consolidaban las guerrillas de las Farc, el Eln y el Epl, cuando el secuestro empieza a multiplicarse vertiginosamente por convertirse en un camino eficaz y rentable para financiar las actividades de los grupos armados ilegales (Unisabana, 2012).

Pero, aunque este crimen se asocia popularmente con acciones de grupos subversivos, sobre este fenómeno un artículo de la fundación País Libre nos insiste en que:

En el país se secuestran personas de todos los estratos y todas las edades; secuestran grupos armados que se reclaman revolucionarios como las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y El Ejército de Liberación Nacional (ELN); grupos armados que se proclaman contra revolucionarios como los llamados paramilitares; secuestran delincuentes comunes y familiares, entre otros. También se asociación unos y otros perpetradores para secuestrar; es así como se observan prácticas como la venta de cautivos. Se secuestran personas durante horas, durante meses, durante años y durante lustros (Silva, 2006: 1).

Así, no es solo asunto de los grupos revolucionarios o de las llamadas guerrillas. Es una situación que se presenta en muchos contextos, un crimen terrible que atenta contra la vida, constituye la mayor transgresión de la libertad, la anulación total de la dignidad y la voluntad. Es una actividad delictiva que se ha convertido en un negocio rentable y que no solo tuvo su auge en la época del surgimiento de los grupos subversivos, sino que se sigue llevando a cabo en todos los lugares del país. Según la fuente:

En el país desde el año 2000 y hasta septiembre de 2007 se perpetraron 14.676 secuestros, de los cuales 1933 personas aparecen en la estadística aún en cautiverio. De ellos, 454 seguiría en poder de

las Farc, 253 del Eln, 202 de los paramilitares y 171 de la delincuencia común, un gran número de casos (803) siguen sin establecer su autor (Unisabana, 2012).

Las noticias y las estadísticas solo son recordatorios numéricos de lo que hemos escuchado siempre pero seguimos ignorando y evadiendo; el secuestro, ese terrible flagelo continúa azotando al país. Muchos son los entes que lo efectúan, en el caso de Rosaura, en la obra de Rosero no se especifica su razón, pero el viejo solo dice que su hijo y su esposa también fueron arrebatados por la guerra del país (86). No se precisa quiénes son los directos secuestradores de su nieta, pero en medio de la travesía la monja le advierte:

Pero le advierto –dijo–: por cada uno de estos acostados se pide una plata. Si nadie paga, allí seguirán, hasta que San Juan agache el dedo. Y si pagan rápido se cobra el doble, a ver qué pasa. A veces traen el doble, a veces no. Y si taren el doble muy rápido se pide el triple, es simple sentido común. Yo vuelvo y le advierto: aquí todos tienen que pagar; de eso nadie se salva y mucho menos usted (Rosero, 2004: 92).

El anciano no tiene dinero pero va caminando, nadie lo para, ha decidido buscar a su nieta por sus propios medios, así pierda lo que le queda de vida en ello. Este personaje encarna la búsqueda incansable de muchas familias en Colombia, madres, padres y hermanos que han trasegado por todo el país y han agotado todos sus recursos para recuperar a sus familiares desaparecidos.

Esta caminata de Jeremías, dentro de la memoria nacional nos recuerda la emprendida por el renombrado profesor Gustavo Moncayo en 2007, que recorrió el país desde Sandoná (Nariño) hasta Bogotá, como acción simbólica de protesta por el secuestro de su hijo Pablo Emilio Moncayo, quien finalmente fue liberado por las FARC en 2010.

Esta novela de Rosero del 2003 establece un antecedente de gran valor literario e histórico que recupera las miradas y la memoria humanizada de los flagelos derivados de la violencia, en este caso del secuestro.

4.3 La Búsqueda

Las funciones del viaje y la búsqueda aparecen frecuentemente en la literatura, son tramas que dan objeto y sentido a la travesía del antiguo héroe. En este caso, el protagonista no es un héroe legendario, joven y vigoroso, sino un hombre viejo y cansado, víctima de la convulsión armada, que llega a un cuarto de hotel en condiciones precarias, parece haber arribado a un lugar muy lejano, nublado, cercano a un volcán; el anciano viene viajando, trasiega en busca de su nieta desaparecida.

La búsqueda de la muchacha representa una meta más o menos concreta que encausa la trama de la novela, sin embargo el transcurrir del viaje está lleno de episodios que alteran la percepción del tiempo y de los personajes, que parecen moverse en espacios confusos y fantasmales. El abuelo va internándose en un pueblo de seres extraños que aparecen y desaparecen como espectros de un sueño, figuras de la ensoñación.

Los primeros personajes fantasmales y oscuros que lo reciben son dos mujeres: la dueña del hotel y su criada, una enana que siempre le acompaña. Estas mujeres personifican el aura brujesca y fantasmagórica de varios personajes de Rosero, como el viejo cura del ataúd en Juliana los Mira y las Lilias en Los Almuerzos.

Es claro que el tema del encierro reincide en esta novela pero se nos muestra desde otro ángulo. La voz de esta narración no nos ubica en el adentro de la reclusión, sino en el afuera, nos cuenta desde la angustia de quien piensa al encerrado y lo busca. En principio, no se nos habla desde el interior del encierro, como en el caso de Señor que no conoce la luna, recluso en su armario. Si no, desde quien padece en el afuera la zozobra y la búsqueda del encerrado, en este caso de la encerrada: Rosaura, una chica desaparecida a los nueve años. El abuelo emprende su búsqueda por tres años hasta llegar a un tenebroso lugar que apodan El Lejero donde le han dicho que puede encontrarla.

Algunos aspectos de esta novela, entre ellos la búsqueda y la ensoñación, la han emparentado con la emblemática obra Pedro Páramo de Juan Rulfo. Ambas transcurren en un ambiente denso y fantasmal y retratan una búsqueda de un familiar en un lejano pueblo latinoamericano azotado por la violencia y las desigualdades.

En el caso de *En el lejero*, el anciano Jeremías busca a su nieta Rosaura: “Busco a mi nieta –dijo. Y repitió el gesto cientos de veces repetido durante un año de preguntas: los brazos cayendo, el cuello doblado. –Busco a la hija de mi hijo. [...] –Se llama Rosaura –dijo él” (Rosero, 2003: 56).

Y en *Pedro Páramo*, Juan Preciado busca a su padre: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera” (Rulfo, 1994:7).

En ambas novelas se encuentran coincidencias: los dos personajes llevan un retrato en su bolsillo que le sirve como aliciente de búsqueda; ambos se encuentran con ancianas que los hospedan en el pueblo; y aparecen personajes que hilan la historia de principio a fin y que parecen saberlo todo, como el carretero de los ratones en *En el lejero* y el arriero en *Pedro Páramo*.

Sin embargo, al preguntársele al autor por una posible influencia de Rulfo en su obra contesta:

Algunos lectores han comparado su obra con la de Gabriel García Márquez, pero en el caso de *En el lejero* siento una cercanía con *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Jeremías Andrade, al igual que Juan Preciado, llega a un pueblo de aspecto fantasmal en busca de respuesta, de su destino. ¿Hay alguna influencia de Rulfo en este sentido en su obra?

Rosero: No creo en la presencia de una 'influencia'. Los pueblos que yo convoco coinciden con los de Rulfo y otros autores latinoamericanos en ciertos ámbitos culturales –como tiene que ser, naturalmente, si se piensa en nuestra historia, en nuestro pasado, y en nuestro presente, por supuesto. En últimas, cada lector tendrá sus propias conclusiones. Admiro la obra de Rulfo y García Márquez, pero los personajes de 'En el Lejero' no son de Comala ni de Macondo. Son míos, son mi memoria. Son de los andes del sur colombiano (Zócalo, 2013).

De esta manera, el autor deja en manos del lector las interpretaciones sobre la influencia directa de Rulfo; sería interesante un análisis comparativo de estas dos obras. Por ahora, resaltamos que en la obra de Rosero se piensa en la historia, en el pasado y el presente que

se tiene en común con todo el pueblo latinoamericano. En una historia de olvidos, de luchas y de búsquedas que a través de la literatura se develan.

4.4 El Rostro de Cristo

Hemos identificado en la obra de Rosero varias imágenes que hacen alegoría a aspectos religiosos del catolicismo. Conociendo estos antecedentes, es importante resaltar que en la primera página de la novela aparece el ojo de Cristo desvanecido que mira al anciano desde un cuadro que cuelga en la pared, en medio del cuarto infestado de ratones y suciedad. La mirada de la religión asoma de nuevo en primer plano: “EL rostro de Cristo, pálido y sangriento, con un ojo desvanecido por la humedad. Era exactamente un Cristo guiñándote el ojo” (Rosero, 2003:9)

Esta imagen da apertura a la novela y reitera una vez más la figura del ojo que venimos planteando desde la interpretación de la mirada transgresiva en la obra de Rosero. Ese ojo de Cristo que desde el principio del viaje lo mira, da cuenta de las visiones impuestas por la tradición cristiana. Un rostro adorado por el catolicismo, que funciona como indicio y anticipación de las torturas y de la deshumanización corporal que más adelante se presentarán en la novela.

La mirada religiosa encarna el rostro de un Jesús que revela el dolor y la tortura, sacrificios para la expiación y la reparación de las culpas impuestas. Es el cuadro del rostro de Cristo que cuelga en tantas salas, un rostro que persevera en un tipo de deleite sangriento y nos guiña el ojo en señal de complicidad. Somos cómplices de la tortura, de la guerra, hemos sufrido todos los duelos, las pérdidas y seguimos postergando la estirpe de la violencia.

La novela denuncia la mezcla de lo religioso con la manipulación política y los flagelos del conflicto armado del país. Política y religión vuelven a aparecer juntas en el desarrollo de las tramas de Rosero; se delatan a través de imágenes transgresivas acusando la barbarie del poder dominante a nivel físico e ideológico. Más adelante se confirmará la unión de estos aspectos religiosos y políticos, cuando el lejero se revele como un convento

clandestino donde guardan a los secuestrados, custodiado por monjas que son acólitas y servidoras de la tortura.

4.5 El pueblo de los ratones

Después de pasar la primera noche en el hotel, en la madrugada del sábado el viejo sale a comprar unas trampas para ratones, pues abundan roedores en el hotel. Ya afuera se percata de que la hierba blanda que creía haber pisado la noche anterior y que crujía en sus pies, son cadáveres de ratones que inundan las calles del pueblo:

La calle bajaba entre charcos como espejos recién rotos; en sus orillas los cadáveres de ratón, tiesos, congestionados, las patas como si invocaran, parecían todavía intentar acercarse al agua. La noche anterior, cuando llegó al pueblo, aquello que pisó como hierba blanda –a veces duros matojos, a veces espinas crujientes eran ratones. Con toda razón traqueaban las suelas de sus zapatos; eran las cabezas de los ratones que él pisaba, partiéndolas sin advertirlo [...] (12-13).

Esta es una de las primeras situaciones que llaman la atención en la novela, las calles de este pueblo lejano donde llega el anciano en búsqueda de su nieta están repletas de ratones. Son como tapetes que cubren los caminos del caserío. La aparición de estos roedores infestando el lugar empieza a trazar un ambiente fastidioso y pesado, con la presencia cotidiana de montones de cadáveres de ratón por todos lados. Se dice que a ese pueblo van a morir todos los ratones del mundo, es el confín donde todos estos roedores llegan a morir:

Hay únicamente ratones, y hay que cogerlos y mandarlos a enterrar antes que nos entierren a nosotros, ¿No le parece? Esos asquerosos ratones se vienen a morir desde todos los rincones del mundo; este es el pueblo de los ratones, el único pueblo del mundo donde vienen a morir los ratones del mundo [...] (38).

