

# UC Berkeley

## UC Berkeley Electronic Theses and Dissertations

### Title

Mirar (lo) violento: rebelión y exorcismo en la obra de Evelio Rosero

### Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/1bd7w8q3>

### Author

Martinez, Maria Juliana

### Publication Date

2012

Peer reviewed|Thesis/dissertation

Mirar (lo) violento: rebelión y exorcismo en la obra de Evelio Rosero

Looking (at the) Violent: Rebellion and Exorcism in Evelio Rosero's Work

by

**María Juliana Martínez**

A dissertation submitted in partial satisfaction of the  
requirements for the degree of

**Doctor of Philosophy**

in

**Romance Languages and Literatures**

in the

Graduate Division

of the

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY

Committee in charge:

Professor Natalia Brizuela, Chair  
Professor Estelle Tarica  
Professor Lydia Chávez

Spring 2012



## Abstract

Mirar (lo) violento: rebelión y exorcismo en la obra de Evelio Rosero

(Looking (at the) Violent: Rebellion and Exorcism in Evelio Rosero's Work)

by

María Juliana Martínez

Doctor of Philosophy in Romance Languages and Literatures  
University of California, Berkeley  
Professor Natalia Brizuela, Chair

This dissertation explores the work of Colombian writer Evelio Rosero (1958), whose work—like many of his nation's generation, but with a radically new aesthetic and ethic proposal— focuses on violence and on the disappearance of people in the context of the armed conflict that has ravaged Colombia for the last thirty years.

Despite having a long and consistent literary career that started in the early eighties and having received prestigious awards, Rosero continues to be almost unknown both nationally and internationally. My dissertation contends that such lack of recognition is serious and that current conversations about Colombian literature and the representation of violence more broadly cannot be done without taking into account his disruptive work. Through a careful analysis of Rosero's most representative novels – *Señor que no conoce la luna*, *En el lejero* and *Los Ejércitos*— I examine the literary techniques the author uses to produce a space –both literary and political—that neither justifies nor exacerbates violence.

Based primarily on the concept of the spectral put forth by Jacques Derrida in *Specters of Marx*, on Mieke Bal's position on political art and on Jean-Luc Nancy's construction of rebellion in *Noli me tangere*, I demonstrate how Rosero's novels highlight the discourses and mechanisms that put into place and even sanction the violence they supposedly lament.

The dissertation is divided in three chapters. Chronologically organized, each one examines one of Rosero's most representative novels.

In the introduction I contextualize Rosero's literary work within the larger efforts to represent Colombia's violent situation. I argue that by focusing on disappearance, ambiguity and spectrality Rosero avoids the most common and problematic pitfalls of such texts. I take the position that by doing so Rosero gives visibility to the many ways in which a state of violence is (re)produced and represented –both aesthetically and politically—signalling a complicity (not necessarily deliberate) between the two.

The first chapter analyzes *Señor que no conoce la luna*. I argue that by focusing in the way *los vestidos* enslave and torture *los desnudos* due to their dual genitalia, Rosero shows the artificiality and arbitrariness of our social constructions and highlights how they are used to infringe extreme violence to a particular group of people. I contend that in the unregulated circulation of erotic desire Rosero finds a way out of this structure of abjection.

The second chapter deals with the radical “spectralization” that takes place in *En el lejero*. I take the position that Rosero’s emphasis on the difficulty of identifying people and spaces, and his refusal to stabilize meaning are effective tools in dismantling a system of oppression and violence while opening a space for agency and solidarity.

The third and last chapter studies Rosero’s most famous novel, *Los Ejércitos*. I read the novel’s contrast between moments of intense visibility and instances of extreme obscurity and confusion as a way to underscore the violent nature of certain ways of looking at things and people. Rosero’s insistence in our bonds with, and responsibility towards, what can no longer, not yet, be seen or heard is key to create a space for the political that is not based on violence and exclusion.

To conclude, I argue that through Jacques Derrida’s “impure impure history of ghosts” Rosero develops an aesthetically astonishing and politically crucial way of re-counting and accounting for the violence that a prolonged state of warfare continues to (re)produce in Latin America.

## **Agradecimientos**

A mis papás, por lo innumerable, por todo. A Steve, sin cuyo amor, apoyo y paciencia este proyecto habría sido imposible. A mi primer mentor y compañero, mi hermano Camilo.

A Evelio Rosero por su capacidad de contar historias dentro y fuera de los libros, por su generosidad y su humor.

A Natalia Brizuela, por su generosidad, amistad e invaluable guía intelectual. A Estelle Tarica y Lydia Chávez que me regalaron su tiempo y me ayudaron a crecer como profesional y como persona con sus comentarios pertinentes y sinceros. A Dru, por su gentileza y sabiduría. A mis compañeros del departamento de español y portugués de la Universidad de Berkeley que durante estos años compartieron conmigo sus sofás, cocinas, opiniones, libros, preguntas y proyectos. A Verónica López, que siempre tiene una solución y una sonrisa.

A Claudia Montilla por su confianza, sus consejos francos y por poner el amor a los libros siempre primero. A María Clara quien me enseñó el placer de la lectura. A Chloe, amiga y colega siempre dispuesta a ayudar. A los que me alimentaron y aguantaron en DC. A los amigos de aquí y de allá, los amigos del alma: Lina Cuellar, Andrea Cote, Charlie Brown, Javier Rodríguez, Susanita, Paloma y Pacheco. Gracias.

## Tabla de contenido

<b>Introducción .....</b>	<b>iv</b>
Más de Cien años de soledad y violencia.....	vii
El “Desbarajuste” de Colombia, o la nostalgia por un mundo de fincas y pesebres....	xiv
“Lo digo por mis lectores japoneses y servo-croatas”, o la ansiedad por traducir la violencia .....	xvi
Cuerpos violent(ad)os: exo/erotismo y el consumo de la violencia o la violencia del consumo .....	xviii
“La lucha con (de) la mirada”, de la transparencia a la incertidumbre .....	xxiii
Sin Imagen ni semejanza, del platonismo a la fantología .....	xxvi
La Estorbosa impertinencia del espectro, el arribo de “una memoria o una promesa hospitalaria” .....	xxvii
<b>Capítulo I. Esquizofrénica revolución: la trampa de la mirada en <i>Señor que no conoce la luna</i> .....</b>	<b>1</b>
“Amarillos, desnudos, húmedos y apretados”, los abyectos habitantes de lo inhabitable .....	2
Un Abyecto y monstruoso “precipicio de cuerpos” .....	6
Monstruos en el armario.....	9
Escribir (en) el cuerpo, “la monstruosa caricia” de la producción del poder.....	10
“Sólo una mirada que camina”, la trampa de la visión .....	15
“Un Vapor largo y raquítico”, el espumoso, gelatinoso y espectral “cuerpo sin cuerpo” .....	18
“Yo mismo conmigo, yo”, (el) más allá del espejo lacaniano .....	22
Hablar por la herida.....	25
El Hijo de nadie, un mundo sin Edipo .....	27
Morir públicamente, amarse mientras tanto. La contestación erótica del desnudo.....	31
De Mirón a vidente, más allá del “tiempo de la luz” .....	33
“El más de uno”, la esquizofrénica revolución de “los amantes más sigilosos” .....	36
<b>Capítulo II. “Una puerta abierta para siempre”, la espectral mirada sin perspectiva de la niebla.....</b>	<b>39</b>

Un Pueblo entre el volcán y el abismo .....	41
“Ser mirado desde todas partes”, el paranoico acecho de la mirada lacaniana .....	45
“Como becerro al matadero”, el acecho de “un pueblo que mira sin mirar” .....	49
“Aparecer y desaparecer tras un instante de niebla”, Zeuxis contra Parrasios .....	52
La “delirante, caprichosa e impredecible” espectrología .....	54
“Niebla en lugar de tierra”, la “vista sin perspectiva” de los espacios lisos .....	56
“Un horizonte insoslayable de seres desastrados”, la “tremenda y concreta irrealidad” del perdedero .....	59
Transgredir la prohibición de Creonte, escuchar “el grito como el cuerpo en la niebla rodando hacia el río” .....	63
“Decir que buscaba a su nieta, mostrar la foto”, la espectral (re)aparición de los idos .....	66
“Del otro lado del ojo”, el efecto visera .....	69
“Un vértigo de gritos circulares”, la incendiaria voz del espectro .....	72
Cuestiones de fe, resurrecciones e insurrecciones .....	76
<i>An unfathomable void that will not be dispelled</i> , “el vértigo azul” del lejero.....	80
<b>Capítulo III. “Tres golpes fuertes en la puerta”, rebelión y exorcismo en <i>Los Ejércitos</i> .....</b>	<b>83</b>
¿“Un cándido mirón inofensivo”? .....	85
“Mis ojos sufriendo”, el <i>pathos</i> de la mirada .....	91
El Regreso del efecto visera .....	95
“Numeroso es el espectro”, los ejércitos invisibles .....	100
Cicatrices sin historias e historias sin cicatriz: el arribo del “desconocido-conocido” .....	104
Lugares ominosos, frecuentaciones espectrales .....	108
“Nadie obedece al nombre”, de la interpelación a la paralipsis .....	113
En el nombre de Khôra.....	118
<b>Conclusiones .....</b>	<b>125</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>140</b>



## Introducción

*Who says that time heals all wounds? It would be better to say that time heals everything except wounds. With time the hurt of separation loses its real limits, with time the desired body will soon disappear, and if the desired body has already ceased to exist for the other then what remains is a wound, disembodied.*

—*Sans Soleil* en Silverman, *The Threshold of the Invisible World*

*Si, al menos, ama la justicia, el “sabio” del porvenir, el “intelectual” del mañana debería aprenderlo, y de él. Debería aprender a vivir aprendiendo no ya a darle conversación al fantasma sino a conversar con él, con ella, a darle o a devolverle la palabra, aunque sea en sí, en el otro, al otro en sí: los espectros siempre están ahí, aunque no existan, aunque ya no estén, aunque todavía no estén. Nos hacen repensar el “ahí” desde el momento en que abrimos la boca.*

—Derrida, *Espectros de Marx*

El 28 de noviembre del 2006 el comité editorial de Tusquets anuncia que el texto ganador del premio de novela, declarado desierto el año anterior, es *Los Ejércitos* del colombiano Evelio Rosero. Dos años después, en el 2008, el *Independent* confirma esta apreciación al otorgarle al autor y su novela el *Independent Fiction Prize*. Sin embargo, el nombre de Evelio Rosero es prácticamente desconocido nacional e internacionalmente.

Nacido en Bogotá en 1958, Evelio Rosero no es un escritor primerizo. Ha publicado nueve novelas, numerosos cuentos, un libro de poemas que dice querer olvidar, y relatos y novelas para niños y jóvenes. Sus obras incluyen la trilogía *Primera vez* – compuesta por *Mateo solo* (1984), *Juliana los mira* (1986) y *El Incendiado*<sup>1</sup> (1988)—, *Señor que no conoce la luna* (1993), *Las Muertes de fiesta* (1996), *Plutón* (1998), *Los Almuerzos* (2001), *En el lejero* (2003), *Los Ejércitos* (2006) y *La Carroza de Bolívar* (2012). En reconocimiento de lo anterior en el 2006 Evelio Rosero ganó también el *Premio Nacional de Literatura* del Ministerio de Cultura por una vida de trabajo en las letras.

Al igual que mucha de la literatura colombiana de los últimos 25 años y pese a su variedad (que va desde la novela urbana a la histórica), una parte importante de la producción literaria de Evelio Rosero gira alrededor de uno de los temas más eficaces a la hora de saciar la voracidad de editoriales y lectores nacionales e internacionales: la representación de la violencia reciente de Colombia.

Pero nada de esto parece ser suficiente y Rosero continúa siendo una figura más bien desconocida y aislada en el panorama literario contemporáneo: su nombre casi

---

<sup>1</sup> Ganadora del premio “Pedro Gómez Valderrama” a mejor novela colombiana publicada entre 1988 y 1993

nunca es mencionado por los críticos o por otros autores, la gran mayoría de lectores no han escuchado su nombre jamás y, a excepción de *Los Ejércitos* y la reciente *Carroza de Bolívar*, sus obras son difíciles de conseguir, casi ninguna ha sido traducida, y sólo hasta ahora algunas (como *Señor que no conoce la luna*) han comenzado a reimprimirse.

La presente investigación propone que este vacío discursivo es grave y que la literatura colombiana contemporánea no debe ni puede abordarse sin tener en cuenta el original y solitario trabajo de Evelio Rosero, pues su obra cuestiona la manera en que dicha literatura ha sido pensada y (re)producida. En las novelas de Rosero se movilizan modos de representación (políticos y estéticos) que no sólo llevan a una reflexión más profunda sobre las consecuencias que un *estado* de violencia implica en los muchos *campos* que componen lo cotidiano, sino que además abren un espacio crítico de agencia. Es decir, son obras políticas en el sentido más radical.

Para desarrollar este planteamiento la tesis hará un análisis detallado de las que considero son las principales estrategias narrativas que permiten la movilización de dichos espacios de lo político. Y si bien muchas de éstas están ya presentes en sus primeras novelas y varios de sus cuentos, mi proyecto se centra en las tres novelas que de manera más directa se ocupan de los retos representacionales que la violencia en general conlleva y que son, a su vez, aquellos que el autor explícitamente relaciona con un esfuerzo conciente de acercarse al conflicto colombiano: *Señor que no conoce la luna* (1993), *En el lejero* (2003) y *Los Ejércitos* (2006).

En varias entrevistas Rosero establece un vínculo directo entre estas tres novelas describiéndolas precisamente como parte de su largo esfuerzo por abordar la violencia de su país. Hablando de *Los Ejércitos* Rosero dice:

[*En el lejero*] es, en cierto modo, su “preparación” [La de *Los Ejércitos*], su antesala [...] Yo no podía contentarme con lo alcanzado en *En el lejero*. Allí la pesadilla se apoderaba de todo, como en *Señor que no conoce la luna*, otra suerte de alegoría [...] Tenía que esforzarme por trasladar mi miedo real, mi esporádico terror de ciudadano a las páginas de un libro, como una rebelión. (Rosero en Ungar)

Y reitera en *La Jornada*: "creo que con *Los ejércitos* consolidé ese acercamiento al conflicto colombiano" (Rosero en Jiménez). Además, en varias charlas dadas en la Universidad de Berkeley, California, entre el 21 y el 24 de febrero de 2012, Rosero insiste en la importancia de la labor del escritor como “testigo” de su país y en la urgencia de un trabajo artístico que ayude a contrarrestar la indiferencia que con frecuencia se asienta entre quienes padecen un conflicto prolongado. Esta disertación se toma en serio este planteamiento y propone investigar la trayectoria e implicaciones de dicho afán. Mediante una lectura cuidadosa de *Señor que no conoce la luna*, *En el lejero* y *Los Ejércitos*, mi proyecto examina cómo Rosero logra ir (al) más allá de nociones simplistas de resistencia y agencia y moviliza un espacio de lo político abierto, solidario y *justo* (en su doble acepción de justeza y justicia).

Pero, ¿qué quiere decir “lo político”, sobre todo cuando estamos hablando de literatura? En *Of What One Cannot Speak: The Political Art of Doris Salcedo*, Mieke Bal hace un agudo análisis de la obra de la artista y a través de ésta desarrolla su concepto de arte político. Bal advierte que al hablar de “arte político” con frecuencia se utiliza una mirada reduccionista que se limita, o bien a señalar el “contenido” del proyecto, sus referencias a eventos histórico-políticos concretos; o a recalcar las nociones reactivas de protesta y resistencia que los trabajos sugieren. Para Bal esto es problemático porque – como dice Wendy Brown en su ya clásico *States of Injury*— los conceptos negativos de resistencia y protesta por sí solos no son suficientes pues no articulan espacios positivos de agencia y empoderamiento<sup>2</sup>.

Bal propone que la efectividad política de un trabajo reside en su capacidad de promover “actos de interferencia”<sup>3</sup>. Es decir, lugares en los que puede llevarse a cabo una profunda revisión de lo político, espacios de deliberación en los que el gesto democrático de articular la pregunta por la justicia –más allá de nuestros constructos sociales y morales— sea no sólo posible sino necesario. Así, lo que Bal afirma del arte de Salcedo puede a su vez pensarse para el trabajo de su compatriota:

Salcedo’s art disentangles the good from the true. It compels viewers who are affected by it to make judgements about justice, not truth. Making such judgments is an exercise of democratic agency. I understand the latter term to require contexts where the issues that make up the political can be spoken [...] They are places where, instead, judgements of justice and acts of democratic dispute –even silently, in the form of thought and deliberation—are not only allowed but actively enabled. It is in the absence of such spaces, especially (but not exclusively) in Salcedo’s working environment, that Salcedo’s art seeks to open them up. In this sense, the entire life project of this artist is deeply political: she constructs political spaces. (Bal 13)

Este planteamiento orienta mi proyecto. Las páginas que siguen señalan por qué y cómo el trabajo literario que Evelio Rosero hace en las tres novelas mencionadas escapa las trampas “of reductive representation, facile emotion, and instant recognition of critical

---

<sup>2</sup> “Like identity politics, and indeed sharing with identity politics an excessively local viewpoint and tendency toward positioning without mapping, the contemporary vogue of resistance is more a symptom of postmodernity’s crisis of political space than a coherent response to it. Resistance goes nowhere in particular, has no inherent attachments, and hails no particular vision; as Foucault makes clear, resistance is an effect of and a reaction to power, not an arrogation of it” (Brown 49).

<sup>3</sup> “A potential misunderstanding of Salcedo’s art might take it to be an art of protest and resistance. This would be a reduction and a disempowerment [...] Protest and resistance are surely implicated in such works that invoke a history even without telling the story. But what I have attempted to argue throughout is, precisely, that the ways in which this works operate embody strong and specific acts of interference beyond the reactive acts of protest and resistance [...] These interferences can be [...] judgements (“beyond good and evil”), democratic acts, and the ongoing production, or creation, of political spaces where such judgments and such acts can take place” (Bal 251).

issues” (Bal 81) para producir ese espacio político de reflexión y renovación que el autor considera esencial en su obra<sup>4</sup>.

Lo anterior en modo alguno implica que la manera en la que Rosero trabaja sea la única forma de producir dichos espacios. Lo último que me interesa es darle a mi trabajo un tono prescriptivo. No se trata de hacer un recetario ni un catálogo. Se trata de pensar cómo en medio de una circunstancias políticas, históricas y estéticas concretas, la obra de Rosero sobresale de manera brumosa y perturbadora —casi como uno de sus misteriosos pueblos— y no sólo nos confronta con lo más aterrador de nuestra realidad, sino que nos implica en la (re)producción del horror al señalar cómo las maneras en las que lo (re)presentamos con frecuencia lo afianzan y exacerban.

Este interés por lo horrible no es gratuito y se enraíza en una larga historia de violencia que dificulta seriamente pensar la realidad colombiana —pasada, presente y futura— fuera de un marco de conflicto y pánico.

### **Más de Cien años de soledad y violencia**

*No imaginaba que era más fácil empezar una guerra que terminarla.*

—G.G.M, *Cien años de soledad*

La historia colombiana ha conocido pocos momentos de paz y prosperidad. En su excelente estudio “Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia”, Juana Suárez la resume así:

Catorce años de guerra independentista; ocho guerras civiles generales, catorce guerras civiles locales, dos guerras internacionales con Ecuador y tres golpes de cuartel. En el siglo XX, numerosos levantamientos locales, una guerra con Perú, el Bogotazo, la Violencia y, en los años ochenta, negociaciones con la guerrilla más vieja de América Latina. Sumemos a todo lo anterior la violenta irrupción del narcotráfico en la misma década, más la visibilidad que cobraron los grupos de autodefensa o paramilitares; si bien son tan antiguos como los grupos guerrilleros, se constituyen decisivamente como actores del conflicto en los últimos treinta años. (19)

Como lo señala Suárez la violencia de las guerras independentistas no cesó con la consolidación del país, se extendió y agudizó a lo largo del siglo XX. Tanto así que muchos especialistas del tema abordan el siglo XX colombiano como una consecución de violencias con actores, secuelas y motivos distintos según la coyuntura histórica, pero

---

<sup>4</sup> En las conversaciones en la Universidad de Berkeley referidas arriba Rosero afirma que para él la literatura tiene un poder de “renovación y reflexión” y una capacidad “modificadora” de la realidad que son vitales a la hora de comprender y asumir su trabajo como novelista.

más o menos ininterrumpida. En su artículo “Narradores colombianos y escrituras del desplazamiento. Indicios y pertinencias en una historia social de la literatura” Luz Mary Giraldo sintetiza el fenómeno:

Afirmando el impacto de la violencia en Colombia, algunos especialistas identifican etapas y motivaciones distintas en el proceso, afirmando que durante el siglo XX la guerra ha sido un correlato. Si las guerras civiles que cierran el siglo XIX y abren el siglo XX eran ‘entre caballeros de un mismo linaje’, la de los cuarenta a los cincuenta correspondía a la tensión existente entre ‘la clase dominante, a través de los partidos políticos tradicionales’, la de los setenta a la ‘confrontación entre la guerrilla revolucionaria y el Estado’ (Rodríguez 149), así como a partir de los ochenta y especialmente los últimos lustros se reconoce como conflicto armado. (427-8)

En los últimos 30 años la situación ha empeorado: el conflicto armado entre militares, guerrilleros y paramilitares, la guerra contra el narcotráfico y la actual lucha contra las BACRIM<sup>5</sup>, ha generado una intensificación de la violencia y, como señala Giraldo, si bien sigue habiendo sectores mucho más vulnerables, ésta se ha expandido a la ciudad y a todos los estamentos sociales.

Las cifras son aterradoras. En los últimos treinta años más de seis millones de hectáreas de tierra han sido abandonadas y usurpadas<sup>6</sup> lo que ha ocasionado que para el 2010 casi el diez por ciento de la población colombiana haya sido desplazada por la violencia<sup>7</sup> y que Colombia tenga la concentración de tierra más desigual del hemisferio. Además, cifras de la fiscalía dicen que entre 1985 y 2010 se han documentado más de 1800 masacres, se han registrado 300.000 víctimas de la guerrilla y los paramilitares, y desde 1990 hasta febrero de 2011 se han registrado 9133 víctimas de minas antipersonal, lo que hace de Colombia el segundo país del mundo con mayor número de mutilados (Revista Semana 2011).

---

<sup>5</sup> BACRIM es el término que se utiliza para nombrar a las “bandas criminales” que surgieron principalmente tras el proceso de desmovilización de las AUC (Autodefensas Armadas de Colombia) en el 2004 y que, asociadas principalmente con carteles mexicanos o grupos transnacionales como los Zetas, buscan el control del mercado de la droga. Se diferencian de sus antecesores principalmente por no tener discurso político.

<sup>6</sup> “Displacement in Colombia has resulted in concentrated land holdings. As families are pushed off the small plots they once farmed, land falls under control of fewer individuals and / or armed groups. In Colombia, the rate of rural land concentration is the highest in the Americas. From 2000 to 2009, the Gini coefficient rose by 2.5 percent and land concentration increased by 56.6 percent in municipalities that experienced high rates of displacement. Land concentration reached its peak in 2005. This trend has left small-scale farmers, and entire rural communities, without access to land” (Instituto 2-3).

“A recent survey conducted by the Monitoring Commission for Public Policy on Forced Displacement concludes that between 1980 and July 2010, 6.6 million hectares of land were abandoned or usurped. This figure does not include Afro-Colombian and indigenous collective territories or land holdings bigger than 98 hectares. Its amount represents 12.9 percent of Colombia’s total agricultural land in Colombia, and is greater than the size of El Salvador” (Instituto 3).

<sup>7</sup> “Colombia’s 4 million internally displaced people represent almost 10 percent of the country’s population” (Instituto 1).

Otra de las más atroces consecuencias del conflicto es la desaparición forzada. Las cifras oficiales hablan de más de 51.000 desapariciones hasta noviembre de 2010<sup>8</sup>, cifra mucho mayor a la de las dictaduras argentina y chilena juntas y que se hace aún más grave si se tiene en cuenta que se estima que en algunas zonas cerca del 60 por ciento de las desapariciones no son reportadas<sup>9</sup>.

En este contexto no sorprende que la literatura colombiana aparezca acechada por la fuerza de esta violencia y que gran parte de su producción se ocupe de ella. De hecho, en *La Narrativa de García Márquez, edificación de un arte nacional popular*, Ángel Rama ubica el surgimiento del primer “boom” de la novela en Colombia en 1953, es decir en medio del período histórico conocido, precisamente, como La Violencia<sup>10</sup>. Al preguntarse sobre el efecto que dicho conflicto tuvo sobre la literatura y el arte, Rama responde:

El efecto es en primer término el de un extraordinario acrecentamiento de la producción literaria de un país, un país como Colombia que tenía muy escasa producción narrativa, que no tenía editoriales, que no tenía sistemas de comunicación literaria perfectamente organizados. En ese sentido hay que decir que este proceso significa un cambio en la situación creadora del país. El país se

---

<sup>8</sup> “Al mes de noviembre de 2010, las estadísticas oficiales del gobierno de Colombia registran más de 51.000 desapariciones, cifra que incluye a personas desaparecidas que podrían estar vivas, en tanto que la Fiscalía General de la Nación habla de más de 32.000 “desapariciones forzadas”. Más de 1130 casos nuevos de desapariciones forzadas han sido registrados en los últimos tres años. Aún así, la cifra total sigue sin conocerse. Son muchos los casos que todavía tienen que incluirse en la base de datos y hay muchas desapariciones que no están registradas”. (Haugaard y Nicholls 5). Aunque toda la población ha sido afectada, la impunidad en los casos de poblaciones vulnerables es casi total:

“La fundación ayuda a los familiares de víctimas de desapariciones forzadas y representa casos en todo el país. Pero, según la Sra. Bautista, la situación de injusticia es particularmente notoria para los casos de afro-colombianos a los que asiste la fundación. De los 26 casos de desapariciones forzadas de afro-colombianos de El Zarzal, en el departamento del Valle del Cauca entre 1993 y 2008 que representa la fundación, no existen avances en ninguno de los casos. Después de muchos años de presionar a la Fiscalía para que investigue, no ven ningún resultado. De hecho, la Fiscalía les ha afirmado que no tienen registro de ningún caso” (Haugaard y Nicholls 5).

<sup>9</sup> “la Fiscalía calcula que en las zonas más azotadas por la violencia existe un subregistro cercano al 60—65 por ciento de las desapariciones” (Haugaard y Nicholls 17).

<sup>10</sup> Por La Violencia, con mayúsculas, se entiende en Colombia una etapa de enfrentamientos entre los liberales y conservadores que se inicia con el asesinato del líder popular Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948 en Bogotá. En palabras de Rama: “A partir del cuarenta y siete se intensificará la confrontación y desde el cuarenta y ocho, con la muerte de Gaitán, se va a presenciar una verdadera carnicería en Colombia. Una guerra civil no declarada, absolutamente espontánea, sin conducción clara, derivada fundamentalmente de la lucha en los pueblos entre liberales y conservadores, guerra que al parecer dejó trescientos mil muertos en un período de muy pocos años. Se trata probablemente de la convulsión más intensa que hay a conocido Hispanoamérica en los tiempos modernos”. (Rama 80). El final oficial de “La Violencia” es considerado 1958 con la instauración del “Frente Nacional”, un sistema de gobierno en el que los dos partidos políticos tradicionales se turnaban el poder evitando así las acusaciones de fraude electoral, etc. Sin embargo, como es sabido, la violencia, ya sin mayúsculas, continuó y muchos de quienes lucharon en estos años se convirtieron en líderes de las guerrillas que hasta el día de hoy son actores del conflicto colombiano. El caso de Tirofijo, el mítico guerrillero de las FARC (Fuerzas Revolucionarias de Colombia), es quizás el más emblemático.

apresuró a crear más. Además, casi todos los escritores atendieron a una serie de sucesos y trataron de expresarlos, de contarlos, de manifestarlos en sus obras. (81)

También María Helena Rueda analiza este fenómeno pero desde una perspectiva sociológica. En un artículo “Nación y narración de la violencia en Colombia” Rueda examina el cambio que la representación de la violencia tiene en este período respecto al tratamiento que se le había dado anteriormente y relaciona esta variación precisamente con dicha explosión literaria.

Rueda comienza por señalar la relación que existe entre una cierta visión de la violencia y la consolidación y perpetuación de la nación:

La escritura sobre hechos violentos se integra con frecuencia en proyectos más amplios de configuración de una comunidad. El discurso historiográfico heredado del siglo XIX tendía a pensar la violencia en términos de esfuerzos por consolidar la nación. Hasta bien entrado el siglo XX, dicho discurso se caracteriza por un énfasis en el aspecto heroico de las guerras, sin referencias a la violencia como ‘problema’. (346)

En una primera instancia la violencia se constituye como uno de los elementos más fuertes de cohesión social, y sus excesos no son percibidos como problemáticos sino como necesarios, heroicos y temporalmente distantes, lo que invisibiliza eficazmente las dinámicas de exclusión que sustentan el proyecto unificador de la nación:

La forma como el discurso de la nación manejaba la aparente oposición entre su afán de incluir una población extensa y su tendencia a crear paradigmas de exclusión está relacionada con el papel que en el proceso de imaginar una nación le cabe a la representación de la violencia [...] La nación se ofrece como un amparo contra la violencia, y a la vez legitima la violencia ejercida en nombre de ella. Al estar basada en el relato de una tradición compartida, además, la idea de la nación se concentra en una violencia situada siempre en el pasado, olvidada en el proceso mismo de evocarla. (Rueda 347)

Durante la época de La Violencia este paradigma cambia drásticamente pues las razones del derramamiento de sangre no pueden ya ser contenidas dentro de un proyecto nacional. Lo anterior genera una crisis discursiva que hace que surjan “nuevos discursos textuales sobre lo ocurrido, despegados de la proyección nacional”(Rueda 353). Despojada de su aura nacionalista, el discurso gravita hacia la pertenencia partidista donde el proyecto nacional se hace cada vez más distante e improbable<sup>11</sup>. La ambigüedad

---

<sup>11</sup> Rueda describe el prototipo de novela de la época de la siguiente manera: “A partir de los años cincuenta se produjeron tantas novelas con esta temática que la crítica literaria habla de un ciclo de “Novelas de La Violencia”, al cual se vinculan algunos de los autores más canonizados de la literatura colombiana. Buena

misma de la expresión “La Violencia” señala la crisis que el término designa. Su enunciación conlleva la imposibilidad de contener, explicar o justificar lo ocurrido (Rueda 358).

Para Rueda, la gran diferencia entre la violencia decimonónica y de principios de siglo, con aquella que se inaugura a mediados del siglo XX consiste en que:

El tema de la violencia se convierte en el punto central de discusión. Este hecho impone a la reflexión un tono catastrófico y urgente, en el cual los hechos sangrientos no son ya percibidos como algo que forma parte de los esfuerzos de consolidación nacional, sino como un problema, algo que simplemente no debería haber ocurrido. (354-5)

La explosión narrativa que señala Rama surge como parte de esta discusión, de la necesidad y la urgencia de dar sentido al sin sentido que la violencia extrema —sin un discurso que la justifique o encauce— produce.

Desde entonces las voces más representativas de la narrativa en los últimos años han buscado la manera de dar cuenta de esta realidad y de esta crisis (de la realidad de esta crisis), y de crear propuestas estéticas que respondan a los acontecimientos e iluminen y preserven relatos que las narrativas oficiales preferirían dejar por fuera<sup>12</sup>.

Por esto, en los últimos treinta años la figura de la violencia (ya sin mayúsculas) se ha convertido en la doble sinécdoque de la(s) representación(es) de Colombia: en el nuevo orden mundial Colombia “representa” la violencia del narcotráfico y las anacrónicas y desprestigiadas luchas revolucionarias, y, por tanto, las producciones culturales que se espera Colombia aporte al panorama artístico internacional (desde el

---

parte de estos relatos interpelan al lector mediante la cruda descripción de los actos sangrientos que eran comunes durante aquellos años en Colombia. En algunas se habla sobre los fines personales que perseguían quienes cometían estos crímenes, pero en general aparecen más como el producto de una especie de barbarie colectiva que se habría apoderado de la nación, y principalmente de los miembros del partido opuesto a aquel al que pertenecía el autor. Prácticamente todas las novelas de este ciclo son brutales en su descripción de los horrores, se declaran basadas en hechos reales, y presentan a los autores de los crímenes como bárbaros y a sus opositores como víctimas inocentes, que si acaso incurren en la violencia es sólo por un afán justificado de venganza” (353).

<sup>12</sup> Debido a los cambios en los procesos de producción, distribución y comercialización del narcotráfico, en las últimas décadas esta violencia se ha extendido geográficamente azotando también países como México, Guatemala, El Salvador y Honduras. Los carteles han dejado de ser grupos locales y se han convertido en sofisticadas organizaciones transnacionales que están redefiniendo no sólo las economías de los países sino su territorio y la ley que los ordena. Las fronteras nacionales son constantemente vulneradas por el tráfico de estupefacientes y los “narcos” son quienes determinan cuál es la ley que rige dichos lugares. La violencia que sustenta dicho comercio es el nuevo ente organizador. Los múltiples incidentes diplomáticos entre Colombia, Venezuela y Ecuador, así como los complejos interrogantes que los gobiernos del “triángulo del norte” están enfrentando —por no hablar de la ya mítica frontera mexicano-estadounidense— son un buen ejemplo de esta circunstancia.



cine a la literatura) deben satisfacer las expectativas que dicha figuración implica<sup>13</sup>. A este respecto Suárez afirma:

Una mirada panorámica de la bibliografía académica sobre Colombia deja claro que, independientemente de la disciplina o el campo de estudio, la violencia es el eje en torno al cual se articula cualquier reflexión sobre la nación colombiana, un concepto en sí extremadamente amplio. (21)

La gran cantidad de producciones que abordan este tema<sup>14</sup>, así como su innegable popularidad –tanto en el mercado local como en el internacional— ratifican la ubicuidad de esta tendencia.

Pese a su variedad, y con grave riesgo de simplificación, en el panorama de la novela colombiana de los últimos 25 años pueden identificarse dos grandes grupos<sup>15</sup>. El primero estaría compuesto por novelas que podríamos llamar de corte urbano. Aunque ancladas en las grandes ciudades colombianas (Bogotá, Medellín, Cali, etc.) y en consecuencia nunca del todo aisladas de la situación política del país, éstas priorizan una exploración de la ciudad como espacio vertiginoso y posmoderno de alienación. Son textos que se centran en búsquedas de corte existencial, con frecuencia tienen un ambiente nocturno y llevan a cabo una exploración de los “bajos fondos” de la ciudad –el alcohol y las drogas se imponen— y sobresalen encuentros con prostitutas, personas sin hogar, travestis, es decir, todos aquellos marginados del panorama urbano:

---

<sup>13</sup> Muchos artistas colombianos saben lo difícil que resulta asegurar fondos para proyectos literarios, cinematográficos, artísticos, etc. que no se ciñan a estas expectativas bien sea por su “forma” o su “contenido” (si es que semejante distinción significa aún algo). El libro de Juana Suárez tanta veces citado en esta introducción es una excelente discusión al respecto.

<sup>14</sup> Éstas van desde estudios académicos serios como los de Luz Mary Giraldo, narrativas ficcionalizadas pero con un claro corte sociológico como *Ganzúa* (1989), *No nacimos pa’ semilla* (1990) y *El pelaito no duró nada* (1991); la cantidad de memorias y diarios de agentes o víctimas de la violencia entre las que sobresalen “No hay silencio que no termine” de la excandidata a la presidencia colombiana Ingrid Betancourt secuestrada durante 6 años por las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) y liberada por el ejército colombiano en la célebre Operación Jaque en el 2010, y “Mi Confesión”, libro que recoge las memorias del líder y fundador de las Autodefensas Armadas de Colombia (AUC), Carlos Castaño; telenovelas como “Sin Tetas no hay paraíso” o el “Cartel de los sapos”; y películas como “María llena eres de gracia” y “El Colombian dream”, por no mencionar las más famosas basadas en novelas que trabajaremos más adelante.

<sup>15</sup> En los últimos años ha surgido una nueva tendencia que si bien ha estado presente desde los años ochenta y cuenta con escritores veteranos de la talla de Germán Espinoza, se ha intensificado notablemente a partir de la década del 2000 quizás en parte debido a la cercanía con el bicentenario de la independencia. Me refiero a novelas que hacen una profunda revisión del pasado histórico colombiano y quizás podrían llamarse “nueva novela histórica colombiana”. Sin embargo, por considerar que no sólo su marco temporal sino también la problemática de la que se encargan son muy distintas a la mayoría de la producción de los 25 años anteriores, las dejaremos de lado en la presente investigación. Algunos ejemplos de estas novelas son: *Vulgata caribe* (2004), *Historia secreta de Costaguana* (2007), *La Ceiba de la memoria* (2007), *Vuelvan caras ¡Carajo* (2009)!, *Adiós a los próceres* (2010) *La Bala vendida* (2011), e incluso la última novela del propio Rosero, *La Carroza de Bolívar* (2012).