Pensar en un pueblo donde todos los ratones acudan para morir permite varias interpretaciones. En primer lugar, su presencia masiva se acentúa en caseríos viejos con basureros cercanos y son asociados también con la suciedad y la carencia de higiene corporal y doméstica. Estas inferencias nos dibujan un paisaje de lo que podría pasar en el pueblo. Los ratones suelen ser una plaga, debido a su rápida reproducción y a su alto poder

destrutivo que afecta gran cantidad de materiales y alimentos, además de relacionarse con el contagio de enfermedades infecciosas.

En la tradición europea, las plagas de ratones históricamente han sido temidas y han hecho parte activa de la literatura; tenemos en el caso más popular, el cuento folklórico anónimo: El flautista de Hamelín. Esta historia cuenta que “en un pueblito de nombre Hamelín se habían instalado, siendo dueños y señores, todos los ratones habidos y por haber, arrasando con la comida de todos sus habitantes” (Ciudad Seva, Cuentos). La reina de esta población solía ser muy tacaña y se negaba a implementar recursos para alejar la plaga, finalmente contrata a un chico flautista que dice alejar los ratones por el sonido de su música a cambio de una bolsa de oro; el muchacho toca su flauta y hace subir a los ratones en una barca hasta perderse en la distancia. Así, Hamelín queda limpio de ratas pero la reina se niega a pagarle al flautista.

En la segunda parte del cuento El flautista toma venganza por su pago y tocando la flauta lleva a todos los niños de Hamelín encerrándolos en una cueva, es una especie de secuestro realizado por el flautista a cambio del pago por sacar los ratones del pueblo.

Todos los aspectos de esta historia resultan importantes a la hora de la interpretación de la novela de Rosero. Este pueblo infestado de ratones representa la suciedad y la densidad de un ambiente grotesco, carente de un gobierno que vele por ellos y encauce los dineros para su bienestar. Una reina tacaña aparece en Hamelín, así como la dueña del hotel, quien se presume dueña de muchas cosas en el pueblo, pero no se ocupa de los ratones y es celosa en demasía con los pagos de los alojamientos.

Este cuento, muy popular entre los chicos, también trae consigo un dato curioso sobre los ratones. Estos animales tienen un umbral de escucha mucho más amplio que el humano y son extremadamente sensibles a frecuencias agudas. Un artículo sobre el ruido como repelente de ratones nos afirma que:

Según un estudio de 1984 realizado en la Universidad de Nebraska, los sonidos extremadamente altos (120 a 150 decibelios) pueden causar convulsiones e incluso la muerte en ratones de laboratorio [...] Los seres humanos pueden oír sonidos a frecuencias de hasta unos 23.000 Hz (Hertz). Los investigadores de Louisiana State University informan que los ratones y las ratas son sensibles al sonido de hasta 60.000 y de aproximadamente 76.000 Hz, respectivamente [...]. Los ratones

sometidos a los dispositivos repelentes de ultrasonidos pueden interpretar el sonido como una llamada de emergencia o de alarma y abandonar la zona (Nungaray, G. s.f.).

Para el caso de los ratones de este pueblo lejano no hay sonidos musicales que los puedan ahuyentar, no hay flautistas, en realidad no hay músicos, en el aparte 4.8 hablaremos de las guitarras asesinadas por la dueña. Quien convive con ellos es un carretero misterioso encargado de recoger los montones de cadáveres de ratón. Este personaje es una figura muy importante en la historia, aparecerá desde el principio hasta el final, es otro de los personajes con aire fantasmal:

-Me han visto tanto que ya no me ven, ni a mí ni a los ratones que yo les recojo de debajo de los zapatos, por pura buena voluntad, porque a la hora de la verdad solo me dan de comer [...] Los recojo de la mañana a la noche. Usted podría pensar que ya les tengo cariño, inmundos cadáveres, oígame, uno no se puede quitar de la piel el olor a ratón podrido, uno mismo, cuando traga saliva, sabe a ratón (55).

No solo los ratones le dan a este pueblo un aura tenebrosa, también sus calles que parecen limitar a un lado con el volcán y al otro lado con el abismo, se encuentran llenas de restos que aumentan la visión aterradora: objetos enterrados entre el lodo y los restos de basura, despojos que parecen hablarnos de su historia ya olvidada, en medio de los restos de memoria y sentido. Diseminados en la calle, entre el suelo ratones:

Botellas de aguardiente despedazadas, una muñeca de plástico sin cabeza que con su piel casi humana resaltaba en la niebla, las diminutas manos abiertas como encendidas parecían escarbar en la niebla, contra un muro un gran santo de madera rajado por la mitad, carbonizado de cabeza a pies como por un rayo, un calzón de mujer color carne entre el barro y de pronto una dentadura postiza con solo tres dientes, rota y enlodada pero como disponiéndose a morder (13-14).

Cada uno de estos objetos son rastros de memoria; aunque ahora se encuentran como desechos en algún momento fueron apreciados por alguien. En principio, aparecen las botellas de aguardiente: envases deseados que después se vacían y se quiebran, son despojos de ebriedad derramados en las calles. Debe tenerse en cuenta también, que las imágenes del licor y otras sustancias psicoactivas han estado presentes en las obras de Rosero.

Después, la muñeca sin cabeza con sus manos extendidas habla de la inocencia y la tragedia de la niñez, sugiere una súplica que estira sus manos, no puede olvidarse que la nieta del anciano está secuestrada y que su búsqueda hila toda la novela; la muñeca descabezada sugiere también los juegos infantiles ya terminados, la niñez que se extingue y queda enterrada en el olvido.

Y, contra un muro, un gran santo rajado y carbonizado, confirma la decadencia de la imagen religiosa que se ha consumido y separado a sí misma como por un rayo. Junto a la transgresión religiosa, aparece una prenda íntima femenina: un calzón de mujer que con solo mencionarse llama al erotismo, en este caso la pieza es de color carne y nos evoca directamente la piel de la mujer, pero la prenda está entre el barro, ha sido tirada, ya está sucia y desechada. Es una prenda que ha perdido su sugestión erótica y allí, entre el lodo, más fácil puede producir asco.

El último objeto descrito en este pasaje es una dentadura postiza ya con pocos dientes, en medio del barro parece disponerse a morder. Estos dientes pueden ser un vestigio de la ancianidad, del gusto ya pasado por los placeres perdidos de la boca, el deseo del anciano de asir eso que ya no puede morder, lo que ya no puede tener.

4.6 El Cóndor

El cóndor de los Andes es otro animal con gran carga simbólica que aparece en esta obra. Desde el inicio de la travesía, el ave se desprende desde el fondo de la niebla y pasa por el lado del anciano en una cacería certera y siniestra:

Regresan otra vez los invisibles aleteos y resbala a tu lado, por fin, desprendiéndose del fondo más alto de la niebla, la figura borrosa y enorme de un cóndor que se posa, un cóndor más blanco que negro, desnudo el pescuezo, sus dos alas inmensas desplegadas, después encogidas, los enrojecidos ojos atentos, las garras trizando las piedras, y se acerca de un salto a su presa, y da un vigoroso picotazo, sin descuidar para nada tu paso presuroso junto a él (14).

El cóndor, ave emblemática de nuestro territorio merodea el lejero, cruza con sus vuelos rápidos hasta llegar a su presa. Sabemos que el cóndor es un ave carñera, su presencia está

relacionada con la muerte, pero también con la libertad y el poderío. Acerca del cóndor encontramos que:

Es el ave voladora más grande del mundo. Con sus alas desplegadas llega a los 3,4 m y su longitud de pico a cola es de 1,6 m. Su peso puede llegar hasta 12 kg. El cóndor, al igual que las otras seis especies de carroñeros del Nuevo Mundo, pertenece a la familia *Cathartidae*, palabra derivada del griego "Kathartes" que significa "el que limpia". [...] Alcanzan alturas hasta de 10.000 metros. Su sentido de la vista está muy desarrollado. Tienen territorios hasta de 120 km. El cóndor pasa la noche refugiado en cuevas en la montaña. Solamente aletean cuando no hay viento y cuando van a despegar. Se reproducen cada 2 años, ponen un solo huevo que incuban ambos padres durante 58 días. El juvenil se mantiene con sus padres por más de un año. Llegan a la edad adulta a los 8 años y pueden vivir hasta 50 años. Se sabe que son monógamos durante toda la vida (Minambiente, 2002-2009).

El cóndor es una pieza clave para regular los ecosistemas, pues al consumir los cadáveres evita la contaminación del ambiente. Esta relación cercana del ave con la muerte hizo que desde tiempos antiguos se tejieran leyendas alrededor suyo. Los incas creían que el cóndor era inmortal. Según cuenta el mito, cuando el animal siente que comienza a envejecer y que sus fuerzas se le acaban, se posa en el pico más alto y saliente de las montañas, repliega las alas, recoge las patas y se deja caer a pique contra el fondo de las quebradas. Esta muerte es simbólica, ya que con este acto el cóndor vuelve al nido, a las montañas, desde donde renace hacia un nuevo ciclo, una nueva vida (Minambiente, 2002-2009).

Así, el cóndor adquiere fuerza simbólica como elemento de poderío y regeneración y es respetado por los habitantes de los Andes desde tiempos prehispánicos; el animal legendario aparece como símbolo patrio en los escudos de armas de las Repúblicas de Chile (fuerza), Colombia (libertad), Ecuador (poderío, grandeza y valor) y Bolivia (búsqueda de horizontes sin límites).

En el caso colombiano, la figura del cóndor en el escudo nacional simboliza la libertad, está representado de frente con las alas extendidas y mirando hacia la derecha, sin embargo, no siempre fue así. Cuando el ave fue instaurada en el escudo en 1834 miraba hacia la izquierda y fue de esta manera hasta 1949, pero por ley de 1955 se definió el significado del Cóndor: "El Cóndor simboliza la libertad. Está representado de frente con las alas

extendidas y mirando hacia la derecha, por ser la más noble” (Udistrital, s.f). La mirada hacia la derecha es pues signo de nobleza y hacia la izquierda signo de bastardía.

No podríamos atribuirle a la mirada del cóndor la posición política de Colombia, pero si resulta interesante pensar la simbología de esta ave emblemática dentro de las obras de Rosero. Cuando el viejo ya adelantado en su viaje llega al lejero, el lugar donde guardan a los secuestrados, escucha los lamentos de los encerrados y los relaciona con la inclemencia del cóndor: “Las voces seguían restallando alrededor, más frías que la ráfaga del cóndor, más inclementes” (77).

Esta inclemencia está relacionada con la rapacidad, con la cacería y la alimentación a base de cadáveres; de nuestra memoria literaria surge el título de una novela emblemática escrita en 1971 sobre la violencia en Colombia después del asesinato de Gaitán: *Cóndores no entierran todos los días*, de Gustavo A. Gardeazábal. El protagonista principal de la novela, León María Valencia, está inspirado en un personaje real, “un pájaro” (sicario del partido conservador) de Tuluá y del norte del Valle:

En realidad, un gran cabecilla, un cóndor, como lo bautiza Gertrudis Potes, otro personaje de la novela: “Pues si la amenaza son los pájaros, a lo que nos enfrentamos es a un cóndor”. León María es un cóndor terrible que impone un régimen del terror no solo contra los liberales sino contra cualquiera que ose cuestionar la autoridad conservadora (Afanador, Luis F., 2014).

Así, la figura del cóndor se establece como un imaginario de la violencia política de nuestro país. Y se afirma en la novela de Rosero como una presencia que trae el vuelo de la muerte y el poder, pero también la libertad y la regeneración.

4.7 La Cabeza de Mujer

Cuando Jeremías ve caer la primera noche después de recorrer el fantasmal pueblo se encuentra otra imagen transgresiva. Un muchacho pateo una cabeza de anciana en una cancha de fútbol:

Cerrada la noche vio una cancha de fútbol escasamente iluminada donde un muchacho alto y esmirriado correteaba detrás de una blanca cabeza de mujer -¿una cabeza de mujer?, una blanca cabeza de anciana-, y la pateaba, en mitad de los charcos que parecían reventarse de luces (15).

El anciano quiere acercarse para hablar con el muchacho pero éste sale corriendo con la cabeza blanca de mujer en la mano. Esta escena es impactante, un chico que juega fútbol con la cabeza de una anciana; la juventud que patea la vejez mostrando el desacato de la memoria, el olvido de las raíces, es un juego para degollar el pasado. Además es el indicio de que él, el viejo Jeremías también puede ser pateado, los niños de ese pueblo parecen no querer a los ancianos.

Otro aspecto importante es el juego en sí, el jugar fútbol con una cabeza humana nos remonta a indagar en las prácticas culturales antiguas de diversos pueblos del mundo que desde antaño han cultivado el juego con pelota tanto en Europa, como Oriente y América.

Al respecto cabe inspeccionar un poco sobre la implicación cultural del juego de pelota. Cada una de estas imágenes trae consigo una madeja de interpretaciones, entre ellas, la importancia de la esfera, de la pelota como elemento lúdico y de liberación de la energía vital:

Las bayas esféricas, los frutos redondos o los cantos rodados sirven a los animales jóvenes, para descargar en sus juegos sus vitales e incontenibles energías vegetativas. De igual manera, los niños, desde muy temprana edad, se sorprenden, gustan y disfrutan con la fácil movilidad de las formas esféricas. Pero nos damos cuenta que de manera activa o pasiva, el ser humano cuando acaba su adolescencia sigue atraído de forma especial por los juegos de pelota. [...] En un primer momento de la historia, cuando el ser humano necesitó para sus juegos formas esféricas de distinto tamaño, peso y elasticidad, utilizó las naturales que tenía a mano, y a modo artificial las manipuló, construyéndolas así de diferentes materias: de hueso, de piedra, de madera, de barro cocido, de metal, de vidrio, con adornos o sin ellos, con o sin color, para todos los gustos para saciar la necesidad del juego (Paredes, 2007).

Nos hablan de la necesidad del juego y la construcción de la pelota con diferentes materiales, pero aún no mencionan las hechas con material humano, la pelota cabeza que patea el chico en la historia de Rosero. Sabemos por la fuente consultada sobre la historia cultural del fútbol que los indios de México y América Central jugaban a la pelota, con la rodilla y la cadera, esta actividad deportiva prehistórica era denominada *tlachli* por los

aztecas y *pok-ta-pok* por los mayas. Los investigadores han encontrado muchos campos de juego, representaciones pictóricas, utensilios y gran número de referencias históricas y etnológicas:

Se sustentan pruebas sobre el juego de pelota con el pie en Teotihuacán –capital de la cultura del período clásico inicial (0 al 600 d.C.)–, ya que en las pinturas murales de uno de los palacios de la ciudad, llamado *Terpantintla*, y en las pinturas de Chichén-Itzá aparecen escenas en las que hay una serie de pequeños personajes jugando a pelota con el pie y con la rodilla, también aparecen diversas modalidades del juego. [...] Cuando el juego finalizaba, la pelota llegaba a su fin: el sol llegaba al amanecer después de traspasar la muerte. Entonces para que el sol naciera, había de haber sangre en sacrificio. Los aztecas tenían la costumbre de sacrificar a los vencedores. Antes de cortarles la cabeza, les pintaban el cuerpo en franjas rojas. Los elegidos de los dioses daban su sangre en ofrenda, para que la tierra fuera fértil y el cielo generoso (Paredes, 2007).

Así, la imagen de Rosero podría tener interpretaciones desde esas tradiciones antiguas, jugar con una cabeza que ya fue, una cabeza anciana, una pelota que es mujer, que es tierra, que es memoria mutilada. La pelota también es el planeta y el destino. Paredes, en su argumentación propone que “La pelota o el balón simboliza los estados vitales del ser humano: lo corporal, lo psíquico, lo emocional y lo espiritual” (Paredes, 2007).

Esta cabeza pelota con la que juega el chico también es intuición y guía para el anciano que al llegar al pueblo se siente perdido y de pronto cree escuchar a la mujer que con voz tierna le guía hacia el hotel:

Todavía esperó un buen tiempo hasta que otra voz, pero una voz enternecida, “Voz de la cabeza de mujer vieja”, pensó, voz nacida quién sabe de dónde y quién sabe por qué, le dijo que había un hotel en el pueblo, y le dijo dónde quedaba “Hay un hotel allá arriba” le dijo (Rosero, 2003: 21).

Así esta cabeza sin cuerpo es una cabeza transgredida, una cabeza de memoria mutilada que dirige la intuición del anciano hacia el lejero. Después de la guía de la voz de la anciana que parece venir de todas partes y tal vez de sí mismo, el viejo Jeremías empieza a descubrir más cosas de este pueblo. En el hotel, ubicado en la cima de la colina cuelga una tabla que dice: “Ce bende poyo crudo” (23). Esta publicidad de venta con incorrecciones ortográficas, ayuda a demarcar el contexto del pueblo, su lejanía, su talla letrada.

El lector que sigue la historia y encuentra la frase no podrá evitar sonreír ante esta transgresión ortográfica, inmediatamente se remueve la memoria popular y vemos los muchos letreros que abundan con ese tipo de errores en nuestros pueblos, en los barrios, en las tiendas de tantas esquinas donde cuelgan avisos que para nuestra sorpresa dicen *bender elados, poyo, asucar* y demás viandas del cotidiano consumo. El escritor une maravillosamente estas dos imágenes con gran verosimilitud, por un lado es evidente el onirismo al ver una cabeza de anciana pateada que le habla, y de otro, la incursión del recurso de la jerga y la escritura popular de nuestros lugareños.

4.8 El cementerio de Guitarras

Ya en el hotel, Jeremías se percata de que en el patio que colinda con su habitación hay un basurero donde se encuentran objetos en desuso, muebles viejos, enseres de la casa o de hostel que ya nadie utiliza:

Veía diseminadas las piezas rotas de los lavamanos de porcelana, las tasas del wáter, completas pero resquebrajadas, algunas hacia arriba, otras bocabajo, pero todas como con cuerpos reales sentados encima [...] Igual ocurría con los tocadores de mujer: sus espejos de óvalo oscurecidos presagiaban la mujer sentada enfrente mirándose la mirada. Igual con las puertas [...] (43).

Estos restos nos recuerdan los objetos aparecidos en las calles del pueblo, pero ahora son objetos domésticos que evocan el uso humano. Aparecen las tasas de baño y se imaginan cuerpos reales sentados en ellas; en los tocadores de mujer parece verse la mirada de una chica que se mira. Los objetos no son solo objetos, en ellos quedan las huellas de los seres, las cosas cargan la memoria de quien las usa, su uso les da forma y sentido.

Estos objetos olvidados en las calles o en los basureros son restos de memorias que ya no son, despojos del recuerdo que trae consigo la melancolía de lo que se deja, de lo que ya no se usa, de lo que ha perdido su sentido. Se continúa la descripción de varios objetos despedazados en el basurero hasta llegar a un lugar donde solo hay restos de guitarras enterradas, un cementerio de guitarras del que la dueña se siente orgullosa:

También son más estas guitarras, todas las he matado yo, porque mi marido, que Dios lo tenga con el diablo, era guitarrero. Una manera de vengarme de sus trampas fue quedarme con sus guitarras y rompérselas, porque él ya murió, y yo quedé la única dueña, no sólo del hotel y las guitarras sino de todos los pollos de este pueblo [...] (44).

Esta mujer es la dueña del hotel, de los restos de basura, de los pollos y de las guitarras rotas. En esta escena se cuenta la historia del marido de la dueña, un guitarrero ya fallecido, un luthier que prefería dormir con sus guitarras que con su mujer. Esto enfurece y amarga a la mujer que rompe todas sus guitarras y las conserva enterradas y mutiladas en el patio del hotel, parece subir bruscamente por una escalera de guitarras deshechas y camina por entre sus cuerdas y sus armazones que vibran bruscamente mientras profiere amenazas contra el viejo (44).

Jeremías se hunde en la contemplación al mirar este paisaje de guitarras destrozadas y se identifica con el luthier:

Porque el también era un artesano, o por lo menos lo había sido, ebanista por herencia desde niño, pero más que eso tallador: hizo viejos de tamaño casi natural –viejos parecidos a él, arrugados y fruncidos por un viaje a pie de cientos de años-, viejos que parecían empezar a hablar; viejos encorvados como él; que el vendía tienda por tienda, esquina por esquina para sobrevivir. Y por eso porque él amaba y conocía la madera, tenía razón para admirar a cualquiera capaz de fabricar una guitarra, lo que era igual a inventar el sonido, pensaba, pulir hasta encontrar su transparencia exacta, el ánimo necesaria en la madera y lo entristecía de pronto en la médula de las manos, ese cementerio de guitarras malogradas, a la intemperie, todo ese trabajo y toda esa música humillados (45-46).

El viejo se conmueve y con ello revela su profesión: Es un artesano, un ebanista que esculpía viejos, desde su niñez tallaba viejos de madera y los vendía en las tiendas y en las esquinas. Sin duda, un escultor de ancianos, es un hombre sensible y detallista al paso del tiempo en el cuerpo humano, desde que era niño ya conocía el rostro de su vejez, recreaba la edad con sus manos. El viejo Jeremías era un artista y se sensibiliza ante el luthier fallecido y todas sus guitarras malogradas y enterradas en el patio de la dueña, una mujer amargada, celosa del arte de su marido, celosa de la atención que él prodigaba a sus guitarras.

Esta escena se cierra en un episodio fantasmal cuando la dueña desciende del risco de guitarras, en el que baja “serpenteando entre la selva de puertas alrededor, detrás y delante

del vaivén de puertas cerrándose y abriéndose. Su sombrero parecía iluminado, vivo” (46). Es una escena similar a otras construcciones de Rosero, como las Liliás y las señoras de la junta de caridad que aparecen en *Los Almuerzos*.

4.9 La enana del Lejero

Hay una mujer que siempre acompaña a la dueña del hotel. El viejo inicialmente la confunde con una niña, pero Bonifacio, un hombre albino y grotesco que siempre aparece en el pueblo dando respuesta a las inquietudes de Jeremías, le corrige sobre su identidad:

Cuál niña, carajo. Esa es una enana hijueputa, y bien puta que es. No más alárquele la mercancía y verá cómo se la come, güeva por güeva y hasta el corazón. Hay que tener riñones pa complacerla. Esa atiende a treinta en un santiamén. [...] (30).

Esa mujer que el viejo confundió con una niña, realmente es una enana, la prostituta del pueblo, el albino le asegura: “En este puto pueblo es el único hueco que encontrará; lo demás son monjas” (30). El erotismo, fundamental en otras obras de Rosero no tiene un papel protagónico en esta historia pero aparece con fuerza en la enana; la mujer encarna un erotismo transgresivo, en ella se unen las imágenes de la sexualidad desenfrenada y la deformidad física, como en el caso de la enana del Señor que no conoce la Luna y el jorobado Tancredo en *Los Almuerzos*.

En la obra de Rosero siguen apareciendo personajes anómalos, seres con deformidades físicas que personifican la transgresión de la corporalidad y que como esta enana, están cerca de exceso, principalmente desde la vivencia erótica.

Después del encuentro fantasmal con la dueña del hotel y las guitarras, el viejo agotado llega a su habitación y “allí sentados al borde de la cama, debajo del Cristo guiñándote el ojo, como recién dispuestos a saludarte, enrojecidos, hundidos en un mismo sopor de cuerpos”(48). Están el llamado Bonifacio y la Enana tomando aguardiente bajo el Cristo desteñado; el hombre la abraza con la botella en la mano y le derrama el licor en la blusa; ella empieza a perseguirlo con furia por todo el patio del hotel hasta que “ambos rodearon

abrazados por el mar de guitarras, sin dejar de reír, mientras se desnudaban en el frío, ella encima de él, sin que les importara el frío, pensó” (49).