Si bien las pulsaciones de las varias formas de violencia que confluyen en Colombia están presentes de una u otra forma en la mayoría de novelas, las pequeñas historias de ciudadanos comunes frente a su devenir cotidiano, el contraste entre los altos y bajos fondos y espacios intermedios de la ciudad parecen primar en la mayoría de los relatos [su problemática combina los] rituales del caos con una gran dosis de influencia del *American life-style* que convive junto a las viejas cicatrices urbanas y los problemas de una modernidad no resuelta. (Suárez 120)

Entre éstas, algunas de las más reconocidas serían: *¡Qué viva la música!* (1977)<sup>16</sup>, *Conciertos del desconcierto* (1981), *El Cielo que perdimos* (1990), *Opio en las nubes* (1992), *Perder es cuestión de método* (1997), *Fragmentos de un amor furtivo* (1998), *Scorpio City* (1998), *Basura* (2000), *Satanás* (2002), *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo* (2003), *Angosta* (2004) y, más recientemente, *El Viento agitando las cortinas* (2008), *Sálvame Joe Louis* (2010) y *C.M no récord* (2011).

El segundo grupo estaría conformado por las narrativas que se ocupan más directamente de las consecuencias de la violencia colombiana, bien sea en el campo o en la ciudad. El impacto de la economía del narcotráfico y su penetración de todos los niveles de la vida colombiana es una preocupación común de estos textos. Algunos de los títulos más reconocidos de esta categoría son: *Sin Remedio* (1984), *El Sicario* (1988), *Leopardo al sol* (1993), *La Virgen de los sicarios* (1994), *Cartas cruzadas* (1995), *Morir con papá* (1997), *Rosario Tijeras* (1999), *Sangre ajena* (2000), *La Multitud errante* (2003), *Delirio* (2004), *Rencor* (2006) y más recientemente podrían incluirse *Tres Ataúdes blancos* (2010), *35 Muertos* (2011) y *El Ruido de las cosas al caer* (2011).

Pese a su variedad y considerables diferencias, en estas novelas se pueden identificar tendencias comunes que se han consolidado como las que identifican las narrativas colombiana de la violencia. En teoría parte de un esfuerzo de denuncia y visibilización de la compleja situación del país, lo que propongo es que las técnicas narrativas que estas novelas emplean reiteradamente arriesgan reproducir y afianzar los violentos mecanismos que dicen estar intentando contrarrestar, como dice Juana Suárez: “Son propuestas literarias que no ofrecen resistencia a los tentáculos homogeneizadores del mercado actual ni propuestas notablemente conspicuas para abordar el conflicto social” (141).

De las muchas características que podrían señalarse me interesa subrayar tres porque, por una parte, considero son las que más contribuyen a esta consolidación quizás involuntaria de las dinámicas de la violencia, y, por otra, son las que la obra de Rosero subvierte de manera más radical: un reiterado tono nostálgico que propone a la Colombia rural de antes del conflicto como paraíso perdido, la presencia de una voz narrativa distanciada que se arroga la tarea de “traductor cultural”, y un fuerte énfasis en la visión que produce narrativas cinematográficas con una marcada tendencia a la ero/exotización.

---

<sup>16</sup> Pese a ser bastante anterior a las demás, la novela de Andrés Caicedo es un clásico en el género y tiene aún muchísima vigencia en los escritores que se ocupan de estos temas.

## El “Desbarajuste” de Colombia, o la nostalgia por un mundo de fincas y pesebres

En *En otro lugar: migraciones y desplazamientos en la literatura colombiana contemporánea* la reconocida colombianista Luz Mary Giraldo dice que uno de los principales descriptores de la literatura colombiana de las últimas décadas es que ésta “contiene la evocación nostálgica del pasado frente al presente de la enunciación narrativa: el presente de la frustración y el pasado de la nostalgia del paraíso perdido” (28) y Juana Suárez identifica esta nostalgia con uno de los resabios más fuertes y comercialmente exitosos del realismo mágico que insiste en premiar editorialmente “la representación de lo rural como un espacio mítico” (114). La gran mayoría de las narrativas arriba enunciadas coinciden en una fuerte contraposición entre un pasado prístino, altamente idealizado y por lo general ubicado en el campo o en los pequeños pueblos en los que transcurrió la infancia del narrador; y un presente caótico marcado por las impactantes consecuencias del conflicto armado y el narcotráfico.

Esta añoranza, en apariencia inocente, tiene no obstante un carácter muy problemático no sólo en el contexto específico de la violencia colombiana, sino en relación al trabajo de concienciación que estas novelas proponen. Como se mencionó arriba, gran parte de la violencia colombiana surge de las graves desigualdades en la tenencia de la tierra y la lucha armada incluso hoy en día se lleva a cabo en nombre de su posesión<sup>17</sup>. En consecuencia, varios académicos consideran que silenciar las especificidades económicas, políticas y sociales de la Colombia rural bajo el manto de un discurso mítico y romántico es cuestionable.

José Luis Falconi es uno de ellos. En “Techniques for Leaving an Apartment: The Extraordinary Ordinarity of Jorge Múnera’s Photographs” el crítico señala esta añoranza como una de las principales y más problemáticas características de la literatura sicarésca<sup>18</sup>. Tomando *La Virgen de los sicarios* como caso paradigmático, Falconi afirma:

Page after page [los lectores] are both sorrowful spectators of the loss of the “normative” in Colombian society. In that sense, and for all its shock value, the novel reveals itself as a highly conservative piece of literature: its very structure (and therefore its aesthetic effectiveness) depends on both reader and protagonist being in unison in their shock of the present, and nostalgia for a better past, while witnessing such a state of deterioration of the social tissue. (20-21)

---

<sup>17</sup> En un artículo publicado en *Semana.com* (uno de los principales medios informativos del país) el 5 de marzo de 2012, se habla de un informe sobre la (in)seguridad de los defensores de derechos humanos en Colombia, en particular quienes adelantan los trabajos de restitución de tierras promovidos por el gobierno de Juan Manuel Santos. El informe dice: “49 defensores, defensoras, líderes y lideresas sociales fueron asesinados y seis más fueron desaparecidos. En promedio, cada 36 horas fue agredido un defensor y cada ocho días fue asesinado uno de ellos. De ellos, los líderes indígenas, defensores de víctimas y quienes lideran los procesos de restitución de tierras fueron los más agredidos en el 2011”.

<sup>18</sup> El término fue acuñado por el escritor colombiano Héctor Abad Faciolince en un artículo de 1995 “Estética y narcotráfico”. Abad Faciolince lo utiliza para describir las cada vez más populares novelas sobre jóvenes sicarios surgidas en los años 90. *La Virgen de los sicarios* es considerada el mayor ejemplar de esta tendencia.

Al invisibilizar las circunstancias político-económicas que subyacen a dichos “espacios míticos” se elude también la responsabilidad histórica que tiene la clase social a la que con demasiada frecuencia pertenecen tanto la voz narrativa que lamenta dicha pérdida como el lector que se supone simpatiza con este sentimiento. Fernando Vallejo resume este sentimiento en *La Virgen de los sicarios*: “se nos desbarajustó Colombia, o mejor dicho, se “les” desbarajustó a ellos porque a mí no, yo aquí no estaba” (8). En su artículo “Sicarios, delirantes y los efectos del narcotráfico en la literatura” Gabriela Polit-Dueñas resume esta problemática:

Hay en la construcción de ese pasado personal idílico, la manifestación de una nostalgia de clase que está presente como un residuo cultural, como remanencia del privilegio de hombre letrado. En este sentido, a la imagen de intelectual [...] le traiciona un gesto de clase que aparece de manera inconsciente en la escritura y revela la nostalgia de una clase extinta. Por eso el referente específico que no parece tener juicios de valor, se lo encuentra en un registro más conservador y peligroso. (130)

Esta nostalgia –casi siempre basada en el anhelo por la Colombia de los 40, 50 y 60 en la que crecieron la mayoría de estos escritores— propone como paraíso perdido las situaciones agrarias, políticas y económicas que generaron la violencia que tanto lamentan los propios narradores, negándose a ver en el pasado idealizado que añoran una parte clave del conflicto que se deplora. Como agudamente lo señala Juana Suárez, con este gesto nostálgico estas narrativas:

Proponen [...] regresar a un estado de haciendas, fincas, latifundios y terratenientes que históricamente tiene mucho que ver con la violencia inveterada de Colombia. Lo que constituye en esa novela la nostalgia por un objeto perdido, una Medellín (como sinécdoque de Antioquia y Colombia) de “fincas y pesebres” que tanto añora el narrador de *La Virgen de los sicarios* a su regreso, también significa una involución a problemas de territorialidad que siguen siendo el centro de la discusión sobre nación y poder en Colombia.” (109)

A pesar del carácter aparentemente contestatario, nihilista y de protesta que muchas de estas novelas aseguran tener al esforzarse por visibilizar instancias marginales de lo social y denunciar los horrores de la violencia y la corrupción del narcotráfico; en su anhelo por una sociedad basada en la tenencia de la tierra por parte de las élites a las que pertenece la voz narrativa, estos textos concluyen por reforzar la pertinencia de las marcadas desigualdades sociales que alimentan el horror que aseguran lamentar. Esta distancia es objetable.

## “Lo digo por mis lectores japoneses y servo-croatas”, o la ansiedad por traducir la violencia

El segundo de los aspectos que nos interesa resaltar de estas novelas tiene que ver con la voz narrativa y se resume en la línea de *La Virgen de los sicarios* elegida como parte del subtítulo (108). Aunque estos textos se precian de ocuparse de las historias no oficiales del país y en consecuencia dar espacio a la expresión de las voces marginales de la sociedad, en casi todos los casos la voz narrativa como tal pertenece a un narrador culto y extranjero—literalmente o por educación y posición social—a los eventos que narra. Más aún, esta voz narrativa asume a su vez la exrangería del lector y por lo tanto se arroga la función de “traductor cultural”, adjudicándose la misión de (re)presentar y explicar las situaciones que observa y experimenta.

Lo anterior (re)produce una brecha entre, por una parte, un narrador/lector racional y culto y, por otra, los protagonistas—víctimas o victimarios, con frecuencia los dos al mismo tiempo—de la violencia, que son asumidos como ininteligibles sin la intervención del narrador. Estructuralmente hablando, el relato (como la sociedad de la que narra) está basado en, y sostenido por, esta fisura. Al respecto Falconi afirma que estas novelas:

Create an inherently divisive structure—a ‘they vs. us’ architecture, which situates the reader and narrator on one side, and the other characters on the other. The novel’s success *depends* on the identification of the reader with the narrator—they need to be one in their horror, one in their recognition that a social life without a basic normative stance is a contradiction in terms. (20-21)

La división reafirma a la voz narrativa en su posición simbólica de poder al tiempo que “objetualiza” a los demás personajes y situaciones que son vistos y narrados desde una perspectiva casi etnográfica. Los narradores tienen un anhelo esclarecedor, racionalizador, e incluso pedagógico<sup>19</sup> que es el tono que prima en las novelas. Lo anterior no sólo afianza la estructura de clase, sino que además justifica la presencia y mediación del letrado entre el lector y los protagonistas al sugerir que de otro modo el relato sería ininteligible.

De diferentes maneras, una y otra vez encontramos la figura del narrador “culto” que le da a los personajes “incultos” el acceso a los medios de expresión y al vocabulario necesario no sólo para narrar sus historias sino incluso para comprenderlas<sup>20</sup>. La forma

---

<sup>19</sup> Tanto para con el lector, a quién tienen que “explicarle” todo lo que está sucediendo, como con los personajes a quienes “enseñan” cuáles de sus costumbres son bien vistas y cuáles no, corrigen sus gustos musicales y estéticos, y los orientan en cómo hablar, comer, vestirse, etc.

<sup>20</sup> El caso de *Rencor* es quizás el más emblemático. El título de la novela es el alias que la protagonista elige para sí después de una serie de entrevistas grabadas en las que un camarógrafo (del que no sabemos absolutamente nada) le va enseñando palabras que le permiten a Keyla apr(h)enderse a sí misma y comprender su situación: “¿cómo se llama eso? ¿rencor? No conocía esa palabra, con usted he aprendido muchas, hasta las muchachitas de aquí, cuando les salgo con una de esas palabras raras, me dicen que me

más radical de este paternalismo es la constante presencia del “parlache”, el habla propia de los sicarios y demás habitantes del bajo y violento mundo colombiano. Bien sea a través de anexos al final del texto, de traducciones en el mordaz estilo vallejiano, o de preguntas retóricas que le permiten al lector “traducir” lo que se dice a un español depurado y correcto, estas novelas intentan un baile de equilibrista entre la conservación de expresiones “autóctonas” y el lenguaje que se supone propio de la literatura.

Lo anterior ha llevado a que con frecuencia se critique a estas narrativas su vulgaridad, inmediatismo y regionalismo. Juana Suárez incluso habla de una “erosión de la ciudad letrada” (107-8). En este punto difiero con Suárez y propongo por el contrario que en estas novelas “la ciudad letrada” pretende (y de hecho logra) ratificarse. Las irrupciones del parlache son tomadas como expresiones exóticas, graciosas, curiosas o macabras por un narrador que transmite esta impresión a sus lectores y —al marcarlas como “desviaciones” o “exotismos” lingüísticos— afianza la distancia entre la voz narrativa y los sujetos/objetos de la violencia, la misión esclarecedora e interpretativa del narrador, y la consecuente necesidad de preservar el estatus-quo lingüístico y social.

Que la violencia epistemológica de este gesto no sea reconocida ni tematizada —ni siquiera en los cáusticos y ultra irónicos textos de Fernando Vallejo— lleva a Falconi a cuestionar duramente la estructura que la persistente presencia de estas voces narrativas (re)produce. Refiriéndose una vez más de *La Virgen de los sicarios* pero hablando de la literatura colombiana en general, Falconi es contundente:

The criticism to Fernando Vallejo’s novel, therefore, is not to be related to its content per se, but to its structure: to the way in which the material is deployed in order to base its (dubious) effectiveness in shoring up a “them vs.us” division that is precisely at the very origin of the social problems. The novel itself, by deepening the gap between groups of people, perpetuates the horrors it describes—effectively conflating real life with literature and with art [...] If the novel keeps succeeding, it will continue contributing to the real tragedy of his home country. (21)

Más aún, el parlache está necesariamente asociado a la oralidad y, contrario a lo que suceden con la escritura, la voz está siempre vinculada al cuerpo. “De viva voz y de cuerpo presente” repite una y otra vez El Patriarca en la hipnótica letanía garciamarquiana. En su aproximación al parlache los narradores reiteran la posición que tienen hacia los protagonistas mismos: su habla, como sus cuerpos, es seductora y exótica pero como ellos es también violenta. El parlache es, para los narradores, la materialización lingüística de los desmanes y desvíos de la sociedad que añoran. En vez de abrirse a dichas voces, los narradores las controlan. Las posicionan del lado de lo

---

estoy volviendo más fina. Me gustó la palabra que me dijo en esto días: iracunda, pues sí, yo soy a veces muy iracunda, sobre todo cuando me dan motivos. Me gustó otra: abulia. Usted me dijo que abulia es cuando uno quiere hacer nada y se pasa el día en blanco, como si fueras y sin voluntad. Abulia, ya me la aprendí. Me aprendía otra más complicada: Retahíla, usted dice que es cuando uno no para de hablar, aquí decimos estrilar. Hay gente que se la pasa estrilando. Si me pusieran un apodo me gustaría que me llamaran Keyla Rencor. No se ría” (147).

inculto y lo incomprensible, del lado de lo coloquial y lo banal, con lo que las deslegitiman y marginalizan doblemente.

Esto ancla a la voz narrativa más firmemente del lado de la escritura y la razón, y relega a sus protagonistas a una oralidad ininteligible y caótica<sup>21</sup> sin su medianía. La voz narrativa se asume del lado (incorpóreo) de la escritura, la razón, la credibilidad y el intelecto. Sólo gracias a su intervención puede el parlache (re)aparecer de manera que no amenace las estructuras lingüísticas y sociales que sustentan y autorizan la voz narrativa y que ésta a su vez sustenta y autoriza. Con esto el narrador guarda para sí el espacio trascendental del conocimiento y asigna una oralidad –fugaz y profundamente vinculada con el cuerpo— a los protagonistas. Esta división entre seres que “hablan” y aquellos que “e(trans)criben” genera una asociación de los primeros con el cuerpo y los segundos con la mirada.

### **Cuerpos violent(ad)os: exo/erotismo y el consumo de la violencia o la violencia del consumo**

Todas estas novelas están guiadas por un fuerte elemento de seducción. Son, ante todo, máquinas de deseo –y no precisamente en el sentido deleuziano— pues se complacen en (re)presentar una versión/visión altamente erotizada de la violencia y sus protagonistas. Estas novelas hablan, sobre todo, de cuerpos. Están fascinadas por ellos, se regodean en su exhibición. Cuerpos de y para la guerra. Cadáveres, cuerpos sin vida, sí, pero también cuerpos jóvenes, fuertes y violent(ad)os.

Estructuralmente, esto se debe a que la voz narrativa está fuertemente anclada a la visión. El narrador –que como se dijo ostenta el poder simbólico y económico de la nación— despliega una mirada intensamente erótica cuya consecuencia narrativa inmediata son las descripciones detalladas y altamente sexualizadas de los cuerpos desposeídos y violent(ad)os de los protagonistas. Dicha mirada tiene, además, la función de transferir el deseo (movilizado siempre en términos visuales) al lector.

Estos relatos están orientados a la visibilidad, la exposición y la exhibición. En todos los casos la presencia física de los protagonistas es contundente. Sin embargo, de manera similar a lo que sucede con el parlache, los cuerpos de los jóvenes personajes son descritos desde la distancia y extrañeza. A la fuerte carga erótica se le suma un elemento de “exotismo”. El sujeto/objeto de la violencia, a pesar de su preponderancia en la narrativa, aparece como exótico y ajeno. De ahí que, en marcado contraste con la voz narrativa, los protagonistas son constantemente descritos en términos raciales.

Los protagonistas de estos relatos son más “oscuros” que quienes los describen, tienen características raciales afrocolombianas o indígenas, y con frecuencia son de géneros o sexualidades marginadas (mujeres u homosexuales). En sus descripciones se acude a los más trillados estereotipos: caderas grandes en las mujeres, mayor fuerza y

---

<sup>21</sup> También a este respecto es paradigmático *Rencor*, en donde el entrevistador invisible le asegura a Keyla que no importa el orden de su relato pues será él quien componga la narración: “Usted dice que no le importa que vaya para atrás y vuelva para adelante, que usted le va a poner orden a lo que le digo” (147).

potencia sexual en los hombres, mayor habilidad para el baile, nalgas y senos más firmes, etc. Los narradores, por el contrario, suelen rehuir a la descripción de su propio cuerpo que se asume como “blanco” e “irrelevante” pues a ellos les pertenece la supuesta incorporeidad del discurso<sup>22</sup>.

Polit-Dueñas –hablando nuevamente de *La Virgen de los sicarios* pero haciendo un comentario extensible al común de estos textos— llama a este elemento “sicarismo”:

En la novela [se] exagera el erotismo con el que se describe al sicario objeto/sujeto de deseo. La manera en la que Fernando se refiere a sus amantes se puede definir, haciendo eco de Said, como una suerte de *sicarismo*. Esta palabra muestra el poder que ejerce Fernando sobre sus personajes a través de sus formas de nombrar. El ejercicio de su escritura es narcisista y el sicario puede llegar a verse como un instrumento accidental. (140-19)

Pese a que estas novelas desean contar historias marginales, lo que se impone es (literal y literariamente) el punto de vista que el narrador culto tiene de estas historias, incluyendo su problemático deseo de *poseerlas*, de apropiárselas con su marco conceptual-lingüístico, etc. Este gesto tiene graves consecuencias dentro y fuera del relato. La priorización de una mirada unidireccionalidad y exo-erotizante hace que el cuerpo de los protagonistas sea el único “expuesto” en su doble acepción de “exhibición” y “amenaza”. No sorprende entonces que éste sea también el único que sufre las consecuencias físicas de la guerra. Las voces narrativas suelen salir ilesas del relato mientras que la mayoría de personajes asociados con la violencia terminan muertos o encarcelados<sup>23</sup>.

Lo anterior podría alertarnos al carácter problemático y violento de esta exhibición. Sin embargo, dicha mirada intensamente exo/erótica no es percibida en ninguna de las novelas como una más de las instancias de violencia y explotación que

---

<sup>22</sup> Nuevamente el caso más extremo se encuentra en *Rencor* en donde Keyla habla ante la presencia de una cámara con un entrevistador invisible. La presencia de quien manipula, edita y tiene el poder sobre el relato de Keyla desaparece tras la ficción de la inmediatez cinematográfica. El punto de vista aparece bajo la fantasía de la “pura visión”, esa asumida transparencia del régimen escópico de la que ya tanto se ha dicho (Linda Williams y Kaja Silverman entre otros). La fantasía llega a tal punto que se pretende la desaparición de la cámara misma que justifica el relato bajo la fórmula de la entrevista: “¿se da cuenta de que ni siquiera miro a la cámara, que la cámara no existe? Usted tampoco existe, se me olvida que está ahí delante escuchándome, solamente cuando me pregunta algo me doy cuenta de que usted está al frente con su cámara. Es como estar frente al espejo, como estoy acostumbrada a mirarme en el espejo todos los días ni siquiera me pregunto si el espejo existe, está allí, como la cámara” (196). Contrario a la crítica psicoanalítica del cine que relaciona la cámara con el espejo lacaniano para quien la manipula, aquí se asume la transparencia y la consiente capacidad absoluta de “develar” al personaje filmado sin decir nada de quién filma/escribe.

<sup>23</sup> Las novelas de Laura Restrepo son con frecuencia la excepción pues en sus textos suele proponerse la consolidación de una especie de “nueva pareja fundacional” en la que las diferencias y las especificidades históricas se anulan bajo el manto del amor romántico.



narran<sup>24</sup>. Irónicamente, en este énfasis en lo visual se sustenta su éxito comercial, editorial e incluso cinematográfico.

Estas novelas tienen un fuerte registro visual que seduce a los lectores. Son textos que apelan a lectores visuales y en consecuencia invitan a “ver”, a dejarse seducir por la extrañeza y sensualidad de los cuerpos que exhibe, y a excitarse con la descarga de adrenalina que sus cruentas historias produce. Esto, sumando a la avidez comercial por historias “exóticas” de sexualidad y violencia, ha hecho que varias de estas novelas hayan sido rápidamente llevadas al cine<sup>25</sup>.

Lo anterior no es coincidencia. De hecho, muchos de estos autores están muy influenciados por el lenguaje cinematográfico y declaran abiertamente el haber pensado sus novelas como películas<sup>26</sup>. Juana Suárez nos recuerda, por ejemplo, que:

Franco, como él mismo explica, se hizo escritor mientras estudiaba en la Escuela de Cine de Londres [...] Otra bifurcación que presenta la relación de estas novelas con lo visual es su casi inmediata adaptación al cine (o a guión de novelas): se tiene la impresión de que parte del garante del éxito de la narrativa actual colombiana radicaría en su proclividad intencional a ser apropiada por estos otros dos lenguajes e industrias culturales. (135)

Como es de esperarse, las versiones cinematográficas exacerbaban aún más el disfrute voyerista y lo que Francine Masiello llama el “espectáculo de la diferencia”. (Re)producen una versión/visión simplista de la compleja situación colombiana sin cuestionar cómo sus propios mecanismos narrativos la perpetúan y vivifican. Nuevamente cito a Suárez:

Estas narrativas integradas banalizan la violencia, carnavalizan sus síntomas e intentan empaquetarla y hacerla consumible apelando a la cara y cuerpo de la *vedette* de momento. *Rosario Tijeras* es un ejemplo mayor de lo anterior [...] el goce mayor de la cámara es la comunión entre sexo y violencia [...] el voyerismo —apoyado en panorámicas amplias y *travellings*— de las comunas como espacio que preside el entorno de Medellín. El toque final de “verosimilitud” recurre al préstamo de algunos de los muchachos de las comunas. (138)

---

<sup>24</sup> Como se trabajará más adelante en detalle, ésta es una de las principales preocupaciones de la obra de Rosero.

<sup>25</sup> *Rosario Tijeras*, coproducción colombo-mexicana dirigida por Emilio Maillé (2005), *La Virgen de los sicarios* coproducción colombo-francesa dirigida por Schroeder (1999), *Satanás* dirigida por el colombiano Andy Baiz (2007), *Perder es cuestión de método*, por el colombiano Sergio Cabrera (2004). Nótese que sólo las dos películas que abordan los temas de la violencia del narcotráfico son “coproducciones” internacionales, mientras que las que se ocupan de temas más urbanos y “universales”, menos “propriadamente colombianos” son producciones locales.

<sup>26</sup> El primer borrador de *Satanás*, por ejemplo, era un guión.

Cobijadas en muchos casos por el manto romántico del enamoramiento o por un anhelo pseudo-documental, estas narrativas literarias o cinematográficas dejan intacta la estructura jerárquica de exclusión y violencia que dicen denunciar ante al lector al promover un goce sin reflexión ni responsabilidad. La crítica del modo cruel en el que la sociedad colombiana –imbuida por la economía del narcotráfico, la corrupción y los valores consumistas— utiliza a estos jóvenes pierde su efectividad al reproducir el gesto de utilización y descarte. Las novelas (y sus representaciones cinematográficas) nos invitan a dejarnos seducir por estos cuerpos jóvenes exóticos y efímeros. Nos invitan a consumirlos y a disfrutar del espectáculo de su pobreza, su desolación y del grave peligro en el que se encuentran. Nos invitan a, nuevamente, verlos consumirse<sup>27</sup>.

El “adentrarse” al mundo de la violencia y el “contacto” que estas narrativas proponen con los cuerpos que la representan constituye más una agresiva penetración que un diálogo genuino o un cuestionamiento real de las dinámicas que (re)producen y perpetúan dicha situación. El deseo, la mirada y la voz distanciada y privilegiada de los narradores se imponen por sobre las complejas historias de quienes les sirven de objeto de curiosidad y deseo, relegándolas, una vez más, a la simplificación, la invisibilización y el silencio. Las novelas, al limitarse a la perspectiva empoderada que los narradores representan, dejan pasar la oportunidad de explorar modos de narrar menos jerárquicos e impositivos, quizás más justos e incluyentes.

En este orden de ideas, la pregunta por cómo representar la violencia sin ejercer una nueva injusticia ni promover el olvido se agudiza. En “García Marquez’ Sublime Violence and the Eclipse of Colombian Literature” Héctor Hoyos retoma esta cuestión en el marco de la literatura de La Violencia y se pregunta:

Granting García Márquez's point that the ultra-bloody early novela de la Violencia ended up by being itself violent and sterile, could there be an alternative way to build a liminal account of la Violencia than his eclectic sublimated violence? Is leaving atrocity outside of the narration the only productive way of dealing with it? Could there be perhaps a way of shocking the reader without aggressing him or her, and without rendering him or her insensible to pain? Can one be less concerned with awe, narrative completeness, atonement, the experience of the sublime, cathartic relief, and more concerned with fear proper and the denunciation of an on-going threat? (16)

---

<sup>27</sup> Este peligro no es metafórico. El caso de *La Vendedora de rosas* (1998) es tristemente emblemático. Como es bien sabido, la película, dirigida por Víctor Gaviria, fue un gran éxito comercial y lanzó a sus protagonistas –todos actores naturales— a la fama. Sin embargo, tras dicha exposición y exhibición volvieron a caer en el anonimato y sus trágicos finales nos recuerdan el problemático “consumo” de estas historias: Lady Tabares, la protagonista, fue condenada a 26 años de cárcel por robo y homicidio, Giovanni Quiroz (“El Zarco”) fue asesinado a balazos en Medellín de forma muy parecida a lo que le sucede a su personaje, Mónica Rodríguez murió asesinada durante el rodaje y otros actores como “Milton”, “El enano”, “Anderson” y “Don Héctor” también murieron de manera violenta.

Esta disertación propone que sí, que el trabajo literario de Evelio Rosero explora cómo reproducir la experiencia de la violencia sin afianzar sus consecuencias. La literatura de Rosero, arguyo, es una de esas escasas instancias de innovación y profundidad que escapan la aridez estética que Falconi atribuye a las gran mayoría de la producción cultural colombiana que intenta registrar la violencia:

Predictably, most of the cultural production of Colombia during the decades of the *extraordinary quotidian* regime [of violence] has been preoccupied with registering the phenomenon, trying to push the boundaries of their form in order to render the heightened state of fear and the unusual level of violence in which ordinary citizen live under. Nonetheless, few of these efforts—in any media—have been able to come up with formal breakthroughs that could transmit to their audience the deep sense of chaos and precariousness which shapes the daily existence of those who dwell in it [...] Even the past decade's most publicized literary genre origination under this climate of violence, the *novela sicaresca*, has hardly produced any formal innovation that could provide the writer with the adequate expressive resources to account for this new way of life in all its depth. (20)

En su trabajo literario Rosero se distancia de las narrativas desde las cuales se ha contado la violencia en Colombia en los últimos 30 años, pues rehúye tanto a los códigos de lo testimonial y al hiperrealismo sociologizante de la narcoliteratura y la sicaresca, como a la poetización y erotización nostálgica de la violencia.

Las tres novelas que se estudian sospechan de las narrativas partidistas, historicistas, nostálgicas, románticas y cinematográficas pues se percatan de que estos discursos están fundados en un sistema de exclusiones que pese a sus buenas intenciones concluye por recuperar y afianzar las estructuras ideológicas que posibilitan dicha violencia. La novelística de Rosero, por el contrario, “is rather constituted by the practical and theoretical space which has been opened up by real struggles and confrontations, by the emergence of determinate needs of antagonism to the stable structures that are apparently all-inclusive and thus, in reality, violently exclusive” (Rella 55).

Desde su radical y perturbadora originalidad Rosero crea un espacio desde el cual pueden pensarse los mecanismos que autorizan y promueven la realización y perpetuación de un *estado* permanente de terror y violencia, y cuestiona las maneras en las que dicho (des)orden se ha representado (política y estéticamente), señalando la complicidad (no necesariamente consciente ni deliberada) entre ambos.

Ahora, al hablar de la escritura de los tres textos que *ocupan* la disertación, Rosero no sólo señala la relación entre los tres y el conflicto colombiano, sino que describe su proceso de escritura como un acto de exorcismo:

Lo que más me ha dolido es el dolor de la gente sometida a ese fuego cruzado. Me apabullaba como nos apabulla a muchos cuando nos asomamos a un noticiero y nos enteramos que siguen los muertos [...] Todo eso nos mella el alma. A mí me

tenía muy afectado y consideré que la única manera de lograr exorcizar este terrible dolor era escribiendo la novela. (Rosero en Jiménez)

Con estas palabras Rosero propone una relación entre la novela, los espectros y la violencia. La escritura como conjuro, como medio (y quizás incluso como médium) para liberarse de lo terrible, para exorcizar aquello que afecta, mella, duele. Escritura, violencia, espectros, ¿cuál es la relación que las novelas de Rosero proponen entre estos tres términos? Y ¿qué tiene que ver todo esto con la búsqueda de formas novedosas de representar una coyuntura histórica específica?

### **“La lucha con (de) la mirada”, de la transparencia a la incertidumbre**

*La lucha no es tanto con el pincel sino con la mirada, con las puertas de la percepción, que se resisten a abrirse o entreabrirse siquiera*

—Tomás González, *La Luz difícil*

*Señor que no conoce la luna*, *En el lejero* y *Los Ejércitos* son textos que proponen estrategias narrativas muy distintas a las exploradas arriba. Como sugiere Falconi, las novelas de Rosero exploran cómo transmitir a sus lectores ese profundo sentido de caos y precariedad que forma la vida diaria de quienes habitan un *estado* de intensa y permanente violencia. Sus textos se narran desde el desdibujamiento del sentido que el conflicto produce.

Rosero concuerda con Rory O’Bryen en que la violencia colombiana, debido a su encarnamiento y persistencia, no puede ya narrarse desde el discurso de lo histórico que supuestamente la explica ni del simbólico que la justifica, pues cuestiona ambas narrativas, las acecha: “This haunting presence [la de *La Violencia*] should also be read [...] as a sign of *La Violencia*’s stubborn lack of historical resolution and as a haunting premonition of ghostly repetitions” (43). Rosero asume formalmente la insistencia de este asedio fantasmal y el profundo desconcierto que ocasiona.

*Señor que no conoce la luna*, *en el lejero* y *Los Ejércitos* son textos espectrales en el sentido literal. En sus novelas la violencia y la desaparición acechan a los personajes y descomponen el universo de los protagonistas y el espacio textual mismo. La desaparición y la violencia (re)producen el desvanecimiento de los límites sobre los cuales se fundaba el sentido para los protagonistas y los arroja a una zona de incertidumbre y suspensión.

Esta incertidumbre es también textual. Contrario a lo que sucede en muchas de las novelas que se ocupan de la violencia colombiana en donde hay una voz narrativa que ve, comprende y explica todo lo que sucede, las tres novelas de Rosero intensifican la sensación de impotencia y confusión al estar narradas por seres vulnerados y perplejos que no pueden ver con claridad, comprender lo que sucede, ni mucho menos racionalizarlo para el lector. Como se dijo arriba, con demasiada frecuencia los textos que

dicen ocuparse de sujetos marginales se centran en la voz autorizada y autoritaria de un narrador burgués que tiene una explicación para todo lo que ocurre sino que. Así, sin importar qué tan caótico y violento sea el mundo que muchas de estas novelas aspiran narrar, el discurso esclarecedor de la voz narrativa pacifica el impacto de dicha violencia sobre el lector.

Nada de esto ocurre en las novelas de Rosero. Por distintas razones ninguno de los tres protagonistas puede servir de guía a través de la nebulosidad que constituye el espacio textual que habitan, ni los textos nos permiten fantasías consoladoras. A pesar de que los tres son hombres<sup>28</sup> y que uno de ellos es profesor, todos están lejos de cualquier ideal de virilidad y dominio (físico y conceptual). Más bien, de manera similar a lo que Kaja Silverman dice que hace el cine de Fassbinder, Rosero

not only refuses to give us male characters who might in any way be eligible for “exemplariness,” focusing always upon figures who are erotically, economically and/or racially marginal, but he obsessively de-phallicizes and at times radically de-idealizes the male body. (65)

En marcado contraste con la nitidez del lenguaje que se esfuerza por “traducir” y “explicar”, en *Señor que no conoce la luna*, *En el lejero* y *Los Ejércitos* nada es perspicuo, nada puede ser simplemente visto, aprehendido, enunciado. Rosero se aleja de la estética de la hiper-visualidad y la explicación, y recurre a una especie de negación de la representación. Su obra no “representa” una realidad violenta, no la ilumina ni transcribe. Rosero no es un secretario balzaciano de la violencia. Por el contrario, uno de los elementos más radicales de su trabajo es un profundo replanteamiento de la mirada, pues en éste “the visual grasp is turned from a transparent tool into a felt uncertainty” (Bal, *The Pain* 106).

Lo anterior no quiere decir que Rosero elida la representación de la violencia, sino que su trabajo no la estetiza ni invita a un consumo fácil y placentero de sus dinámicas y consecuencias. Rosero “does not leave the violence out of sight, but [he] does not stylize it to make it beautiful either. It is the works that are hauntingly beautiful, not the violence and suffering they bring up” (Bal, *Of What* 129).

El no poder ver con claridad nos obliga a transitar el texto con el ritmo de la vacilación y el desconcierto, y nos invita a mirar, escuchar, y apre(h)nder de una manera muy distinta. Así, “the near-invisibility of the blurred image is, however, not negative in itself. It only works by means of negativity. Instead of precluding vision, it sharpens our gaze in the end, activating the viewer to take the risk of looking” (Bal, *Of What* 51). Porque ver, en Rosero, no es sólo un reto constante, también es un acto que no es nunca unidireccional, un acto que es necesariamente una instancia de peligro y reflexión.