La enana y el albino protagonizan el único episodio erótico de la novela, ebrios y roncos se desnudan a pesar del frío, encima de los escombros y de las guitarras despedazadas entrelazan sus cuerpos desnudos. El anciano los mira y piensa en el frío; es claro que el amor que lo mueve a la travesía no es un amor sexual, es el amor filial, la búsqueda de Rosaura, su nieta desaparecida.

4.10 Rosaura

Rosaura es un nombre de origen latín, su significado es: Rosa de oro. Desde el nombre de la chica aparece un posible indicio de su desaparición. En la mitad de la novela se van aclarando los datos sobre lo ocurrido por medio de conversaciones y reminiscencias del viejo que carga una foto de la muchacha sonriendo junto a él. Cuenta que ha trasegado bastante en busca de su nieta, lleva cuatro años buscándola y guarda su retrato en el bolsillo del lado del corazón:

Busco a mi nieta –dijo.

Y repitió el gesto cientos de veces repetido durante un año de preguntas: los brazos cayendo, el cuello doblado.

–Busco a la hija de mi hijo. [...]

–Se llama Rosaura –dijo él. Y, del bolsillo de su camisa, el bolsillo del lado del corazón, sacó una fotografía: él y su nieta de cuerpo entero riendo en el parque. [...]

–Una niña de nueve años –dijo. [...]

–En la vida tiene cuatro años más que en la foto (56-57).

Más adelante, cuando el viejo entra al encierro de los secuestrados tiene un recuerdo que brinda más datos sobre su vida y su búsqueda; la retrospectiva cuenta que la chica desapareció después de salir a comprar un ramo de rosas en la tienda. Se relata que Jeremías pagaba arriendo por una casa en el antiguo barrio de los artesanos: “la casa donde ya solo él y su nieta vivían, porque también a su hijo y a su esposa los había matado la

guerra” (86). Rememora que fue a la tienda con su nieta a comprar pan y panela, y allí encima de los sacos de arroz, un ramo de rosas le arrebató un grito de alegría a la niña, salieron pronto del lugar sabiendo que solo tenían unas monedas para comprar clavos. Sin embargo, al llegar a la casa, repentinamente le dijo a Rosaura: “Ve y trae esas rosas, antes de que me arrepienta, y ella echó a correr a la tienda y desapareció. No regresó nunca. Por un ramo de rosas, pensó. Ahora buscaba a Rosaura” (86).

Unas rosas que valían unas cuantas monedas y toda la alegría de la chica. Se separó de ella para que corriera por sus rosas de oro, pero Rosaura no regresa, desaparece. Ahora será la rosa dorada que su abuelo busque, la imagen anhelada que encausa la travesía del viejo y la construcción de la historia.

4.10 El convento perdido

Después de mostrar el retrato de su nieta en todo el pueblo, es conducido hasta un misterioso convento perdido en la niebla donde se escuchan los cánticos de las monjas. Los habitantes del pueblo, sin rostro, son una masa de verdugos que lo van llevando hasta ese lugar donde según rumoran puede encontrarse Rosaura. Una de las personas que está en la plaza le dice que busque en el Lejero, otra repone que en el Guardadero. “En el Lejero – dijo otra voz. Si –le dijeron–. Vaya al convento, es el convento” (65).

De nuevo aparece la imagen religiosa en medio de conflictos e ilegalidades políticas. Es en un convento donde se encuentra secuestrada su nieta, un lugar custodiado por monjas, una iglesia donde tienen a todos los encerrados, los secuestrados. Al llegar a la puerta, le recomiendan que no llame, solo espere a que en algún momento le abran. El anciano se para solo ante la puerta a esperar, hasta que le abren.

Una monja espectral lo recibe y lo guía conduciéndolo al interior del convento que es como un castillo helado que colinda con el abismo. Más allá de los pasadizos del castillo: “Veía únicamente la mano arrugada de la monja señalando un gran hueco en la pared lateral del convento, sin ninguna forma, como hecho de un solo golpe de mazo” (72).

Este es el llamado guardadero, una suerte de agujero en la pared lateral del convento, un hueco inmenso lleno de voces secuestradas. Debe entrar allí en la oscuridad de la abertura siniestra y buscar a su nieta pero sin llamarla, una monja le advierte: “No la llame [...] No la llame a quien no puede oírlo. Vaya y búsquela en silencio” (74). Tendrá que buscarla de cama en cama, de cadena en cadena. El viejo es empujado por la monja y entra en un silencio total.

4.11 El guardadero

Al entrar al hueco percibe la luz de frágiles candelabros, identifica el lugar como un galpón descomunal de la misma profundidad del convento:

El piso entero parecía palpitar, titilar, dorado en la penumbra: percibió fascinado la multitud de pollos –todavía pequeños, recién nacidos- que se juntaban entre sí igual que una alfombra viva, debajo y alrededor de sombras innumerables, sombras rectangulares y compactas. Camas. Descubrió que el recinto estaba como sembrado de camas [...] en donde se entreveían recostados, acostados, derrotados, cuerpos que gemían y se retorcían encima del susurro casi invisible de alas y de piales apiñándose de bajo, a la búsqueda del calor que los cuerpos emanaban, por primera vez lo turbó ese olor, esa mezcla de corral y cuerpos hacinados. Avanzó dos pasos: sus zapatos apartaban con cautela el leve y multitudinario escollo de pollos palpitantes; un mismo aliento resonó al unísono: los cuerpos, a causa de su voz, de su presencia, empezaron a gemir más, y todavía mucho más a medida que él se adelantaba. Como si los hubiera despertado a todos (76).

Estamos ante una sumersión dantesca. La descripción de un lugar infernal repleto de seres atormentados. En su interior el hueco parece ser un galpón de pollos, todo el piso palpita como una alfombra viva y se ven hileras de camas con personas acostadas y encadenadas que gimen. La imagen es impresionante, ya bien ha sido interpretada como una pesadilla, una ensoñación siniestra.

Cuando el viejo Jeremías está dentro del guardadero puede ver “montañas de cuerpos encadenados. Era como si un cielo de sangre los aplastara a todos” (87). El anciano presencia el terror del encierro, la sangre y la violencia cubriendo toda la atmósfera:

Contemplaba los cuerpos recostados, los ojos absortos, idos, los rostros arrugados de hombres y mujeres envejecidos a la fuerza, todas las manos unidas a cadenas que se enlazaban y hundían en el piar amarillo de los pollos, la viva alfombra de pluma que reverberaba inquieta, picoteando granos, aleteando como un solo ser desesperado (88).

Jeremías presencia un espectáculo inhumano, todos los cuerpos acostados y encadenados entre la alfombra de pollos vivos. A lo lejos alcanza a ver a la dueña del hotel y a la enana como dos sombras agazapadas buscando debajo de las camas a los pollos más gordos, los atrapan y arrojan dentro de un costal. Los pollos crudos que vende la dueña en el hotel, son animales criados en el galpón donde tienen encadenados a los secuestrados.

Los pollos están en todas partes, inicialmente se exponen como el medio económico del pueblo y la dueña los vende en el hotel. Más adelante, simbolizan el secuestro, el encierro y la explotación monetaria. Los pollos son alfombras vivas que conviven con los encadenados.

Cuando Jeremías está del otro lado del hueco, ante la desesperación por encontrar a su nieta Rosaura infringe la recomendación de la monja y decide gritar su nombre, al hacerlo una barahúnda de gritos empiezan a escucharse y pareciera que lo llaman desde todas las camas, se escuchan lamentos y aullidos clamando dentro del encierro. Los acostados se han despertado por la presencia del forastero y gimen desesperados.

Dentro del estruendo de gritos, le pareció escuchar que alguien dice el nombre de su nieta. Quien le había hablado y yacía atado con cadenas a la base de la cama, se acercó y “[...]creyó que era él mismo quien se encontraba acostado, encadenado a la cama, mirándose a sí mismo con terror mientras él y el de la cama pronunciaban al mismo tiempo las mismas palabras: *Yo grité por Rosaura*” (77-78). El anciano aterrorizado ante la proyección de verse a sí mismo encadenado retrocede para salir del hueco pisando toda la alfombra de pollos, como había sucedido con los ratones del pueblo: “Los sintió crujir igual que los ratones en las calles infestadas, crujir debajo de su zapatos, sólo que los pollos crujían vivos, aplastados” (78).

Logra salir de allí y huye del guardadero, afuera llueve y emergen varios personajes que reafirman el carácter fantasmagórico de la escena: en medio de la lluvia recia, sentadas en círculo en el convento aparecen varias mujeres empapadas que parecen juzgarlo,

mujeres sombrías que lo observan bajo la lluvia, como las Lilias y las señoras de la caridad en los Almuerzos observan a Tancredo. En medio de las mujeres resalta la monja principal con una olla de cobre y le ofrece algo de comer, algo que saciará su hambre y su frío: helado de paila (86).

Esta interesante comida ofrecida por las monjas es una vianda con la que aseguran podrá olvidarse del frío y del hambre. Recordemos que el helado de paila es un postre artesanal muy común en el sur de Colombia:

El primer helado en América, un sorbete, fue inventado por indígenas de Ibarra, Ecuador, durante la ocupación Inca. Los nativos hacían el helado tomando el hielo de la punta del volcán más cercano, el Imbabura. Las historias relatan cómo ellos caminaban hacia la montañas, para retornar a la ciudad de Ibarra con hielo y nieve para sus bebidas congeladas. Los bloques de hielo se empacaban en gruesas capas de paja y hojas de frailejón que operan a la perfección como aislantes térmicos, luego vertían a un caldero grande de cobre llamado “paila”, jugos de frutas, azúcar y algunas veces, leche. El líquido era revuelto rápidamente hasta que se congelaba, en unos pocos minutos. Al final, el resultado es un fresco y sabroso helado que se asemeja a un sorbete (Helados de Paila, 2012).

Esta comida tradicional no es muy conocida en otras partes del país y aparece en la novela evocando las costumbres andinas tradicionales. Las mujeres le ofrecen el helado con animosidad, dicen que le quitaría el frío y que ninguna lluvia lo mojaría. Ese helado que reparte la monja es un alimento del contexto, extraído de ese paisaje frío y nublado. Se esperaría en este clima una bebida caliente para reconfortar, pero no, es un helado hecho de sus mismas montañas congeladas lo que les sirve de alimento.

En ese momento aún bajo la lluvia, aparece de nuevo el carretero de los ratones que le aconseja entrar al hueco y pasar la noche allí, advirtiéndole algo importante para descifrar la trama de la novela:

Mire –dijo–, aquí donde usted nos ve, todos en este pueblo estamos al cuidado de esos acostados– sus ojos señalaron el hueco. Después se echó a reír, con disimulo, parecía otro, un desconocido, acaso un enemigo, pensó. Vio que el carretero se incorporaba. Su voz era otra cuando lo oyó–: En este pueblo nadie dice lo que es–dijo–, ¿me entiende? – [...] (83).

Esta confesión del carretero de los ratones nos permite inferir lo que sucede en el pueblo, se deduce que todos estos personajes misteriosos: la dueña, la enana, Bonifacio, el carretero

y las monjas, son guardianes de los secuestrados que están en el hueco del convento. Todos son cómplices del secuestro, todos están custodiándolos, en ese pueblo nada es lo que parece, nadie dice lo que es. Todos están en el negocio.

4.12 El perdedero

Hay un último lugar más allá del guardadero, es el lugar más lejano que se ve tras cruzar una puerta ubicada al otro lado de todas las camas. La enana es quien lo guía:

La enana siguió hablando en voz baja, urgente:

–Aquí, donde usted y yo pisamos, es el guardadero. El perdedero es esa puerta final, señor, es el mismo lejero, si quiere, esa puerta abierta para siempre, haga el tiempo que haga, una puerta al abismo, usted vaya y asómese y verá (92).

Se siguen escuchando lamentos de personas que agonizan y el ambiente aterrador que ya se había vivido en el guardadero se vuelve aún más extravagante, se siente un olor nauseabundo a vísceras, el suelo se siente húmedo y resbaloso:

Distinguió un racimo de cuerpos en fila arrimados a la pared, en cuclillas, casi desnudos, las manos sosteniendo y repartiendo sus propias cadenas alrededor, defecando encima de una especie de alcantarilla que transcurría al borde de la pared, como un arroyo: se podía oír el agua rastreando el declive de la construcción, hacia la luz inalcanzable, el perdedero (94).

Los encadenados casi desnudos, en fila y arrodillados defecan en un arroyo que da hacia el perdedero. El olor es nauseabundo, todo el ambiente es grotesco y tortuoso. La imagen es totalmente transgresiva, atenta contra la libertad, la individualidad y la voluntad tanto psíquica como corporal. El arroyo de excrementos corre hacia el lejero y a lo lejos puede distinguirse una puerta abierta de par en par, una puerta de un gigantesco establo, una especie de terraza que queda en todo el borde del abismo, allí era el perdedero:

El impacto del viento helado lo erizó; el horizonte se abrió, desde allí el precipicio se volcaba: la montaña bajaba a ras. A sus pies sintió arremolinarse como un vértigo el paisaje, una caída del cielo y la tierra juntos, en espirales de niebla [...] Y descubrió el camino de un verde aguachento, casi

blancuzco que bajaba –desde sus pies, al filo de la terraza- [...] A no mucha distancia desembocaban las aguas de la alcantarilla; rodaba sinuoso el arroyo de la podredumbre (95-96).

El Lejero está en el filo del precipicio, se halla ante el espiral de la niebla, es un escondite inalcanzable, el lugar más recóndito y abismal de la montaña. Ya allí el anciano empieza a preguntarse dónde le habían dicho que estaba su nieta: “Unos le habían dicho que su nieta se encontraba en el guardadero, y otros que en el perdedero. Los más le habían dicho que en el perdedero, pensó, ¿o en el Lejero?” (96).

Es el último lugar donde podría estar, ya ha recorrido todo el camino de dolor y tortura, ha atravesado el convento y el guardadero hasta llegar a esa especie de establo en la cima de la montaña, una terraza ubicada en el borde del abismo. Y en ese lugar lejano aparece la misma monja que lo había conducido hasta el hueco del convento:

Tenía el rostro más envejecido, las manos enlazadas y sus ojos querían no mirar y miraban el abismo [...] –Es un camino de dolor –dijo. Sus labios temblaban: -Un camino trazado por los cuerpos que cayeron y que caen, que siguen cayendo y van a caer, el camino por donde se arrojan los encadenados muertos, los más enfermos, las cadenas amarrándolo aún, para que el río, abajo, los reciba, y sus aguas correntosas se los traguen (96).

Parece que a los secuestrados muertos aún encadenados los tiran al abismo. La monja describe los cuerpos cayendo, los cuerpos de los más enfermos arrojados a las corrientes del río. Esta religiosa es precisamente la que custodia todo el convento, es la principal cómplice del encierro. Son las monjas las que están al cuidado del perdedero. Se confirman los vínculos entre la religión y la acción delictiva.

La monja que conoce muy bien el camino fatal de todos esos cuerpos, se llena de culpa quizás, se siente atraída por el precipicio helado y se asoma con un gesto desfigurado; mientras se santigua frente al vacío, se arroja:

Un resuelto viento infló sus hábitos; parecía un ave disponiéndose a volar, pero a la fuerza. Su boca se movía sin palabras [...]

–Allí se lazaron la semana pasada la madre Beatriz y la hermana Brigitte. No pudieron con esto, Dios. Se llevó las manos a las sienas. Buscaba el cielo:

-Como yo –dijo. De pronto miró al abismo y gritó:

-Señor Dios, fuerza y calor de los corazones.

Él extendió inútilmente las manos.

El grito era como el cuerpo en la niebla rodando hacia el río (97).

La monja rememora el suicidio de otras religiosas, dice que ellas tampoco soportaron estar allí, como ella. Y en ese momento se lanza como un ave, su cuerpo se pierde en las nubes, su cuerpo se desprende desde el lejero hasta el río. Parece encarnar la figura del cóndor que ya anciano se deja caer sobre las rocas andinas y encoge sus patas. La monja, símbolo religioso, también es un cóndor, un ave alimentada de cadáveres que se libera buscando la muerte en el abismo de niebla, En el lejero.

4.12 La caída de Bonifacio

Hay un último personaje en quien no hemos enfatizado pero cobra gran importancia en la recta final de la historia. Se trata de Bonifacio. El albino que protagonizó con la enana el episodio erótico. Un hombre corpulento y gordo que funciona como un hilo conductor en la novela, se le describe desde el principio caminando siempre por las calles del pueblo. Jeremías la primera vez que se lo encuentra le pide fuego para encender un cigarro y el gordo suelta una risotada mientras le dice: “Aquí le dan el fuego que quiera” (28). Con esta expresión el hombre sugiere su pertenencia a algún grupo armado. El albino parece empatizar con el viejo y le dice su nombre: “Déjese ver, me cuenta que vino a hacer. Usted me cae bien, yo aquí en este pueblo me llamo Bonifacio” (31).

Bonifacio es también un nombre que proviene del latín: bonus (bueno) y fatum (hado o destino). Así el nombre del albino pareciera llamar a la benevolencia, al buen camino, al buen transcurrir. Pero evidentemente es una contradicción, pues en el desarrollo de su personaje se deja ver su posible pertenencia a un grupo armado. Es un campesino corpulento y brusco que esconde muchas cosas y aparece en todos los momentos de la historia.

Después de la caída de la monja suicida y de las lamentaciones de las otras religiosas, retorna de nuevo Bonifacio. El hombre insiste en guiarlo a donde está su nieta, le dice “La última vez que la vi –repuso el albino– le daba teta a un niño. Fíjese, es posible que ya sea

usted bisabuelo” (105). De esta manera se confirma que Bonifacio sabía del paradero de Rosaura y que puede guiarlo hacia ella; se sugiere que la chica a dado a luz en cautiverio.

Para llegar al límite del lejero donde está su nieta, deben pasar por un corto y angosto sendero que hay entre una pared y el gran abismo de la montaña. El paso es de la anchura de un ladrillo y el muro musgoso y resbaloso. El albino y el viejo pasan con mucho cuidado, cambiando de postura varias veces, ponen el rostro y la espalda alternadamente en la pared congelada y logran pasar. Al otro lado lo espera el carretero que le señala una cumbre lejana, donde parece estar su nieta que había enflaquecido más que él y alcanza a oír su voz: “-Que vengas acá –decía-. Ya me quitaron las cadenas” (113).

El carretero le ayuda a subir y el viejo solo quiere ir su con su nieta pero alcanza a ver en el filo del abismo a Bonifacio palpitando contra la pared helada, el albino aún se encuentra en el camino estrecho que colinda con el lejero, en el borde del precipicio. Bonifacio entonces con los ojos cerrados se derrumba al abismo sin decir nada. Ha llevado a cabo su buen destino: guiar al anciano hasta donde está su nieta. Se deja caer en la niebla como la monja; son cóndores que han devorado muchos cadáveres y ahora son ellos los que se lanzan a la muerte.

Allí termina la historia. Se insinúa el encuentro de Rosaura pero no se cuenta; solo se retrata que el viejo la ve de lejos, enflaquecida, llorando y llamándolo del otro lado del abismo. No sabemos si Jeremías fue bisabuelo o si retornaron al barrio de los artesanos. Todo termina con la caída del albino, el buen destino en su fatalidad lo arroja hacia la muerte en el lejero.

El lejero es la transgresión de la libertad. Es un lugar que llevan en la memoria todos los que han sufrido una desaparición. El lejero es ese sitio que no sabemos dónde es; el espacio onírico y siniestro donde se imagina el ser amado que ya no está. Es un encierro del que nos podemos liberar. El lejero es la búsqueda que todos emprendemos por nuestros propios desaparecidos; un sitio helado que congela la memoria, un roto enorme en la casa dios. Un orificio en la pared donde se transgrede la vida: el hueco de la muerte.

5. CONCLUSIONES

Hemos recorrido las obras, el camino trazado está terminando. Las conclusiones son el lejero de un proyecto. Se escribe porque se espera llegar a un punto y ver algo, tejer ideas e interpretaciones en torno a la obra de un autor que nos cautiva y nos llama para vivir en nosotros y obligarnos a pensarlo, a recrearlo. ¿Qué queda al llegar? Solo un caer, pero en ese trayecto vertiginoso de la caída pueden verse todas esas imágenes que ya son nuestras, un cúmulo de transgresiones que pulsan nuestra mirada.

El propósito general que habíamos trazado era realizar una interpretación literaria de la mirada transgresiva en la obra narrativa de Evelio José Rosero; a partir de las novelas: *Juliana los mira* (1987) *Señor que no conoce la luna* (1992), *Los Almuerzos* (2001) y *En el lejero* (2003). Ya lo hemos hecho, quedan ahora las conclusiones y los comentarios finales:

5.1 El Ojo está en todas partes

El título nuestro trabajo tiene que ver con la mirada. El ojo se presenta como una imagen literaria de la transgresión. Este ojo aparece con fuerza en las cuatro novelas analizadas, como una confabulación a nuestro favor o una intuición corroborada. Desde lo propuesto por Foucault, el ojo es el huevo luminoso que nos hace ver, un globo blanco que se enfoca en su centro de oscuridad. La blancura de la esclerótica es la mirada de la tradición y el iris en la oscuridad de su pupila se enfoca en su transgresión y nos permite otras visiones. Para nosotros, es la metáfora de las visiones de cultura.

En la primera novela analizada, *Juliana los mira*, se anuncia desde el título el acto de mirar. Es una niña que espía a los adultos y este espionaje desencadena emociones fuertes y transgresivas como las relaciones homosexuales con su amiga y la intimidad erótica con su padre. Ese mirar de Juliana nos revela la otredad de dos manifestaciones eróticas condenadas por la tradición: la homosexualidad y el incesto.

En la segunda novela, Señor que no conoce la luna, el mirar también es un aspecto protagónico. El desnudo principal encerrado en el armario, abre un hueco con su uñas y desde allí mira y narra lo que sucede en la casa. Al final de la historia, cuando es obligado a salir de allí para enfrentarse a la civilización vestida, el personaje se arranca un ojo con sus uñas afiladas.

Este ojo arrancado refuerza la idea sobre la mirada transgresiva. El desnudo arranca su ojo que es la conciencia narradora del relato, un ojo que desde el encierro del armario constrúa el afuera y el adentro. Este ojo arrancado se regenera tras anular su límite, puede mirar desde la muerte, es un ojo que sigue viendo aún en el no ser, un ojo que surge debajo del ojo mutilado y observa su propia transgresión.

En Los Almuerzos, la tercera novela tratada, el ojo se relaciona directamente con la mirada religiosa y sexual. En el altar de la iglesia aparece el ojo divino, Tancredo y Sabina lo observan de forma invertida y tienen un acercamiento sexual bajo la mirada del ojo al revés, profanándolo. En el globo del ojo del altar, la esclerótica es la santidad, la castidad; y el iris, en su oscuridad transgresora se enfoca en la profanación sexual. El ojo de Dios al revés es la mirada transgresiva que hace explotar la felicidad del erotismo.

En la primera página de En el lejero, aparece de nuevo el ojo, vinculado con aspectos religiosos y quizá políticos, es el ojo del rostro de Cristo desteñido que lo mira desde la pared del pequeño cuarto donde se hospeda. El rostro de Cristo es una figura que da cuenta de las visiones impuestas por la tradición cristiana, revela el dolor y el martirio, los sacrificios para la expiación y la reparación de las culpas impuestas; la pintura está desteñida y parece guiñarle el ojo como anticipación de las torturas y de la deshumanización que verá en el lejero.