La dificultad de ver, íntimamente relacionada con la de comprender, vulnera nuestro privilegio como lectores al despojarnos de las prerrogativas que consideramos

---

<sup>28</sup> A pesar de ser hermafrodita, también el “el desnudo” se identifica con el género masculino

más propias de dicha posición<sup>29</sup>. Esto moviliza una percepción más compleja, menos arrogante y distanciada de la experiencia de la violencia; y nos conmina a tomar un papel más activo y crítico de la manera en que dicha experiencia es construida y reproducida. Éste es precisamente el espacio de deliberación que Bal propone como “lo político”. Al *suspend* la percepción se inicia un proceso de re-visión en el que es preciso replantear el lugar mismo desde el cual “la(s) política(s)” se enuncia(n), así como nuestro propio involucramiento en ella(s). A diferencia de los digeribles relatos de gran parte de la narrativa Colombiana sobre la violencia, las novelas de Rosero

are not readily available, not even for visual consumption, for they are hard to see [...] Only a clouded vision is possible. This is how they compel agency on the part of the viewer while also claiming agency for themselves as active, political art. In the predicament they oppose to an easy, quick, consumerist vision, they start a discussion on the importance of a deliberately hampered vision [...] seeing is not a natural condition [estas obras] seem to remind us. It is an act that requires effort and entails a transgression of some sort. It is an act that involves the viewer’s body and being, an act for which one is responsible. (Bal, *Of What* 46)

Este involucramiento y la conciencia de responsabilidad que acarrea son parte fundamental del trabajo político que el colombiano propone. Si ver no es una acción “natural”, sino que está necesariamente entrelazada con nuestros constructos simbólicos, observar distanciada e impunemente los cuerpos de la violencia no es ya una opción: “viewers are compelled to dirty their hands and make themselves guilty, at the very least of indiscretion, voyeurism, and ignorance” (Bal, *Of What* 73).

Al estorbar la nitidez visual tan importante para las narrativas colombianas de la violencia, Rosero moviliza otra manera de (re)pensar no sólo la violencia misma sino las múltiples representaciones desde las que ésta se articula. La brumosa, indistinción y confusión que priman en su trabajo producen un constante deseo de clarificación y estabilidad que será continuamente frustrado. Es entonces cuando los textos comienzan a “producir” un espacio de lo político: la tensión entre el anhelo por una interpretación que aprehenda el relato, y la dificultad de hacerlo genera un laborioso proceso de elucidación y revaluación que es una de las principales razones por las cuales podemos considerar a *Señor que no conoce la luna*, *En el lejero* y *Los Ejércitos* como partes de un esfuerzo “político”:

It is an appeal to the rigorous need to interpret that goes hand in hand with the difficulty of doing so. This means that the viewer, who is both at a loss to make sense [...] and unable to make sense [...] is compelled to come up with any sense whatever, to use a Deleuzian phrase. The work posits the need, that is, to not refrain from interpretation, yet never be satisfied with any particular interpretation

---

<sup>29</sup> “It seems violent, indeed, to deprive the viewers of what they consider most naturally theirs” (Bal, *Of What* 50).

[...] the work enables, indeed enforces, a crisis in interpretative reason. (Bal, *Of What* 72)

Este sentido de “lo político” no puede comprenderse sin una noción de “productividad”, pues, Bal explica, para que una obra sea política tiene necesariamente que “producir” un cierto “trabajo” en quienes la observan/leen. En una primera instancia este trabajo es intelectual y consiste, precisamente, en esta desorientación, en confrontar “its recipients or users with dilemmas of understanding [...] this gives them the autonomy of thought and affect required to deploy more fully their social agency—which is what I understand by the word *productive*” (Bal, *Of What* 32). La obra de Rosero no reproduce las estructuras que generan y perpetúan la violencia. Por el contrario, se esfuerza por producir un quiebre en sus lógicas.

Lo que propongo es que este remezón es el punto de partida en la movilización de un espacio de lo político que escape las trampas de una confrontación que se conforme con invertir los valores del conflicto, dejando intacta la estructura que lo permite y acucia. Rosero es consciente de que “‘to represent [...] that which is destructive’ means to represent as well the destruction, the smashing of a given discourse’s privilege—even as we grant its separateness and partiality, to destroy the metaphysics of alterity and difference.” (Rella 16)

Esto no es tarea fácil. Averiar las lógicas que (re)producen física y simbólicamente la violencia implicaría un quiebre con muchas de las maneras en que (re)producimos (el) sentido en general. Abrir este espacio de lo político implicaría, entonces, acometer lo que Gilles Deleuze ha llamado “el derrocamiento del platonismo”. Y esto es, sugiero, lo que la obra de Rosero “produce”.

### **Sin Imagen ni semejanza, del platonismo a la fantología**

En *Platón y el simulacro* Gilles Deleuze se plantea pensar seriamente lo que implicaría el “derrocamiento del platonismo” que Nietzsche propone como la tarea primordial de la filosofía del futuro. Para Deleuze este derrocamiento supone ponerle fin al binarismo excluyente que ha fundado el pensamiento occidental ya que, para él, el ejercicio fundamental del platonismo es la división, no entre categorías taxonómicas (reino, clase, orden, familia, género, especie), sino entre líneas, legítimas o no, de sucesión: “La finalidad de la división no es, pues, en modo alguno, dividir un género en especies, sino, más profundamente, seleccionar linajes: distinguir pretendientes, distinguir lo puro y lo impuro, lo auténtico y lo inauténtico”. (180)

Tras el gesto clasificador lo que se establece es una diferenciación entre quiénes tienen derecho a reclamar para sí ciertos *estados*, categorías y derechos. El acto que funda la polis es precisamente esta distinción entre quiénes pueden acceder a semejante organización; quiénes, al fin de cuentas, pueden reclamar para sí la *propiedad* de ese estado.

De ahí que para Deleuze el gesto fundacional es ante todo la constitución de unos solicitantes o pretendientes legítimos: “Lo que ha de ser fundado, en efecto, es siempre una pretensión. El pretendiente es quien recurre a un fundamento a partir del cual su pretensión se encuentra bien fundada, mal fundada o no fundada” (181). El movimiento es entonces doble, pues aunque sólo los solicitantes legítimos pueden legalmente llevar a cabo una fundación, ellos deben previamente haber sido constituidos como solicitantes auténticos por la sociedad misma que fundan.

Estas narrativas fundacionales se constituyen como principio y finalidad al mismo tiempo. A la vez que producen su fundación instauran la existencia de la polis como aquello que legitima la estructura que le da forma. Establecen “lo fundado” no como el producto de una narrativa, sino como un bien superior dotado de un significado transcendental que hace necesaria la exclusión sobre la que está basada. De ahí que las narrativas fundacionales sean el lugar en el que se decide no sólo quiénes pueden formar parte de la polis, sino en qué términos se nombrará a los que serán excluidos, cuál será su no-lugar dentro del tiempo, el espacio y la historia de la polis: “siempre [se] busca la selección de los pretendientes, la exclusión de lo excéntrico y de lo divergente, en nombre de una finalidad superior, de una realidad esencial o incluso de un sentido de la historia” (184).

Este remanente es lo que me interesa. Pues lo más problemático no es que los “falsos pretendientes” hayan sido excluidos sino que han sido incluidos como lo que debe ser excluido: “lo incluye al excluirlo y lo excluye al incluirlo” (Agamben, *Homo Sacer* 108). Sí han sido tenidos en cuenta pero como lo que no cuenta, lo que amenaza y en consecuencia no puede ser dejado en paz, no puede simplemente descansar en paz, sino que pareciera convocar un llamado a la violencia, la desposesión y el desafuero.

La disertación ahonda en esta paradoja. Mi proyecto propone que las tres novelas de Rosero pueden leerse como instancias de ese derrocamiento del platonismo pues en ellas se lleva a cabo una doble conjura que, al convocar la (re)aparición de aquello que se supone debe desaparecer, impide que el sistema de exclusión y violencia se reproduzca.

### **La Estorbosa impertinencia del espectro, el arribo de “una memoria o una promesa hospitalaria”**

*Mi nombre es Legión porque somos muchos*

—San Marcos

En *Espectros de Marx* Jacques Derrida habla de la importancia de reconocer y dialogar con los espectros. Para Derrida, el espectro es la irrupción de una presencia, a la vez presente y ausente, cuya (re)aparición conlleva la apertura de las coordenadas espacio-temporales sobre las que se descansan nuestras nociones de la historia, lo social, e incluso el sentido mismo. Los espectros son esos falsos pretendientes que han sido reiteradamente excluidos de los discursos espacio-temporales que ordenan nuestra historia y fundan nuestro discurso. Los espectros son todos aquellos invisibilizados por



las narrativas dominantes y sobre los cuales pueden ejercerse múltiples formas de violencia impunemente.

En consecuencia, el acecho espectral es de gran importancia y no sólo debe ser atendido sino solicitado. Derrida habla entonces de la necesidad de una conjura. Tras revisar los diversos significados de “conjurar”, el filósofo francés llama la atención sobre el carácter preformativo del término, su capacidad de convocación y su fuerza revolucionaria<sup>30</sup>. Derrida activa todos estos significados de manera que, para él:

Se trata, en efecto, de convocar (*beschwören*) espíritus como espectros con el gesto de una conjura positiva, aquella que jura para reclamar y no para reprimir [pero] aunque semejante conjuración resulta acogedora y hospitalaria, puesto que reclama, deja o hace venir al muerto, ésta va siempre unida a la angustia. Y, por consiguiente, a un movimiento de repulsión o de restricción [...] La conjuración es angustia desde el momento en que reclama la muerte para inventar lo vivo y hacer que viva lo nuevo, para hacer que venga a la presencia lo que todavía no ha sido/estado ahí (*noch nicht Dagewesenes*). Esta angustia ante el fantasma es propiamente revolucionaria [...] responder del muerto, responder al muerto. Corresponder y explicarse, sin seguridad ni simetría, con el asedio. Nada es más serio ni más verdadero, nada es más justo que esta fantasmagoría. (125)

La conjura derridiana, el exorcismo que propone, es un llamado al espectro y a la necesidad de responder a sus demandas. Evelio Rosero comprende la urgencia de este llamado y su obra puede pensarse como un *corpus*/cuerpo abierto a estas visitaciones,

---

<sup>30</sup> En su texto, Jacques Derrida resalta los varios significados del verbo “conjurar”:

“La palabra francesa *conjuración* tiene la ventaja de hacer trabajar el sentido y de producir, sin reapropiación posible, una plusvalía por siempre errante. Capitaliza, en primer lugar, dos órdenes de valor semántico. ¿Qué es, en francés, una *conjuración*?

La palabra *conjuración* reúne y articula entre sí las significaciones de dos palabras inglesas –y también de dos palabras alemanas (su homónimo inglés, *conjuración*, también designa las dos cosas a la vez.)

a) *Por una parte* la conspiración (en inglés *conspiracy*, en alemán *Verschwörung*) de quienes se comprometen solemnemente, a veces secretamente, jurando a la vez, mediante un juramento (*oath*, *Schwur*), a luchar contra un poder superior [...]

b) *Conjuración* significa, *por otra parte*, la encantación mágica destinada a *evocar*, a hacer venir por la voz, a *convocar* un encanto o un espíritu. En resumidas cuentas, el conjuro es la llamada que hace venir *por la voz* y hace venir, pues, por definición, lo que *no está ahí* en el momento presente de la llamada. Esta voz no describe, lo que dice no constata nada, su habla hace llegar” (53-4).

“2 conjurar quiere decir *también* exorcizar: intentar a la vez destruir y negar una fuerza maligna, demonizada, diabolizada, las más de las veces un espíritu maléfico, un espectro, una especie de fantasma que retorna, o amenaza con retronar, *post-mortem* [...] pero el exorcismo eficaz no finge constatar la muerte sino para dar muerte [...] la forma constativa tiende a asegurar. La constatación es eficaz. Quiere y debe serlo *en efecto*. Es *efectivamente* un preformativo. Pero la efectividad, aquí, se fantasmaliza ella misma. Se trata, en efecto, de un preformativo que intenta tranquilizar, y en primer lugar tranquilizarse a sí mismo, asegurándose, pues nada es menos seguro, de que aquello cuya muerte se desea está bien muerto. Habla en nombre de la vida, pretende saber lo que es [...] en una palabra, se trata a menudo de hacer como que se constata la muerte allí donde el certificado de defunción sigue siendo el performativo de una declaración de guerra o la gesticulación impotente, el agitado sueño de un dar muerte” (61-2).

como zonas de apertura hacia lo desconocido, pues sus textos: “no consiste[n] en reconocer lo conocido sino en confiarse a lo desconocido” (Nancy, *Noli me tangere* 48).

Ante el espectro la familiaridad y la semejanza —esos pilares del “platonismo” según Deleuze— resultan obtusas como principios cognitivos. No es ya posible mirar desde la similitud, se precisa *reconocer* la diferencia, desfamiliarizarse para constituir otras filiaciones, (re)conocer(se) en lo disímil:

Por una parte, todo sucede como si su semejanza consigo mismo estuviera por un momento suspendida y flotante. Es el mismo ser sin ser el mismo, está alterado en sí mismo: ¿no es así como se aparece un muerto? ¿No es [...] el aparecer de lo que (del que) propiamente no aparece ya, el aparecer de un aparecido y desaparecido-lo que lleva más propia y violentamente la huella de la muerte? El mismo que no es ya el mismo [...] La partida inscrita en la presencia, la presencia presentando su despedida. (Nancy, *Noli me Tangere* 47)

En consecuencia, la ausencia de una trayectoria clara para personajes y lectores en el trabajo de Rosero es una de las instancias más importantes de la conjura espectral. Al mapeo clarificador y excluyente del espacio se contrapropone una “trayectoria necesariamente sin rumbo ni garantía. Trayectoria de una *precipitación* hacia la cual tiembla, vibra, se orienta y se desorienta a la vez la cuestión que se dirige aquí a nosotros bajo el nombre o en el nombre de la *justicia*” (Derrida, *Espectros* 37).

Esta precipitación literaria hacia lo que tiembla y desorienta le permite a las obras de Rosero explorar la crisis de la representación (política, conceptual, estética) de lo real producida por la violencia: se escriben de y desde lo que no se ve, lo que no sabe, lo que no se *aclara*, lo que no se posee (lo desposeído), lo desaparecido. Las tres novelas se niegan a equiparar lo no presente con lo inexistente, resistiendo la violencia (física, lingüística, epistemológica) que reiteradamente despoja de valor y de ser a una parte considerable de la población. El trabajo literario de Rosero impide este nuevo desvanecimiento al convocar la fuerza fantasmática de los falsos solicitantes, de lo espectral, y apelar a su capacidad de rebelión y transformación.

Los textos de Rosero son una instancia de la “espectrología” o “fantología” que Jacques Derrida añora y contrapone a la “ontología”<sup>31</sup>, fundada en la presencia y el presente. Este movimiento es radical porque en el pensamiento del filósofo francés la espectrología no es una “nueva forma de representar” sino una “interpretación performativa, es decir, una interpretación que transforma aquello mismo que interpreta” (Derrida, *Espectros* 64):

Asediar no quiere decir estar presente, y es preciso introducir el asedio en la construcción misma de un concepto. De todo concepto, empezando por los

---

<sup>31</sup> “entendemos por ontología una axiomática que vincula indisociablemente el valor ontológico del ser-presente (*on*) a su situación, a la determinación estable y presentable de una localidad (el topos de un territorio, del suelo, de la ciudad, del cuerpo en general)” (Derrida, *Espectros* 96).

conceptos de ser y de tiempo. Eso es lo que, aquí, llamaríamos una fantología. La ontología se opone a ella más que con un movimiento de exorcismo. (202)

Rosero acoge el acecho y la desestabilización derridianas. Sus brumosos espacios narrativos no permiten claridad ni clarificación, son parajes espectrales que a su vez “espectralizan” el entorno, producen “el propio mundo como fantasma” (Deleuze, *Platón* 186). Esto les permite abrir(se a) un espacio de lo político dispuesto a la justicia.

Rosero se toma en serio la pregunta que Diana Taylor hace al acercarse a las violentas dictaduras del cono sur: “How to think about these bodies that we know exist(ed) but that have vanished into thin air? And how to think about those vanishings?” (140). Porque lo que aparece al analizar estas desapariciones no es sólo la constatación fáctica de que en Colombia estos violentos desvanecimientos tuvieron y tienen lugar; sino la presencia de unas estructuras (sociales, lingüísticas, políticas) que posibilitan dichas desapariciones. Lo que (re)aparece no es sólo la presencia espectral de los idos, sino la configuración de un sistema que constituye a esos individuos como “desaparecibles”, que los empuja, de manera violenta, hacia un no-ser representacional, político y real.

*Señor que no conoce la luna, En el lejero y Los Ejércitos* parten de esas desapariciones para desde allí preguntarse cómo dar cuenta de esas corporalidades excluidas, violentadas. Son textos que intentan

understand how what has been foreclosed or banished might at once be produced as a troubling return, not only as an *imaginary* contestation that effects a failure in the working of the inevitable law, but as an enabling disruption, the occasion for a radical rearticulation of the symbolic horizon in which bodies come to matter at all. (Butler, *Bodies* 23)

Y comprender

what challenges does that excluded and abjected realm produce to a symbolic hegemony that might force a radical rearticulation of what qualifies as bodies that matter, ways of living that count as “life,” lives worth protecting, lives worth saving, lives worth grieving? (Butler, *Bodies* 16)

La crisis de representación evidenciada en los texto de Rosero es cuestión de cómo representarnos, literariamente, sí, pero también sexual, social y políticamente. En Colombia hay una violencia extrema en la que el asedio constante a la población civil y la desaparición forzada (de personas, medios de expresión, instituciones, etc.) constituyen las principales estrategias de afianzamiento de estructuras que se disputan el poder económico, social y político.

El trabajo literario de Evelio Rosero cuestiona la idea de un cuerpo *propio* delimitado textual, social, sexual y políticamente que no debe ser perturbado ni

transgredido por otros que se consideran *impropios*. Para él, en la “impura historia impura de los espectros” (Derrida, *Espectros* 111) habita la posibilidad de la apertura de un espacio de lo político que escape las lógicas platónicas de la semejanza y la abyección.

Propongo entonces que el esfuerzo de Rosero más que “restaurativo” es “creativo”. No se trata sólo de “bringing forth the subjectivity of the invisible human landscape that silently inhabits Colombia, and an attempt to restore its ailing social tissue” (Falconi 22), sino de producir espacios capaces de escapar dicha subjetividad y dicho tejido social pues éstos son responsables de la invisibilización y marginalización.

En conclusión, la trasgresora propuesta de Evelio Rosero moviliza las lógicas de lo espectral derridiano de manera que el ser y acontecer colombiano no puede si no pensarse desde la figura del desvanecimiento, del asedio constante, de un persistente dejar-de-ser y un aprender a ser desde esas muchas evanescencias. Para Rosero lo presente está necesariamente asediado por lo-que-se-está-yendo y lo-no-del-todo-ido. Por tanto, la disertación explora cómo ver(se), en Rosero, es siempre verse apareciendo y desapareciendo, es siempre ver apariciones.

El trabajo está dividido en tres capítulos. Cada uno de ellos hace un análisis detallado en orden cronológico de las novelas con las que Rosero dice querer exorcizar el fantasma de la violencia. La disertación enfatiza las particularidades de los textos para resaltar cómo Rosero crea una propuesta literaria innovadora e incluyente en la que es posible dialogar con los espectros, reconocerlos, y así encontrar formas *justas* de representación en el sentido más amplio:

Exorcizar no para ahuyentar a los fantasmas sino, esta vez, para hacerles justicia, si eso viene a ser lo mismo que hacerlos (re)aparecer vivos, como (re)aparecidos que ya no serían (re)aparecidos, sino como esos otros arribantes que una memoria o una promesa hospitalaria ha de acoger. (Derrida, *Espectros* 195)

En varias ocasiones Rosero ha hablado de la capacidad modificadora de la literatura<sup>32</sup>, de su función como antídoto contra la indiferencia y el silencio – particularmente en contextos tan complejos y violentos como la reciente historia colombiana—, y de su gesto escritural como fundamentalmente uno de rebelión:

Hay unos temas que nos determinan, que son viscerales, que nos impiden el sueño. Esos son los que remueven y conmueven los argumentos que resuelvo en mis novelas [...] Aguardo sobre todo el escalofrío total, una especie de rebelión contra algo, o alguien, incluso yo mismo, [...] Y un deseo —general— de luchar contra el olvido, edificar el pasado, otra vez, y vivificarlo mucho más que el presente. (Rosero en Junieles)

---

<sup>32</sup> Charlas dadas en la Universidad de Berkeley, California, entre el 21 y el 24 de febrero de 2012.

Mi trabajo apoya estas aseveraciones y propone además que esfuerzos como el de Rosero señalan la importancia de la labor del artista como herramienta clave de reflexión e, incluso, como espacio urgente de transformación y agencia. Y, siguiendo una vez más a Bal, las páginas que siguen son prueba de mi convicción de que “in the face of disaster, violence, and terror, in the presence of enduring war, hence as *in the present*, [el trabajo literario de Evelio Rosero] shows that art is a worthy –even indispensable—contribution to the collective efforts toward making societies livable” (*Of What* 54).

## Capítulo I. Esquizofrénica revolución: la trampa de la mirada en *Señor que no conoce la luna*

*Entonces fueron abiertos los ojos de ambos, y conocieron que estaban desnudos*

—Génesis 3:7-10

*Señor que no conoce la luna*, publicada en 1992 y reeditada en versión revisada en 2010 es un texto oscuro, sin referentes geográficos, cronológicos o históricos reconocibles. Por lo anterior la novela es con frecuencia dejada de lado a la hora de discutir la obra de Rosero pues pareciera tener poca o ninguna relación con su producción anterior y posterior. No obstante, este capítulo propone que más que un intento de representar “la” violencia o “el” conflicto colombiano, el trabajo narrativo de *Señor que no conoce la luna* marca el punto de partida de una exploración estética preocupada por representar las distintas violencias, los muchos conflictos, que posibilitan dicha situación específica.

Las estrategias narrativas del texto construyen un ambiente que pone de relieve los distintos modos en los que una sociedad no sólo se inscribe a sí misma en un estado permanente de violencia, sino que señala cómo dicho estado se sustenta en múltiples y con frecuencia sutiles agresiones que van desde la desigualdad y la segregación a la violencia implícita en los modos en los que ciertos cuerpos (físicos, nacionales y textuales) son constituidos.

Este último punto no es metafórico ni teórico. En *Señor que no conoce la luna* hay una reflexión sobre cómo las maneras en que ciertas subjetividades se constituyen permite e incluso incita violencias reales sobre dichos individuos y cómo esto, más que una excepción en nuestro cuerpo social, político y nacional, es lo que lo sustenta y le permite (re)producirse.

Leer *Señor que no conoce la luna* es adentrarse en un mundo siniestro y oscuro en el que hermafroditas desnudos habitan un espacio de pesadilla y son sometidos a todo tipo de maltratos y torturas por parte de “los vestidos”, quienes sólo tienen un sexo. Un fuerte antagonismo recorre la novela. La sensación de lucha constante por la supervivencia está presente desde el inicio y se agudizará a medida que el relato avance.

El mundo que recorreremos es a la vez un espacio fuertemente demarcado (desnudos adentro, vestidos afuera) e increíblemente confuso pues como se nos dice desde el comienzo, no hay, literalmente, suficiente espacio para todos. Sin embargo, la jerarquía es siempre clara: los vestidos son quienes tienen el poder, aquellos que gozan de libertad de movimiento y expresión, y quienes dicen tener el control sobre la vida y la muerte. Los desnudos, por su parte, viven en medio del hacinamiento y la desposesión, y sobre sus cuerpos pende constantemente la amenaza de una violencia arbitraria y desmesurada. Gran parte de esta violencia se relaciona con el espacio.

## **“Amarillos, desnudos, húmedos y apretados”, los abyectos habitantes de lo inhabitable**

La novela se abre con una tensión entre el número y el espacio. Desde las primeras líneas el problema del número se presenta como uno de los principales<sup>1</sup>. O, mejor, la tensión entre el número y el espacio. Incluso antes de que sepamos que los desnudos están desnudos y también antes de que sepamos de su genitalidad diferenciadora, los desnudos (re)presentan un exceso. No son muchos, son demasiados.

A medida que la novela avanza dichas referencias aumentan. El desnudo enfatiza que moverse, en el mundo hacinado y carente de los desnudos, es siempre un problema y un riesgo que puede incluso implicar el desmembramiento y la muerte.<sup>2</sup> Hay una batalla física, constante y letal por la posibilidad de ocupar un lugar. Este conflicto se agudiza porque los desnudos —además de ser demasiados— están confinados a un único espacio.

La novela resalta la ansiedad que tienen los vestidos por delimitar el espacio y regular los tránsitos, pues esto es la clave de la distribución y el control de la población. Todos los desnudos deben vivir dentro de la casa y todos los vestidos fuera. Los vestidos tienen libertad de movimiento mientras que los desnudos deben permanecer encerrados so pena de muerte<sup>3</sup>. El afuera es para los desnudos no un “allá” sino el más allá.

La demarcación del espacio y la instauración de límites espaciales claros basada en una estructura binaria —la instauración rígida de un “adentro” y un “afuera”— es fundamental para el sostenimiento del sistema social de los vestidos. De ahí la importancia de la casa y su obsesión por mantenerla<sup>4</sup> pues tanto ésta como la estricta

---

<sup>1</sup> “Es cierto que esta casa es inmensa, pero nosotros somos demasiados” (Rosero, *Señor* 9).

<sup>2</sup> Las referencias son muchas, aunque una de las más impactantes es la descripción del mundo de los desnudos en las páginas 81-83. Otros ejemplos más cortos son: “Tengo que hacer un difícil campo entre la multitud de cuerpos que deambulan amarillos y desnudos, húmedos y apretados, por los patios de cemento y las tortuosas galerías [...] pero hago un esfuerzo y me adapto, de lo contrario este cuerpo [...] podría finalizar despedazado, aplastado, desaparecido” (10), “el tumulto desnudo” (31), “los muertos son generalmente niños, débiles mujeres, ancianos derrumbados; mueren por estrangulamiento, o por la asfixia que provoca la multitud de cuerpos desnudos riñendo y agolpándose por la comida” (72).

<sup>3</sup> “La calle no corresponde a los desnudos, advierten, los dedos índices elevados hacia el cielo” (Rosero, *Señor* 18).

“Están organizados, y todo parece indicar que una parte importante de su organización estriba en el propósito de mantenernos dentro de la casa, para la eternidad. Pues los que debieron salir de nuestra casa (y lograron regresar para contarlo) no desean volver a salir” (Rosero, *Señor* 23-4).

“nuestras salidas son muy breves; un azar negro que tal vez conduzca a la muerte: el elegido para salir corre un inmenso peligro, pero tiene que salir, sin protestar, a cumplir con los encargos de la casa; de lo contrario el peligro lo padecemos nosotros [...] Excepto en la última y definitiva salida, la del cementerio, no podemos salir sino desorbitados de horror, castañeteando de frío, rogando a la suerte que ojalá se censan los vestidos de agredirnos y enconan los hombros y escupan a nuestros rostros, despreciándonos, pero entregándonos al fin y al cabo lo que se nos debe” (Rosero, *Señor* 59).

<sup>4</sup> “Los vestidos, nuestros agresores de la calle, no permiten que se derrumbe la casa: la mantienen, vigilan y refuerzan sus apuntalamientos; sostienen permanentemente su armazón, desde afuera, sin entrar; muchas mañanas hemos despertado por el golpe minucioso de martillos, el refriego de palustres, los enlaces cada vez más compenetrados de sogas y vigas que luchan contra el desmembramiento: es porque están enderezando los techos, es porque están reforzando la única puerta que permanece sin sellar (todas las demás puertas y ventanas han sido clausuradas desde afuera), es porque están corrigiendo la dirección de

división del trabajo —en la que los desnudos realizan las tareas más degradantes e inverosímiles<sup>5</sup>— hacen parte de los esfuerzos de los vestidos por crear una cartografía en la que lo que ha sido categorizado como abyecto es expulsado y contenido, dejando el espacio de los vestidos limpio, organizado, claro y funcional.

Con la producción física de un espacio de (para) lo abyecto los vestidos pretenden garantizar la no abyección de su propio espacio, afirmar la legitimidad de su subjetividad al ratificar la “inhabitabilidad” de los otros cuerpos y lugares:

The abject designates here precisely those ‘unlivable’ and ‘uninhabitable’ zones of social life which are nevertheless densely populated by those who do not enjoy the status of the subject, but whose living under the sign of the ‘unlivable’ is required to circumscribe the domain of the subject. (Butler, *Bodies* 3)

La novela subraya que, de hecho, son muchos los que habitan esas zonas y viven en y desde ellas. El texto pone en primer plano que dichas territorializaciones se hacen siempre a expensas de la propiedad y propiedades de cuerpos que son constituidos como no-sujetos, como aquello que no “está realmente ahí”. Al decir que dichos espacios son “inhabitables” e “invivibles” se está diciendo que quienes los habitan y viven en ellos no son, no son vida, no están vivos, no están viviendo ni habitando. La novela nos confronta con quienes existen en y desde estos espacios de lo no vivible, y destaca la violencia que este gesto de deshumanización retórica y conceptual implica.

El espacio textual de la novela funciona como un “teatro de ausencia y desterritorialización”<sup>6</sup>. La lucha por el espacio físico y vital, y el esfuerzo para existir en medio de un mundo siempre a punto de devorárselos están en primer plano.

*Señor que no conoce la luna* nos lleva a esa zona de desplazamiento y hacinamiento permanente en la que los desnudos son continuamente obligados a moverse, a cambiar de posición, retorcerse, doblarse y encorvarse para dar cabida a otros cuerpos, siempre más y más cuerpos. Aún dentro de su casa los desnudos están en constante errancia, son nómadas forzados que no tienen, literalmente, lugar en el mundo.

Todos estos desplazamientos son ocasionados por los vestidos. No sólo por la obvia razón que son ellos quienes los mantienen encerrados en la casa, sino porque su presencia obliga a los desnudos a acosarse aún más, a poner en peligro sus propias vidas para que las de los otros mantengan sus privilegios intactos. A los vestidos no sólo hay que hacerles lugar sino “darles su lugar”, asignarles el lugar ideológico y social que se supone les corresponde.

Los vestidos, incluso en la casa, no ocupan el espacio de la misma manera que los desnudos. Todas las habitaciones y rincones les pertenecen y tienen derecho a exigir

---

los aleros, guarneciendo la fachada, impermeabilizándola, uniendo más fósiles y piedras a sus nichos, es porque nos están encadenando más y más a nuestra cárcel” (Rosero, *Señor* 50).

<sup>5</sup> Ver la enumeración en las páginas 26 a 29.

<sup>6</sup> “The abductions, disappearances, exile, and inner exile made this, quite literally, a theatre of absenting and deterritorialization” (Taylor 94-95).



ubicarse en cualquier parte sin ser cuestionados, rozados, estrujados o golpeados. Hay un fuerte contraste entre la desposesión de los desnudos y la propiedad excesiva de la que gozan los vestidos.

Con esto *Señor que no conoce la luna* enfatiza que el espacio es casi siempre motivo de conflicto, y señala que quienes lo dominan no sólo lo hacen a través del uso de violencia, sino que además despojan conceptualmente dicha agresión de toda asociación de abuso o explotación al normalizarla como provechosa, racional y necesaria.

A este respecto resulta conveniente pensar en Agamben y en su concepto de “campo”. *Homo Sacer* explica que los campos eran, inicialmente, una zona de indistinción en la que la ley, para garantizar su supervivencia, se suspendía. Ante una supuesta amenaza –y en nombre de la importancia de la defensa de la democracia y sus derechos— éstos no podían ya garantizarse. O, mejor, para garantizarlos se hacía necesario suspenderlos pues se debía otorgar facultades extraordinarias al ejecutivo.

Los campos eran originalmente el lugar de esta suspensión. Eran espacios delimitados de indistinción y ambigüedad en el que los cuerpos eran resignificados al ser expulsados del marco conceptual que los ubicaba dentro del estado derecho: “quien entraba en el campo se movía en una zona de indistinción entre exterior e interior, excepción y regla, en que los propios conceptos de derecho subjetivo y de protección jurídica ya no tenían sentido alguno” (Agamben, *Homo Sacer* 217). Los habitantes de los campos, despojados de la protección del discurso que garantizaba su derechos, podían ser privados “tan completamente de sus derechos y prerrogativas [...] hasta el punto de que el realizar cualquier tipo de acción contra ellos no se considerara ya como un delito ” (218).

En ese sentido los campos son el espacio moderno de producción del hombre sagrado. En el mismo texto Agamben habla de la antigua figura jurídica romana que da título a su libro<sup>7</sup>. El hombre sagrado es aquel que puede ser asesinado pero no sacrificado<sup>8</sup> pues su muerte no constituye una transgresión de la ley, no es un homicidio. El antiguo hombre sagrado se encuentra en una posición muy similar al moderno

---

<sup>7</sup> “Festo, en su tratado *Sobre la significación de las palabras*, nos ha transmitido bajo el lema *sacer mons*, la memoria de una figura del derecho romano arcaico en que el carácter de la sacralidad se vincula por primera vez a una vida humana como tal. Inmediatamente después de haber descrito el Monte Sacro, que la plebe, en el momento de su secesión había consagrado a Júpiter, añade:

‘Hombre sagrado es, empero, aquél a quien el pueblo ha juzgado por un delito; no es lícito sacrificarle, pero quien le mate, no será condenado por homicidio. En efecto, en la primera ley tribunicia se advierte que si alguien mata a aquel que es sagrado por plebiscito, no será considerado homicida. De aquí viene que se suele llamar sagrado a un hombre malo o impuro’” (Agamben, *Homo Sacer* 93-4).

<sup>8</sup> “Lo que define la condición del *homo sacer* [es] el carácter particular de la doble exclusión en que se encuentra apresado y de la violencia a que se halla expuesto. Esta violencia –el que cualquiera pueda quitarle la vida impunemente—no es clasificable ni como sacrificio ni como homicidio, ni como ejecución de una condena ni como sacrilegio” (Agamben, *Homo Sacer* 108).

“Puesto que cualquiera puede matarle sin cometer homicidio, su existencia entera queda reducida a una vida desnuda despojada de cualquier derecho [...] está expuesto en todo momento a una amenaza de muerte incondicionada” (Agamben, *Homo Sacer* 233).

habitante de los campos pues si bien es expulsado por la ley, su vida depende más que ninguna otra de ésta.<sup>9</sup>

Agamben sostiene además que esta suspensión del derecho como supuesta defensa de la legitimidad constituye el espacio político moderno como tal, que, para el filósofo italiano, se caracteriza por señalar la crisis del estado-nación, incapaz ya de funcionar sin transformarse en una máquina letal<sup>10</sup>: “el campo es el nuevo regulador oculto de la inscripción de la vida en el orden jurídico, o más bien el signo de la imposibilidad de que el sistema funcione sin transformarse en una máquina letal” (223).

Al transformar “seres humanos” en “hombres sagrados”, el campo visibiliza el espacio fundacional de la soberanía y revela la problemática base sobre la que se asientan nuestras democracias modernas:

*Homo sacer [...] conserva la memoria de la exclusión originaria a través de la cual se ha constituido la dimensión política [...] soberana es la esfera en que se puede matar sin cometer homicidio y sin celebrar un sacrificio; y sagrada, es decir, expuesta a que se le dé muerte, pero insacrificable, es la vida que ha quedado prendida en esta esfera. (Agamben, Homo Sacer 108-9) Énfasis original*

Por lo anterior Agamben propone que la política moderna no es ya la biopolítica que propusiera Foucault sino una “tanatopolítica” (180). Esto es, una política que además de ocuparse de la organización del estado redefine constantemente lo que cuenta como vida, ¿cuál es la vida cuyo asesinato cuenta como tal? ¿cuál es la vida que hay que (o vale la pena) proteger, garantizar? ¿qué es la vida dentro de todo lo que está vivo?

El campo como *modus operandi* de las democracias modernas señala que no puede ya pensarse que más allá de las zonas de suspensión está el espacio de las garantías y los derechos. Se hace necesario reconocer que hay muchos para quienes el espacio todo constituye esa área de liminalidad en la que el sujeto y la posibilidad misma de constituirse como tal están seriamente amenazados. Agamben mismo lo dice: “el campo como localización dislocante es la matriz oculta de la política en que todavía vivimos, la matriz que tenemos que aprender a reconocer a través de todas sus metamorfosis” (223).

Los espacios textuales de Rosero son algunas de las metamorfosis de esa “localización dislocante”. El espacio textual de la novela, atado siempre al cuerpo y a la voz del desnudo, no abandona nunca la casa y en consecuencia tanto los desnudos como

---

<sup>9</sup> “El que ha sido puesto en bando no queda sencillamente fuera de la ley ni es indiferente a ésta, sino que es *abandonado* por ella, es decir, que queda expuesto y en peligro en el umbral en que vida y derecho, exterior e interior se confunden. De él no puede decirse literalmente si está fuera o dentro del orden jurídico” (Agamben, *Homo Sacer* 44).

<sup>10</sup> “El nacimiento del campo de concentración en nuestro tiempo aparece, pues, en esta perspectiva, como un acontecimiento que marca de manera decisiva el propio espacio político de la modernidad. Se produce en el momento en que el sistema político del Estado-nación moderno, que se basaba en el nexo funcional entre una determinada localización (el territorio) y un determinado ordenamiento (el Estado), mediado por reglas automáticas de inscripción de la vida (el nacimiento o nación), entra en una crisis duradera y el Estado decide asumir directamente entre sus funciones propias el cuidado de la vida biológica de la nación” (Agamben, *Homo Sacer* 222).

nosotros los lectores nos vemos deambulando por esos pasillos sin ventanas, encerrados en ese armario, habitando un mundo en el que, como en los campos: “ciudad y casa se han hecho indiscernibles, y la posibilidad de distinguir entre nuestro cuerpo biológico y nuestro cuerpo político [...] nos ha sido arrebatada para siempre” (Agamben, *Homo Sacer* 238).

La pregunta por el espacio es vital en la novela y no puede ser separada de la pregunta por el espacio de la nación. De quién es el espacio y quién tiene derecho a habitarlo, transitarlo, disfrutarlo, son preguntas fundamentales de los proyectos nacionales. Así, aunque en la novela no hay ninguna referencia histórica o geográfica a un contexto reconocible, *Señor que no conoce la luna* no puede leerse sin tener en cuenta no sólo el contexto colombiano sino toda una situación mundial caracterizada por estas disputas y sus funestas consecuencias en demasiados cuerpos.

En Colombia esta lucha ha sido brutal. En la introducción se hizo énfasis en las aterradoras cifras de desaparición, tortura, despojo y desplazamiento que el conflicto ha dejado en los últimos 20 años. Al traer esto a colación no pretendo reducir la novela a una metáfora de ningún conflicto específico, pero sí pienso que el universo narrativo que Rosero construye pone en crisis los modelos de representación que han llevado a situaciones de agresión, desplazamiento y desposesión específicas, y realiza la violencia que las permite y sostiene.

El espacio textual de *Señor que no conoce la luna* visibiliza la matriz oculta sobre la que opera la estructura social al constituirse en ese (no)lugar de la (ya no)excepción que denota la crisis de la nación moderna. Ese espacio de exposición en el que los cuerpos desaparecen, son desplazados, despojados, mutilados y torturados sin que la violencia contra ellos cuente como tal ni pueda siquiera ser contada (ni estadística ni textualmente), pues son cuerpos expulsados desde siempre del espacio (de lo) nacional; conceptualizados como prescindibles, abyectos y monstruosos.

### **Un Abyecto y monstruoso “precipicio de cuerpos”**

*¿Puede escribirse acaso más que poseído por la abyección?*

—Kristeva, *Los Poderes de la perversión*

En su ya clásica definición Julia Kristeva dice que lo abyecto es aquello de lo que debo deshacerme para poder ser un yo<sup>11</sup>. En palabras de Judith Butler:

The forming of a subject requires an identification [...] and this identification takes place through a repudiation which produces a domain of abjection, a repudiations without which the subject cannot emerge. This is a repudiation which

---

<sup>11</sup> “According to the canonical definition of Kristeva, the abject is what I must get rid of *in order to be an I*” (Foster, *The Return of the Real* 153).

creates the valence of “abjection” and its status for the subject as threatening specter. (Butler, *Bodies* 3)

La expulsión original resalta la profunda relación entre los procesos políticos y de subjetivación. Es decir, de la política fundamentalmente como un modo de organizar cuerpos, individuos y grupos sociales a través de ciertos modos de (re)producción de la subjetividad. El hombre sagrado debe ser excluido-incluido para que “yo” pueda ser ya que su presencia amenaza al sujeto:

This overproximity produces panic in the subject. In this way the abject touches on the fragility of our boundaries, the fragility of the spatial distinction between our insides and outsides [...] Both spatially and temporally, then, abjection is a condition in which subjecthood is troubled, ‘where meaning collapses’. (Foster, *The Return of the Real* 153)

El fuerte antagonismo de la novela no es sólo cuestión de “unos” contra “otros”, sino de “unos” intentando salvaguardar su propio ser. No es sólo la supervivencia de los desnudos la que está en juego, sino la posibilidad misma de los vestidos de ser, de ser vestidos, de seguir estando del lado de la ley y el poder. Los vestidos requieren de los desnudos en tanto tales, en tanto “hombres sagrados” que al tiempo que presentan una amenaza potencial al régimen y la subjetividad de los vestidos los reafirman pues mantienen el binarismo, la estructura que crea la diferencia entre “unos” y “otros”.

Los desnudos no sólo habitan un espacio liminal en relación a la ley y la estructura social. Son lo abyecto, aquello que se expulsa para poder constituir y afianzar una subjetividad. Los desnudos son constituidos por los vestidos como seres que habitan también un espacio liminal respecto a lo humano mismo, seres monstruosos.

“Monstruo” es, precisamente, lo que los vestidos llaman al desnudo (Rosero, *Señor* 89). El monstruo representa una anomalía, una desviación, algo que si bien no es enteramente humano de una u otra manera se aproxima a lo humano y por eso mismo lo amenaza. En consecuencia, también el monstruo provoca agresiones que no constituyen un crimen. La violencia en su contra es un acto de heroísmo, de defensa personal y social<sup>12</sup>.

En lo monstruoso hay además un énfasis en la desviación y la corporalidad. La fabricación de lo monstruoso se alimenta de la falacia de la normatividad de la naturaleza, de la idea de que hay un orden que debe permanecer inalterado. El monstruo

---

<sup>12</sup> Pensemos, por ejemplo, en los seres exhibidos en circos y en los famosos *freak shows* del siglo XIX: mujeres barbadas, hombres elefante, etc. O en algunos clásicos del cine o la literatura: Frankenstein, el jorobado, el fantasma de la ópera, los vampiros, etc. En todos los casos la eliminación del monstruo es esencial para la restauración del orden social. En el mejor de los casos, si el monstruo es un “buen monstruo”, él mismo se sacrificará, consciente de que su presencia es insoportable, es decir, que las estructuras ideológico-sociales no pueden soportarlo. El “buen monstruo” permite la restauración del orden: la chica con el galán (no con el jorobado) garantiza la pureza de la reproducción, elimina el peligro de la (re)producción de cuerpos monstruosos.

debe advertirnos de los peligros de que las cosas no sean como son, del desastroso resultado de que se desvíen de su cauce.

Dicho desvío suele estar inscrito en el cuerpo. En el monstruo hay casi siempre una desmesura física que lo señala como tal: excesos dentales o capilares, fuerza descomunal, crecimientos desproporcionados de distintas partes del cuerpo, largas uñas, bocas y ojos gigantescos. El monstruo no puede escapar de su cuerpo, éste lo delata, lo hace objeto de escrutinio y, en última instancia, de persecución y muerte. El monstruo, como dice Peter Brooks, “is nothing but body” (*Body* 220).

Al corporizar la diferencia y señalarla como aberración y excepción, la ideología dominante se ubica del lado del orden y la naturaleza, de un supuesto orden de la naturaleza. Este movimiento somatiza el cuerpo del otro transfiriéndole las ansiedades sobre su propia identidad. En *Grimaces of the Real* Slavoj Žižek utiliza el ejemplo del tiburón de la célebre película del mismo nombre para argumentar que la función del monstruo dentro de un orden ideológico

lies less in any single message or meaning than in its very capacity to absorb and organize all of these quite distinct anxieties together. As a symbolic vehicle, then, [el monstruo] must be understood in terms of its essentially polysemous function rather than any particular content attributable to it by this or that spectator. Yet it is precisely this polysemousness which is profoundly ideological, insofar as it allows essentially social and historical anxieties to be folded back into apparently "natural" ones, both to express and to be recontained in what looks like a conflict with other forms of biological existence [...] Ideology works in this purely symbolic moment by making available a signifier that "quilts" the floating plurality of anxieties. (63-4)

En la novela esta corporalidad que la naturalización de lo monstruoso implica está aún más de relieve pues la diferencia entre unos y otros está dada precisamente por la exhibición del cuerpo: la desnudez forzada exige que el exceso de la genitalidad hermafrodita de los desnudos esté siempre expuesta. Este gesto apunta a la naturalización de la situación social de la novela pues pretende señalar que lo que está sucediendo no puede ser de otro modo ya que, dada la diferencia corporal, así debe ser.

Los expuestos sexos de los desnudos justifican su estado y destino. La supuesta monstruosidad inscrita en el cuerpo de los desnudos legitima la violencia en su contra y la invisibiliza en tanto tal. Quitar la vida a un monstruo, a hombre sagrado, a un desnudo, no es cometer un asesinato ni simbólicamente ni legalmente. Ante esta constante amenaza la trampa de la autoreclusión se hace seductora e impera el deseo de excluirse a sí mismo, de ponerse voluntariamente fuera de circulación para no exponerse: la tentación de meterse (y permanecer) en el armario.

## Monstruos en el armario

En la novela el armario está presente desde el inicio y surge como necesidad en el marco de la lucha por el espacio<sup>13</sup>. Ante el exceso de seres en la casa hay que buscar lugares apartados de protección. La situación se hace aún más crítica cuando los vestidos van a la casa. Muchos desnudos deben ceder su espacio a los vestidos, reubicarse en lugares que los marginan de la fiesta y de los posibles beneficios que ésta pueda traer (comida, distracción e incluso reconocimiento).

Estas dos connotaciones, una de protección y otra de exclusión, son asociaciones que se hacen en general con el armario. El armario no sólo está asociado con la protección, sino también con lo monstruoso, o mejor, con la protección de lo monstruoso. Por una parte el clóset es el umbral en el cuarto de los niños, la puerta por la que se cuelan los monstruos, la morada de lo temible. Los niños le temen al armario pues allí, se supone, están los monstruos prestos al acecho. No obstante, por otra parte el clóset es también el lugar al que los “monstruos” van a esconderse de los niños. Es el espacio en el que se refugian aquellos que se supone se han “desviado” del camino “derecho” (*straight*), el único aceptable por nuestro discurso de lo social. Los monstruos, lo abyecto, le temen al afuera del clóset porque ahí están los niños, prestos al acecho.

Salir del clóset es siempre aterrador porque implica atravesar un umbral, cruzar una frontera que debería permanecer infranqueable y que por lo tanto será defendida. Salir del armario es abrirse a un encuentro peligroso pues implica una exposición, una visibilización indeseada de lo oculto que amenaza el orden.

Ahora bien, si por una parte el armario tiene una connotación negativa en tanto conlleva una exclusión más, el desnudo activa inicialmente la carga protectora de dicho espacio. Para el desnudo el armario es un contraste entre el desasosiego y la amenaza constante de la casa, un refugio de individuación, tranquilidad y propiedad en medio del caos y la lucha del universo de los desnudos. A diferencia de los demás desnudos, él escoge voluntariamente permanecer en el armario, resguardarse en él: “todos en la casa saben que siempre estaré dispuesto a entrar en el armario, si por casualidad estoy fuera, que no es frecuente” (Rosero, *Señor* 87). El desnudo crea una estructura de caja china en la que el armario es una capa más de protección en un mundo que le ofrece pocos modos

---

<sup>13</sup> “Es cierto que esta casa es inmensa, pero nosotros somos demasiados. Pues para que todos vivan dentro de la casa, hace falta que hay uno, por lo menos, metido dentro del armario” (Rosero, *Señor* 9), “las cosas se complican cuando hay visita. Tenemos que meternos hasta cinco dentro del armario. Y si hay fiesta, pues peor: encima, dentro, y debajo del armario, todos nosotros, los desnudos elegidos para esconderse”. (11), “mi armario no es el único; se necesitan más buhardillas, nichos y casetas, y toda suerte de jaulas y agujeros ideados a propósito para guardar desnudos cuando hay fiesta y entonces entren y se muevan libremente los vestidos por la casa, y respiren sin afán [...] en las mismas vigas que sostienen el techo, en sus bases polvosas y mugrientas, muchos jóvenes desnudos deben ocupar un lugar, generalmente en cuclillas, los cuellos doblados hacia abajo, los rostros que procuran no perder un solo detalle. Algunos cuelgan amarrados de brazos y tobillos. Otros improvisan una especie de lecho, y así transcurren, boca abajo, durante el tiempo de la reunión” (85).

de defensa: la casa dentro de la ciudad, el armario dentro de la casa, el cuerpo dentro del armario<sup>14</sup>.

El armario, además, le otorga al desnudo una aparente ventaja estratégica. El desnudo prefiere su armario porque desde allí puede ver sin ser visto y escuchar sin ser escuchado. El armario es aquí una combinación entre un anhelo de protección y un deseo de control. El desnudo quiere estar protegido pero no excluido, no quiere exponerse al peligro pero sí quiere saber lo que ocurre, comprenderlo, y, de ser posible, intervenir. Esta tensión resalta en última instancia no sólo el carácter ilusorio de la protección y el dominio que da el armario, sino las consecuencias de sostener dichas ilusiones.

La novela señala no la peligrosidad de salir del clóset sino del sostenimiento del concepto del armario en sí, de la institución de dicho espacio. El texto llama la atención sobre cómo la casa y el armario son parte de la misma estructura que al tiempo que crea lo monstruoso le asigna el (no)lugar del ocultamiento, la exclusión y el encierro. Se enfatiza que acudir a la supuesta protección de la automarginalización es no sólo insostenible a largo plazo (tarde o temprano se termina por sufrir las consecuencias de una exposición indeseada), sino que además permite la perpetuación de la estructura que crea y legitima dichas exclusiones y por lo tanto concluye por reproducir la violencia de la que se intenta escapar.

Es entonces preciso salir. No sólo del armario con todo el peligro que esto implica, sino de la casa misma. Es preciso no ocultarse, hacer que lo abyecto regrese, asumir públicamente su ser, exhibirlo, exigir el reconocimiento que merece. Sólo así, parece decir la novela, la estructura binaria que crea lo monstruoso y después le da un armario para que se oculte puede ser realmente sacudida.

Sin embargo, en un principio pareciera que la “exhibición” que la novela propone es la del escarnio y el tormento.

### **Escribir (en) el cuerpo, “la monstruosa caricia” de la producción del poder**

Ver y ser visto, en Rosero, no es nunca un acto inocente y *Señor que no conoce la luna* es uno de los textos que más subraya el problemático imperio del régimen escópico. En la novela la vida se juega entre esta tensión. La tortura y el dolor que impregnan el texto están profundamente relacionados con la mirada, tienen un carácter marcadamente espectacular y exhibicionista. El tormento no se esconde, no se lleva a cabo en un oscuro y lejano cuarto donde los gritos no puedan escucharse. El suplicio, aquí, se hace siempre en la plaza pública.

Este tipo de tortura pública pretende afianzar la distinción entre los estamentos sociales de acuerdo con el lugar que ocupen en relación con la mirada: quien ostenta la mirada se constituye como sujeto con poder y agencia, mientras quien la recibe es cuerpo puro, materia maleable según los deseos del primero. La mirada es el inicio de la

---

<sup>14</sup> “Este cuerpo como otro armario que me encierra, indefenso al principio, podría finalizar despedazado, aplastado, desaparecido” (Rosero, *Señor* 10).

violencia. Quien la sustenta es el agente del poder, el control, el horror. Quien la recibe la padece, literalmente. En el mundo de los desnudos ser visto es exponerse a la burla, la humillación, el tormento, la desmembración, la desaparición y la muerte<sup>15</sup>.

Ser torturado es parte del exhibicionismo al que los desnudos son forzados, otro de los modos en los que sus cuerpos deben ser producidos: como cuerpos sobre los cuales se puede inscribir la voluntad de los vestidos. La tortura en *Señor que no conoce la luna* no forma parte de un sistema judicial y/o penal, no está hecha para castigar tal o cual infracción de la ley sino para afirmar la ley sobre la que el sistema todo se asienta.

La tortura no es un acto excepcionalmente extremo que la ley se ve obligada a llevar a cabo para mantener el orden. Aquí no hay ninguna guerra entre bandos opositores ni acciones que justifiquen la violencia. No se trata de una distinción ideológica entre “buenos” y “malos” sino entre lo “humano” y lo que no lo es. Se trata de una situación permanente dentro de la cual la tortura ejerce la función de ratificar la jerarquía. De ahí su arbitrariedad y la fuerza de dicha arbitrariedad. A excepción del caso del desnudo, las demás muertes se llevan a cabo sólo porque se trata de un desnudo, no hay castigo ni discurso de castigo, sólo de disfrute: el cuerpo de los desnudos se ofrece para el placer de los vestidos, es espectáculo puro.

Y el placer, parece, es mucho y es visual. En *Ante el dolor de los demás* Susan Sontag recuerda el peligroso deleite que suelen causar no sólo las imágenes de aquéllos en extremo trance de dolor, sino del cuerpo desnudo (52). Los tormentos de los desnudos satisfacen esta doble ansia al punto del paroxismo. Los vestidos —y sobre todo las vestidas— sienten un gran placer, bastante cercano al espasmo sexual, al contemplar los cuerpos suplicados de los desnudos<sup>16</sup>. Tanto así que en la novela se le atribuyen a la observación del martirio de desnudos facultades curativas e incluso milagrosas.

---

<sup>15</sup> El “descubrimiento” del desnudo por parte de un grupo de vestidos (35-41) es lo que lo expone a la burla, el deseo y eventualmente a la muerte. Además, el desnudo mismo lo dice: “ningún escondido sufrió la fatalidad de caer en desgracia con ninguno de los vestidos, ni ser torturado ni sometido a escarnio público (muchos viejos y mujeres se ocultan sólo por eso, para sentirse protegidos)” (87). De ahí la insistencia en “el armario”.

<sup>16</sup> Nótese el tono marcadamente sexual de los párrafos: “Pues la vernos en la calle se sonríen nerviosamente, al principio; cruzan y descruzan los brazos; mueven y remueven en la cara los gesto más disímiles, casi graciosos; algunos corren a esconder sus hijos y mujeres; algo inútil, sin fundamento, pues las mujeres y los niños se asoman a mirar desde las ventanas, y los mayorcitos suelen observarlo todo desde los techos [...] Se sabe de mujeres que azuzan a sus maridos desde los balcones; que dan opiniones; que encienden originales ideas destinadas a acrecentar los rigores de la tortura; las más viejas, las abuelas, las enfermas de nostalgia y reumatismo, acobijan aún entre sus cuerpos la espontánea capacidad de sonrojarse ardientemente, pero no precisamente de lástima por los capturados, o vergüenza por sí mismas y sus nietos, sino por los fuegos de un auténtico placer; algunas recuperan varios años, rejuveneces ostensiblemente, preguntan por la hora, sus semblantes se acomodan mejor, responden sus corazones; otras olvidan para siempre sus quebrantos de salud; las tullidas se lanzan a caminar; las coléricas sonríen; las inactivas deciden tejer y cantar con vehemencia; las indiferentes se meten un dedo entre la boca, como niñas, y empiezan a bailar [...] otras, las más antiguas, mueren en el acto, plácidas, espatarradas, con cierta sonrisa de dudosa beatitud torciéndoles los labios” (14-15), “en cuanto a las más jóvenes, las no desposadas, se sabe que durante las escenas de tortura suelen pasarse y repasarse sus lenguas rojas y vibrátiles por encima de las bocas reseca, los dientes marfilinos muerden la carne brillante de su labios, todas de pie, ligeramente inclinadas, ligeramente entreabiertas, siguen hiriéndose los labios, involuntariamente, hasta la sangre, se dan compactos y redondos golpecitos en el vientre, pasan y repasan la yema humedecida de sus



La contemplación pública de la tortura es de gran importancia para la salud física y social del mundo de los vestidos. Al hacer que todas las torturas tengan lugar frente a la multitud la novela resalta cómo el espectáculo del suplicio afianza los valores y vínculos entre la comunidad de vestidos. Los vestidos inscriben su poder en el cuerpo vulnerado y expuesto de los desnudos.

Éste es el funcionamiento de la tortura que Diana Taylor explica en *Disappearing Acts*. La crítica dice que durante la junta militar argentina la tortura tenía una doble función de inscripción social. Más que castigar o ajusticiar a los “subversivos”, las inscripciones corporales que del tormento servían para escribir un nuevo cuerpo social:

Torture functioned as a double act of inscription: first, in the sense of *writing the body* into the nationalist narrative and, second, in the sense of *writing on the body*, taking a living body and turning it into text—a cautionary “message” for those on the outside. Writing the body sets up a triangular formulation: it established authority (of the military leaders who manipulated the discourse), it cast the torturers as the pen or instrument of inscription (as the midwives in the creation of the new national being), and it turned the victim into the producible/expendable body-text. [...] Bodies were de and reconstructed simultaneously. (152), cursivas en el original.

En la tortura convergen de modo particularmente evidente y doloroso las metáforas de inscripción en el cuerpo político, social y físico<sup>17</sup>. A través del tormento se pretende crear un cuerpo político fuertemente jerarquizado, organizado y dócil. Un cuerpo producido a través de ciertas políticas pero que se piense a sí mismo como apolítico, que crea que no tiene capacidad de intervenir en la situación que lo ha puesto del lado de lo martirizable y desaparecible.

La tensión entre el estar fuera de la ley y estar absolutamente sometido a ella del hombre sagrado y de lo abyecto se ratifica en la tortura. Ésta pretende reducir al individuo a una mera corporalidad que no cuente dentro de lo político ni dentro de lo nacional. La tortura, sobre todo si es pública, aspira a afirmar que ese cuerpo exhibido,

---

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).

Respecto a las facultades curativas: “en resumen la positiva respuesta de estos cuerpos añosos y desmadejados ante la ejecución ha sido tan satisfactoria, que los mismos médicos que habitan entre los vestidos no dudan en recomendar por unanimidad la tortura de un desnudo como remedio incontestable para el reuma, por ejemplo, la obstrucción intestinal, la insensibilización, el asma, el bloqueo cardíaco, la caída del cabello, el cólico hepático y nefrítico, la gripe, la sordera, el histerismo y, fundamentalmente, la aburrición que es un mal grave y mortal en las edades avanzadas, pues acaba con la esperanza y sin esperanza ningún cuerpo decrepito puede sobrevivir” (16).

Respecto a las facultades milagrosas, el caso más representativo de esto es el de la anciana que recupera la vista sólo para presenciar una tortura y después queda ciega nuevamente pero “con la dicha y la satisfacción del que lo ha visto todo en la vida” (15).

<sup>17</sup> “The practice of torture marks the convergence of writing (in the traditional sense) and writing on the body. The metaphors—the individual body, the social body, the body politic—literally coalesce in torture. All receive the impact of the instrument of inscription; all take on a new shape following the ordeal” (Taylor 157).

sometido, destruido, no es “uno de nosotros” y por lo tanto “no es”, no importa, no cuenta, no es nadie<sup>18</sup>, es pura materialidad, nada. En palabras de Diamela Eltit:

La tortura es una alegoría atroz del cuerpo al que se le va desnudando de la realidad y validez de todo saber, de cualquier estrategia, hasta provocar la más profunda despolitización. El dolor va produciendo un distanciamiento de sí a través de una cercanía física agobiante. No es la confesión el objetivo de la tortura sino la despolitización, la reducción y el aniquilamiento del yo, vale decir de la suma de pensamientos que son los saberes con el que se inviste el cuerpo asaltado, devastado. El cuerpo termina reducido a un minúsculo significante biológico [...] el sujeto agredido se transforma ya sólo en cuerpo desnudo, es decir, desprovisto de pensamiento, es decir, nada. (50)

Lo anterior explica en parte el disfrute que observar la tortura produce. El placer consiste en ver al otro, radicalmente desnudo, completamente sometido a los deseos del uno. De ahí también la excitación y vigorización que produce. Ver los tormentos de los desnudos es ver realizada una encarnación extrema del poder ya que la tortura anhela convertir el dolor del martirizado en el poder de quien lo inflinge (Scarry 37).

En *The Body in Pain* Elaine Scarry desarrolla el concepto del “cuarto de la producción”. Al hacer un recorrido histórico por los distintos modos en los que los torturadores han llamado a la habitación en la que tienen lugar los suplicios, Scarry encuentra que éstos casi siempre están asociados con escenarios de producción de ficción, puesta en escena y teatralización<sup>19</sup>.

A partir de esto Scarry deduce el carácter teatral de quienes llevan a cabo dicha “representación”, es decir, de los agentes del poder, y arguye que la representación que la tortura implica —con su escenario, sus actores, su utilería y su guión muchas veces ensayado— no pretende afianzar el poder sino crearlo, oculta su propio carácter ilusorio y arbitrario.

Scarry concluye que el cuarto de la producción es el espacio en el que el poder anhela producirse. El poder utiliza la incontestable realidad del dolor físico para darse la ilusión de un igualmente incontestable poder precisamente porque éste no es absoluto ni incontestable<sup>20</sup>. Su violencia pretende ocultar el vacío que está en su centro y que en consecuencia podría ser ocupado, habitado, por otro(s).

---

<sup>18</sup>Esto se retomará en el último capítulo pues Ismael articula su resistencia precisamente desde este supuesto “no ser nadie”, o, más bien, “ser nadie”.

<sup>19</sup> “In the torturers’ idiom the room in which the brutality occurs was called the “production room” in the Philippines, the “cinema room” in South Vietnam, and the “blue lit stage” in Chile: Built on these repeated acts of display and having as its purpose the production of a fantastic illusion of power, torture is a grotesque piece of compensatory drama” (Scarry 28).

<sup>20</sup>“The physical pain is so incontestably real that it seems to confer its quality of “incontestable reality” on the power that has brought it into being. It is, of course, precisely because the reality of that power is so highly contestable, the regime so unstable, that torture is being used. What assists the conversion of absolute pain into the fiction of absolute power is an obsessive, self-conscious display of agency” (Scarry 27).

*Señor que no conoce la luna* es un “cuarto de producción” invertido en el que Rosero “despliega la ficción del poder” (Scarry 57). Al representar la maniática necesidad que los vestidos tienen de torturar pública y constantemente a los desnudos, de humillarlos de muchas y muy diversas maneras<sup>21</sup>, Rosero escribe una ficción que representa la ficcionalidad del poder y la violencia que lo sostiene, resaltando que “problems of vision [are] fundamentally [a] question about the body and the operation of social power” (Crary, *Techniques* 3). La producción textual de Rosero exhibe la *producción* del régimen, el lugar desde el cual es constituido. Este gesto no le permite ya (re)producirse, lo hace entrar en crisis, fallar.

Porque las torturas, en *Señor que no conoce la luna*, también fallan. De hecho, es por una tortura fallida que nos enteramos del carácter hermafrodita de los desnudos y es en esa misma tortura malograda donde por primera vez surge la posibilidad de una transformación radical del cuerpo político a través de una resemantización del cuerpo de los desnudos.

La tortura a la que nos referimos es aquella en la que “uno de los más importantes hombres de ciencia de los vestidos decidió organizar una tortura sin par, inimaginable, con el fin de recuperar la salud de su madre (que padecía del mal de la desesperanza)” (Rosero, *Señor* 16). El fragmento es memorable pues insiste en la cuidadosa planeación del hombre de ciencia: los muchos expertos que consulta, el cuidado de los más mínimos detalles tanto a nivel “técnico” como “artístico”. Se hace especial énfasis en el esmero puesto en diseñar un espectáculo perfecto, cuidando incluso elementos como los colores y el “tipo de silla y el lugar desde el que su madre debería presenciar los tormentos [...] todo con el fin de elaborar algo memorable, algo mucho más allá de una tortura en regla, un ensamblaje perfecto, un dolor de conmoción insuperable” (16-17). Pese a tanto empeño, o quizás debido a él, la tortura falla: la madre muere “más por la decepción ante el sistema de tortura empelado, que por el placer” (17).

Además, a pesar de la detallada descripción de la preparación de la tortura y de la narración de su funesto resultado, la tortura como tal está ausente de la narración. El desnudo nos niega tanto el cuerpo como el procedimiento que se ha esforzado tanto en hacernos desear ver. No vemos el cuerpo martirizado del desnudo, ni tenemos la más mínima información de cómo fue su suplicio.

El fracaso del hombre de ciencia por devolverle la salud y la esperanza a su madre señala la crisis del cuerpo social y político que produce el espectáculo, y el vacío narrativo de la tortura apunta al vacío del poder. La elipsis narrativa salvaguarda el cuerpo vulnerado del torturado, y desvía la atención del cuerpo sufriente para enfocarla en la frustración de quienes intentan martirizarlo. La atención no está en el escenario sino en la tramoya, en quienes mueven los hilos insistiendo desesperadamente en una representación necesariamente ilusoria.

---

<sup>21</sup> “No logramos nunca discernir con certeza qué artimañas, qué inventos novedosos emplearán para con el nuevo capturado. Y como ellos son tan recursivos en toda clase de artefactos de tortura cada vez más refinados, dirigidos al encuentro de una perfecta conjunción entre la más exasperante lentitud y el más intenso dolor, nosotros, señalados por una remota tradición en esta condición del dolor, intuimos que no saber anticipadamente a qué tortura seremos sometidos implica igualmente otra tortura, acaso mil veces mayor” (Rosero, *Señor* 12).

El estrepitoso fracaso del hombre de ciencia es el fracaso del sistema mismo. De ahí la importancia en el énfasis que se pone en la planeación del evento pues en el diseño de la tortura están representados los principales estamentos de los vestidos: su ciencia, sus convicciones, se ven ridiculizadas ante el aparatoso fiasco. La desilusión sin remedio de la madre apunta a la imposibilidad de seguir creyendo en un sistema que ella sabe impotente y a la larga imposible, y así lo dice. Mientras expira la anciana maldice a su hijo y a la sociedad entera y les advierte: “si no corregimos nuestra 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 sin sosiego” (17).

Con estas palabras la vieja visibiliza el vacío en el centro del sistema, la “falta”, la carencia que lo subyace. Después de esto las palabras de la anciana ponen el cuerpo del desnudo de nuevo en el escenario y, por primera vez en la novela, expone su hermafroditismo.

Pese a la carga negativa que los vestidos pretenden darle, la condición hermafrodita de los desnudos aparece desde el inicio directamente relacionada con la posibilidad de la trasgresión y la rebelión. En sus últimas palabras la anciana señala la posibilidad de agencia de los desnudos y la ubica en la apropiación y afirmación del cuerpo por parte éstos. Esto, sabemos, es *justamente* lo que sucede al final.

Con todo lo anterior la novela muestra una de las principales características de la obra de Rosero: una profunda desconfianza en la mirada. La mirada, en Rosero, se relaciona con la transmisión de un deseo unidireccional y violento que no incluye al otro sino que pretende dominarlo. Rosero no exonera a sus protagonistas de la potencia de este deseo. Relata las consecuencias de su seducción, y las complejas y cambiantes relaciones que produce.

### **“Sólo una mirada que camina”, la trampa de la visión**

La característica que primero define al desnudo<sup>22</sup>, la que él escoge para presentarse ante nosotros, es su deseo de mirar. El desnudo pretende ejercer el movimiento epistemológico arriba mencionado: situarse del lado de la mirada poniendo a los demás bajo su acecho, intentando controlarlos. El desnudo es explícito e incluso reiterativo al afirmar que la decisión de habitar el armario se debe no sólo a que éste le procura una sensación de protección sino a que, a *su modo de ver*, éste le otorga una inigualable ventaja estratégica: ver sin ser visto, escuchar sin ser escuchado<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> También es el caso de Ismael en *Los Ejércitos*.

<sup>23</sup> Algunos ejemplos: “no es una habitación desventajosa, porque mis uñas han logrado hacer con el tiempo un pequeño agujero a modo de ventana, de forma que puedo mirar todo lo que ocurre afuera, sin que nadie sepa qué ocurre conmigo, aquí dentro”, “lo importante para mí es que puedo mirar sin que me miren”, “mi ansia de saber jamás ha quedado insatisfecha, pues ocurre que tengo la suerte de habitar un armario próximo a una de las cocinas mayores, donde el calor es mantenido a perpetuidad, y es sitio preferido por los desnudos que regresan vivos [...] para contar sus travesías” (Rosero, *Señor* 9,11,84).

Para el desnudo su armario es también una cámara oscura. En *Techniques of the Observer* Jonathan Crary habla de la importancia de la cámara oscura no sólo dentro del desarrollo científico sino en la constitución de un tipo particular de identidad. La cámara oscura contribuye a desarrollar una relación específica entre visión y sujeto en la que el sujeto se piensa a sí mismo como un ente puramente visual y desde esa posición simbólica pretende aprehender y conocer el mundo:

The camera obscura performs an operation of individuation; that is, it necessarily defines an observer as isolated, enclosed, and autonomous within its dark confines. It impels a kind of *askesis*, or withdrawal from the world, in order to regulate and purify one's relation to the manifold contents of the now "exterior" world. Thus the camera obscura is inseparable from a certain metaphysic of interiority [una en la que] the camera was to sunder the act of seeing from the physical body of the observer, to decorporealize vision. (39)

En un principio el desnudo se piensa desde este modelo. Incluso cuando está fuera del armario insiste en proponer para sí una mirada desapegada, elevada y por lo tanto fundamentalmente distancia de lo que lo rodea: "Soy el más alto y delgado de todos los desnudos; dese mi cima, cuando camino, puedo asombrarme del tumultuoso mar de cabezas que giran" (34), dice el desnudo y con esto se separa a sí mismo de ese mar de cabezas que él observa desde su altura.

El desnudo insiste en identificarse a sí mismo desde esa posición descorporalizada de la mirada y advierte que los demás también lo hacen: "Es sólo una mirada ambulante" (Rosero, *Señor*, 40) dice la mujer, y más adelante él mismo defiende esta definición, exacerbándola: "soy sólo una mirada ambulante, lo que es igual que decir que soy solamente una mirada que camina, ya lo escucharon, lo dijo ella, soy sólo una mirada que deambula" (77)<sup>24</sup>. En un principio, al menos, el desnudo invierte la posición que le correspondería: oculta su cuerpo y exhibe su mirada.

Ahora, así como los desnudos perciben la mirada de los vestidos como amenazante, los vestidos perciben la mirada del desnudo como inconcebible y extremadamente peligrosa. La mirada alerta, viva y escudriñadora del desnudo es el síntoma de su rebelión, aquello que indica que a diferencia de los demás él no ha sido reducido a una mera corporalidad.

Esto es peligroso pues pese a la inicial sorpresa que causa su cuerpo, la reciprocidad visual del desnudo desvía la atención de éste y la centra en sus ojos como símbolo de individuación y posibilidad de agencia:

Más tarde reconocieron deslumbrados el brillo de mis ojos, y lo comentaron: 'Nos extraña mucho la luz que hay en cada uno de tus ojos', y dijo otra voz: 'Una luz distinta en cada ojo'. 'No puede ser' dijo otra. 'Sí, sí' repuso la primera, maravillada, 'son luces distintas', y otra voz meditativamente: 'Luz al fin y al

---

<sup>24</sup> Más adelante también afirma: "esta ventana soy yo, dando pasos" (Rosero, *Señor* 87).

cabo, y eso puede ser peligroso para nosotros; ningún desnudo tiene luz en los ojos'. (Rosero, *Señor* 36-7)

El desnudo regresa la mirada de los vestidos y con este gesto contestatario recalca la imposibilidad de domeñarlo por completo. Es decir, la impotencia que subyace al deseo de dominación de los vestidos. El desnudo devela la impostura de este anhelo al demostrar que pese a todo la mirada de los vestidos no es más que “a policing gaze that cannot fully control the body it seeks to regulate” (Butler, *Bodies* 165).

Lo anterior en modo alguno implica que la mirada del desnudo sea una mirada empoderada. De modo similar a lo que sucede en *Los Ejércitos*, la mirada de Ismael y del desnudo son miradas furtivas, solapadas, ladinas. La acción de mirar, en ambos casos, debe hacerse en secreto y con frecuencia implica grandes esfuerzos corporales<sup>25</sup> que resaltan que la amenaza de la mirada no sólo afecta a quien la recibe sino a quien la sustenta.

Este ver sin ser visto está lejos del foucaultiano poder del panóptico. La ventaja visual no se corresponde con una posición de legitimidad y autoridad. En Rosero quien mira, quien pretende vigilar, no tiene el poder y lo sabe. Lo que suele ver quien mira es la distancia que existe entre su deseo y su capacidad y, peor aún, la violencia que implica la satisfacción de su deseo, el desastre que ocasiona.

Esta es la trampa de la mirada en Rosero. La mirada atrapa no sólo a quien es objeto de ella sino a quien pretende sustentarla pues lo lleva a ejecutar acciones que en vez de hacer colapsar el orden contra el que intenta rebelarse, lo afianza al reproducir su violencia a través de una simple reversión de los términos: pasar de torturado a torturador deja intacta la dinámica de la tortura.

En *Señor que no conoce la luna* esto queda claro con los actos de violencia que comete el desnudo: el golpe que le da a la mujer ebria (89) y sobre todo el asesinato y posterior consumo de la cabeza de Teodosio Monteverde (96-7) son acciones feroces, vengativas y rencorosas que producen más y más violencia irracional<sup>26</sup> y que además tienen como consecuencia la afirmación del orden que pretenden subvertir al justificar su desmesura.

La supuesta ventaja estratégica del desnudo, su constante observación de los demás y de lo que sucede en la casa, no lo llevan a una mejor comprensión de sí mismo ni de su circunstancia. Por el contrario, lo incitan a reproducir la violencia de la que es víctima.