Así, la metáfora del ojo confirma el título de este trabajo y valida su aparición y su carga de sentido transgresivo en todas las novelas analizadas.

5.2 Las miradas de la transgresión

Encontramos en la obra narrativa de Evelio Rosero varias miradas transgresivas que contradicen las costumbres y creencias tradicionales. El autor pulsa nuestra memoria cultural a través de la construcción literaria, que, con la aparición de la imagen transgresiva nos permite no sólo vislumbrar el otro lado del límite: el opuesto, sino que posibilita la visión de la otredad, de las visiones marginadas y así devela la mirada en una trayectoria completa.

Las figuras de la transgresión aparecen como un rebasamiento incesante de los límites del imaginario tradicional; hacen ruptura, desacralizando y burlando la referencia a la que alude la tradición en los aspectos sexuales, religiosos y políticos que suelen ser los más polémicos. El límite rebasado no representa solamente el opuesto, sino, la develación de las otredades, las visiones que habían sido cegadas por una tradición impuesta.

Al sumergirnos en la obra de Rosero quedamos llenos de ecos transgresivos, de imágenes y sensaciones que mueven nuestra memoria. La memoria impuesta me parece una gran sábana blanca que se presume limpia y que extendemos para yacer; las transgresiones roserianas son puntos negros que empiezan a marcarse en la sábana, manchas que toman formas bellas y atroces, develando las otredades.

5.3 Lo político y lo religioso

Algunas de esas manchas son imágenes transgresivas que enfocan la mirada en situaciones de carácter político y religioso.

En Juliana los mira, el Presidente de la República es un viejo pederasta y corrupto que se relaciona secretamente con el sacerdote libidinoso. Aunque el enfoque es la mirada erótica, estas figuras aparecen retratando la doble moral y la corrupción en los medios políticos y religiosos.

El señor que no conoce la luna, desde nuestra interpretación pone en primer plano una mirada política. La situación del hambre y dominación de toda una sociedad por el encierro y la supresión de alimentos, es una ficción que nos devuelve la mirada de nuestra problemática social y política. La situación de los desnudos es una imagen de la población indígena que se somete ante los excesos y los delirios de la civilización y de la llamada modernidad.

El caso de Los Almuerzos es una mirada directa a la religión, el espacio ficcional es una parroquia donde se infringen los principales pilares de la fe cristiana: la castidad, la fidelidad y la vida. El ambiente transcurre entre los rituales del catolicismo y se entremezcla con el de la criminalidad; dineros de fuentes ilegales se lavan en los almuerzos caritativos. Otra vez, la iglesia del lado del poder y la corrupción.

La iglesia también protagoniza la criminalidad En el lejero. El lugar donde tienen encerrados a los secuestrados es un convento, las monjas custodian el delito. La fe es cómplice y guardiana de las atrocidades del poder.

Todas las imágenes confirman la reincidencia roseriana en las temáticas políticas y religiosas desde una visión transgresiva que delata la pulsación oscura que la tradición ha querido ocultar.

5.4 Lo Erótico y lo Thanático

Las miradas eróticas y las imágenes de la muerte atraviesan la narrativa de Rosero. En Juliana los mira, el desarrollo de la sexualidad y las manifestaciones eróticas están en un primer plano. La relación homosexual entre dos chicas de doce años es el eje central de la trama, toda la novela circunda entre sus amoríos y sus acercamientos íntimos. El erotismo se revela desde una ensoñación de la infancia, una proyección de la vida interior que no obedece a las imposiciones culturales sino al fluir de la conciencia alterada y la meditación interior. La muerte en Juliana los mira no tiene un papel protagónico, pero se insinúa varias veces la muerte de un niño en el pasado que causa impresión en el recuerdo de las chicas.

En el Señor que no conoce la luna, tanto la muerte como la sexualidad tienen vital importancia. La condición del doble sexo de los desnudos es uno de los hechos que más

llama la atención en la novela, además de la desnudez que hace el ambiente bastante corporal. En el caso de la pulsión de la muerte, es el gran temor que tienen los desnudos. El personaje principal muere al salir del encierro, pero también alcanzará la completud en el afuera, esto es, su muerte. En esta imagen acudimos a la idea de la muerte desde Heidegger, como posibilidad más propia del ser, su muerte es la que lo bordea y lo permite. De allí resulta la paradoja que anunciábamos: el ser cuando llega a ser todo lo que puede ser, deja de ser. Con la salida, llega la muerte.

En Los almuerzos, los temas del erotismo y la muerte fueron tratados con amplitud. La muchacha y el jorobado sostienen relaciones ocultas y protagonizan una escena transgresiva de implicación religiosa y erótica: la escena sexual bajo el ojo invertido de dios. Sabina y Tancredo encarnan el eros negado por la religión con la fornicación en el altar de la iglesia. Y la muerte aparece en forma de homicidio: un asesinato fraguado por las Liliás, una muerte por posible envenenamiento, una muerte en manos de las moiras, una muerte que se esconde dentro de la criminalidad de la parroquia.

Lo erótico no tiene un gran protagonismo En el lejero, aunque aparece con fuerza en una escena entre el hombre llamado Bonifacio y la prostituta, un albino y una enana. La que si tiene grandes ecos en la novela es la muerte. El lejero es un lugar de muerte, un infierno de encierros donde no azota el fuego sino el hielo. Mueren dos personajes importantes en esta novela: La monja que custodia el lejero y Bonifacio, el campesino armado. Ambos se dejan caer en la inercia del abismo, saltan desde el filo de su vida hacia su máxima transgresión, la muerte; son cóndores que se inmolan en la niebla y también hay cientos de miradas desaparecidas: muertos en vida, encadenados e inmovilizados en el lejero; metáfora de las montañas de nuestro país que han presenciado tantos episodios de tortura y de muerte.

5.5 Personajes constelares

Algunos personajes parecen entrar y salir de una novela a otra. Son presencias que se pasean por todas las obras y encarnan diferentes rostros en cada trama. Seres construidos con un perfil psíquico y físico similar. Pequeñas obsesiones temáticas del autor y del lector:

5.5.1 Los personajes religiosos

Hay varios personajes religiosos en Rosero. El primero que encontramos es el cura que se excita con las confesiones de Camila y parece vivir en el ataúd de su confesionario. En Los Almuerzos se confirma el desarrollo de ambientes religiosos transgresivos, los personajes son sacerdotes, monjas y sacristanes que se exceden en la ilegalidad y en la transgresión de sus propias costumbres. Aparece Matamoros, el padre transgresor que bebe aguardiente y ofrece su misa ebria conmoviendo los corazones, es un ave negra y deshinchada de aspecto brujesco y gótico. Por último, el convento donde se halla el lejero custodiado de monjas confirma la reincidencia de personajes religiosos con desarrollos transgresivos en la obra de Rosero.

Recordemos además que el autor, al preguntársele directamente sobre el asunto en la entrevista ya citada, nos dice:

Mi voz, con todos sus miedos y alegrías, son mis propios antepasados, mi idiosincrasia, y en el caso de la religión, siempre tuvo una presencia importante en mi entorno familiar y escolar. Hasta cuarto de bachillerato estudié en colegios de religiosos: San Francisco Javier, Santo Tomás, Agustiniano... etc. (Rojas, V., 2013: anexo 2).

5.5.2 Los niños y los ancianos

Otras presencias ambulantes son los niños y los ancianos. Sobre este asunto también se indagó al autor en la entrevista personal:

VCR: Encuentro en sus obras unas presencias constelares, unos personajes que parecen entrar y salir de una novela a otra. Principalmente los ancianos y los niños, como el anciano confesor del ataúd en *Juliana los mira*, el Jesús postrado ante la cocina en *El Señor que no conoce la Luna*, El padre Almida, las Liliás y el misacantano Matamoros en los *Almuerzos*, El abuelo que busca a su nieta en *El Lejero*, y sin duda, el anciano *Jeremias Andrade* de los Ejércitos. ¿De dónde viene esa reiteración de ancianos? ¿Cuál es la metáfora de la vejez en nuestra sociedad? ¿Cómo dialoga la vejez con la infancia?

Rosero: Los viejos siempre me causaron curiosidad, y sobre todo desde niño. Los abuelos, las abuelas. Eran tan parecidos (a los niños), y tan diferentes, al mismo tiempo. Lo que usted apunta en mis novelas, la relación permanente con los viejos, es algo en lo que no había pensado conscientemente. Me parece desafortunado que en nuestro país, en nuestra cultura, los viejos no tengan el relieve y la importancia que sí tienen en otras culturas –la japonesa, por ejemplo-. Aquí, por lo general, se los relega, se los desconoce, nunca se los escucha, se los margina en el núcleo no solo social sino familiar. Se ignora que ellos tienen la experiencia de los años, se desaprovecha su sabiduría natural. Es triste, por eso, ver pasar a los viejos de nuestros pueblos. Su soledad es total. (Rojas, V., 2013: anexo 2)

Rosero alude aquí al retorno de la memoria, habla sobre la imagen de la vejez en la sociedad occidental y de su soledad, podría ser esa la razón de la aparición de viejos en papeles protagónicos en sus novelas; viejos que cuentan sus historias, que hablan del mundo desde su memoria sabia. Es una presencia que el autor afirma que no es consciente pero que desde su infancia habita en él una curiosidad por la vejez.

5.5.3 Personales anómalos

En la obra de Rosero es evidente la presencia de personajes anómalos en sus características físicas, psicológicas y culturales; el autor nos muestra presencias marginadas enfrentadas a diversos tipos de violencia. Todas encarnan transgresiones físicas que se manifiestan también en el desarrollo de su psiquis. Encontramos enanas En el lejero y en el Señor que no conoce la luna, donde también aparecen los desnudos intersexuales y los extraños animales clonados; y en Los Almuerzos el jorobado Tancredo protagoniza la historia.

Estos seres personifican la otredad, al tener un cuerpo diferente son repudiados y burlados por muchos y se constituyen en la marginalidad. Nuestra sociedad está llena de esos seres con anomalías físicas y psíquicas, seres deformados que desde el anonimato conforman la diferencia, encarnan la transgresión en su propio cuerpo.

5.6 Las últimas reincidencias

A punto de caer en el final, a puertas de guardar el silencio esperado, comento unas últimas imágenes transgresivas intermitentes y significativas en la obra de Rosero.

5.6.1 Consumo de Psicoactivos

En todas las novelas que analizamos encontramos una alusión directa al uso de sustancias psicoactivas que se mezclan en las tramas e impulsan la atmosfera onírica y sensorial de algunas descripciones. En nuestra cultura el consumo de psicoactivos es un tema polémico e inevitable; sigue siendo enjuiciado y penalizado por la tradición y por la ley, pero constituye la cotidianidad de millones de personas que acuden a ellos para alterar su conciencia.

En *Juliana los mira* se hace referencia al consumo de alcohol, cocaína y pastillas psiquiátricas de forma recreativa. La madre de Camila es alcohólica y su hija convierte a Juliana en adicta a las pepitas de colores. En *Los Almuerzos* se muestra el alcoholismo descarado del padre Matamoros que bebe aguardiente como si fuera la sangre de Cristo y le confiere el poder de la transubstancialización. En *el lejero*, por último, se ven siempre en el piso botellas rotas y el episodio erótico de la enana está acompañado de un derrame de aguardiente, además de la adicción al cigarro del viejo Jeremías.

El aguardiente, el humo, el polvo, la pepas... Todas esas sustancias transgresivas innegablemente hacen parte de la cultura colombiana, acompañan día a día a madres, sacerdotes, adolescentes, ancianos, que acuden a ellas día a día para evadir, o para sentir, para sobrevivir sus transgresiones.