---

<sup>25</sup> El desnudo oculta su foco de visión de todos de manera tal que nadie sabe que él está observándolo todo desde su altura y, a su vez, quienes están siendo observados no son concientes de ser objeto de dicho escrutinio: “siempre que tengo acompañantes en mi armario procuro en lo posible que nadie se percate del agujero por el que puedo mirar, mi ventana. Relleno el agujero con cera, y quedo a oscuras, como todos” (11). Además, el principal punto de observación del desnudo es su armario, un espacio incómodo, clausurado, en el que con frecuencia tiene que pasar días sin comer ni beber a causa del encierro. El caso de Ismael se trabajará en detalle en el tercer capítulo.

<sup>26</sup> La muerte de Teodosio Monteverde es castigada con la decapitación arbitraria de “cientos de desnudos” (Rosero, *Señor* 97-8) y la posterior exhibición de sus cabezas “que deberían quedar para siempre desperdigadas por los suelos, como escarmiento” (98).

En contraposición, cuando el desnudo –y en consecuencia la narrativa— se aleja del régimen visual, empieza a constituirse un modo de relacionarse, narrarse y rebelarse que no reproduce de manera invertida la estructura excluyente en vigor. Sólo cuando los protagonistas y los textos mismos abandonan una mirada que anhela el control y la posesión, y se entregan a otras formas de (re)conocer(se) es posible constituir solidaridades y producir una rebelión.

Si en un principio la voz del desnudo (la única que hay en el texto) parece estar obsesionada con ver todo lo que sucede para obtener de allí su conocimiento y poder, a medida que la novela avanza el desnudo abandona el modelo distanciamiento-posesión-control de su cámara oscura y se abre a otros sentidos como medios de conocer y reconocer(se). La insistencia en la mirada desde su armario lleva al desnudo a juzgar a los otros, la violencia, el asesinato, el canibalismo y el enclaustramiento. La aceptación y posesión de su cuerpo lo llevan –a él y al relato— a la unidad, el amor y la apertura. Una vez el desnudo abandona el paradigma escópico, el texto también lo hace y se abre a una textualidad hospitalaria que no está centrada en la visión, la descripción y la omnisciencia.

De ser “una mirada ambulante” el desnudo pasa a ser “los amantes más sigilosos” y esto lo logra a través de la exploración del cuerpo (físico y textual), de una revaloración de los sentidos y la consecuente construcción de una relación distinta consigo mismo y con los otros.

### **“Un Vapor largo y raquíco”, el espumoso, gelatinoso y espectral “cuerpo sin cuerpo”**

Al hablar de las implicaciones que el discurso de lo monstruoso tiene, se dijo que una de ellas es la insistencia en la corporalidad. El monstruo no puede escapar de su anatomía, es puro cuerpo. Esto se debe, en parte, al impasse conceptual que lo monstruoso conlleva: el monstruo pareciera no poder ser del todo definido por el orden que pese a sus esfuerzos de naturalización y abyección no logra contenerlo (discursiva, física, ideológicamente).

Al no poder ser definido sino como desviación, el monstruo es aprehendido desde el discurso de lo visual. Lo anterior (re)produce la relación con al mirada expuesta arriba. Como dice Peter Brooks, el monstruo es aquello que (se supone): “exists to be looked at, pointed to, and nothing more. You can’t do anything with a monster except look at it” (*Body* 220). El monstruo, todo cuerpo, se exhibe, está allí para ser mirado. La desnudez forzada enfatiza la reducción a la materialidad a la que son sometidos los desnudos, está diseñada para enfatizar su condición de “to-be-looked-at-ness” (Brooks, *Body* 218).

Los vestidos, por el contrario, cubren su cuerpo en un intento de descorporizarse a sí mismos; de hacerse pura mirada, pura razón, puro dominio. Con sus vestiduras, los vestidos pretenden eliminar su propio cuerpo de la ecuación, y situarse en el lugar (inmaterial) de la razón, el lenguaje y la ciencia; es decir, de la mirada. “Aquí no hay nada que ver” es lo que quieren decir los cubiertos cuerpos de los vestidos. “Nuestro cuerpo no (es lo que) importa”, “nosotros somos la voz de la inmaterial y universal razón”.

Ahora, para ser un texto con tanto énfasis en el cuerpo, en *Señor que no conoce luna* éste se presenta de un modo extrañamente inmaterial. Aunque hay muchas descripciones de tormentos y de las tremendas acciones que los rigores del cuerpo imponen, narrativamente hablando ninguno de los cuerpos de la novela acaba de consolidarse, de materializarse. Pese a todo el espacio textual dedicado a las descripciones de los desnudos, su mundo, y del desnudo en particular, la materialidad concreta del espacio y el cuerpo rehúye fijación.

Los cuerpos de *Señor que no conoce la luna* están doblemente acechados por la desaparición, rondados por la fragmentación, el desmembramiento y la disolución. El mundo narrado por el desnudo está siempre a punto de dejar de ser, no sólo en el sentido literal de su vulnerabilidad y precariedad, sino en el literario. La presencia de los cuerpos en la novela no se hace nunca concreta. Pese a su desnudez, sus humores y excreciones, el mundo físico carece de densidad. Ni los cuerpos ni los espacios son imaginables como tales lo que hace que el ejercicio de lectura sea desconcertante y confuso.

En la novela hay una especie de “falsa visibilidad”. A pesar de las descripciones no podemos dar sentido al espacio ni podemos tampoco imaginar el cuerpo del desnudo. Las descripciones tienen con frecuencia un tono altamente poético, y sus enumeraciones, reiteraciones y aliteraciones nos sumen en una fragmentación que no “presenta” el cuerpo, que no lo hace aparecer. Lo difiere, fragmenta<sup>27</sup> y lo (re)presenta en términos que escapan las lógicas de lo racional.

Esto nos pone, como lectores, en una situación incómoda y desconcertante pues al tiempo que nos exige ver nos impide hacerlo. El cuerpo del desnudo, pese a la insistencia de la novela en él, es un cuerpo indócil que permanece indescifrable. Nosotros —al igual que los vestidos que así lo pretenden— nos vemos frustrados en nuestro deseo de ver, comprender y aprehender el cuerpo del desnudo. Se nos escapa siempre.

Esto es particularmente interesante porque la voz narrativa pertenece, no a los vestidos ni a un narrador omnisciente, sino al desnudo mismo. Es él quien nos niega su propio cuerpo. Este gesto, en apariencia trivial, adquiere importancia si recordamos lo que Peter Brooks —una vez más hablando del monstruo— dice en *Body Work*. Brooks arguye que una de las estrategias que el monstruo puede usar para rechazar el carácter abyecto que se le impugna es alejarse del régimen visual y acudir al lenguaje<sup>28</sup>. Con esto el monstruo resalta su interioridad y rehúye la exterioridad que lo ve y designa como inhumano.

---

<sup>27</sup> Algunos ejemplos pueden verse en el primer apartado del capítulo 3 (páginas 31 y 32), en la dantesca descripción del hambre en las páginas 32 a 34 y en el primer párrafo del apartado 7 (páginas 81 y 81) en el que en un sólo párrafo hay 31 puntos y seguido. Estos cortos párrafos también son ilustrativos:

“la gran mayoría de los viejos se le pasa regada en los rincones más próximos a las cocinas, todos recostados contra las paredes, acezantes, como si estratégicamente procuraran cuidarse las espaldas, focas rosadas y babeantes, enormes y pequeñas focas arrugadas, babeantes y arrugadas focas roncadas y rosadas, focas mojadas, focas despreciables, focas y focas y focas”, “Aguardan la casualidad extraordinaria que los distraiga de la casa, de la costumbre eterna de las mañanas idénticas y las idénticas tardes y las noches idénticas y ellos idénticos en la mitad de una idéntica pared”, “son precavidos, los cocineros, como cualquier vestido, son precavidos, como cualquier vestido. Son precavidos, malditos sean, y han causado más de una muerte, estoy convencido” (56, 57, 76).

<sup>28</sup> “Language appears to offer the Monster his only escape from the order of the visual, specular, and imaginary relations, in which he is demonstrably a monster” (Brooks, *Body* 218).



La novela misma lleva a cabo este movimiento. La única voz que tenemos es la del desnudo. Al hacer de la interioridad del desnudo el único punto de vista que se nos ofrece, la estructura narrativa de la novela impide que el desnudo sea pura exterioridad. La voz tranquila, rabiosa, amorosa, confundida y finalmente libre y decidida del desnudo es la que (re-des)construye el mundo y lo expone ante nosotros, no al revés.

El desnudo narra su cuerpo y su mundo con un lenguaje que elude la solidez, la materialidad y la carnalidad y acude a imágenes del fuego, lo líquido, lo gaseoso, gelatinoso y brumoso. En su lenguaje abundan figuras de fluidez, inestabilidad y movilidad que aluden a elementos que constantemente desbordan los esfuerzos de contención y ordenamiento físicos, narrativos y conceptuales.

También son muchas las imágenes de los estados transitorios de la materia, de lo que está siempre deviniendo, a punto de ser otro<sup>29</sup>; así como asociaciones con espacios como el abismo, aterradores por su voracidad y el vértigo que ocasionan. “Este precipicio de cuerpos que soy yo” (98) dice el desnudo, ubicándose del lado de la suspensión y el pasmo.

Más que centrarse en el cuerpo como tal, la novela enfatiza las reacciones que dicho cuerpo produce, el modo en el es construido como objeto para ser mirado, ridiculizado y violentado, pero también intensamente deseado<sup>30</sup>.

Esta fascinación de lo monstruoso es uno de los elementos que Žižek resalta al hablar de lo monstruoso. Sería un error, dice Žižek, olvidar que además de su significado simbólico lo más aterrador de los monstruos es que nos fascinan y que su verdadera atracción no lleva a la reafirmación del orden que momentáneamente perturban. Los monstruos encarnan la posibilidad del sinsentido, del sentido que no ha sido aún pensado, que está por ser. La fascinación del monstruo es la del abismo, la de arrojarse a un vacío tras el cual no se sabe qué aguarda:

---

<sup>29</sup> Algunos ejemplos: “no salgo, broto, me deslizo, soy un vapor largo y raquítrico, hay niebla en mis axilas, mi boca es blanca, soy una espátula de gelatina, me desperezo en el dolor, barboto gemidos, soy un rugido, mi cuerpo espumoso tiembla engarrotado”, “no me preocupa brotar con frecuencia. A pesar de lo estrecho del armario, del abismo que significa no lograr mirarse de vez en cuando con alguna precisión la palma de las manos, no suelo brotar demasiado” (11, 12).

<sup>30</sup> Dos de los ejemplos más significativos: “soy el más alto y delgado de todos los desnudos [a un visitante] lo asombró más el tamaño de mi cabeza, desaprobó mis uñas, se espeluznó del largo de mi pelo (que llega a mis tobillos), y me tomó de una mano y me condujo hasta los suyos, que bebían vino en uno de los patios más ocultos, y no pararon de reír en mucho tiempo, conmigo en medio”, “así siguieron un tiempo infinito, contemplándome al derecho y al revés, auscultando mi corazón, señalando la blancura de mi rostro, la largura de mis uñas, el color de mi pelo: “Rojo, rojo”, ella, sobre todo, pasaba y repasaba sus dedos por mi pelo, “Rojo, rojo”, ¿casi entusiasta?, ¿casi perpleja?, sus dedos fríos como fuego de hierro se hundían entre el vello de carnero que pulula en mi pecho y abdomen y nuca y espalda, un vello que se incrementa en el ombligo y cae como cortina, como otro largo y espeso cabello, hasta el inicio de las piernas, que son absolutamente lampiñas y rectas, pálidas, igual que mi cara imberbe, y eso los dejó atónitos, y atrajo las manos ¿frías?, ¿de fuego?, que empezaron ahora a sobar mis pantorrillas, mientras los demás voces no cesaban de intercambiar impresiones” (35, 37).

Aunque esto lo trabajaremos más adelante, es también útil recordar que cuando el desnudo finalmente se mira a sí mismo en el espejo, no hay una sola referencia a su apariencia física, simplemente se enfatiza el auto-amor y auto-erotismo que esta visión desencadena (105).

But what remains outside this formal symbolic moment, what resists absorption into meaning, is the horrifying power of fascination that pertains to the presence of the shark itself—its enjoyment, to use the Lacanian term for it [...] before signifying something, before serving as a vessel of meaning, monsters embody enjoyment qua the limit of interpretation, that is to say, nonmeaning as such. (64)

No es entonces gratuito que para hablar de su propio cuerpo el desnudo recurra en a un lenguaje en el que la corporalidad misma se hace imposible, un lenguaje que desmaterializa y suspende, que no acepta las coordenadas sobre las que el sentido de los vestidos y los desnudos se construye. Su monstruosidad reside en que perturba los demás cuerpos, los hace caer en la fuerza de atracción que él es, los precipita a un espacio y un tiempo de suspensión de sentido y de sí mismos<sup>31</sup>.

En este sentido conviene pensar la corporalidad del desnudo y del mundo de *Señor que no conoce la luna* desde el concepto de lo espectral de Jacques Derrida. En *Espectros de Marx* el filósofo francés dice que el espectro es aquella presencia —a la vez presente y ausente— que disloca las coordenadas espacio-temporales sobre las que se funda el sentido y la sociedad. Como en el caso del monstruo, la aparición del espectro conlleva una apertura y un replanteamiento de los modos de (re)producción de sentido pues los vigentes resultan abstrusos a la hora de dar cuenta del espectro, de tenerlo en cuenta, de hacerlo contar.

Además, Derrida es enfático en que el espectro no es un espíritu y la diferencia está, precisamente, en su particular corporalidad:

Semejante transparencia no es del todo espiritual, conserva su cuerpo sin cuerpo que [...] proporcionaba la diferencia entre el espectro y el espíritu. Lo que sobrepasaba los sentidos pasa de nuevo ante nosotros en la silueta de un cuerpo sensible del que, sin embargo, carece, o que permanece inaccesible para nosotros. Marx no dice sensible *e* insensible, sensible *pero* insensible, sino que dice: sensible insensible, sensiblemente suprasensible. La trascendencia, el movimiento en *supra*, el paso más allá (*über*, *epekeina*) se torna sensible en el exceso mismo. (170)

A lo largo de la novela el desnudo es descrito precisamente desde ese no-estar-del-todo-ahí del espectro, desde esa confusión entre la presencia y la ausencia, la vida y la muerte, propia de lo espectral: “¿Quién ese muerto que camina?” le dicen los vestidos y agregan “no tiene piel, es un esqueleto” [...] ‘es un inmenso hueso que respira’” (Rosero, *Señor* 35).

El cuerpo espectral del desnudo trae al relato la fascinación y el terror de la posibilidad de significación más allá de los límites conceptuales y físicos establecidos. Su cuerpo de gelatina y niebla, largas uñas y dos sexos amenaza no a tal o cual personaje

---

<sup>31</sup> Las tres novelas terminan con un gesto de suspensión. En *En el lejero* esta suspensión es literal pues el texto concluye con Jeremías suspendido en el abismo del Perdedero.

sino a la posibilidad misma de que dichos personajes puedan ser. Su aparición es el temblor que sacude los cimientos de la casa y del mundo que posibilita la existencia de la casa. La novela produce ese cuerpo indisciplinado de Butler que “exceeds and confounds the injunctions of normalization” (Butler, *The Psychic* 94), un cuerpo capaz de afirmar su voluntad y libertad.

Esta característica se repite en los demás textos. El desnudo comparte con los demás protagonistas de Rosero la capacidad de asumir, apropiarse de y afirmar la espectralidad como manera de resaltar y resistir la violencia contra cuerpos que literalmente están siempre a punto de desaparecer, cuerpos que no pueden nunca estar del todo presentes en los espacios sociales, políticos y textuales de la representación pero que no obstante continúan rondándolos.

La espectralización de los cuerpos que la novela lleva a cabo pone en primer plano la relación entre mirada, poder y violencia que el régimen escópico implica, y frustra y cuestiona dicho deseo al no permitirnos ver lo que y desde donde queremos ver. En contraposición al cuerpo “objetivable”, disciplinable y dócil del panopticismo, la novela propone el cuerpo espectral, sensible insensible del desnudo. Un cuerpo que — como siempre que se trata de espectros— escapa el régimen de lo visual y tiene que acudir a mucho más que la visión para (re)conocer(se). Quizás sea por esto que, al menos en un principio, el desnudo (como todo monstruo) huye del espejo.

### **“Yo mismo conmigo, yo”, (el) más allá del espejo lacaniano**

*How was I terrified when I viewed myself in a transparent pool! At first I started back, unable to believe that it was indeed I who was reflected in the mirror; and when I became fully convinced that I was in reality the monster that I am, I was filled with the bitterest sensations of despondence and mortification*

—Mary Shelly, *Frankenstein*

En *Body Work* Peter Brooks recuerda que uno de los momentos paradigmáticos de *Frankenstein* ocurre cuando el monstruo observa por primera vez su rostro y siente pánico ante su propia imagen. Al ver su reflejo se convence de su propia deformidad y se siente mortificado y deprimido. Tal vez es por esto que al inicio de la novela el desnudo reniega de ese modo de conocer(se).

Desde el comienzo el desnudo se niega categóricamente no sólo a que los demás lo miren, sino a mirar su propio reflejo. El desnudo nunca se ha visto en un espejo y cuando intentan forzarlo a hacerlo rechaza la imposición de su propia imagen cerrando los ojos.

Con lo anterior el desnudo enfatiza su negación a observar y por lo tanto concebir su cuerpo del mismo modo que los vestidos lo hacen. En el momento de la confrontación con su reflejo el desnudo rechaza la mirada que lo nombra como monstruoso y con ello moviliza su propia forma de aut(re)conocimiento. La manera de (no)verse del desnudo se

sustenta en otros sentidos y descoloca la triangulación perspectivista basada en la distancia entre sujeto y objeto y la consecuente creación y solidificación de ambas posiciones.

En un comienzo el desnudo esconde su cuerpo del escrutinio de todos (lectores incluidos) insistiendo en mirar en vez de ser mirado. A medida que el relato avanza tanto el desnudo como el texto se alejan del registro visual para explorar formas de (re)conocimiento y percepción que dan primacía a otros sentidos como el olfato, el tacto y el oído, y a experiencias que escapan las lógicas binarias del régimen racional y clarificador de lo visual. En el transcurso de la novela el armario del desnudo va perdiendo su importancia como cámara oscura y se vuelve el lugar de exploración de un modo distinto de percibir.

La oscuridad permanente y el contacto forzado con otros cuerpos que en ocasiones implica el espacio del clóset dejan de ser un impedimento para la diferenciación, individuación y (re)conocimiento, y poco a poco se convierten en una manera distinta de ser, (re)conocer y relacionarse. Como dice Jean-Luc Nancy en *Noli me tangere*:

No se trata de ver *en* la tiniebla, y, por tanto, a pesar de ella (recurso dialéctico, recurso religioso): se trata *de abrir los ojos en la tiniebla* y de que éstos sean invadidos por ella, o bien se trata de sentir lo insensible y de ser aprehendido por ello. (69)

Esto es a lo que el desnudo se aproxima con la forma en la que reconoce a sus compañeros de armario<sup>32</sup> y, más radicalmente, con la manera en que se aproxima a sí mismo. El desnudo acude al tacto, el oído, el olfato y las sensaciones internas para crear un proceso de identificación a través de una relacionalidad intimista, solidaria y afectiva:

Me preguntaron si acaso no me había visto nunca en un espejo, y ordenaron que se trajera un espejo, pero les dije que no, que nunca desearía mirarme en un espejo, que si me ponían un espejo frente al rostro yo cerraría los ojos, y sucedió así, 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 ni él ni yo queremos conocernos mediante ningún espejo, porque no es necesario, porque no deseo comprobar cuál ni cómo es este rostro en un espejo, 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, porque distingo mis venas, y puedo vislumbrar mi corazón, rojo y blanco, escucho igualmente el traqueteo de mis huesos cuando camino, porque sé finalmente quién

---

<sup>32</sup> “Los acompañantes que tengo en el armario (cuando hay fiesta) no son nunca los mismos; muy de vez en cuando vuelve por azar uno de ellos; suelo distinguirlos por el perfil de las narices, por sus olores, por el tacto de sus cuerpos, por el acento de sus voces, la sonoridad de sus bostezos, su risa, sus gemidos, porque ellos son eso: risas y gemidos categóricamente individuales” (Rosero, *Señor* 86).

soy yo, un desnudo, y sé perfectamente que mi nombre está desnudo como yo, y porque en esto soy absolutamente distinto de los demás habitantes de la casa, que demoran horas frente a los espejos. (Rosero, *Señor* 35-6)

Con esto el desnudo, como el monstruo de Brooks, “puts into question the meaning of looking, of optics, as the faculty and the science most commonly used to judge meanings in the phenomenal world” (*Body* 201). Su manera de (auto)conocerse y (auto)representarse es tan exitosa que incluso cuando decide enfrentarse al espejo su reacción no sólo es completamente opuesta a la de la criatura de Shelly, sino que también difiere radicalmente del momento fundacional lacaniano de re(des)conocimiento especular.

Como se sabe, para Lacan el momento fundacional de la identidad ocurre cuando el infante reconoce por vez primera su imagen idealizada en el espejo y, ante el contraste entre ésta y su propia incapacidad motora, el sujeto surge como fragmentado. La identificación consigo mismo es producto de ese instante inicial de confusión, exaltación y posterior frustración. El modelo lacaniano de subjetivización basado en su célebre estadio del espejo propone que “el yo es el producto del desconocimiento e indica el sitio donde el sujeto se aliena a sí mismo” (Evans 81).

El caso del desnudo es bien distinto:

Fui frente al espejo grande de la casa, rodeado de desnudos por todas partes, 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 deseo ni podré desprenderme jamás, ni siquiera mediante la muerte, siempre indisolubles, ella y él, yo. (Rosero, *Señor* 104-105)

En el momento en el que el desnudo se sitúa frente a un espejo su cuerpo se nos escapa nuevamente. No hay una sola referencia a su apariencia física. Lo único que sabemos, lo único que importa, es que su imagen se corresponde con su deseo y su contemplación lo lleva a un instante de unión amorosa en la que no hay fragmentación ni alienación. Una vez más el texto ofrece una *visión* alternativa en la que otros sentidos y sensaciones generan una apertura que promueve relaciones inter e intrasubjetivas, menos violentas, más afectivas:

The persistent counter-visual emphasis of the Monster himself, and the contexts created around him, as an effort to deconstruct the refining and classifying power of the gaze, and to assert in its place the potential of affect created in interlocutory language—as used, notably, in the relation of love. (Brooks, *Body* 219)

La confrontación del desnudo con su imagen es un momento anti-lacaniano en tanto no inaugura una fractura fundamental del sujeto si no que consume su unidad. La imagen que el espejo le devuelve al desnudo no genera una falsa identificación, un desconocimiento. Produce una identificación plena en la que el desnudo, despojado de carencia, puede unirse consigo mismo y encuentra dentro de sí la comunión con (en) la pluralidad.

En *Señor que no conoce la luna* la escena del espejo sella el proceso de subjetivación del desnudo, consolidando una visión afectiva e integrativa del sujeto que no tiene que expulsar al otro para constituirse. Lo acoge amorosamente dentro de sí: “siempre indisolubles, ella, él y yo”. Esta triangulación identitaria permite que el yo permanezca ambiguo, fluido e indeterminado; en afectuoso abrazo no en batalla constante.

A diferencia del monstruo de *Frankenstein*, al ver su propia imagen el desnudo no se horroriza de sí. Muy por el contrario asume la especificidad de su cuerpo como el lugar en el que reside la posibilidad de un (re)encuentro amoroso consigo mismo y con lo(s) demás.

No se trata de “descorporalizar” el monstruo sino de “desmonstrificar” el cuerpo. Despojarlo de las marcas que pretenden inscribir la abyección en él<sup>33</sup>. Se trata de hallar formas amorosas de relacionarse, formas que no fragmenten, mutilen ni violenten; formas que liberen la capacidad erótica y generadora del cuerpo.

## **Hablar por la herida**

En varios de sus textos Judith Butler habla de esta posibilidad. Para Butler la paradoja del proceso de subjetivación consiste en que el sujeto que pretende rebelarse contra ciertas formas de poder está a su vez constituido por ellas. La posibilidad de resistencia y agencia debe surgir a partir de prácticas performativas inmanentes a dicho poder, no desde una relación de oposición externa a éste (Butler, *Bodies* 15).

La resistencia no debe (ni puede) agenciarse desde la repudiación de aquello que constituye al sujeto –incluso si esto es la clave de su abyección— sino a través de una resignificación de estos elementos. Butler señala que existe un hiato entre el proceso de subjetivación, las estructuras que lo configuran y sostienen, y el determinismo. Para Butler este intersticio es el lugar de la agencia. A pesar de que la identidad sí está configurada por estructuras de poder que exceden al sujeto mismo, esto no cierra la puerta a la resemantización y el cambio:

The signifiers of identity are not structurally determined in advance. If Foucault could argue that a sign could be taken up, used for purposes counter to those for which it was designed, then he understood that even the most noxious terms could

---

<sup>33</sup>Conceptualizaciones peyorativas y marginalizantes de raza, género, enfermedad, incapacidad y sexualidad entre otros, vienen a la mente.

be owned, that the most injurious interpellations could also be the site of radical reoccupation and resignification. (Butler, *The Psychic* 104)

La propuesta de Butler consiste en crear una nueva identidad a través de la herida (*injury*). Re-significar la ignominia para quebrar la subyugación desde la cual se produce el sujeto. Se trata no de negar aquello que identifica al sujeto sino de ponerlo a producir a favor de éste, en contra del régimen que lo excluye y oprime:

Called by an injurious name, I come into social being [...] As a further paradox, then, only by occupying –being occupied by—that injurious term can I resist and oppose it, recasting the power that constitutes me as the power I oppose [...] If, then, we understand certain kinds of interpellation to confer identity, those injurious interpellations will constitute identity through injury. This is not the same as saying that such an identity will remain always and forever rooted in its injury as long as it remains an identity, but it does imply that the possibilities of resignification will rework and unsettle the passionate attachment to subjection without which subject formation –and re-formation—cannot succeed. (Butler, *The Psychic* 104-105)

Para el desnudo esto implica resignificar su doble genitalidad<sup>34</sup>. No se trata simplemente de invertir el paradigma de exclusión y abyección. De ahí su decisión final. Ésta consiste en no usar su cuerpo como arma contra los otros sino como herramienta de encuentro consigo mismo, como instrumento de afirmación de su voluntad y su deseo.

El desnudo, que un principio parecía atrapado en la estructura binaria de “matar” o “huir”, encuentra un tercer término que no es ni violento ni cobarde, que ni niega al otro ni desdice de sí mismo, que lo aleja de la condición de víctima sin convertirlo en victimario<sup>35</sup>. Desde el intersticio de (que es) la herida el desnudo se (des-re)construye a sí mismo en términos hospitalarios que acogen y posibilitan distintos modos de ser.

Al aceptar(se) plenamente el desnudo se apropia de las expresiones y definiciones que lo denigran para resignificarlas, y produce una subjetividad que no es ya la de la sujeción. La apropiación de esta marca que lo señala como abyecto es precisamente lo que le permite escapar del dominio de la ley que pretende regular su vida y su muerte:

---

<sup>34</sup> “En cuanto a mí, descubrí que tienen solamente un sexo y que por eso somos superiores [...] tengo dos sexos, como todos los que habitan esta casa, pero sólo yo parezco convencido de nuestra superioridad” (Rosero, *Señor* 66).

<sup>35</sup> El dilema está expuesto en las páginas 67-69. Algunos fragmentos: “matar o huir, huir horrorizado, pidiendo perdón por la sola razón de ser como soy. Vencerme, entregarme. El primer deseo, matar, significa la perdición [...] el deseo de huir, no tanto de los vestidos como de mí mismo [...] no contempla mi perdición, sino la ausencia de una parte de mí; y eso lo hace infame: pretende mi salvación a costa de mi esclavitud [...], ignoraría mi sombra desnuda” (69).

To claim that the subject exceeds either/o is not to claim that it lives in some free zone of its own making. Exceeding is not escaping, and the subject exceeds precisely that to which it is bound. In this sense, the subject cannot quell the ambivalence by which it is constituted. Painful, dynamic, and promising, this vacillation between the already-there and the yet-to-come is a crossroads that rejoins every step by which it is traversed, a reiterated ambivalence at the heart of agency. (Butler, *The Psychic* 18)

En el caso específico del desnudo esto conlleva la afirmación de su voluntad e identidad al tomar su propia vida y asumir su deseo hermafrodita en un único y definitivo acto.

### **El Hijo de nadie, un mundo sin Edipo**

Judith Butler célebremente ha señalado que la genitalidad del sujeto conlleva una normativación de la sexualidad sobre la que a su vez se sustenta el sistema social. El proceso de sexuamiento es el momento constitutivo tanto del sujeto como de lo abyecto. El sujeto se constituye no sólo expulsando otros de sí, sino insertándose en patrones altamente sexuados de comportamiento basados en la genitalidad. El otro que se rechaza es también la posibilidad de ser más allá de la heteronormatividad que garantiza la (re)producción de lo social<sup>36</sup>. Aquello que por su genitalidad, sexualidad o voluntad no pueda ser insertado dentro de estos parámetros pone en entredicho el espacio y el modo desde los que los cuerpos individuales y nacionales se constituyen:

The performativity of nation-ness and gender are coterminous and mutually reinforcing [...] the various discourses that equate human bodies, spatial bodies (such as cities), and state bodies (nations or other imagined communities) indicate the degree to which nation-ness and gender have been naturalized to shape, organize, and valorise space as well as human corporeality: outside versus inside; up versus down; private versus public; functionality (health) versus nonfunctionality (or disease), and so on. [...] Thus each “body” is constructed along the various coordinates of space (territory/nation-ness) and gender. (Taylor 96)

Aunque en la novela no hay ambigüedad ni multiplicidad de identidades sexuales dentro de los desnudos, su carácter hermafrodita hace que, por una parte, sean ellos

---

<sup>36</sup> “The forming of a subject requires an identification with the normative phantasm of “sex,” and this identification takes place through a repudiation which produces a domain of abjection, a repudiations without which the subject cannot emerge. This is a repudiation which creates the valence of “abjection” and its status for the subject as threatening specter” (Butler, *Bodies* 3).



mismos los que escojan su sexualización<sup>37</sup>, y, por otra, sean un recordatorio constante de la posibilidad de dar al traste con la naturalización de la diferencia hombre-mujer como base del cuerpo físico y nacional. La amenaza que la genitalidad de los desnudos (re)presenta va mucho más allá de lo que podría ser considerado una mera desviación física y se extiende a todo el cuerpo social.

Esta amenaza se actualiza en la novela en las descripciones del confuso y brutal mundo de los desnudos. Acechados por el hambre y reducidos a sus más básicas necesidades, el mundo de los desnudos se presenta en apariencia como un espacio animalizado sin formaciones sociales identificables, en donde la supervivencia es la prioridad. Las relaciones verticales se imponen a las horizontales o transversales que parecen no existir. La casa descrita por el desnudo es un mundo de contienda donde “todos estamos solos” (Rosero, *Señor* 53) y donde la necesidad no genera asociación ni camaradería. Las carencias físicas triunfan sobre vínculos como la amistad e incluso la fundacional noción de familia<sup>38</sup>.

Entre los desnudos no existe nada parecido a relaciones familiares ni a lazos afectivos con progenitor o ancestro alguno. No hay hermanos, hermanas, padres, tíos, abuelos, primos. La labor reproductiva de las desnudas no implica los vínculos afectivos que solemos asociar a lo materno. Su rol es el de la mera reproducción y enseñanza básica de las habilidades que la criatura necesita para sobrevivir:

Las madres desnudas pasean con sus hijos desnudos los primeros años, y después, cuando éstos ya pueden –en apariencia—defenderse, los sueltan, los echan al tumulto de la desnudez, y los olvidan. He visto madres que se desesperan de tener que soportar a sus hijos y bostezan grandemente, al contemplarlos, y nunca supe si lo hacen acosadas por el sueño y la fatiga, o por el hambre: los ciclópeos deseos de comérselos. De todas maneras son las mismas madres quienes se encargan de explicarles, con gritos y con golpes y con gestos, a qué mundo han llegado; de lo contrario la mayoría de nosotros (ellas mismas) nunca jamás hubiéramos sobrevivido. (Rosero, *Señor* 51)

La posibilidad de situarse dentro de una genealogía no existe en el mundo de los desnudos<sup>39</sup>, y si las filiaciones no pueden siquiera establecerse ciertos tabúes

---

<sup>37</sup> “los adolescentes, que no han decidido todavía ser más hombres que mujeres o al revés” (Rosero, *Señor* 82).

<sup>38</sup> “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 [...] se sabe de restos humanos, cuerpos de niños y niñas, sobre todo, que dan un aviso a gritos de hambre eterna” (Rosero, *Señor* 34).

<sup>39</sup> “En mi caso, no sé cuál de todas estas mujeres es mi madre, cual de todas las mujeres que deambulan circularmente por la casa, ocupando a veces con sus ojos afligidos el abismo diminuto de mi ventana. Es posible que esté viva. Respecto a mi padre, puede ser un desnudo, o un vestido, y su ausencia en ambos casos es la misma [...] En esta casa nadie puede garantizar una referencia directa a sus antepasados, ni de los muertos ni de los vivos; nadie sabe dónde y cómo y para qué respiran sus hermanos, o primos o tíos o abuelos [...] Así crecí, y no sé si tengo hermanos, o no tengo. No quiero saberlo. Es igual. En esta casa todos estamos solos” (Rosero, *Señor* 51-3).

fundacionales como el del incesto se hacen inoperantes. ¿Cómo no acostarse con la madre, el padre o el hermano si no se sabe quién es la madre, el padre o el hermano? La confusión de cuerpos desnudos es también una confusión ideológica en tanto dichas figuras no circulan significativamente en el desnudo mundo del texto.

Al narrar el universo de los desnudos la novela moviliza un erotismo sin regulación para producir un espacio transgresivo que trastoca incluso el paradigma de transgresión y afianzamiento propuesto por Bataille. Es bien sabido que para el escritor francés la prohibición instaurada por la ley y su necesaria transgresión son parte esencial del afianzamiento de la ley misma<sup>40</sup>. Sin embargo, aquí no se trata de una transgresión momentánea de la prohibición, ni de un simple deseo de transgredirla<sup>41</sup> sino de la ruptura de la prohibición misma, de un acto revolucionario en el que el sistema que sostenía el tabú se viene abajo. La prohibición no está aquí para ser violada (Bataille 68), la prohibición no puede operar porque la estructura que la sostiene no existe.

Lo anterior es importante porque la figura del incesto es mucho más que una cuestión de regulación privada de la sexualidad. En su célebre *Antiedipo* Félix Guattari y Gilles Deleuze desarrollan la tesis de que la triangulación edípica es la base de todo un sistema de regulación del deseo que limita considerablemente las posibilidades de configuración de formaciones individuales y sociales:

Sólo en apariencia Edipo es un principio, ya como origen histórico o prehistórico, ya como fundación estructural. Es un principio por completo ideológico, para la ideología. De hecho, Edipo siempre y tan sólo es un conjunto de llegada para un conjunto de partida constituido por una formación social. Todo se aplica a él, en el sentido que los agentes y relaciones de la producción social, y las cataxis libidinales que les corresponden, son volcados en las figuras de la reproducción familiar. (107)

De modo similar a lo que señalaba Butler, Deleuze y Guattari arguyen que los procesos de regulación libidinal y de normativación genérica son estrategias de constitución social que delimitan lo que es aceptable socialmente, y pretenden incluso regular el comienzo mismo de lo humano. La insistencia social sobre la edipalización de los procesos de formación de la identidad y de la sociedad proponen que lo que escape dicho modelo está “desviado”, “enfermo” y –en casos extremos— incluso más allá o más acá de la existencia de lo humano mismo:

---

<sup>40</sup> “Experimentamos, en el momento de la transgresión [de la prohibición], la angustia sin la cual no existiría lo prohibido: es la experiencia del pecado. La experiencia conduce a la transgresión acabada, a la transgresión lograda que, manteniendo lo prohibido como tal, lo mantiene *para gozar de él*” (Bataille 43), “las transgresiones, aún multiplicadas, no pueden acabar con la prohibición, *como si la prohibición fuera únicamente el medio de hacer caer una gloriosa maldición sobre lo rechazado por ella*” (Bataille 52). Cursivas en el original.

<sup>41</sup> “Derribar una barrera es en sí mismo algo atractivo; la acción prohibida toma un sentido que no tenía antes de que un terror, que nos aleja de ella, la envolviese en una aureola de gloria” (Bataille 52).

Edipo [...] es el reino del “*O bien*” en la función diferenciante de la prohibición del incesto: allí es la mamá quien empieza, allá es el papá, y acullá eres tú mismo. Permanece en tu lugar. La desgracia de Edipo radica precisamente en no saber dónde empieza ese quién, ni quién es quién. Además, “ser padre o hijo” viene acompañado de otras dos diferenciaciones en los lados del triángulo, “ser hombre o mujer”, “estar muerto o vivo”. Edipo no debe saber si está vivo o muerto, si es hombre o mujer, antes de saber si es padre o hijo”. Incesto: serás zombi y hermafrodita [...] En una palabra, la triangulación familiar representa el mínimo de condiciones bajo las que un “yo” recibe las coordenadas que le diferencian a la vez en cuanto a la generación, al sexo y al estado [...] se trata del máximo de condiciones bajo las que las personas se diferencian. (Deleuze y Guattari, *Antiedipo* 81-2)

El desnudo es ambos: un zombie y un hermafrodita. Su hermafroditismo resalta lo innecesario de una estructura basada en la prohibición edípica a su vez sostenida por una división de género que descansa precisamente en las diferencias genitales entre los individuos. En la anatomía de los desnudos no hay nada que justifique el acoplamiento “hombre-mujer”. Independientemente del género con el que cada desnudo se identifique todos tienen los dos genitales y en consecuencia la limitación de la sexualidad con el argumento (re)productivo se hace obsoleta.

Lo anterior no quiere decir que el modelo familiar de (re)producción social esté ausente en la regulación del cuerpo textual. La familia sí existe en la novela pero al ser el núcleo social de los vestidos, aparece asociada a formas de represión y (re)producción de la violencia.

Los vestidos tienen hijos, esposas y esposos, madres, abuelas, padres. No por esto su mundo es percibido como más ético y pleno, ni siquiera menos brutal. Más aún, el hecho de que la familia sea una parte clave de la organización social de los vestidos hace que este modelo no pueda ya asociarse con los valores morales y trascendentes que no sólo dice afianzar sino de los que pretende ser la expresión natural. En la novela la familia es una célula de bienestar, amor y compañía sino una estructura de reproducción del macabro orden establecido, un modo de perpetuación de un sistema social basado en la violentación y desposesión de unos en beneficio de otros.

*Señor que no conoce la luna* no “animaliza” a los desnudos al negarles vínculos familiares, recalca que la existencia de éstos no garantizan en modo alguno la superioridad moral, ética, ni de ninguna otra índole. Esto resalta la falsa naturalidad de la estructura y la tremenda violencia que su imposición, (re)producción y permanencia requiere.

Deleuze y Guattari proponen que para buscar alternativas a estos procesos de subjetivación y sujeción se debe apelar a la fuerza transgresiva del deseo. En la movilización de un deseo sin regular subyace —para Deleuze y Guattari— la posibilidad de producir cuerpos (físicos y sociales) menos represivos y violentos. En *Señor que no conoce la luna* el cuerpo del desnudo es el escenario de dicha revolución.

## Morir públicamente, amarse mientras tanto. La contestación erótica del desnudo

*El erotismo es afirmar la vida incluso en la muerte*

—Bataille, *El Erotismo*

En *Antiedipo* Deleuze y Guattari enfatizan el carácter profundamente subversivo del deseo en general<sup>42</sup> y las consecuencias que no reprimirlo tienen no para tal o cual individuo sino para la estructura social en general:

Si el deseo es reprimido se debe a que toda posición de deseo, por pequeña que sea, tiene motivos para poner en cuestión el orden establecido de una sociedad: no es que el deseo sea asocial, sino al contrario. Es perturbador: no hay máquina deseante que pueda establecerse sin hacer saltar sectores sociales enteros. Piensen lo que piensen algunos revolucionarios, el deseo en su esencia es revolucionario [...] y ninguna sociedad puede soportar una posición de deseo verdadero sin que sus estructuras de explotación, avasallamiento y jerarquía no se vean comprometidas. (121)

Los autores aclaran que este deseo es específicamente sexual. La sexualidad —se dijo arriba— es clave en los procesos de subjetivación y de construcción de la identidad. Reconsiderar las relaciones que (re)producen al sujeto tiene a su vez que pasar por la sexualidad<sup>43</sup>. Para Deleuze y Guattari atreverse a sacar el deseo de “la habitación de Edipo” implica un profundo (y necesario) replanteamiento de las maneras en las que constituimos las distintas identidades que nos definen. Liberar el deseo, asumir el erotismo —sobre todo cuando éste no encaja dentro de los procesos edípicos de subjetivación e identificación— es un acto revolucionario.

En su célebre libro sobre el erotismo Georges Bataille habla de la importancia de la desnudez. Para el escritor francés ésta es significativa porque “se opone al estado cerrado, es decir, al estado de la existencia discontinua. Es un estado de comunicación, que revela un ir en pos de una continuidad posible del ser, más allá del repliegue sobre sí” (22).

Sólo hasta el acto final del desnudo su desnudez deja de *representar* desposesión, exhibicionismo y monstruosidad, y pasaría a resignificar en términos de erotismo, entrega y comunión. La desnudez final del desnudo resignifica la herida que su doble genitalidad le ha inflingido a lo largo de la novela y exhibe la consumación de un deseo hermafrodita

---

<sup>42</sup> “Esto no quiere decir que el deseo sea algo distinto de la sexualidad, sino que la sexualidad y el amor no viven en el dormitorio de Edipo, más bien sueñan en algo amplio y hacen pasar extraños flujos que no se dejan acumular en un orden establecido. El deseo no “quiere” la revolución, es revolucionario por sí mismo, y de un modo como involuntario, al querer lo que quiere” (Deleuze y Guattari, *Antiedipo* 122).

<sup>43</sup> “Al igual que las relaciones de poder sólo se afirman al efectuarse, la relación consigo mismo, que las pliega, sólo se establece al efectuarse. Y es en la sexualidad donde se establece o se efectúa” (Deleuze, *Foucault* 134).

y autoerótico que no puede ser pensado dentro del marco edípico de la familia y el estado.

El desnudo, al poseerse a sí mismo, se despoja de los límites que lo configuran y (re)presenta un modo de ser que se deja habitar, penetrar, por muchos otros. Al autoposeerse, al amarse plenamente a sí mismo, el desnudo no se (en)cierra una vez más. Se expone y abre más allá de los límites de su propio cuerpo, su temor, su presencia. Con su acto final establece vínculos amorosos y hospitalarios basados en “un placer que podemos calificar de autoerótico [...] en el que se contraen las nupcias de una nueva alianza, nuevo nacimiento, éxtasis deslumbrante como si el erotismo liberase otros poderes ilimitados” (Deleuze y Guattari, *Antiedipo* 26).

Esto tiene su precio. Bataille nos advierte que si el (auto)erotismo lleva al sujeto a un desdibujamiento de sus propias fronteras es porque está íntimamente relacionado con la muerte<sup>44</sup>. Tanto el erotismo como la muerte están intrínseca e indisolublemente asociados con la apertura hacia una experiencia extrema que lleva al sujeto literalmente fuera de sí, que lo expone a una transformación en la que las fronteras que lo identificaban —separándolo de lo y los otros— se desmoronan<sup>45</sup>: “en la base del erotismo, tenemos la experiencia de un estallido, de una violencia en el momento de la explosión” (98).

Sin embargo, esta muerte es muy distinta a las demás de la novela ya que es un acto que reafirma la voluntad, el placer y la libertad que pretenden negarse. La doble decisión del desnudo de, por una parte, quitarse su propia vida y, por la otra, entregarse públicamente al amor más prohibido en el texto, quiebra la autoridad ahí donde ésta más pretendía reforzarse. El acto del desnudo es el ejercicio de una voluntad que se niega a ser en los términos peyorativos, violentos y excluyentes que se le ofrecen y decide exhibir(se) la impotencia del régimen que pretende subyugarlo decidiendo sobre su vida y su placer.

De ahí el escándalo que produce. Los vestidos, acostumbrados a las muchas muertes públicas de los desnudos y habituados también a sentir placer o —en el peor de los casos— hastío frente a ellas, se angustian y desconciertan ante la amatoria<sup>46</sup> y autoinflingida<sup>47</sup> muerte del desnudo. La muerte del desnudo no es un triunfo para los desnudos. Su suicidio es una “contestación erótica”, es decir, una instancia en la que

---

<sup>44</sup> “El terreno erótico abre la voluntad de replegarnos sobre nosotros mismos. El erotismo abre a la muerte. La muerte lleva a negar la duración individual. ¿Podríamos, sin violencia interior, asumir una negación que nos conduce hasta el límite de todo lo posible?” (Bataille 28).

<sup>45</sup> “La experiencia interior del hombre se da en el instante en que, rompiendo la crisálida, toma conciencia de desgarrarse él mismo, y no la resistencia que se opondría desde fuera. La superación de la conciencia objetiva, limitada por las paredes de la crisálida, está vinculada a esa transformación” (Bataille 43).

<sup>46</sup> “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 [...] es como si definitivamente nadie lograr respirar, porque yo muero públicamente, porque me amo mientras tanto, terco como una piedra” (Rosero, *Señor* 112).

<sup>47</sup> “Yo los escucho angustiarse, entre la niebla morada, cuando pongo mis uñas en mi cuello. Mis manos son dueñas de mí, no ellos [...] hoy, mis terribles enemigos, hoy les va a doler hasta la asfixia que yo mismo me condene y me culmine a mi albedrío” (Rosero, *Señor* 111).

“though it appears that the normativizing law prevails by forcing suicide [...] the text exceeds the text, the life of the law exceeds the teleology of the law enabling an erotic contestation and disruptive repetition of its own terms” (Butler, *Bodies* 140).

Con su acto final el desnudo cumple la profecía de la madre agonizante del “famoso hombre de ciencia” pues elige su propio dolor y echa en cara a los vestidos sus dos sexos sin sosiego (Rosero, *Señor* 17). El desnudo revela y se rebela: al tiempo que hiperboliza y exhibe su castigo, señala el fracaso del mismo. Con su desobediencia última muestra su rebelión invencible, la negación de la ley que se le impone en el momento en el que ésta debería asentarse con mayor severidad.

El desnudo, al final, afirma que no puede ser vencido desde afuera, que los límites y las categorías impuestas no lo contienen, que su muerte no les pertenece pues no es de este mundo, ni siquiera de este tiempo.

### **De Mirón a vidente, más allá del “tiempo de la luz”**

Cuando el desnudo recibe la orden de salir a enfrentar su suplicio el tiempo en la novela no puede ya medirse. Tras la orden el desnudo y la narrativa dejan de habitar el tiempo presente. Se lleva a cabo un proceso de ensimismamiento e introspección que es a la vez la ruptura de los límites que lo aíslan y contienen: “no me es posible adivinar el tiempo en la luz; la luz aquí es precedera” (Rosero, *Señor* 107) dice el desnudo y con esto asocia la luz y lo visible con lo precedero.

La novela equipara el reino de lo visible con el tiempo histórico de la presencia que, por una parte, sólo (re)conoce lo visible, y por otra, constituye como invisibles ciertos cuerpos que en consecuencia puede desechar y violentar. Al prepararse para morir el desnudo abandona dicha temporalidad. En adelante el discurso del desnudo, aquel que narra su propia muerte, deja de lado el presente y se abre al futuro gramatical.

El pasaje no sólo está escrito enteramente en el futuro, sino que —como sucede hacia el final de *Los Ejércitos*— hay aquí un fuerte tono profético<sup>48</sup>. En *The Space of Literature* Maurice Blanchot habla de esta conexión entre la muerte, la profecía, la potencialidad y el futuro:

---

<sup>48</sup> “Seré hecho prisionero. A mi paso en la mañana se abrirán todas las ventanas y saldrán como aves mojadas las ruidosas cabezas de las mujeres, y una multitud de niños, o un río de gritos, correrá tras de mí; todas las puertas de todas las casas se abrirán; surgirán y surgirán más vestidos, perplejos o curiosos, la mayoría furiosos, jóvenes mujeres—su juventud se yergue en sus senos—todas con sombrero y velos negros, clamarán exigiendo una tortura original; un murmullo grande inclinará todos los rostros, como in un gran viento arrasara un campo de espigas. Los más viejos esgrimirán sus báculos, alimañas dispuestas a dar el salto intempestivo; me observarán con atención babeante [...] La más déspota y amarga de sus criadas me ofenderá. Sus sacerdotes advertirán que es muy posible que la tierra tiemble cuando y o muera, o acaso oscurezca de pronto y una gran luz anaranjada brote de mi pecho y haga pedazos las iglesias y se ensañe con las cosas sagradas. Mi imagen desnuda será un recuerdo al rojo que martirizará sus corazones en el sueño, es decir para siempre. Cuando mi cuerpo haya sido enterrado lejos de su cabeza, como una división perpetua de los sexos, cuando mi sangre se seque, ya no sobrevendrá ningún peligro y no habrá más respuesta de la tierra que el recuerdo. Después la muchedumbre se dispersará” (Rosero, *Señor* 108).

Quizás el hombre muera solo, pero la soledad de su muerte es muy distinta de la soledad de quien vive solo. Soledad extrañamente profética que (en cierto sentido) es la soledad de un ser que lejos de ser pasado pertenece por completo al futuro, que deja de ser para convertirse únicamente en quien será, fuera de los límites y las posibilidades actuales. Muere solo, porque no muere ahora allí en donde estamos, sino que muere totalmente en el futuro, liberado no sólo de su existencia presente sino también de su muerte presente. (149)

El desnudo ha pasado de ser “una mirada que camina”, un *voyeur*, a ser un vidente, un profeta. Para el *voyeur* lo más importante es lo que se presenta ante sus ojos. Ver lo que está ahí, presente frente a él, es lo que constituye su ilusión de control y por tanto su placer. El vidente, por el contrario, reconoce como real aquello que no está (aún, ya) presente, aquello que sólo puede ser narrado desde la apertura del futuro. Su mirada se extiende en el tiempo y en el espacio expandiéndolos. El profeta es, además, un médium, una conexión entre aquellos que habitan distintos espacios, formas, tiempos. Contrario al mirón obsesionado por el impulso epistemofílico que asociada mirada-saber-poder<sup>49</sup>, el vidente es una figura hospitalaria de comunicación.

El texto encarna esta apertura. Al hacer uso de un lenguaje con fuertes reminiscencias bíblicas de la muerte de Cristo, el texto enfatiza el carácter sacrificial y trascendente de la muerte del desnudo. Así narrada, la última acción del desnudo subraya la brecha entre la percepción visual, externa, de los hechos; y la percepción profunda, multisensorial, interna, de los mismos.

Ésta última se impone y al final los vestidos *ven* frustrado su deseo de observar una “tortura original” (Rosero, *Señor* 107), y son confrontados con el espectáculo de su impotencia. A través del suicidio y el autoerotismo el desnudo fisura el régimen escópico al obligarlo a ver lo que tanto se ha esforzado por invisibilizar, y, además, quiebra su temporalidad al extender su palabra (al) más allá de las narrativas historicistas e identitarias de dicho sistema.

Con esto el texto radicaliza su tendencia a la espectralización. La narrativa abandona toda tentativa de representación basada en el paradigma visual y se sumerge en la corporalidad espectral del desnudo. Para este punto, dicha corporalidad es ya puro movimiento, fluidez, pluralidad y vértigo. El encuentro del desnudo consigo mismo y con la muerte está narrado en términos plurisensoriales que escapan la lógica racional y expanden tanto los límites del cuerpo como los modos de (re)producir el sentido.

En la narración del desnudo se evocan la impetuosidad y capacidad generativa y revitalizadora de los elementos<sup>50</sup>. Además, hay una fuerte presencia del abismo como

---

<sup>49</sup> Este concepto se elaborará en detalle en el tercer capítulo.

<sup>50</sup> “porque algo como un río me conduce a mí, porque soy un abismo y me dejo arrastrar por el curso de mis atracciones, mi cataclismo hacia arriba, siguiendo el vórtice subterráneo de mis voces, vertiéndome en mí, persiguiendo aterrado de amor mientras muero todos y cada uno de los cauces que yo mismo me presento, regándome en mí, deslizándome húmedo hirviendo, depositándome para toda la eternidad entre mi-cuenca-mi-lecho-mi-sepultura, perdiéndome en mí como un grito en el agua, transportado como tormenta, dispersado, fulminado, muerto” “seré un desnudo invisible, un soplo de aire” (Rosero, *Señor* 113-4, 109).

imagen que invoca no el choque contra la tierra sino la caída sin límite, la suspensión en el vacío de la posibilidad<sup>51</sup>. Estas metáforas hacen que más que de un dejar-de-ser, se trate de un cambio de estado, de una transición, un modo de persistir más allá del cuerpo. En su caída el cuerpo del desnudo —libre ya del escrutinio vejatorio y violento de los vestidos— se exhibe, desligado de ataduras: “released from prohibitive scrutiny, the body frees itself only through its own dissolution” (Butler, *Bodies* 166). Más que un peso muerto cayendo sobre la tierra, la muerte del desnudo es una suspensión de la muerte y de los límites corporales, una instancia de apertura y unión. La caída del desnudo es a la vez su levantamiento, su insurrección.

En *Noli me tangere* Jean-Luc Nancy habla del célebre pasaje bíblico y acentúa la función de la aparición del cuerpo de Jesús. Para Nancy la aparición no del espíritu, sino del cuerpo, es de gran importancia pues el filósofo localiza en el cuerpo el doble movimiento de caída y elevación: “Noli me tangere constituye la palabra y el instante [...] de un solo cuerpo infinitamente alterado y expuesto en su tumba como en su levantamiento” (76). Así también el desnudo en el momento de dejar su cuerpo —o, más bien, de empezar a ser sólo un cuerpo— es a la vez más y menos cuerpo que nunca: en el éxtasis final el cuerpo del desnudo se abre para acoger a los otros dentro de sí y enlazarlos.

En su último momento el desnudo literalmente se sale de sí en el espasmo simultáneo del placer y la muerte. La aparición final del cuerpo del desnudo es una insurrección en tanto es “el surgimiento de lo indisponible, de lo otro, y del acto de desaparecer *en el cuerpo mismo y como el cuerpo*” (Nancy, *Noli me tangere* 28). El desnudo se penetra a sí mismo para que otros puedan a su vez poseerlo, habitarlo. El desnudo desmaterializa y expande su cuerpo hasta (el) más allá de la presencia para poder incluir a aquellos cuerpos que ya no están o no están aún presentes, y establecer una relación amorosa con ellos:

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 porque no existe otra memoria que se interponga [...] 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 y mientras muero definitivamente yo mismo inscribo con sangre—en la calle, frente al mundo—el epitafio feliz, aquí yacen los amanes más sigilosos, el último de los últimos. (Rosero, *Señor* 113-114)

---

<sup>51</sup> “Al final está únicamente el abismo” (Rosero, *Señor* 110). Esto es importante, además, porque las tres novelas de Rosero concluyen de igual modo, con la suspensión del personaje principal en el (no) tiempo y espacio del abismo. Esto se desarrollará en detalle en el tercer capítulo.



## “El más de uno”, la esquizofrénica revolución de “los amantes más sigilosos”

*El inspirado, el amante, soy yo.*  
—Deleuze, *Platón y el simulacro*

Mucho es lo que se ha dicho entre el fuerte vínculo ideológico que existe en la modernidad occidental entre el cuerpo físico y el político. En *Multitude* Hardt y Negri recuerdan que los tratados políticos europeos de la modernidad temprana solían estar precedidos por una sección llamada *De Corpore* en la que se hacía un análisis del cuerpo humano y del cuerpo político que tenía como objetivo “naturalizar” el orden político al equiparar su funcionamiento con el humano (160). Basados en esto los autores concluyen que “we need to write a kind of anti-*De corpore* that runs counter to all the modern treatises of the political body and grasps this new relationship between commonality and singularity in the flesh of the multitude” (194).

*Señor que no conoce la luna* lleva a cabo una reescritura del cuerpo social a partir del cuerpo espectral del desnudo. La espectralización del cuerpo en (de) la novela tiene a su vez profundas consecuencias en el marco más amplio de lo social y del sentido mismo. La afirmación del (auto)erotismo hermafrodita del desnudo hace colapsar el sistema patriarcal al rechazar los códigos desde los cuales se (re)producen tanto los cuerpos individuales como el socio-político.

El desnudo se aproxima entonces al revolucionario esquizo deleuziano porque rompe el sistema edípico de regulación libidinal y disciplinamiento social. En *Antiedipo* Deleuze y Guattari hablan de la importancia de crear “máquinas de deseo”, seres capaces de escapar la triangulación edípica sobre la que se funda nuestra sociedad. Ésta es, según los autores, la revolucionaria función del esquizoanálisis<sup>52</sup>.

Para ellos, la liberación del amor y el deseo basada en un modo distinto de habitar el propio cuerpo y el de los demás es la clave para producir relaciones drásticamente distintas a las actuales y por lo tanto profundamente subversivas. Pero esto es tan difícil de conseguir que Deleuze y Guattari se preguntan si realmente dichos seres pueden existir:

Estos hombres del deseo (o bien no existen todavía) [...] conocen increíbles sufrimientos, vértigos y enfermedades. Tienen sus espectros. Deben reinventar cada gesto. Pero un hombre así se produce como hombre libre, irresponsable, solitario y gozoso, capaz, en una palabra, de decir y hacer algo simple en su

---

<sup>52</sup> “Hacer el amor no se reduce a hacer uno, ni siquiera dos, sino hacer cien mil. Eso es, las máquinas deseantes o el sexo no humano: no uno ni siquiera dos sexos sino n... sexos. El esquizoanálisis es el análisis variable de los n... sexos en un sujeto, más allá de la representación antropomórfica que la sociedad le impone y que se da a sí mismo de su propia sexualidad. La fórmula esquizoanalítica de la revolución deseante será primero: a cada uno sus sexos” (Deleuze y Guattari, *Antiedipo* 305).

propio nombre, sin pedir permiso, deseo que no carece de nada, flujo que franquea los obstáculos y los códigos, nombre que ya no designa ningún yo. (136)

¿No es acaso esto lo que hace el desnudo? Su acto final, mezcla de erotismo, muerte y escritura excede el sistema relacional vigente, sacándolo de sí, extendiéndolo más allá de los límites (conceptuales, sexuales, sociales, etc.) que lo sustentan. El desnudo es ese “esquizo”, ese ser que, hastiado y decidido, repudia las limitaciones que se le imponen al encontrar el intersticio entre escapar o morir, el intervalo entre la resignación y la violencia, el umbral entre la partida y la permanencia:

¿Qué es el esquizo sino el que, en primer lugar, ya no puede soportar “todo eso” [...] valores morales, patrias, religiones y certezas privadas? Del esquizo al revolucionario tan sólo hay la diferencia entre el que huye y el saber hacer huir lo que huye, reventando un tubo inmundo, haciendo pasar un diluvio, liberando un flujo, recortando una esquizia. El esquizo no es revolucionario, pero el proceso esquizofrénico (del que el esquizo no es más que la interrupción, o la continuación en el vacío) es el potencial de la revolución. A los que dicen que huir no es valeroso, respondemos: ¿quién no es fuga y *catexis social al mismo tiempo*? (Deleuze, *Antiedipo* 341), cursivas en el original.

A la pregunta sobre la existencia de los “hombres de deseo” podemos entonces contestar que sí, que sí existen estos seres, al menos en el revolucionario mundo de Rosero. El cuerpo espectral del desnudo, todo fluidez, tránsito y pluralidad, obliga a un replanteamiento de las estructuras sociales que predicen su abyección y promueven su sujeción, y trunca la (re)producción de sistemas basados en la suspensión de los derechos de unos para garantizar los privilegios de otros.

La afirmación final de la identidad del desnudo no es la de un sujeto que requiere la expulsión del (lo) otro para su constitución. El desnudo no se encuentra consigo mismo en un afuera, sino que encuentra a los otros en él<sup>53</sup>. El desnudo es “*el más de uno*” (Derrida, *Espectros* 14) que exige pensar el ser más allá de los impulsos estabilizadores, esclarecedores y cuantificadores. No desde la muerte, sino como dice Derrida, dese la “super-vivencia”<sup>54</sup>.

Esto permite no sólo incluir aquello(s) que ha(n) sido relegado(s) al espacio marginal, anónimo, violento, monstruoso y abyecto donde el asesinato no cuenta como crimen, donde la desaparición y el desplazamiento son parte incuestionada del orden de las cosas; sino impedir que dichos espacios puedan ser configurados.

---

<sup>53</sup> “Lo más lejano deviene interior al transformarse en lo más próximo: la vida en los pliegues” (Deleuze, *Foucault* 158).

<sup>54</sup> “Lo irrefutable mismo supone que esa justicia conduce a la vida más allá de la vida presente o de su ser ahí efectivo, de su efectividad empírica u ontológica: no hacia la muerte sino hacia un sobre-vivir [...] cuya posibilidad viene de antemano a desquiciar o desajustar la identidad consigo del presente vivo así como de toda efectividad” (Derrida, *Espectros* 14).

El desnudo logra escapar la trampa del deseo de control y la inversión de la violencia. No se entrega ni deja que el odio lo posea. Con su epitafio el desnudo excede estas lógicas y (re)presenta una apertura de la subjetividad y del sentido al definirse como a la vez singular y múltiple, extático y agonizante, muriente y todavía con agencia. Al final el desnudo es ese cuerpo espectral “sensible insensible” que se cae y se eleva, y que se clausura sobre sí mismo al tiempo que se abre (al) más allá de todo límite.

Expuesto y hospitalario, el desnudo se deja poseer por el amor, un amor a sí mismo que sólo puede manifestarse en la apertura hacia otros. Su epitafio sella también esta convocación. En su sangrienta y pública inscripción final, el desnudo resignifica su identidad. Su desnudez pasa de ser injuriosa a erótica, hospitalaria y plural: de ser un “*Yo Desnudo*” el desnudo es ahora “los amantes más sigilosos, el último de los últimos” (Rosero, *Señor* 114). Ésa es la paradójica y rebelde inscripción desde la cual el desnudo elige nombrarse. Se entiende entonces que su epitafio sea feliz (114).

Habitado por muchos, el desnudo es un poseso, sólo que a diferencia de lo que suele suceder en los relatos bíblicos él no lucha contra sus espectros, no pretende expulsarlos. Los acoge, ama y se une con ellos en un gesto que está más allá del deseo de control, delimitación, exclusividad, dominio e imposición: ¿de quién son las voces que pueblan el habla del desnudo?, ¿quiénes son esos amantes?, ¿de qué géneros son?, ¿cuál es su apariencia?, ¿cuántos son acaso? Son sigilosos, son los primeros y los últimos, son muchos, son todos, son Legión.

## Capítulo II. “Una puerta abierta para siempre”, la espectral mirada sin perspectiva de la niebla

*Él buscaba en la rara luz de la niebla, como si sólo así pudiera encontrar la respuesta por fin, al fin el fin de su búsqueda. Los sobrecogía esa vista sin perspectiva.*

—Evelio Rosero, *En el lejero*

*Si la luz es el elemento de la violencia, hay que batirse contra la luz con otra cierta luz para evitar la peor violencia, la del silencio y la de la noche que precede o reprime el discurso.*

—Derrida, *Escritura y la diferencia*

*En el lejero*, publicada en 2003, es en general menos alegórica y oscura que *Señor que no conoce la luna* y guarda una relación más directa con *Los Ejércitos*. De manera explícita los dos textos parten de la desaparición de personas como fenómeno histórico, y exploran la aporía que dicho evento implica para la representación (política, social, histórica, literaria, etc.). Ambas novelas —separadas sólo por tres años— narran la historia de un hombre anciano que busca desesperadamente a una mujer que ha desaparecido.

Estas semejanzas han hecho que constantemente se relacione a los dos textos y que casi siempre se las ponga en una proyección evolutiva: *En el lejero* como preparación o antesala de *Los Ejércitos*, la novela más celebrada de Rosero. Como veremos en el siguiente capítulo Rosero mismo se ha encargado de promover esta lectura en varias entrevistas<sup>1</sup>. No obstante, si es verdad que *En el lejero* es un “sueño terrible”, un espacio devorado por la pesadilla<sup>2</sup>, esto se debe a que la novela asume la espectralización y la suspensión que la desaparición conlleva y no se permite salir de esta situación. Esto no implica que en la novela no haya lugar para la exploración de la posibilidad de movilizar solidaridad y agencia.

La historia como tal es bastante sencilla: Jeremías Andrade, un viejo ebanista de setenta años, busca a su nieta, Rosaura, quien desapareció cuando tenía nueve años al ir a comprar un ramo de rosas a la tienda. Desde entonces han pasado cuatro años y Jeremías vaga de pueblo en pueblo con la esperanza de encontrarla. A diferencia de lo que sucede en *Los Ejércitos*, en *En el lejero* la desaparición antecede al relato y cuando la novela comienza Jeremías lleva ya más de un año buscando a su nieta.

Armado con una foto de su nieta el viejo ebanista *erra* persiguiendo el rumor de una visión, caminando sin descanso tras la promesa de una (re)aparición. El deseo de

---

<sup>1</sup> “[*En el lejero*] es, en cierto modo, su “preparación” [La de *Los Ejércitos*], su antesala. Fíjese que los protagonistas de ambas novelas son viejos de 70 años. La mirada es parecida, pero no igual” (Rosero en Ungar).

<sup>2</sup> “[*En el lejero*] es un sueño terrible, una pesadilla de la que intentamos sacudirnos con dolor, con tristeza, hasta despertar [...] Allí la pesadilla se apoderaba de todo” (Rosero en Ungar).

volver a ver a Rosaura —de manera similar a lo que sucede en *Los Ejércitos* con Ismael y Otilia— es el motor del relato y de todos los desplazamientos de Jeremías, y es por este deseo que el protagonista llega al pueblo<sup>3</sup> sin nombre en el que la novela tiene lugar.

Esto marca otra diferencia importante con las otras dos novelas estudiadas. *En el lejero* se inicia con el arribo de Jeremías a un lugar extraño, lo que hace de él el único de los tres protagonistas que es un forastero desde el inicio. Tanto el desnudo como Ismael comienzan la narración en el lugar que (al menos en apariencia) les es propio. Ambas novelas inician con la ilusión de control (físico y epistémico) de los protagonistas y a medida que el texto avanza ésta se desvanece y lleva a los personajes a buscar otros modos de relacionarse con el espacio y consigo mismos.

En contraste, *En el lejero* inicia enfatizando el desarraigo y la descolocación (emocional, conceptual y física) que una pena extrema causan en el sujeto y que la desaparición y la violencia exacerbaban. En palabras de Judith Butler:

The disorientation of grief —“Who have I become?” or, indeed, “What is left of me?” “What is it in the Other that I have lost?”—posits the “I” in the mode of unknowingness. But this can be a point of departure for a new understanding if the narcissistic preoccupation of melancholia can be moved into a consideration of vulnerability of others. (Butler, *Violence* 30)

Esta desorientación es clave para aproximarse a la novela y al trabajo de Rosero en general pues llama la atención sobre el efecto destabilizador de la pérdida. La desaparición y la búsqueda que ésta ocasiona tanto en *En el lejero* como en *Los Ejércitos* va más allá del anhelo de reencontrar la persona amada e implica un profundo cuestionamiento y una de(re)construcción del universo geográfico y conceptual en el que dicha desaparición tiene lugar. En el universo textual de Rosero la desaparición moviliza la apertura a, y el desconcierto de, la pregunta fundamental por el ser y sus relaciones con lo(s) otro(s).

El impasse que conlleva un desvanecimiento que no obstante no compromete el ser, la existencia<sup>4</sup>, pone al protagonista en ese estado de desconocimiento y fragilidad en el que todo aquello que lo anclaba como sujeto se desvanece. Las certezas desaparecen junto con la persona amada. No es entonces gratuito que sea en ese estado de vulnerabilidad y apertura que Jeremías llega al pueblo y la novela inicia. Ante la desaparición de su nieta Jeremías es lanzado a un deambular incesante y sin trayectoria, puntuado por el rumor de la posibilidad del reencuentro.

---

<sup>3</sup> Una diferencia importante con las otras dos novelas es que ésta es la única en la que el deseo no se negocia en términos eróticos. Contrario a lo que sucede en los otros dos textos para las cuales el erotismo es de gran importancia, *En el lejero* está despojado de deseo sexual. Jeremías no desea eróticamente a nadie, no desea “poseer” nada ni a nadie, su único anhelo es reencontrarse con su nieta, el único familiar que le queda.

<sup>4</sup> La desaparición de Rosaura en modo alguno implica que ella “no sea más”, que haya muerto, que no pueda, tras cada curva, en cada plaza, reaparecer.

Sin embargo, nada de esto sabemos al inicio del relato. Al igual que Jeremías, como lectores nos vemos súbitamente en un espacio extraño, oscuro, indescifrable y tenebroso del que nada sabemos, en medio de una situación que no comprendemos. La novela inicia *in media res*. No nos prepara para lo que está a punto de contarnos, no nos da antecedentes ni nos explica quiénes son los personajes, en dónde estamos, por qué estamos ahí.

La novela se abre con la llegada de Jeremías a un extraño lugar que no podemos identificar. El anciano, aprenderemos poco a poco, está exhausto, no tiene dinero<sup>5</sup> y lo único que lleva consigo es “una sola pregunta que abarcaba todas las preguntas” (Rosero, *En el Lejero* 34). El pueblo, el hotel, la insólita y fría celda son el final de la búsqueda, la última esperanza<sup>6</sup>.

De las tres novelas *En el lejero* es la más opaca, la más misteriosa. Incluso en comparación con el delirante mundo de *Señor que no conoce la luna*, *En el lejero* es un texto más impenetrable y reticente en tanto es el que menos información nos da para navegarlo. Sin importar qué tan surrealista sea el universo textual de *Señor que no conoce la luna* ni qué tan fuerte sea la descolocación originada por la violencia en *Los Ejércitos*, ambas novelas se toman al menos la molestia de introducirnos a una situación y un espacio. Esto no ocurre en *En el lejero* o, mejor, ocurre más lenta y escanciadamente. La información nos llega tarde y a cuenta gotas.

Sólo en la página cincuenta y ocho (de las ciento dieciséis que la conforman) sabemos la razón por la que Jeremías ha llegado al pueblo. Sólo a mitad de camino sabemos que Jeremías está buscando a su nieta, que ésta ha desaparecido, que los padres de la niña han sido asesinados, que lleva cuatro años buscándola, que nunca más la mandará a comprar flores.

La novela nos pone –a nosotros los lectores— en ese estado de suspensión de certezas, ese desarraigo de certidumbres, ese modo de apertura y desconocimiento en el que Jeremías mismo se encuentra. Cuando la novela comienza tampoco nosotros tenemos más opción que dejarnos guiar por la misteriosa dueña y empezar a habitar junto a ellos ese espacio sombrío que se resiste a nuestros esfuerzos de claridad y clarificación.

## **Un Pueblo entre el volcán y el abismo**

Arriba se dijo que una pena severa puede lanzar al sujeto a un estado de duelo que lo pone en una situación de vulnerabilidad, ansiedad y apertura. En *En el lejero* este estado se expande más allá de la experiencia personal de Jeremías y permea el relato. La desaparición de Rosaura lleva a Jeremías y a la narrativa a un espacio de suspensión donde la claridad (visual y conceptual) se desvanece.

---

<sup>5</sup> “El viaje le dolía en los músculos del cuello, en las rodillas, el corazón”, “él no llevaba una única moneda en el bolsillo [...] una sola simple redonda moneda, a no ser él mismo y su propia vida, porque él no era dueño de nada, sólo de su vida, y eso, pensó” (Rosero, *En el lejero* 16, 88).

<sup>6</sup> “Y entonces iré con el primero que aparezca y preguntaré, sean las horas que sean, y no pararé de buscar, porque este es el último sitio que me queda” (Rosero, *En el Lejero* 49).

El espacio se presenta desde el comienzo como un lugar fantasmal e inapre(h)ensible que frustra el deseo de penetración y comprensión a través de las estrategias que tradicionalmente se utilizarían para reconocer, mapear y dominar un espacio físico o conceptual. Jeremías llega<sup>7</sup> a un pueblo de niebla y frío<sup>8</sup> tapizado por cadáveres de ratón. Una especie de herida abierta entre un abismo y un volcán donde todo parece amenazante, violento, inhospitalario<sup>9</sup>.

En *Spectral Evidence: The Photography of Trauma* Ulrich Baer habla de algunas fotografías que aunque siguen las convenciones de la paisajística tradicional descolocan al espectador al negarle los referentes que tradicionalmente le permitirían (re)conocer un determinado lugar, asociarlo con un evento histórico traumático (en este caso los campos de concentración de la segunda guerra mundial) y posicionarse clara y cómodamente ante él. Baer elige fotografías que muestran lugares que ni dejan de ser espacios para la memoria de lo atroz ni se acomodan a los códigos que suelen asociarse con ésta. No hay placas, construcciones, zapatos, cadáveres, hornos, chimeneas, trenes. No hay nada y sin embargo hay. Hay un camino sin transitar, árboles cubiertos por la niebla, charcos que la llovizna reciente ha dejado y un pie de foto: Auschwitz.