5.6.2 La música

Todas las novelas recorridas en algún momento hacen alusión a la música. En *Juliana los mira* hay un bello aparte donde las chicas bailan un concierto de Mendelssohn y en un fluir de sensibilidad refinada abren un portal a otras delicias; el placer de la música clásica las envuelve como un grito sin gritar. Es envolvente también el cántico en latín del padre Matamoros en *Los Almuerzos*, allí también la música viene para aliviar y seducir el corazón de todos dentro y fuera de la parroquia; situación similar a los cánticos de las monjas que custodian el lejero, que en la mañana cuando alimentan a los secuestrados elevan cantos lúgubres que retumban como ecos góticos en las montañas andinas; en esta la novela recuérdese también el aparte 4.8 donde tratamos la imagen del cementerio de guitarras y la historia de luthier fallecido, lo que alude más a la muerte que a la música.

5.6.3 La comida

Varias descripciones gastronómicas particulares de nuestra cultura también son retratadas en las obras de Rosero. La primera que llamó nuestra atención fue el buñuelo aparecido en *Juliana los mira*, una fritura circular de harina y queso, una masa deseada y caliente con la que es comparada la niña deseada, hirviendo dorada como un buñuelo en el sol. Un deseo erótico comparado con un bocado redondo de harina, un deseo que solo puede darse en nuestra cultura, donde una niña colombiana cualquiera se saborea ante su amiga imaginándola caliente y suave como un buñuelo.

En el encierro desnudo del Señor que no conoce la luna, se denuncia un alimento propio de nuestra cultura tradicional que funciona como elemento de dominación política y social: la carne. La carne es un elemento de opresión en el afuera y en el adentro de la casa; todos los desnudos se pelean por la carne, tienen un hambre desmedida y son los cocineros que tasajan y reparten las presas los que tienen el poder dentro de la casa. El desnudo narrador se rehúsa a comerla para no caer en la lógica de opresión y muerte que hay tras ello. Además, porque muchas veces la carne puede ser de cualquier desnudo que ha muerto en tortura o ha sido despedazado hasta llegar al plato. En el lejero, llaman la atención los pollos crudos que se venden y el helado de paila que siendo un postre congelado parece ser el único alimento que quita el frío de la niebla y de la lluvia.

5.6.4 La ensoñación del final

Ya en el último tramo del camino, confirmamos la presencia de lo onírico o de lo que hemos denominado desde Bachelard: La ensoñación literaria. La ensoñación es una mnemotecnia de la imaginación; a través de ella tomamos nuevamente contacto con las posibilidades del destino. La ensoñación es la vivencia de lo onírico pero desde la conciencia de la vigilia. La ensoñación es una tesis que se alarga y se muerde la cola para dar círculos eternos sobre las palabras de otro, sobre el sueño que ha tenido un autor.

Las obras de Rosero son ensoñaciones que provienen de la realidad del país que para él es una pesadilla; por eso su onirismo está construido a partir de figuras transgresivas, sus obras literarias son sueños terribles y hermosos escritos con los ojos abiertos. El mentado onirismo en las novelas del autor son ensoñaciones artísticas de las tradiciones e idiosincrasias colombianas y latinoamericanas.

En estas ensoñaciones la memoria cultural se nos cuenta a través de las miradas transgresivas, una lluvia de oscuridades enfocan nuestro ojo hacia las sombras de situaciones políticas, religiosas y sexuales que son el pan de cada día. Cerramos los párpados ante la realidad, pero se abren las pupilas de nuestra conciencia alrededor de estéticas como las de Evelio Rosero, un autor clásico y de vanguardia que en las novelas tratadas –sin ser las más conocidas– sienta las nuevas bases para la literatura colombiana contemporánea.

Bibliografía

Afanador, Luis F. (2014) *Cóndores no entierran todos los días*, Gustavo Álvarez Gardeazábal. Revista Arcadia digital, consultado en agosto/2014 en <http://www.revistaarcadia.com/impresas/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-condores-no-entierran-todos-los-dias-gustavo-alvarez-gardeazabal/35065>

Bachelard, Gaston (1993). *La poética de la ensoñación*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica

Bataille, George. *El Erotismo*. Versión pdf digital. S.F. S.E

Bernal, Ana y Alonso, Yolanda (2011). *Historia y literatura, una mirada desde Evelio José Rosero*

Bogotá: Universidad Minuto de Dios. Consultada mayo de 2013 en:

http://dspace.uniminuto.edu:8080/jspui/bitstream/10656/691/1/TLBEHLC_BernalMoralesAnaCarolina_2011.pdf

Boccaccio, Giovanni (1995). *El Decamerón*. Bogotá: Ediciones Universales

Borges, Jorge Luis (1974). *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé

Bosch, Lolita (2010). “Comentario en solapa” en *Señor que no conoce luna*. Bogotá: Editorial Debolsillo

Buenaventura, Enrique (1992). *Máscaras y Ficciones*. Cali: Centro editorial Universidad del Valle.

Constitución Política de la República de Colombia (1886.) consultada, marzo 25/2014 en <http://es.slideshare.net/ELENAMELENDEZT/constitucin-politica-de-colombia-de-1886>

Constitución Política de Colombia de 1991. (2005). Ediciones Esquilo. Bogotá: Colombia

Eagleton, Terry. (1998) *Una Introducción a la teoría literaria*. Cap. V Psicoanálisis. Bogotá: Fondo cultura económica.

Foucault, Michel. (2010) “Prefacio a la transgresión” en *Obras esenciales, entre filosofía y literatura I*. Madrid: Paidós

Gallego, Domingo. (2009) *Las Moiras*. Consultado Marzo 20/ 2014 en <http://sobreyendas.com/2009/03/13/las-moiras-duenas-del-destino/>

Heidegger, Martin. (2006). *Ser y tiempo*. España: Trotta

Helados de Paila (2012) *La historia de los helados de paila comienza*. Consultado Julio/2014 en <http://www.heladosdepailadmp.com/sobre-helados-de-paila.html>

Marin, Paula Andrea (2011). Evelio Jose Rosero, los abusos de la memoria. Bogotá: Caro y cuervo. Consultada mayo de 2013 en:

http://www.cuadernosdealeph.com/revista_2011/Art%C3%ADculos_2011_pdf/8.-%20Mar%C3%ADn.pdf

Medlineplus (1996) *Intersexualidad*, consultado junio 2013 en <http://www.nlm.nih.gov/medlineplus/spanish/ency/article/001669.htm>

Minambiente (2002-2009) *.El cóndor de Andes*. Consultado julio 2014 en

<http://www.parquesnacionales.gov.co/PNN/portel/libreria/php/decide.php?patron=01.1511>

Nungaray, Gabriela (s.f) *Visión general del ruido como repelente de ratones*, consultado julio 2014 en http://www.ehowenespanol.com/vision-general-del-ruido-repelente-ratones-sobre_135398/

Paredes, Jesús (2007) *Historia del fútbol: evolución cultural*. Consultado julio 2014 en <http://www.efdeportes.com/efd106/historia-del-futbol-evolucion-cultural.htm>

Paz, Octavio (1994) *Un más allá erótico: Sade*. Bogota: Tercer Mundo Editores

Platón (1998). “Simposio (Banquete) o de la erótica” en *Diálogos tomo III*. Bogotá: Ediciones universales

Perrin, Michel (1974) *Los practicantes del sueño*. Venezuela: Monte Ávila editores

Pineda Botero, Álvaro (2003) *Estudios críticos sobre la novela colombiana. 1990/2004*. Bogotá: Universidad EAFIT

Roberts, Morgan (1995) *Dioses clásicos de la mitología*. Madrid: editorial Libsa.

Rojas, Vivian (2013) *Entrevista a Evelio Rosero. Los indicios de la transgresión*. Anexo 2: Sin publicar.

Rosero, Evelio José (1993) *Juliana los mira*. Bogotá: Oveja Negra

Rosero, Evelio. (1993b) *La creación literaria*. Boletín cultural y bibliográfico Banco de la republica, consultado, agosto 10/2013 en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol33/crea1.htm>

- Rosero, Evelio José (2000) *Cuchilla*. Bogotá: Editorial Norma
- Rosero, Evelio José (2003) *En el lejero*. Bogotá: Editorial Norma
- Rosero, Evelio José (2006) *Los ejércitos*. Barcelona: Tusquets Editores
- Rosero, Evelio José (2009) *Los Almuerzos*. Medellín: Universidad de Antioquia
- Rosero, Evelio José (2010) *Señor que no conoce luna*. Bogotá: Editorial Debolsillo
- Rosero, Evelio José (2012) *La carroza de Bolívar*. Barcelona: Tusquets Editores
- Rosero, Evelio. (2012) *De editores y traductores* (Conferencia). Consultado septiembre 5/2014 en (<http://eugeniasanchezniето.blogspot.com/2012/09/evelio-rosero-de-editores-y-traductores.html>)
- Rosero, Evelio José (2014). *Plegaria por un papa envenenado*. Barcelona: Tusquets Editores
- Rulfo, Juan (1994). *Pedro Páramo*. Bogotá: Fondo de cultura Económica.
- Santa Biblia (2009). Reina-Valera. E.U.A. Versión digital.
- Silva, Oscar (2006) *Secuestro en Colombia. Evolución del delito en los últimos 11 años*. Fundación País libre. Consultado Agosto 5/2014 en http://www.policia.gov.co/imagenes_ponal/dijin/revista_criminalidad/vol49/16.pdf
- Udistrital (s.f). *Símbolos Patrios*. Consultado, Agosto 5/2014 en <http://www.udistrital.edu.co/universidad/colombia/simbolos/escudo/>
- Unisabana (2012). *Historia del secuestro en Colombia*. Programa Adopta un Secuestrado. Consultado Agosto 5/2014 en <http://www.unisabana.edu.co/unidades/adopta-un-secuestrado/secciones/el-secuestro-en-colombia/historia-del-secuestro-en-colombia/>
- Zócalo, Periódico (2013). *La literatura es un diálogo. Entrevista a Evelio Rosero*. México: version digital, consultada Julio 14/2014 en <http://www.zocalo.com.mx/seccion/articulo/evelio-rosero-la-literatura-es-un-dialogo-1379048283>

ANEXOS

ANEXO 1

El mundo desnudo y la Orgía

Quiero plantear una relación temática con una obra colombiana que presenta algunas visiones que dialogan con las analizadas en el Señor que no conoce la luna, se trata de la pieza teatral La orgía de E. Buenaventura. Encontramos varios elementos comunes que aparecen en estas dos obras. Principalmente algunos aspectos que indican transgresiones directas en aspectos sociales y humanos, como las relaciones familiares, las relaciones laborales y de dominación, la enfermedad, la anomalía física y el vértigo de la sexualidad. Todos estos elementos recurrentes en la obra de Rosero que implican una mirada literaria desde el ojo transgresivo que venimos planteando.

La orgia empieza revelando a una mujer mayor que busca a su hijo que se ha escondido. La vieja, la madre, quien comanda todo el espectáculo, acusa al hijo de ser un avaro y toma el dinero que él gana lustrando zapatos. También lo llama celoso, pues su hijo mudo está celoso de otros hombres que vienen a “La Orgía de los treinta”, hombres que parecen ser fantasmas que llegan intermitentemente a los recuerdos de la mujer.

La mujer es una vieja prostituta delirante que recuerda continuamente unos y otros amores de la juventud y evoca los placeres pasados con la ayuda de una corte de personajes deformes a quienes se esmera en entrenar teatralmente para la realización de la “orgia de los treinta”: una fecha en la que al parecer se hace una fiesta o una orgía liderada por la anciana y su séquito de personajes deformes; todos están hambrientos y aceptan colaborar con la orgía solo por unos pocos pesos y por los restos de comida que recibirán.

Primero resaltamos que todos los personajes que rodean a la anciana en la orgía aparecen con deformidades físicas y enfermedades: Su hijo mudo, el mendigo tísico, el mendigo cojo, un ex presidiario hambriento y una mujer enana. Todos ellos personajes que encarnan transgresiones que se manifestaran también en el desarrollo de su psiquis. Uno de los aspectos que homogeniza la búsqueda de estos personajes es el hambre, todos aparecen desvalidos, pobres y necesitados; la imagen de la comida en esta atmósfera es un aspecto

que reitera su carácter de elemento de dominación social. Todos los mendigos siguen a la vieja y le apoyan en la idea de la orgía, sólo porque están hambrientos, la vieja que parece ser la única que no está interesada en la comida, como el desnudo de Señor que no conoce la Luna, habla así:

¿No pueden pensar más que en comer?

¿Comer es todo para ustedes? ¿El espíritu no cuenta para ustedes?

Por eso estamos en este país como estamos. Porque no se piensa sino el comer.

Es cierto, señora. No piensas en otra cosa

Es que sufro del estómago

Es un materialista señora (Buenaventura, 1992: 95)

Este apunte es una excelente ironía frente a la postura idealista y romántica de la vieja. Se presume que la realización de la orgía como tal es una representación teatral donde los mendigos toman la forma carnavalizada de los recuerdos de la vieja, a la vez que simulan situaciones sexuales y denuncias sociales y políticas. En la mitad de una de las representaciones, un mendigo encarna un supuesto príncipe que es un recuerdo constante o una alucinación de la vieja; pero allí, en medio de la consumación de la orgía de sus delirios de vida teatralizados, se empiezan a escuchar las voces esclavizadas e inconformes de los participantes que repiten incesantemente: “Poca plata poco peso, poca plata, poco peso, poca plata, poco peso” (102). Son una masa de trabajadores anómalos y hambrientos: méndigos, ancianos, enfermos, todos esclavizados para “la orgía de los treinta”, una dramatización de fin de mes donde, a cambio de un poco de comida y dinero, son obligados a encarnar los delirios de la vieja, una parodia artística de su vida.

En la cumbre de La orgia aparece de nuevo la restricción alimenticia como elemento de dominación y detonador de transgresión y revolución:

Enana: Agarra la olla y escapa ¡Amén, Amén!...

Mendigo: Corriendo tras la enana ¡La comida, la comida!

Enana: Yo la sirvo ¡In nomene patris, et Filium...!

Vieja: ¡Alto! Navaja en mano se apodera de la olla ¡Nada de comida por ahora! Pasa la botella enana inmunda, la bebida sin medida, la comida con mesura y distinción (1995:104).

Se suprime la comida pero se brinda la bebida sin medida, se presume que es una bebida alcohólica, que implica alteración psíquica y sirve con elemento embriagante del sentido y propicia la recreación de las imágenes transgresivas. Ahora, este elemento también es relacionado paródicamente con la situación militar: “¡Nada de Comida! Los soldados no pueden luchar con la barriga llena. ¡Un trago para animarse! (pasa la botella los mendigos-soldados, beben). ¡Eso los vuelve feroces, quiero fieras, la defensa del orden necesita fieras!” (105).

La ebriedad de la guerra demanda fieras: seres violentos que se levantan en pos de un ideal ajeno y se olviden de sus necesidades propias y sus deseos, una colectividad embriagada por la anulación de su individualidad. Como lo plantea E. Zuleta en su ensayo Sobre la guerra: “la guerra es fiesta” es la fiesta de un individuo que se entrega a una masa feroz que lucha por las imposiciones de los bienes de unos pocos poderosos que los dominan y deshumanizan.

Estas fieras que la vieja viene convocando serán las que la lleven a su muerte. A manos de sus mendigos, de sus soldados, actores delirantes del teatro de su vida muere golpeada y acuchillada, en un festín transgresivo: “Enana: Ujujii. ¡Viva la orgía! (Descargando un baculazo en la cabeza de la Vieja. Esta cae atrás sobre la mesa. Los mendigos caen sobre ella y la golpean y apuñalan. Queda atravesada sobre la mesa. Su cabeza cuelga, sus grises cabellos caen al suelo. En silencio, los Mendigos devoran la comida)” (108).

La Vieja como el Desnudo muere, el desnudo se inmola a sí mismo antes de caer en manos de sus verdugos, y la Vieja acaba destrozada por los mendigos que representaban los retazos teatrales carnavalizados de sus recuerdos. La muerte, vuelve de nuevo, cerrando ambas historias, la muerte es el cierre y la gran certeza, la última y más grande transgresión: el dejar de ser en un éxtasis supremo de vida, de desenfreno.

ANEXO 2

ENTREVISTA A EVELIO ROSERO⁸

Los Indicios de la Transgresión

Por Vivian Rojas

Universidad del Valle

1-VCR: Siendo usted un autor consagrado en la llamada literatura infantil y juvenil ¿Qué presencias de esta literatura se conservan en su obra para adultos, cuál es su punto de encuentro y de desencuentro?

Rosero: Siempre he dicho que soy el mismo autor a la hora de escribir para niños o para adultos. Desde luego, la literatura para niños, que no me gusta llamarla “infantil”, sino *literatura transparente*, exige un tratamiento del lenguaje justamente transparente, sin cadenas ideológicas ni propuestas políticas, por ejemplo, un lenguaje y argumento que tienen que ver sobre todo con la imaginación, con ese tipo de textos que hubiésemos querido leer cuando niños. Ahora bien, cuando se trata de escribir para adultos, es obvio que también se requiere de imaginación, pero es “otra” imaginación, yo diría que “contaminada” por el mundo del adulto. Y, sin embargo, un autor es necesariamente el mismo cuando escribe para niños o para adultos. Yo diría que es más feliz cuando escribe para niños que para adultos. Y yo he perdido esa felicidad, desde hace años. No volví a escribir para niños, seguramente porque la realidad de mi país se apropió de mi imaginación, digo la realidad social y política. Ojalá algún día vuelva la alegría de escribir para niños.

2- VCR: Encuentro en sus obras unas presencias constelares, unos personajes que parecen entrar y salir de una novela a otra. Principalmente los ancianos y los niños, como el anciano confesor del ataúd en *Juliana los mira*, el Jesús postrado ante la cocina en *El Señor que no conoce la Luna*, El padre Almida, las Lilias y el misacantano Matamoros en los *Almuerzos*, El abuelo que busca a su nieta en *El Lejero*, y sin duda, el anciano *Jeremias Andrade* de

⁸ Esta entrevista fue realizada personalmente el 17 de Agosto de 2013, en Calarcá Quindío. En el Marco del VI Encuentro Nacional de Escritores Luis Vidales. Literatura Conflictos y Memoria.

los Ejércitos. ¿De dónde viene esa reiteración de ancianos? ¿Cuál es la metáfora de la vejez en nuestra sociedad? ¿Cómo dialoga la vejez con la infancia?

Rosero: Los viejos siempre me causaron curiosidad, y sobre todo desde niño. Los abuelos, las abuelas. Eran tan parecidos (a los niños), y tan diferentes, al mismo tiempo. Lo que usted apunta en mis novelas, la relación permanente con los viejos, es algo en lo que no había pensado conscientemente. Me parece desafortunado que en nuestro país, en nuestra cultura, los viejos no tengan el relieve y la importancia que sí tienen en otras culturas –la japonesa, por ejemplo-. Aquí, por lo general, se los relega, se los desconoce, nunca se los escucha, se los margina en el núcleo no solo social sino familiar. Se ignora que ellos tienen la experiencia de los años, se desaprovecha su sabiduría natural. Es triste, por eso, ver pasar a los viejos de nuestros pueblos. Su soledad es total.

3- VCR: Hay un tipo de atmósfera que aparece frecuentemente en sus obras, una atmósfera oscura, siniestra, muchas veces emparentada con la transgresión religiosa. En los Almuerzos es muy evidente toda la imaginería de la religiosidad unida a episodios sexuales y fantasmagóricos. En otras obras también aparecen situaciones similares, en *Juliana* esa misma aura se reitera con la imagen del cura “el Ataud confesor” de Camila “la niña macabra” ; en el *Señor que no conoce la Luna*, aunque lo religioso queda relegado al viejo Jesús, mendigo de carne y elogios, lo siniestro y lo trágico atraviesan el encierro desnudo; en *el Lejero* aparecen también las monjas en el perdedero, lugar también estridente y siniestro. ¿Qué vínculos encuentra su literatura entre lo religioso y lo siniestro?

Rosero: Los que pueda encontrar el lector. Yo no me propuse crear vínculos. Soy un escritor que trabaja sobre todo con la imaginación, y soy, además, intuitivo, a la hora de crear. Es cierto que trabajo la estructura de mis novelas, una y otra vez; pero a la hora de crear, de ensamblar mis novelas, las atmósferas oscuras y siniestras a que usted se refiere nacen de mi memoria inconsciente; no me pongo a elucubrar en ellas porque soy un novelista, no un siquiátra, no un filósofo (afortunadamente). Mi voz, con todos sus miedos y alegrías, son mis propios antepasados, mi idiosincrasia, y en el caso de la religión, siempre tuvo una presencia importante en mi entorno familiar y escolar. Hasta cuarto de bachillerato estudié en colegios de religiosos: San Francisco Javier, Santo Tomás, Agustiniiano... etc.

4- VCR: En *Juliana* los mira, evidentemente el tratamiento de la sexualidad es transgresivo, los juegos eróticos de las dos chicas de once años y la sugerencia del incesto con el padre, el espionaje de la infidelidad de la madre. ¿Qué me puede decir de la memoria de la sexualidad tratada en *Juliana*?

Rosero: Es la infancia en su totalidad, y su sensualidad no es solo mía, sino la de mis amigos y amigas, distintos mundos de los que me apropié para crear el mundo de las dos niñas: *Juliana* y *Camila*. Ese es el trabajo de todo escritor, voluntario o involuntario: varios personajes de la realidad, condensados, ocasionan uno literario, o dos, o tres. Es como una correspondencia entre la vida real y la realidad de la ficción, porque cada novela es otra realidad, y a menudo mucho más real que la misma realidad; depende de lo que se escriba, de lo que se logre.

5- VCR: He trabajado interpretativamente algo que denomino “Episodios del armario” En *Juliana* ocurren varias escenas dentro del armario, un lugar lleno de disfraces, de presencias ocultas y desvestidas que habitan en el encierro. En el *Señor que no conoce la Luna*, el desnudo narrador habla también desde el armario, su visión en omnisciente desde el encierro de su armario, ¿Cómo entender esas miradas del encierro?

Rosero: Una vez me escondí en un armario, porque no quería ver a las visitas. Yo tenía poco menos de treinta años. Mientras mi mujer de entonces charlaba con las visitas, y les decía que yo no me encontraba, y las visitas tomaban café y luego se iban, me sentí como en el armario del *Señor que no conoce la luna*. Ahora bien, el armario de *Juliana* no sé de qué experiencia de mi infancia salió, o de qué sueño. A preguntas como estas es muy difícil responder.

6- VCR: ¿Qué implicaciones metafóricas tiene la estirpe desnuda de los dos sexos dentro del imaginario de la civilización vestida? Hay una completud en estos seres, una completud utópica para nosotros los desnudos vestidos de un solo sexo. ¿Qué nos dice de esta dualidad?

Rosero: Los vestidos se asombran de la libertad de los desnudos, de sus dos sexos. En cierto modo los envidian, y por eso los odian, los oprimen, porque los vestidos se saben inferiores, son más bajos que animales, los otros son ángeles.

7. VCR: En su novela *En el Lejero* encuentro reflejos de Rulfo, sombras y voces de los muertos que aparecen en un pueblo fantasma, develando situaciones políticas y familiares transgresivas. ¿Cómo podemos leer esta intertextualidad?

Rosero: En esta pregunta quiero remitirla a una entrevista realizada por el periodo el Zócalo en México donde se me indaga por las relaciones con Rulfo y García Márquez.