Baer argumenta que estas imágenes ponen al espectador en una posición incómoda pues solicitan su mirada pero se niegan a guiarla hacia algo reconocible o consolador. Las imágenes elegidas generan un sentido de exclusión que alude a las dificultades de representar y observar, de situarse en un espacio de reconstrucción de la memoria de los que fueron llevados a una desaparición sin cuerpo, sin restos, sin epitafio, sin duelo; una desaparición que se pensó a sí misma sin huella, total.

Soy conciente que el caso colombiano no tiene ni la magnitud ni el impacto simbólico de la Shoah. Sin embargo, el problema de las representaciones de lugares donde lo impensable ha ocurrido es algo que Rosero se toma en serio en su obra.

---

<sup>7</sup> Es interesante contraponer lo que aquí sucede con lo que ocurre en *Los Ejércitos*. En el capítulo siguiente se hablará de cómo parte del trabajo textual de *Los Ejércitos* consiste en señalar cómo los espacios en apariencia prístinos y conocidos están en realidad acechados desde siempre por el espectro (en el sentido derridiano que se explicará más adelante en este capítulo y se continuará desarrollando en el siguiente). Para esto *Los Ejércitos* trabaja sobre la “fantasmalización” de San José haciendo del lugar, los habitantes y el protagonista mismo instancias de lo ominoso. En *En el lejero* el movimiento es inverso pues Jeremías llega donde mora el espectro. Si Ismael experimenta la espectralización de su pueblo, Jeremías llega a un pueblo fantasma.

<sup>8</sup> El frío como *leitmotif* está presente en varios de los textos anteriores de Rosero como, por ejemplo, en *Mateo solo* y *Las Muertes de fiesta*. En *Mateo*, el frío abre la novela impidiendo la visión: “el frío de la tarde empañaba ligeramente el cristal” (5) y es la característica que define la casa: “las paredes de esta casa son igual que un hielo largo de color azul (6) “en la casa en donde vivo el frío es más frío que en la calle” (29).

<sup>9</sup> Estas características también se reiteran en la obra de Rosero. El pueblo aquí descrito tiene muchas semejanzas con el Pasto de *Muertes de fiesta* que también es “una ciudad edificada en la niebla, a las faldas de un volcán impávido, congelado en azul” (48). Además, comparte la dificultad de visibilidad y la fuerte sensación de aislamiento y antagonismo: sus habitantes son “idénticos a una emboscada” (31), y más adelante la niebla se relaciona de manera explícita con la agresividad del entorno: “esa eterna presencia de la niebla, esa atmósfera de humo de hielo, repleta de viejas iglesias y gente vestida siempre de negro; todas las mujeres llevaban puesto su vestido para entierros, a perpetuidad; los hombres andaban solos, furiosos, indecisos, y las más de las veces absolutamente beodos, y solos, siempre solos, --sobre todo--a, [...] en esa ciudad el mundo entero se odiaba” (30-1).

De manera similar a las fotografías de Baer, el pueblo sin nombre al que Jeremías llega —y que constituye la totalidad del espacio narrativo— es un espacio problemático que al tiempo que exige nuestra mirada frustra la ilusión de acceso y dominio: “We are allowed to enter a site that will not fully accommodate our view of it. The illusion of space [...] does not engender, at all points, a sense of place; we are led into a site that, in the end, excludes us” (65-6).

El pueblo al que Jeremías llega (y al que trae a los lectores) es un lugar inhóspito que nos recuerda nuestra vulnerabilidad e inadecuación. La mirada vaga de punto en punto sin saber en dónde detenerse ni cómo dar sentido a lo que se le presenta.

Geográficamente, el pueblo es el intersticio entre dos imposibilidades: “ese pueblo que bordeaba la cordillera, ese pueblo que limitaba a un lado con el volcán y al otro con el abismo” (Rosero, *En el Lejero* 15). Las condiciones físicas que lo determinan promueven su incomunicación, soledad y abandono, y lo hacen un espacio agresivo y arduo. Todo en él es afilado, punzante, hiriente y cortante<sup>10</sup>. Hay en el pueblo mismo, en sus calles, sus casas y su geografía un elemento violento y amenazante.

Esta violencia es muy distinta de la que se percibe en las otras dos novelas. De las tres, en *En el lejero* es en la que menos explícitamente se trabaja el tema. Aquí no tenemos minuciosas descripciones de actos sangrientos y excesivos como en *Señor que no conoce luna*, ni las tremendas imágenes que puntúan la narrativa en *Los Ejércitos*. La violencia aquí es una tensión que está en el ambiente mismo, una presencia que no termina de materializarse pero que parece provenir de todos los elementos del texto.

Cuando Jeremías llega al pueblo experimenta un constante e ilocalizable pavor. Todo parece amenazarlo pero nada lo hace concretamente: el volcán, el abismo, las empinadas calles, el sucio hotel, los cadáveres de ratón, la cabeza (imaginada o no) de una anciana, el silencio, las voces, los olores, el frío, las personas y la mera imposibilidad de comprender lo que acontece, de no saber cómo posicionarse (geográfica ni conceptualmente) ante lo que observa y lo que le sucede, resultan tremendamente violentos. Pero esta violencia es ambigua e intangible y no está explícitamente dirigida en su contra. Jeremías —a diferencia del desnudo e Ismael— no podría decir que su vida está literalmente amenazada por lo que observa o por quienes lo rodean.

La violencia en *En el lejero* es más un ambiente de ausencia, sospecha, desorientación e incomunicación. Es la violencia que la ruina, que todo lo roto, que el fragmento implican. Al fin de cuentas aquí no sabemos si el objeto con el que juegan los niños es o no una cabeza de anciana, y la idea de un pueblo cubierto por cadáveres de ratón —si bien impresionante— no se acerca a la crudeza de las descripciones de las torturas de *Señor que no conoce la luna*, a las tremendas imágenes del cadáver de Geraldina violado por los soldados, o al pavor que produce la cabeza de Oye flotando en aceite.

La violencia aquí es más espectral y nos retorna constantemente a Rosaura aún antes de saber de su ausencia. Lo más violento aquí está en lo que nos dice lo que permanece de lo que ha desaparecido: el estado de las casas, la ausencia de caminos, el

---

<sup>10</sup> “Ese pueblo. Esa fila de casas al filo del abismo. Ese pueblo cruzado por calles que subían y bajaban como cuchillas, ese pueblo hecho a base de puntas de triángulo” (Rosero, *En el Lejero* 21-22).



silencio de los habitantes y los despojos en las calles ponen en primer plano ese estadio intermedio entre el ser y el no ser; la tensión de lo que persiste rondado por el desvanecimiento.

Todo en el pueblo parece invitar a la partida, a la no permanencia, al silencio. Las escuetas descripciones enfatizan la decadencia, el abandono, el desmoronamiento<sup>11</sup>. Es un paisaje desolado, un pueblo clausurado y en ruinas en el cual, al menos en apariencia, no parece haber lugar para la comunicación, la solidaridad, ni siquiera la vida: “un pueblo mudo, bañado en agua, de calles gredosas y empinadas, negocios sellados, perros famélicos torciendo las esquinas, casa desteñidas” (Rosero, *En el Lejero* 16). Al igual que las fotografías de Baer, el pueblo nos interpela sin darnos las claves para su desciframiento.

Este sentimiento se agudiza porque, al ser un “recién llegado” (40), Jeremías es el único personaje del texto que no comprende lo que sucede<sup>12</sup>. Esto aumenta la sensación de aislamiento, incomunicación e ininteligibilidad, y hace que —como el lector— Jeremías se sienta *errando* por un mundo cuyas leyes le son indescifrables y en consecuencia aún más aterradoras. El sentirse kafkianamente sujeto a un código que uno es el único en no dominar ni comprender —pero que parece tener la capacidad de determinar nuestro destino— agudiza la sensación de vulnerabilidad, frustración e impotencia.

Ni Jeremías ni el lector logran descifrar la causalidad que rige la narrativa y motiva a los personajes. Hay una desmesura entre los gestos y las palabras del anciano y las reacciones de los demás. Esto hace que no sólo el espacio sino los habitantes del pueblo sean percibidos como hostiles. Tal es el caso, por ejemplo, de la mujer que lo acusa de arrojarle piedras a los niños (Rosero, *En el lejero* 38-9), de su encuentro con la mujer ciega en la tienda (40-41) e incluso de lo que le sucede con los niños del pueblo. Éstos —supuestos símbolos de pureza e inocencia— son seres macabros, que, además, lo atacan y acechan<sup>13</sup>: sus risas causan pavor (24), juegan a patear una cabeza de perro (36) e incluso arrojan piedras a Jeremías (37).

Todos los (des)encuentros de la novela están marcados por un alto sentido de desconcierto y sinrazón<sup>14</sup>. Jeremías no entiende la furia de las mujeres que lo insultan, no

---

<sup>11</sup> “Cuando se volvió a mirar las casas en la otra orilla, las encontró todas cerradas, flacas, desmanteladas, se diría que abandonadas. La carretera brillaba de charcos, a pedazos” (Rosero, *En el Lejero* 34).

<sup>12</sup> Aunque Jeremías no es el único forastero del pueblo sí es el único recién llegado y en consecuencia es el único que no comprende lo que sucede. Además, los tres personajes que más impactan el relato son forasteros: ni Jeremías, ni el albino ni el carretero son del pueblo (Rosero, *En el Lejero* 56 y 57).

<sup>13</sup> Esto parece ser una constante en los textos de Rosero. El novelista parece rechazar toda instancia mítica de pureza e inocencia. En las tres novelas los niños son seres oscuros, siniestros, amenazantes: en *Señor que no conoce la luna* los niños participan de las torturas y azuzan a sus padres desde las ventanas, y en *Los Ejércitos* un niño es quien asesina al Gordo en la estación.

<sup>14</sup> Incluso cuando pese a todo estos encuentros se revelen como solidarios y generosos, persiste en el texto un aura de ininteligibilidad. La sensación de no entender por qué sucede lo que sucede en el momento y la forma en la que sucede no abandona la narrativa. Jeremías, los lectores, nunca acabamos de comprender en términos lógico-racionales ni las situaciones ni a los personajes. La novela nos lleva a un espacio de suspensión de esos modos de comprensión y apropiación física y simbólica.

comprende las relaciones entre los habitantes, no sabe por qué hacen lo que hacen.<sup>15</sup> Durante la mayoría del texto Jeremías parece andar de equívoco en equívoco, habitando un mundo de mensajes contradictorios e indescifrables, moviéndose torpemente dentro de un código hermético que no logra desentrañar.

Su condición foránea lo marca y, como en todo pueblo pequeño, lo visibiliza y expone de un modo incómodo e indeseado. Desde que llega al pueblo Jeremías es *blanco* de miradas y comunicaciones que lo preceden y que él no puede descifrar. El pueblo lo mira y le habla pero no se deja ver ni hablar.

### **“Ser mirado desde todas partes”, el paranoico acecho de la mirada lacaniana**

*En el lejero* –al igual que las otras dos novelas— inicia enfatizando la mirada, llamando la atención sobre personajes que miran o desean mirar y las complicaciones que esto trae consigo. Pero –a diferencia de las otras dos novelas— aquí se impone desde el comienzo un descontrol visual y cognitivo que hace de la lectura de *En el lejero* una experiencia desconcertante y paranoica.

Pese a sus diferencias, tanto *Señor que no conoce la luna* como *Los Ejércitos* abren con un tono y una apariencia de normalidad y dominio escópico. Tanto el desnudo como Ismael parecen –al menos en un principio— contar con la capacidad de ver no sólo para dar sentido al mundo que los rodea y presentarlo al lector, sino como la característica más sobresaliente de su personalidad. No es así en el caso de *En el lejero*. Aquí la tensión entre lo que se ve y lo que no, el choque entre el deseo de ver y su imposibilidad, se apoderan de la narración.

Desde el inicio en *En el lejero* la visión es problemática pues subraya las dos partes de la aporía que la mirada implica en el trabajo del colombiano. Primero, evidencia su inadecuación como mecanismo para dar sentido, para conocer y reconocer el mundo que se habita. Y, segundo, subraya la violencia y la amenaza que la observación implica.

Además –a diferencia de lo que sucede en las otras dos novelas— el texto subraya la incapacidad que tiene Jeremías para ver, así como el acecho visual al que es sometido. Jeremías es constantemente observado y esta vigilancia lo desconcierta y amenaza, haciéndolo sentir incesantemente examinado, asediado, fuera de control. *En el lejero* recalca no tanto el mirar sino el ser mirado. De hecho –casi de modo inverso a lo que sucede *Señor que no conoce la luna* y *Los Ejércitos*— todo el primer capítulo está organizado alrededor de esta insistencia de la mirada sobre Jeremías y del profundo desasosiego y confusión que produce.

Desde las primeras páginas *En el lejero* despoja tanto al protagonista como a los lectores de toda fantasía de control. La direccionalidad de la voz y la mirada cambian y en vez de ser el protagonista quien observa y narra, Jeremías es intensamente observado

---

<sup>15</sup> Por ejemplo, ¿por qué el carretero se dedica a recoger los cadáveres de los ratones?, ¿por qué la enana y la dueña los espían?, ¿por qué y cómo el albino controla el pueblo?, ¿era o no la cabeza de una anciana lo que estaba en la plaza? Estas preguntas y muchas otras permanecen sin respuesta.

por otros y será narrado por una voz que no es la suya. *En el lejero* es la única de las tres novelas cuyo protagonista no es también el narrador.

Ahora, el hecho de que la novela esté narrada en tercera persona (aunque hay una ocasional segunda persona que se trabajará más adelante) no implica que dicha voz sea omnisciente, o, por lo menos, que vaya a compartir con el lector lo que sabe. Pese a la impersonalidad gramatical de la voz narrativa el texto permanece circunscrito a la experiencia, pensamientos, anhelos y angustias de Jeremías. En ningún momento se nos da una perspectiva más amplia, ni se nos permite adentrarnos en las elucubraciones o emociones de ningún otro personaje. El narrador se niega a contextualizarnos, a darnos la más mínima explicación de lo que sucede; nos niega cualquier acotación que instaure una brecha entre la desorientación de Jeremías y la nuestra, entre su frustración y nuestro desasosiego. Lo que Jeremías no ve se nos niega a los lectores, lo que ve se nos presenta con toda su absurdez y pasmo.

La diferencia con las otras dos novelas es que el cambio de perspectiva aumenta la sensación de opresión, zozobra y paranoia. Jeremías está desde siempre rodeado por miradas que lo vigilan y examinan sin que él sepa de dónde provienen ni qué desean ver al verlo. La omnipresencia de la mirada textual agrava esta situación al constituirse en una instancia más de ese acecho. Aquí no estamos ante personajes mirando su entorno y narrándolo para nosotros. Aquí hay una voz narrativa impersonal, ajena, ilocalizable, escudriñando constantemente a Jeremías, exponiéndolo quizás sin su consentimiento o deseo.

En el ampliamente comentado *Los Cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Jacques Lacan plantea su influyente y revolucionaria teoría de la visión. Como se sabe, uno de los puntos más importantes de ésta es la diferencia que el psicoanalista francés hace entre ojo y mirada:

Lacan distinguishes between the look (or the eye) and the gaze, and to an extent like Merleau-Ponty in *The Phenomenology of Perception* (1945), he locates this gaze in the world. As with language in Lacan, then, so with the gaze: it preexists the subject [...] Thus positioned, the Lacanian subject feels the gaze as a threat, as if it queried him or her. (Foster, *Obscene* 106)

Lacan propone un sujeto que no sólo tiene la capacidad de observar sino que está a su vez acechado por una mirada ilocalizable y ubicua que proviene del mundo mismo: “sólo veo desde un punto, pero en mi existencia soy mirado desde todas partes” (Lacan, *Los Cuatro* 80)<sup>16</sup>. Esta versión del campo escópico despoja al sujeto de la fantasía de

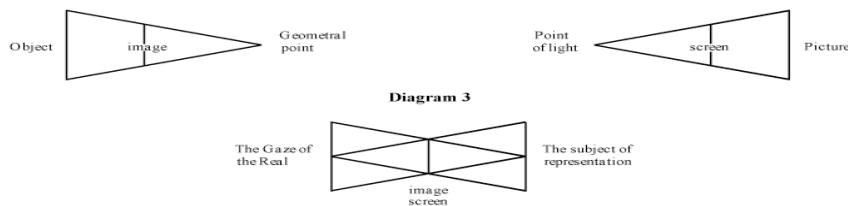
---

<sup>16</sup> Para ejemplificar su teoría, Lacan propone un nuevo (y muy comentado) diagrama del régimen escópico:

control movilizada por otros regímenes de lo visual como, por ejemplo, el panóptico. Como dice Melanie Mariño en *Body as Place*, la mirada lacaniana “disrupts the line of geometral perspective which assures the subject mastery of the scene which it surveys from a punctual point outside” (70). Lo anterior exacerba las connotaciones malélicas de la mirada. La mirada mortifica al sujeto<sup>17</sup> pues ésta “is given a strange agency [...] and the subject is positioned in a paranoid way” (Foster, *Obscene* 110).

La mirada lacaniana causa desposesión, desorientación y ansiedad pues es el recordatorio de la impotencia fundamental, de la falta que configura al sujeto: “la mirada sólo se nos presenta bajo la forma extraña de una contingencia, simbólica de aquello que encontramos en el horizonte [...] a saber, la falta constitutiva de la angustia de castración” (Lacan, *Los Cuatro* 80-1). Para Lacan ésta es precisamente la función de su (teoría de la) mirada: movilizar una instancia de visión que incluye aquello que necesariamente escapa otras formas de ver que se imaginan a sí mismas conscientes y en control<sup>18</sup>.

*En el lejero* acoge esta forma de visión. La novela inicia con la dueña del hotel guiando a Jeremías al cuarto que le corresponde en la lúgubre pensión. En vez retirarse cuando el huésped comienza a instalarse, la dueña se queda allí observando a Jeremías sin ningún pudor. No sólo la dueña lo observa. Jeremías, acostado en su cama de piedra, es observado por un Cristo que le guiña el ojo, por la dueña y por la enana a quien en un principio confunde con una niña.



Una de las explicaciones que Lacan da de su diagrama es la siguiente: “Debajo dibujé los dos sistemas triangulares que ya había presentado –el primero es el que pone en nuestro lugar al sujeto de la representación en el campo geometral, y el segundo es el que me convierte a mí en cuadro. Por consiguiente, en la línea de la derecha está el vértice del primer triángulo, punto del sujeto geometral, y en esa misma línea, también, me convierto en cuadro ante la mirada, que se coloca en el vértice del segundo triángulo. Esta vez, los dos triángulos están superpuestos, como sucede efectivamente en el funcionamiento del registro escópico” (112-3).

En *Obscene, Abject, Traumatic* Hal Foster hace una elaboración más detallada del diagrama:

“The first cone is familiar from Renaissance treatises on perspective: the object focused as an image for the subject at a geometral point of viewing. But, Lacan adds immediately, “I am not simply that punctiform being located at the geometral point from which the perspective is grasped. No doubt, in the depths of my eye, the picture is painted. The picture, certainly, is in my eye. But I, I am in the picture” (96). That is, the subject is also under the regard of the object, photographed (as it were) by its light, pictured by its gaze: thus the superimposition of the two cones, with the object also at the point of the light (now called the gaze), the subject also at the point of the picture (now called the subject of representation), and the image also in line with the screen” (Foster, *Obscene* 108-9).

<sup>17</sup> “Even more than Sartre and Merleau-Ponty, then, Lacan challenges the presumed transparency of the subject in sight. His account of the gaze mortifies this subject” (Foster, *Obscene* 106).

<sup>18</sup> “La función de [...] la mirada rige [al régimen escópico] secretamente y, a la vez, escapa siempre a la captación de esta forma de la visión que se satisface consigo misma imaginándose como conciencia” (Lacan 82).

Esta intromisión de la mirada confunde a Jeremías y, como indica Lacan, lo lleva —a él y a la narrativa— a un estado de desdibujamiento de las fronteras similar al del sueño. En palabras de Lacan:

En el estado llamado de vigilia está elidida la mirada [...] nuestra posición en el sueño, a fin de cuentas, es fundamentalmente la del que no ve. El sujeto no ve adónde eso va a parar, se deja llevar, puede incluso, en ocasiones, distanciarse, decirse que es un sueño, pero en ningún caso puede captarse en el sueño de la misma manera que en el *cogito* cartesiano se capta como pensamiento. (Lacan 83)

La exhibición de la mirada hace que los límites comiencen a desmoronarse y que las diferencias entre el adentro y el afuera, lo público lo privado, e incluso la realidad y el sueño se hagan insostenibles. Jeremías se desconcierta ante la permanencia escrutadora de la dueña quien no abandona la habitación y permanece en el umbral, observándolo junto con la enana. La mirada de la dueña parece alcanzar incluso los sueños de Jeremías de manera tal que ya éste (y en consecuencia nosotros) no puede estar seguro de la diferencia entre la vigilia y el sueño<sup>19</sup>, y, ni siquiera, si dicha certeza (o cualquier otra) puede en adelante sostenerse.

La mirada aparece entonces como uno de los elementos que más acrecienta la desorientación del duelo y la sensación de vulnerabilidad expuestas páginas arriba. Al estar la voz narrativa atada a la perspectiva de Jeremías la experiencia de lectura (re)produce la desorientación, paranoia y vulneración que el anciano experimenta. El texto mismo es un espacio de acecho y desconcierto en donde tampoco el lector logra dar sentido al mundo que se le presenta.

*En el lejero* se alinea con ciertas propuestas artísticas contemporáneas que —según Hal Foster— rehúsan el mandato artístico de domesticar el poder perturbador de la mirada y por el contrario lo ponen en primer plano, lo desencadenan<sup>20</sup>:

---

<sup>19</sup> “Soñó que no se encontraba en ese pueblo, en ese hotel, que su búsqueda no resultaba tan miserable como para dormir allí, en mitad de aquella celda, en ese pueblo, en ese hotel. Entonces abrió los ojos. Allí seguía él, en mitad de la noche, en mitad del silencio que el viento acrecentaba. Iba a moverse, reacomodarse y continuar el sueño cuando descubrió acorralado que también en la penumbra de la puerta seguía la dueña, de pie, desplumando otro de sus pollos, trozando con los dientes el cartílago, acompañada de la criada. Ya no hablaban ni reían, pero seguían pendientes de él. Se escuchó al fina la voz de la criada: —Creo que ha despertado—dijo

—No—repuso la dueña. Todavía sueña que no se encuentra en este hotel, en este pueblo, que está lejos de aquí. Y suspiró:

—El pobre viejo sufrirá mucho cuando abra los ojos” (Rosero, *En el lejero* 13-4).

E incluso más adelante la duda sobre la realidad de lo que está ocurriendo reaparece: “Las voces, desde la calle, las voces ocultas empezaban otra vez [...] era como si le hablaran todavía a una orilla de su cama, espíandolo, mientras él empezaba a dormir, ¿o dormía aún, desde hacía noches?” (Rosero, *En el lejero* 75).

<sup>20</sup> “Indeed, Lacan imagines the gaze not only as maleficent but as violent, a force that can arrest, even kill, if it is not disarmed first. At its more urgent, then, picture-making is apotropaic: its gestures (think of Expressionist painting) are made to arrest the gaze before the gaze can arrest us. At its more “Apollonian” (101), picture-making is placating: its perfections (think of Neoclassical painting) are intended to pacify the gaze, to “relax” the viewer from its grip” (Foster, *Obscene* 109-10).

Such is aesthetic contemplation according to Lacan: some art may attempt a *trompel'oeil*, a tricking of the eye, but all art aspires to a *dompte-regard*, a taming of the gaze. I want to suggest that much contemporary art refuses this age-old mandate to pacify the gaze [...]. *It is as if this art wanted the gaze to shine, [...] in all the glory (or the horror) of its pulsatile desire, or at least to evoke this sublime condition.* (Foster, *Obscene* 109-10). Énfasis original.

*En el lejero* pone la mirada del lado de la suspensión de los y el sentido(s). Los ojos que se posan sobre Jeremías causan desasosiego, paralizan el cuerpo y el pensamiento. Los congelan, literalmente. Esta capacidad de detener y helar es otra de las características que Lacan asocia con el poder de la mirada y con su carácter maligno. La mirada en *En el lejero* produce frío<sup>21</sup> y entumece la capacidad de actuar y comprender:

La mirada en sí, no sólo termina el movimiento, también lo fija [...] El mal de ojo es el *fascinum*, es aquello cuyo efecto es detener el movimiento y, literalmente, matar a la vida. En el momento en que el sujeto se detiene y suspende su gesto, está mortificado. El *fascinum* es la función antivida, antimovimientos, d ese punto terminal, y es precisamente una de las dimensiones en que se ejerce directamente el poder de la mirada. (Lacan 124)

El texto libera la capacidad para la suspensión y la interrupción del *fascinum* al someter a Jeremías a un acecho constante de la mirada, no sólo de la dueña, la enana, el Cristo de la pared y la voz narrativa misma, sino de una multiplicidad de ojos que no siempre puede identificar pero que no dejan de rondarlo.

### **“Como becerro al matadero”, el acecho de “un pueblo que mira sin mirar”**

En *En el lejero* la mirada se multiplica. Hay ojos por todas partes. Miradas ambiguas que no se sabe qué miran, ni por qué miran lo que miran. No se trata de que la dueña (o cualquier otro personaje) persiga y acose al anciano. A lo largo de todo el relato Jeremías se siente vigilado por presencias que parecieran no querer interactuar con él pero que insisten en mirarlo. Son muchos los momentos en los que, en medio de la niebla y la desorientación que ésta produce, Jeremías descubre ojos que lo asedian en silencio, sin

---

<sup>21</sup> “Despertó a media noche padeciendo la sensación, física, de una lenta lluvia helada derivando por sus ojos hasta el corazón; eran los ojos de la dueña, creyó, posados en sus párpados”, “y todavía los ojos de la dueña seguían cosidos a sus párpados, regándolo de frío a viva fuerza” y más adelante el texto insiste: “sintió los ojos de la dueña posados en sus párpados, regándolo de frío a viva fuerza” (Rosero, *En el lejero* 53, 55, 61).

razón aparente<sup>22</sup>. Es como si el pueblo estuviera habitado más por un sinfín de ojos observantes que por subjetividades individuales<sup>23</sup>.

Tanto es así que Jeremías percibe esta observación como explícitamente colectiva, como la mirada del pueblo mismo. El pueblo adquiere la forma del monstruo hecho de ojos de Chesterton, se transforma en una entidad al tiempo plural y única que observa sin tregua y que a través de su mirar afecta al personaje, lo influye, dirige y domina sin la necesidad del contacto:

Iba al convento, y, detrás suyo, iba el pueblo.

Por lo menos eso sentía él, que el pueblo entero iba detrás.

Se volvió a mirar la marejada de rostros. El frío de los rostros lo cercó, lo paralizó

[...]

Pensó que era como si lo empujaran, sin empujarlo, como a un becerro, pensó, al matadero.

Se veía sitiado. (Rosero, *En el lejero* 67-9)

El acecho colectivo que la narrativa produce hace que en un principio el espacio textual sea percibido como una instancia de la mirada lacaniana. Es como si el pueblo, el texto todo, fuera la célebre lata de sardinas que insiste en mirar al sujeto, *foto-*

---

<sup>22</sup> Por ejemplo: “fue durante ese instante iluminado que pudo ver las sombras de los niños reflejadas en el muro blanco de la calle, las sombras caminando a su lado, desvanecidas, avanzando en hilera sobre la sombra dispareja de los techos de las casas [...] después volteó a mirarlos realmente a su lado, caminando encima de los techos, caminando a medida que él caminaba.

Lo seguían.

Eran los mismo niños de la plaza de mercado, pero en esta ocasión los presidía el muchacho alto y esmirriado que ayer en la noche pateaba la cabeza de la vieja. Detrás suyo se agazapaban los niños, en fila india sobre los techos; allí reptaba el menor, el último de todos, asomado a él. Tan pronto comprendieron que él los había descubierto desaparecieron. Y, sin embargo, muy de vez en cuando, mientras él caminaba, una u otra cabeza se asomaba como un rayo y figoneaba” (Rosero, *En el lejero* 44), “al tiempo que aparentaban no oír, de vez en cuando, sigilosos, algunos los atisbaban [a Jeremías y a la dueña del hotel]; eran rostros furtivos de hombres y mujeres, sombras que pasaban” (63-4), “la sola presencia de los ratones le hizo recordar al carretero, le hizo de pronto *sorprender* al carretero sentado en uno de los botes [...] únicamente a la expectativa de él y de su búsqueda [...] Oyó las voces en lo alto.

Allí, trepados como gatos –unos de pie, otros sentados—, se hallaban los niños, siete o nueve [...]

De modo que seguían pendientes de él, pensó [...]

No habían dejado de rondarlo. Eran ellos, las mismas sombras encaramadas en los techos que él sospechó siguiéndolo desde que llegó al pueblo” (73-4) y “A uno y otro lado de su nieta asomaban las mujeres, entre ellas la enana, absorta. También la dueña lo divisaba, pendiente de sus gestos, como si todavía lo vigilara” (113).

<sup>23</sup> De manera semejante a los que sucede en *Señor que no conoce la luna* en esta novela hay una fuerte tendencia al anonimato, una ausencia de nombres. Los únicos personajes que tienen nombre propio en la novela son Jeremías y Rosaura. Los demás son nombrados por su oficio o por alguna característica física (la dueña, el carretero, la enana, la ciega, etc.). Incluso del albino no sabemos si su nombre es Bonifacio pues lo que se dice de él es “el hombre que dijo que en este pueblo se llamaba Bonifacio”. Este carencia de nombres incrementa la sensación de impersonalidad del pueblo y su carácter espectral. Es decir, de no estar habitado por “personas”, sujetos con nombre y apellido, sino por “seres”.

*grafiándolo*<sup>24</sup>. Jeremías es e(in)scrito como un sujeto que es incesantemente mirado, visibilizado a pesar de sí mismo y de su deseo que consiste más bien en ver —en volver a ver— a su nieta.

Uno de los aspectos más perturbadores de esta particular forma de mirar es hay en ella una tensión entre la exacerbación de la visibilidad y la total invisibilidad. Por una parte el pueblo ronda a Jeremías, le dedica de manera obsesiva su atención, no le permite ninguna instancia de recogimiento y privacidad<sup>25</sup>. Por otra, sin embargo, no lo toma en cuenta; lo ignora de manera absoluta negándose a reconocerlo como sujeto “de carne y hueso” (Rosero, *En el lejero* 37) presente ante ellos. El pueblo, Jeremías nos dice, mira sin mirar:

En un rincón de la plaza [...] se hallaba la ciega, como si lo mirara [...] su hijo aguardaba detrás de ella, de pie, una mano en el hombro de la madre ¿Qué esperaban? Al otro lado de la calle entrevió extrañamente al carretero, recostado a la pared de la casa-hospital, el pálido sombrero entre las manos, sin un gesto, sin un saludo; se dedicaba, como la mujer del hospital, asomada a la ventana, sólo que ahora vestida de negro, a mirarlo sin mirar, como la enana, sentada detrás de una marmita que humeaba, rodeada de cazuelas de barro, una cucharota en la mano, mirándolo sin mirar, como el pueblo entero.

[...] Se volvió a la dueña pero ya ella se separaba de él [...] atravesó la plaza sin mirar a nadie, encorvada, avergonzada, llegó donde la enana y se sentó a su lado, detrás de la marmita de barro que humeaba, mirándolo sin mirar, como el pueblo. (Rosero, *En el lejero* 64-5)

Al ser a la vez minuciosamente observado e ignorado<sup>26</sup> Jeremías se siente doblemente violentado. No sólo percibe la amenaza “física” de estar expuesto a una

---

<sup>24</sup> La anécdota es conocida (Lacan 102) y más adelante Lacan enfatiza: “esta función se encuentra en lo más íntimo de la institución del sujeto en lo visible. En lo visible, la mirada que está afuera me determina intrínsecamente [...] De ello resulta que la mirada es el instrumento por el cual se encarna la luz y por el cual —si me permiten utilizar una palabra, como lo suelo hacer, descomponiéndola— soy *foto-grafiado*” (113).

<sup>25</sup> Siendo la voz narrativa misma otra instancia de esta intromisión continua.

<sup>26</sup> Son muchísimas las instancias de esta tensión en el texto. Constantemente Jeremías se ve confundido por la paradoja de ser intensamente observado y absolutamente ignorado. La tensión entre ser lo único que pareciera importarle al pueblo y la sensación de que a nadie allí le importa lo que suceda con él permea la novela y se mantiene hasta el final. Algunos ejemplos: “se veía sitiado, abrazado por los cuerpos al lado suyo. De modo que se detuvo y volteó a mirarlos en la niebla descubrió que no todos los seguían. Se dispersaban en grupos, algunos ya conversaban en las esquinas, a susurros, otros incluso se dirigían a la plaza, encendían cigarrillos, lo ignoraban para siempre”, “—¿Y no acaban de caer? Dijo el tendero, el cuello estirado, adelantando todavía otro paso en la cima. Continuaba reconociéndolos, ensimismado. Después, imbuido en la más absoluta indiferencia, se quitó los anteojos y empezó a desempañarlos con la punta de la bufanda” (Rosero, *En el lejero* 68, 114). Incluso en el momento crucial en el que el pueblo libera a Rosaura la tensión está presente: “cruzada por tiras de niebla la terraza era un tumulto de monjas que rezaban. Nadie dijo nada. A nadie parecía importarle. [...] Congelado, pero vivificado por la ansiedad, él seguía explorando la cima. Difícilmente alcanzó a distinguir otra vez el perfil de su nieta. Se cubría los



mirada que posee una ventaja estratégica, numérica y epistémica sobre él; sino que además su existencia misma, su sentido de realidad –de ser, en realidad, una presencia, allí— se desdibuja al no *verse* reconocido como sujeto. Al ser visto sin ser visto Jeremías se siente a la vez amenazado y guiado por una multiplicidad de ojos que, paradójicamente, se niegan a verlo, (re)conocerlo, tenerlo realmente en cuenta.

El desconcierto causado por el contradictorio acecho del exceso de visibilidad y la negación del (re)conocimiento se intensifica aún más ante la imposibilidad de ver claramente que la novela produce. Jeremías, observado desde todas partes, no consigue ver casi nada, o, mejor, debe aprender lo que ver (la) “nada” significa.

### **“Aparecer y desaparecer tras un instante de niebla”, Zeuxis contra Parrasios**

*En el lejero* es la novela más asume la desaparición formalmente. Su espacio textual es nebuloso e impredecible. Todo lo que allí mora puede en cualquier momento dejar de estar y/o ser, desaparecer para reaparecer más adelante. A diferencia de lo que sucede en *Señor que no conoce la luna* y *Los Ejércitos* –donde al comienzo hay una apariencia de claridad visual y cognitiva— *En el lejero* señala la imposibilidad de ver y ancla dicha incapacidad al espacio mismo.

Si por una parte el pueblo observa a Jeremías con su mirada múltiple y doblemente vulneradora, por otra es el pueblo mismo quien le impide al viejo ebanista mirar, devolverle la mirada. La presencia constante de la niebla actúa como un velo que trunca y confunde los sentidos y hace del espacio textual y físico un panorama cambiante en el que los objetos, las casas, las calles e incluso las personas aparecen y se desvanecen<sup>27</sup> incesantemente.

Contrario a lo que sucede con *Los Ejércitos* en donde la extrema claridad convive con la desorientación absoluta, Jeremías no logra ver casi nada con claridad. Lo que hay son ráfagas de visibilidad que, primero, casi no duran; y, segundo, no producen imágenes nítidas ni confiables<sup>28</sup>. El espacio textual de *En el lejero* está hecho de nubes, lluvia,

---

ojos con las manos. Seguía llorando. Oyó su voz empañada –un quejido aterrado—, ya casi no pudo entenderla:

—Que vengas acá—decía. Ya me quitaron las cadenas.

Tampoco eso pareció importarle a nadie” (Rosero, *En el lejero* 115).

<sup>27</sup> Los ejemplos son muchísimos, algunos: “un ave se escuchó aletear arriba, con fuerza, unos instantes, a pocos metros de su frente, y no le fue posible distinguirla: veloces y grises los jirones de niebla se cernían sobre el pueblo, separándolo del cielo” (5), “el camión era ya sólo era un rastro de humo por la carretera que desaparecía, en el atardecer” (21), “desaparecieron para siempre cuando el instante de sol desapareció. Otra vez los jirones de niebla se apoderaron de las esquinas” (44), “se lo tragó la niebla antes que el abismo” (113), y, hablando del cóndor, se dice: “creyó verlo en la mitad de un segundo, aparecer y desaparecer tras un instante de niebla” (114).

<sup>28</sup> Este fenómeno también está presente en *Los Ejércitos*. Sin embargo, allí la dificultad de ver y reconocer tiene un carácter subjetivo y traumático. Así se explica, por ejemplo, que incluso cuando la nitidez visual es

oscuridad y niebla. Los ramalazos de luminosidad son escasos y cortos, y no alcanzan para dar sentido a lo sucede.

Desde que el texto comienza tanto Jeremías como el lector están intentando aclarar. Traer luz al espacio, la situación, los rostros, los motivos; obtener una versión/visión comprensiva. El texto, por su parte, insiste en velar.

*En el lejero* es un mundo literalmente velado de principio a fin. En *Los Cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* Lacan cuenta la famosa historia de Zeuxis y Parrasios (118) señalando que Parrasios sale vencedor del duelo pictórico al dibujar, no un objeto, sino un velo. Lacan concluye que este ejemplo “nos hace ver claramente que cuando se quiere engañar a un hombre se le presenta la pintura de un velo, esto es, de algo más allá de lo cual pide ver” (118).

*En el lejero* insiste en ese velo pero lo expone como tal. El texto es un espacio opaco que estorba la vista sin movilizar la ilusión de que más allá de la niebla yace la claridad y la clarificación. En la novela la mirada constantemente se pierde en espacios voraces y con frecuencia sin fondo, sin “detrás”.

Tras el velo de la niebla no están ya las falsas uvas de Zeuxis. No hay una representación realista que nos seduzca y apacigüe al alimentar la fantasía de dominio sobre la representación y el control sobre el mundo de los hombres y las cosas. Tras la niebla y la difuminación que ocupan la mayor parte del plano visual de la novela está el vacío, la pavora y el vértigo del abismo.

De hecho, cada vez que Jeremías recurre a su mirada para (re)conocer y dar sentido al espacio que lo rodea la sensación de desconcierto y ansiedad aumenta. El caso más extremo de esto ocurre en el guardadero. En medio de ese oscuro, fétido y aterrador lugar Jeremías intenta reconocer a su nieta visualmente<sup>29</sup> y fracasa. No sólo por las condiciones físicas de la búsqueda, sino porque en el universo textual de Rosero la visión unidireccional no moviliza (re)conocimiento alguno. Al igual que Ismael y el desnudo, Jeremías debe abandonar el deseo de desvelamiento, de apartar la oscuridad y la niebla, y entregarse a la voz y la mirada de los otros.

La advertencia que la dueña le hace: “yo se lo advertí perfectamente, le dije: “*va a ver, va a ver*””, debe ser pensada desde la paradoja de su enunciación. En el instante en que la dueña le asegura a Jeremías que va a ver, ésta desaparece (Rosero, *En el lejero* 61). Ésa es la mirada que *En el lejero* exige. Aprender a ver lo que desaparece y está siempre a punto de reaparecer.

Ver, en *En el lejero*, es siempre ver algo, o alguien, desaparecer para reaparecer más adelante. El texto insiste en *ver* (en) la desaparición no como una instancia de inexistencia, ni siquiera como una condición definitiva. *En el lejero* reitera que lo que no puede ya verse no por eso ha dejado de ser y significar.

---

absoluta Ismael sea incapaz de reconocer lugares y personas que le eran familiares. En *En el lejero* esta dificultad de percepción y comprensión está anclada a fenómenos físicos específicos.

<sup>29</sup> “Se petrificó en la médula de las demás almas que yacían, frente a él tendría que arrastrarse para distinguirlas, una por una, hasta encontrar a Rosaura” (Rosero, *En el lejero* 89).

## La “delirante, caprichosa e impredecible” espectrología

En el capítulo anterior se dijo que el manejo de los cuerpos en *Señor que no conoce luna* es uno de los elementos más originales y efectivos del texto. Se propuso que la noción de espectro desarrollada por Jacques Derrida en *Espectros de Marx* —y más concretamente sus planteamientos sobre el cuerpo espectral<sup>30</sup>— permiten pensar el trabajo del cuerpo del desnudo y del cuerpo textual mismo como modos de resaltar y resistir la violencia contra cuerpos físicos que están siempre a punto de desaparecer, cuerpos que no pueden nunca estar del todo presentes en los espacios sociales, políticos y textuales de la representación, pero que no obstante continúan rondándolos.

El espectro, al ser una presencia “sensible insensible” (Derrida, *Espectros* 170), no puede pensarse de las lógicas de la presencia y la visibilidad. El cuerpo espectral conlleva un replanteamiento de los modos de (re)producción del sentido pues los vigentes resultan obtusos al intentar dar cuenta de la realidad y las exigencias de estas irrupciones espectrales.

Arriba se dijo también que *En el lejero* es la novela que de manera más directa y radical está acechada por el desvanecimiento y la fragmentación. De los tres personajes Jeremías es el que menos logra ver, apre(h)nder y comprender, y esta frustración se extiende al plano textual y se apodera del relato. *En el lejero* es el texto en el que menos sabemos del entorno. El pueblo y los habitantes no se prestan al escrutinio de Jeremías ni de los lectores. No conocemos el nombre de nadie, no sabemos sus historias, desconocemos los motivos que los mueven. Los personajes y los espacios son intermitentes e impredecibles, instancias de la tensión entre la desaparición y la (re)aparición.

De manera similar a lo que ocurre en *Señor que no conoce la luna* pero de modo incluso más radical, aquí los personajes no acaban nunca de aparecer ni de retirarse, no se materializan ni se desvanecen. Su ser constituye una insistencia impredecible, un acecho que descontrola al sujeto y al relato. Los habitantes, el pueblo y el texto mismo son cuerpos espectrales en el sentido derridiano:

Se abrió de golpe una puerta amarilla y emergió una vieja revuelta de ira como una imprecación. Oscura, veloz, armada con un balde, balanceó los brazos y arrojó agua sucia a sus pies. Él debió saltar para atrás. Después oyó el golpe de puerta y el silencio acérrimo otra vez [...] detrás de una ventana abierta dos caras de niños aparecieron y desaparecieron, aparecieron y desaparecieron otra vez y

---

<sup>30</sup> Recordamos la definición de Jacques Derrida: “semejante transparencia no es del todo espiritual, conserva su cuerpo sin cuerpo que [...] proporcionaba la diferencia entre el espectro y el espíritu. Lo que sobrepasaba los sentidos pasa de nuevo ante nosotros en la silueta de un cuerpo sensible del que, sin embargo, carece, o que permanece inaccesible para nosotros. Marx no dice sensible e insensible, sensible pero insensible, sino que dice: sensible insensible, sensiblemente suprasensible” (Derrida, *Espectros* 170).

rieron con fuerza y desaparecieron –con todo y risa, tragados por la niebla.  
(Rosero, *En el lejero* 23-4)<sup>31</sup>

La falta de fiabilidad en la mirada no implica ausencia y vacío. No son pocas las ocasiones en las que la novela elide del todo la visualización de los cuerpos pero enfatiza la existencia de seres y relatos. Jeremías debe recurrir al sonido, el tacto e incluso al olfato para (pre)sentir e intentar dar sentido a un mundo que no se le revela pero que lo aturde e interpela.

El hecho de que Jeremías no pueda ver a quienes lo rodean en modo alguno significa que esté solo. Todo lo contrario. Esas presencias que lo observan sin que él pueda identificarlas o (re)conocerlas hacen parte de una colectividad espectral: “era un silencio hecho del montón de respiraciones allí dentro, sombras sonoras que transpiraban, vapor de sudor de cuerpos, pequeños tosidos transformados en estertores ultraterrenos” (Rosero, *En el lejero* 60)<sup>32</sup>.

Con su corporalidad espectral la novela nos conmina a pensar el ser de otra manera, a buscar otra forma de contar lo y los que están a nuestro alrededor. La novela convoca la espectrología derridiana.

En *Espectros de Marx* Jacques Derrida habla de la importancia de reconocer y dialogar con los espectros. Dice que más que una ontología lo que se requiere es una “espectrología” o “fantología” (*hauntology*). Los espectros, dice Derrida, no pueden ser pensados desde el ser/estar de la presencia y el presente. Los espectros deben ser reconocidos en y desde el acecho, pues esto permite desatar la fuerza que su modo de no-ser aún, no-ser ya, implica:

---

<sup>31</sup> Pueden encontrarse ejemplos en casi todas las páginas de la novela, aquí algunos. Nótese la insistencia explícita, casi cacofónica, en la tensión entre “aparición” y “desaparición”: “resbala a tú lado, por fin, desprendiéndose del fondo más alto de la niebla, la figura borrosa y enorme de un cóndor” (Rosero, *En el lejero* 16), “hubo un silencio. Otro denso trozo de niebla pareció separarlos para siempre; sólo se distinguían las puntas encendidas de los cigarrillos. Pero al segundo las caras **reaparecieron**, los ojos, los cuerpos borrosos detrás de la fina llovizna que empezaba a escucharse con los charcos” (31), “de nuevo la niebla los separó eternamente. Sólo se oyó la voz del gordo, como si se compadeciera, cada vez más lejana [...] De nuevo la niebla fue arrastrada por el viento, y ambos **reaparecieron**” (31), “fue durante ese instante iluminado que pudo ver las sombras de los niños reflejadas en el muro blanco de la calle, las sombras caminando a su lado, **desvanecidas** [...] Eran los mismo niños de la plaza de mercado [...] Tan pronto comprendieron que él los había descubierto **desaparecieron**. Y, sin embargo, muy de vez en cuando, mientras él caminaba, una u otra cabeza se asomaba como un rayo y físgoneaba. **Desaparecieron** para siempre cuando el instante de sol desapareció. Otra vez los jirones de niebla se apoderaron de las esquinas” (44), “De un salto había abandonado la habitación y sin dejar de reír, daba vueltas y revueltas por el patio, a veces **desapareciendo** detrás de los escambros, y **reapareciendo** en los sitios más inesperados, como si transitara a través de túneles secretos. **Apareció** por último trepándose a la cumbre de guitarras” (51), “Él iba detrás del hábito como si persiguiera destellos blancos; pues cada vez más la monja se alejaba y **desaparecía** tragada por una ramazón de niebla” (71). Énfasis mío.

<sup>32</sup> Otro ejemplo: “percibió, por los tosidos de las gentes, los suspiros, el ruido casi delicado de sillas y bancos deslizando, el leve arrastrar de las pisadas, la como asustada impaciencia general, que la misa había terminado” (Rosero, *En el lejero* 62).

Asediar no quiere decir estar presente, y es preciso introducir el asedio en la construcción misma de un concepto. De todo concepto, empezando por los conceptos de ser y de tiempo. Eso es lo que, aquí, llamaríamos una fantología. La ontología se opone a ella más que con un movimiento de exorcismo. La ontología es una conjuración. (202)

El espectro, al no tener cabida dentro de la ontología —al estar siempre necesariamente fuera de lugar— no es predecible, comprensible, dominable ni aprehensible. De manera muy similar a los habitantes del pueblo:

Entra en trance o levita, parece estar aligerada de su cuerpo, como todos los fantasmas, un poco loca y dislocada también, desquiciada, *out of joint*, delirante, caprichosa e imprevisible. Parece darse espontáneamente su movimiento, pero también da movimiento a los otros, sí, pone todo en movimiento a su alrededor. (172)

Para dar lugar al espectro, para (re)presentarlo *justamente*, se requiere un replanteamiento de nuestros sistemas de representación (políticos y estéticos), un movimiento más acá o más allá de la presencia y lo aprehensible. La fuerza disruptiva del espectro, esa capacidad suya de “poner en marcha”, exige la transformación del espacio (físico, textual, conceptual) en el que irrumpe. La espectrología o “fantología” es “la interpretación performativa, es decir, una interpretación que transforma aquello mismo que interpreta” (Derrida, *Espectros* 64).

Esta capacidad perturbadora y transformadora del espectro puede verse en *En el lejero*. A lo largo de la novela Jeremías percibe la potencia de esta perturbación y en un principio activa sólo sus connotaciones negativas. Esto lo lleva a esforzarse por exorcizar al espectro, neutralizar su acecho. Sin embargo, poco a poco Jeremías deja de resistirse y se entrega a esa colectividad de ojos, toses, respiraciones y fragmentos.

Con el paso del tiempo y las páginas Jeremías —y los lectores— se ajusta a ese espacio físico —y literario— que no permite un (re)conocimiento que pretenda deshacerse de la niebla. No se trata de correr el velo para ver qué se esconde tras él. Se trata de ver con y desde la niebla, en ella y no a pesar de ella. Se trata de aprender la mirada de la niebla: “Él buscaba en la rara luz de la niebla, como si sólo así pudiera encontrar la respuesta por fin, al fin el fin de su búsqueda. Los sobrecogía esa vista sin perspectiva” (Rosero, *En el lejero* 73).

### **“Niebla en lugar de tierra”, la “vista sin perspectiva” de los espacios lisos**

La profunda inestabilidad que el pueblo sin nombre de *En el lejero* produce no sólo tiene que ver con los obstáculos visuales venidos del cielo (la niebla, la lluvia, la ausencia de luz), sino con lo que subyace bajo nuestro pies. En este pueblo es literalmente imposible

tener los pies sobre la tierra. Jeremías pisa “niebla en lugar tierra. Niebla y ratones” (Rosero 14). La parte más material y terrena de la geografía, aquella que debería permitir algún tipo de asentamiento (conceptual y físico), se desvanece bajo nuestros pies y ni siquiera nos deja en el aire. Nos suspende entre niebla y cadáveres. El sustrato que debería garantizar la solidez del espacio impide la movilización de cualquier noción de estabilidad y en consecuencia trunca la posibilidad de una cartografía fiable.

Confrontados con este espacio, tanto Jeremías como los lectores deben abandonar la retícula cartográfica moderna como paradigma de interpretación y dominación del espacio. Se hace necesaria una manera distinta de concebirlo y navegarlo.

En *Mil mesetas* Gilles Deleuze y Félix Guattari proponen que existen dos tipos de espacios distintos en constante tensión: los espacios lisos y los espacios estriados. El espacio estriado prioriza el régimen escópico, es decir la visión perspectivista sobre la que se predica el mapeo y dominio de la tierra:

El espacio estriado [...] se define por las exigencias de un avisión alejada: constancia de la orientación, invariancia de la distancia por intercambio de referencias de inercia, conexión por inmersión en un medioambiente, constitución de una perspectiva central. (500-1)

Una de las función principales del Estado es estriar el espacio sobre el cual gobierna (390). Para la nación resulta fundamental la constitución de un territorio parcelable, medible, con límites y usos definidos; un espacio que pueda ser percibido con claridad (en mapas, fotografías aéreas, etc.), en el que se puedan establecer puntos de referencia (geográficos, históricos, etc.) duraderos, y que permanezca estable a lo largo de su devenir.

Las superficies lisas, por el contrario, “no responden a la condición visual de poder ser observadas desde un punto del espacio exterior a ellas” (371). Los espacios lisos integran a quien los recorre sin permitirle la visión distanciada. Jeremías, inmerso en la niebla del pueblo, no tiene una visión privilegiada del espacio ni físico ni simbólico que habita. La ubicuidad de la niebla confunde las direcciones: el piso está hecho del mismo material que el cielo<sup>33</sup> y el espacio se achata pues la niebla impide la profundidad de campo. Jeremías (y sus lectores) sólo puede(n) ver desde esa in(v)mersión que hace que el espacio no pueda ser pensado en los términos visuales del espacio estriado sino en los términos hápticos del espacio liso:

Allí donde la visión es próxima, el espacio no es visual, o más bien, el propio ojo tiene una función háptica y no óptica: ninguna línea separa la tierra y el cielo, que

---

<sup>33</sup> La presencia del cielo es otra de las características que Deleuze y Guattari dan de los espacios estriados: “El espacio estriado, por el contrario, está cubierto por el cielo como medida y las cualidades visuales mesurables derivadas de él” (Deleuze y Guattari, *Mil* 487-8). En este sentido es interesante pensar la ausencia casi absoluta de cielo en las tres novelas de Rosero. De ahí, por ejemplo, que ni siquiera se conozca la luna.

son de la misma sustancia; no existe horizonte, ni fondo, ni perspectiva, ni límite, ni contorno o forma, ni centro; no existe ninguna distancia intermediaria, o toda distancia es intermediaria [...] en una inversión de las leyes de gravedad en la que *la falta de dirección*, la negación del volumen, devienen fuerzas constructivas. (501)

Por háptico Deleuze y Guattari entienden mucho más que el campo del tacto. Para los autores “‘háptico’ es mejor término que táctil, puesto que no opone dos órganos de los sentidos, sino que deja entrever que el propio ojo puede tener esa función que no es óptica” (499) y –en contraposición al espacio geométrico producido por la triangulación escópica euclidiana (377)— incluye otros sentidos como el oído y el olfato.

En los espacios lisos no es posible establecer fronteras ni puntos de referencia (geográficos o históricos) estables pues “el espacio liso, háptico y de visión próxima, tiene una primera característica: la variación continua de sus orientaciones, de sus referencias y de sus conexiones; actúa de vecino a vecino” (500). Contrario a los espacios estriados en los que la trayectoria está subordinada a puntos (uno se mueve siempre desde un punto hacia otro), en los espacios lisos los puntos están subordinados a una trayectoria errática, hecha sólo por los pasos del caminante (487). Los espacios lisos proponen un campo heterogéneo y múltiple que no es métrico sino acentrado y rizomático, y que sólo puede ser (re)conocido al recorrerlo (376).

Los espacios estriados hacen parte de la ontopología<sup>34</sup>. Son un elemento clave de las ideologías que insisten en la presencia, la visibilidad y las fronteras para establecer lo que consideran cierto, deseable, emulable e incluso existente<sup>35</sup>. Los espacios lisos, por el contrario, exigen convocar la disrupción espectral y ser recorridos paso a paso, sin caminos trazados de antemano, desde la trasgresión y dislocación de la espectrología.

Esto es lo que sucede en la novela. El espacio en (de) *En el lejero* no se entrega ni a la mirada ni a la voluntad de quien anhela recorrerlo y resiste desde el comienzo los esfuerzos de estriación de Jeremías y el lector. La novela propone un espacio liso que permanece inabarcable, inclasificable, abierto, inestable, amenazante y confuso.

Además, a diferencia de los espacios estriados en los que los límites y las fronteras están claramente demarcados<sup>36</sup> y en consecuencia también lo están los binarios sobre los que se asienta nuestro pensamiento (adentro/afuera, presente/ausente, sueño/vigilia, amigo/enemigo, etc.), en el espacio liso en (de) *En el lejero* estas delimitaciones se resquebrajan y hay una polución de ambos términos que ya no pueden sino ser pensados desde la indistinción y la imposibilidad de separarlos del todo. *En el lejero* hay casas, iglesias y cuartos, pero las paredes no resguardan del frío, los techos de la lluvia, ni los muros garantizan privacidad, recogimiento o seguridad. Los ojos abiertos

---

<sup>34</sup> “Entendemos por ontopología una axiomática que vincula indisolublemente el valor ontológico del ser-presente (*on*) a su situación, a la determinación estable y presentable de una localidad (el topos de un territorio, del suelo, de la ciudad, del cuerpo en general)” (Derrida, *Espectros* 96).

<sup>35</sup> Cuáles de las presencias que habitan el espacio cuentan como tales y en consecuencia caen bajo el manto del estado con los derechos y la protección que esto implica.

<sup>36</sup> “El espacio sedentario es estriado, por muros, lindes y caminos entre las lindes” (Deleuze y Guattari, *Mil* 385).

no aseguran la distinción entre la vigilia y el sueño, la realidad y lo imaginado; y ni siquiera los insultos son signos certeros de enemistad.

Todos los espacios de la novela (la narrativa incluida) son porosos y están abiertos a voces, respiraciones, olores, contactos y presencias<sup>37</sup> que no pueden ser contenidos pese al desasosiego que causan, y con frecuencia ni siquiera permiten movilizar el gesto estabilizador de la asignación de una identidad.

Todo esto causa un profundo desconcierto en Jeremías y en el lector quienes perciben la impenetrabilidad y opacidad de un pueblo de niebla y frío siempre a punto de ser devorado por un volcán o un abismo, como violentas. Sin embargo, esta noción del espacio resulta enriquecedora al buscar formas más hospitalarias de habitar, recorrer y ser que no (re)produzcan las exclusiones y limitaciones que los espacios estriados conllevan.

La turbación que los espacios lisos producen es el vértigo pavoroso pero también liberador y creativo del vacío, de lo que puede llegar a ser cuando las cosas no tienen que ser como son. Esa insistencia que el pueblo mismo es, su terquedad de ser en el intersticio de dos imposibilidades (el volcán y el abismo), permea la narrativa y permite adelantar un concepto de espacio que “is a move, in terms of political subjects and of place, which is anti-essentialist, which can recognize difference, and which yet can simultaneously emphasize the bases for potential solidarities” (Massey 8).

No por esto se debe asumir que la noción de un espacio poroso y háptico es *per se* más deseable, productiva, incluyente o justa que la de un espacio estriado. Deleuze y Guattari advierten sobre el peligro de una nueva “esencialización” o idealización:

Evidentemente, los espacios lisos no son liberadores de por sí. Pero en ellos la lucha cambia, se desplaza, y la vida reconstruye sus desafíos, afronta nuevos obstáculos, inventa nuevos aspectos, modifica los adversarios. Nunca hay que pensar que para salvarnos basta con un espacio liso. (Deleuze y Guattari, *Mil* 506)

También Rosero nos previene. El texto pone de relieve este peligro al exacerbar dicha condición de indistinción, inestabilidad y opacidad en el que es quizás el lugar más siniestro que el autor nos presenta: el guardadero, el perdedero, el lejero.

### **“Un horizonte insoslayable de seres desastrados”, la “tremenda y concreta irrealidad” del perdedero**

*Per me si va ne la città dolente,  
per me si va ne l'eterno dolore,  
per me si va tra la perduta gente.*

---

<sup>37</sup> “el espacio liso está ocupado por las intensidades, los vientos y los ruidos, las fuerzas y las cualidades táctiles y sonoras” (Deleuze y Guattari, *Mil* 487).



[...] *Lasciate ogne speranza, voi ch'entrate*

—Dante, *Inferno*

El guardadero aparece por vez primera en el contexto específico de la pregunta por Rosaura y desde su enunciación surge como un lugar misterioso, de identidad inestable donde los nombres se confunden y las cosas se desvanecen o, por lo menos, no pueden ya verse:

“—Búsquela en el perdedero—le dijo una voz, desde el otro lado de la niebla.

—El perdedero—repitió él, sin entender—

Y otra:

—Es casi lo mismo que el guardadero.

—A lo mejor allí la encuentra.

—¿El guardadero?—pudo preguntar.

—En el Lejero—dijo otra voz.

—Sí, le dijeron—. Vaya al convento, es el convento.

Miró más rostros. Ninguno explicaba más.

(Rosero, *En el lejero* 67)

Ubicado dentro del convento, al final del patio principal, el guardadero es “una sala sin fin, una suerte de galpón” (Rosero, *En el lejero* 77) al que se entra por “un gran hueco en la pared lateral del convento, sin ninguna forma, como hecho de un solo golpe de mazo” (74). El mundo que “guarda” es uno de pesadilla y espanto(s). El guardadero es la enorme y pútrida morada de un sinfín de seres encadenados en espera de un rescate de dinero<sup>38</sup>.

El secuestro, que ha sido una constante en la realidad colombiana de los últimos treinta años, aparece de manera explícita en la novela. Sin embargo, Rosero elude las narrativas sociológicas, políticas y testimoniales y enfatiza cómo dicho flagelo espectraliza no sólo a las víctimas sino también a los victimarios y a la nación entera.

Desde el momento en el que Jeremías cruza el umbral del guardadero es agobiado por una multitud de cuerpo espectrales. Estas presencias “sensibles insensibles” (Derrida, *Espectros* 170) que gimen y se lamentan son sombras hacinadas que no pueden ser individualizadas. Tampoco es posible otorgarles un nombre, una edad, un pueblo. Como

---

<sup>38</sup> “—Le advierto—dijo [la dueña]: por cada uno de esos 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 traen 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, *En el lejero* 94). Esto no es del todo cierto pues Rosaura es liberada sin que Jeremías pague dinero alguno, por gestión de la comunidad que en un principio parece tan hostil.

almas en pena, estos seres no pueden escapar de sus cadenas pero resisten la desaparición absoluta:

Sólo instantes después sus ojos lograron distinguir el frágil fulgor de los candelabros extraviándose en el vacío. A su escasa luz discernió la sala sin fin, una suerte de galpón descomunal [...] 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, todas las camas del mismo tamaño: contó siete camas a lo ancho por una infinita sucesión de camas—de piedra, idénticas a su cama de hotel—en donde se entreveían recostados, acostados, derrotados, cuerpos que gemían y se retorcían. (Rosero, *En el Lejero* 77-8)

Los acostados no son personas amarradas con cadenas. Los acostados y todo el universo que los contiene son instancias de lo liminal y lo indecible, son seres y espacios del limbo. De manera similar a lo que sucede en *Señor que no conoce la luna* en donde la categoría de “desnudo” se usa para despojar de humanidad y de existencia a una multitud de seres, *En el lejero* Rosero se adentra en el mundo que habitan los desaparecidos pero sin permitirnos olvidar la aporía que dicho término trae consigo. Los encadenados son “cuerpos”<sup>39</sup> múltiples e indiferenciados, cuerpos espectrales que no están ni presentes ni ausentes, ni vivos ni muertos; cuerpos que no callan pese a que sus expresiones son ininteligibles y perturbadoras:

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 [...] también los encadenados se alimentaban a cucharadas de un platón de sopa que una hilera de monjas les disponía sobre los pechos [...] ellas cantaban de blanco mientras ellos bebían—encadenados—la sopa de remolacha roja como sangre. (Rosero, *En el lejero* 90-1)

Y más adelante:

Se apoyó en una de las camas: el cuerpo que la habitaba se palpaba tieso, yerto; todos los cuerpos, en ese lugar, parecían muertos; allí se ampliaba el galpón; el piso era húmedo y resbaloso y se inclinaba sensiblemente hacia abajo [...] distinguió un racimo de cuerpos en fila arrimados a la pared, en cuclillas, casi

---

<sup>39</sup> En el doble sentido de pura materialidad y de cadáveres.

desnudos, las manos sosteniendo y repartiendo sus propias cadenas alrededor.  
(95)

Para establecer contacto con los encadenados, para responder a sus quejidos, se requiere también una percepción háptica. Jeremías es acechado hasta la náusea por olores<sup>40</sup> y casi hasta la sin razón por sonidos que no puede identificar ni silenciar<sup>41</sup>; sonidos que lo interpelan y agobian y que –como siempre que se trata del espectro— hacen que todo su mundo entre en crisis.

El deseo de encontrar a Rosaura lleva a Jeremías y al relato a confrontar el mundo de los encadenados y –como ya es de esperarse en Rosero— no le permite simplemente observar. El espectro transforma el espacio mismo en el que irrumpe. La contundencia y potencia de la presencia espectral de los acostados no le permite a Jeremías la distancia y seguridad de la triangulación escópica. Lo sacan de este régimen y lo insertan en una percepción háptica en el que su subjetividad amenaza con disolverse en y con la de los demás. La ciega le advierte que está en riesgo de convertirse en “otro cuerpo más, otro grito gritando más” (Rosero, *En el lejero* 83) y él mismo experimenta dicha sensación: “en ese inmediato instante creyó que era él mismo quien se encontraba acostado, encadenado a la cama, mirándose a sí mismo con horror mientras él y el de la cama pronunciaban al mismo tiempo las mismas palabras ” (80)<sup>42</sup>

La espectralización de los cuerpos y el espacio que venía llevándose a cabo desde el inicio de la novela se radicaliza en el guardadero y las fronteras entre sueño/vigilia, presencia/ausencia, yo/otros, amigo/enemigo, se confunden. La amenaza de la disolución que los espacios lisos traen consigo se exagera y el cielo (relacionado con los espacios estriados) es aquí reemplazado por cuerpos encadenados y sangre. La realidad parece desvanecerse, desaparecer devorada por el espacio liso del abismo:

Lo asfixiaba la incertidumbre cuando pudo voltear la cara, ahora buscando el cielo: sólo encontró montañas de cuerpos encadenados: Era como si un cielo de

---

<sup>40</sup> “Por primera vez lo turbó el olor, esa mezcla de corral y cuerpos hacinados”, “un intempestivo olor a vísceras lo detuvo y lo hizo trastabillar, hasta la náusea. Un olor rabioso que hendió el aire y se metió en sus pulmones como un cuchillo” (Rosero, *En el lejero* 78, 95).

<sup>41</sup> La ubicuidad de los lamentos en todo este pasaje es abrumadora, incluso a nivel textual. Dos ejemplos: “las voces seguían estallando alrededor, más frías que la ráfaga del cóndor, más inclementes [...] Sólo oía los lamentos –su estruendo caliente, su bulla de incendio—ahora rugientes; lo ensordecían; sintió que resbalaba por un abismo sin piso, que caía en un vértigo de gritos circulares, hasta que el bullicio lo obligó a cubrirse los oídos con las manos”, “avanzó por el pasillo central, sintiéndose ahora en una iglesia, pero **una iglesia erigida en el terror**, pues ya los **lamentos** se inflamaba esporádicos, en sitios tan cercanos como distantes, **lamentos** leves aunque afilados, **lamentos** que amenazaban con empezar a rugir, que se dejaban oír como contrapuntos de espanto dominando el mismo cántico de las monjas, **lamentos** que definitivamente lo paralizaron ante el primer rostro que vio: era una mujer que agonizaba” (Rosero, *En el lejero* 79, 95). Los subrayados son míos. Además, expresiones como “la tormenta de gemidos” (79) aumentan esta sensación de agobio auditivo.

<sup>42</sup> La sensación de desdoblamiento y disolución se ratifica más adelante: “no se volvió a mirar más rostros: sólo percibía que lo miraban a él, y que podían ser otros rostros, distintos al suyo, o –tarde o temprano—él mismo mirándose a él” (Rosero, *En el lejero* 97-7).

sangre los aplastara a todos. Sacudió la cabeza: ¿soñaba? había acabado de soñar, pero las camas en lontananza y la multitud de cuerpos congelados renovaron una más tremenda y concreta irrealidad, la realidad misma. (Rosero, *En el lejero* 89-90)

De modo similar a lo que suceden en *Señor que no conoce la luna*, la narrativa insiste en representar (a) lo(s) que supone está más allá de la representatividad (política, social, textual). Al apelar al cuerpo sensible insensible del espectro la novela enfatiza la insistencia del remanente, su negación a dejar de ser aún cuando no pueda ya ser en los términos que definen lo que ser es.

La irreal realidad de los cuerpos espectrales de los encadenados y la imposibilidad de acudir a los sistemas referenciales y de percepción conocidos para dar sentido a lo que se ve, se escucha o sucede, llevan al quiebre de la posibilidad misma de (re)producir (el) sentido. Sin embargo, la concretización de la fuerte sensación de irrealidad toma forma *más allá*, en el vacío voraz del abismo: el lejero.

### **Transgredir la prohibición de Creonte, escuchar “el grito como el cuerpo en la niebla rodando hacia el río”**

*Aquí, donde usted y yo pisamos, es el guardadero. El perdedero es esa puerta al final, señor, es el mismo Lejero, si se quiere, esa puerta abierta para siempre, haga el tiempo que haga, una puerta al abismo, uste vaya y asómese y verá*

—Rosero, *En el lejero*

Con esto llegamos, *al fin*, es decir al inicio, al título del relato que es también el final de la narración, la vida, el sentido. El lejero o perdedero está geográficamente en el límite, es el umbral del vacío, una enorme puerta hacia el abismo<sup>43</sup>: la “caída del cielo y la tierra juntos, en espirales de niebla” (Rosero, *En el lejero* 97). Esta caída es literal y la fuerza de su atracción es difícil de resistir. Así, el lejero es también el límite de los cuerpos, el lugar en el que desaparecen los desaparecidos:

---

<sup>43</sup> “Allá estaba la puerta, en efecto, a lo lejos. Al fin podía distinguirla. Se sorprendió: era realmente una gran puerta al final, abierta de par en par. Mucho antes de asomarse a su umbral, cuando apenas iniciaba el camino, le había parecido únicamente un pedazo rectangular de cielo, como si en lugar de puerta se tratara de una ventana diminuta, una cicatriz en el muro. Ahora encontraba la puerta en toda su dimensión, la puerta de un gigantesco establo; su mismo dintel era una especie de terraza, de unos seis o siete metros de ancho por ocho de profundidad, sin barandas, como un mirador; ahora comprendía por qué se trataba de la entrada al abismo, el perdedero [...] Allí la luz del amanecer ya era blanca y lo deslumbró, al cruzar la terraza y asomarse. El impacto del viento helado lo erizó; el horizonte se abrió; desde allí el precipicio se volcaba; la montaña bajaba a ras” (Rosero, *En el lejero* 97).

Sus ojos [los de la monja] querían no mirar y miraban al abismo, al camino hacia abajo, con estricto horror, como si al fin se atrevieran a asomarse—sólo porque él también se encontraba allí, acompañándola.

—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 amarrándolos aún, para que el río, abajo, los reciba, y sus aguas correntosas se los traguen. (Rosero, *En el lejero* 98-99)<sup>44</sup>

Teniendo en cuenta que la novela fue escrita en el 2003 y que Rosero la inscribe explícitamente dentro de su proceso de acercamiento a la violenta realidad colombiana de los últimos años, puede pensarse que el lejero no sólo es un espacio ficticio de desaparición sino un espacio simbólico que da cuenta de los muchos cuerpos desvanecidos en el espacio también simbólico de la nación colombiana en su historia reciente.

La crisis que el lejero implica en el espacio intradiégetico y la espectralización de la realidad que conlleva —la “irrealidad de la realidad”— se extiende no sólo a la totalidad del espacio textual sino a Colombia: la historia reciente de Colombia como una larga errancia en busca de seres idos, y su territorio como un abismo voraz en el que los cuerpos desaparecen.

Es más que sabido que tanto los abismos como los ríos han sido usados en un sinfín de lugares por un sinfín de agentes para desvanecer cuerpos indeseados y silenciar voces que no se quiere escuchar.

En *Precarious Life, the Power of Mourning and Violence* Judith Butler habla de cómo una de las formas más subrepticias y poderosas de violencia se lleva a cabo en el campo lingüístico y consiste en la acaparación de los espacios simbólicos de duelo y memoria pública. Para Butler:

Dehumanization emerges at the limits of discursive life, limits established by prohibition and foreclosure. There is less a dehumanizing discourse at work here than a refusal of discourse that produces dehumanization as a result. Violence against those who are already not quite living, that is living in a state of suspension between life a death, leaves a mark that is not a mark (a body, a corpse, that is not a body, a corpse). There will be no public act of grieving (said Creon in *Antigone*). If there is a “discourse”, it is a silent and melancholic one in which there have been no lives, and no loss; there has been no common bodily condition, no vulnerability that serves as the basis for an apprehension of our

---

<sup>44</sup> Más adelante se insiste nuevamente: “Ya muchas de las monjas volvían a la terraza, para asomarse al abismo, y escrutaban el camino de cuerpos, el río, buscaban infructuosamente el último cuerpo desaparecido” (Rosero, *En el lejero* 107).

commonality; and there has been no sundering of that commonality. None of this takes place on the order of the event. None of this takes place. In the silence of the newspaper, there was no event, no loss, and this failure of recognition is mandated through an identification with those who identify with the perpetrators of that violence. (37)

La violencia simbólica y performativa que Butler señala puede verse en la violenta apropiación que hacen algunos grupos del abismo y el río —espacios lisos por excelencia—. El abismo y el río se tragan los cuerpos, los “guardan” y los “pierden”, impidiendo no sólo el duelo público, sino que —como dice Butler—se constituyan en memoria. El lejero representa entonces un gran peligro pues —como (no)lugar de la desaparición— podría ser el espacio en el que se selle la prohibición de Creonte que, no por coincidencia, es también el deseo del albino:

The public will be created on the condition that certain images do not appear on the media, certain names of the dead are not utterable, certain losses are not avowed as losses, and violence is derealized and diffuse. Such prohibitions [...] suppress any internal dissent that would expose the concrete, human effects of its violence. (Butler, *Precarious* 38)

Esto, claro, si no fuera por Antígona, y por qué no decirlo, por Rosero. En *En el lejero* —al igual que en la célebre obra de Sófocles— hay una negación a entregar al cuerpo a la desaparición y el silencio, y un esfuerzo por subrayar el peligro de ese intento de desvanecimiento del cuerpo y su (la) memoria.

*En el lejero* hace uso de esa violencia “difusa y ‘desrealizada’” que Butler menciona y la asume textualmente. La novela es un espacio fantasmático en el que la desaparición, la omisión y el silencio constituyen el texto mismo y en consecuencia no pueden pasar desapercibidos. Rosero exagera su crueldad y resalta las consecuencias tangibles de su uso en la vida de muchos, la tremenda realidad de su irrealidad.

Estas consecuencias, sin embargo, no son siempre negativas. La confrontación que la novela exige con el abismo no necesariamente implica perderse en él. Jeremías, al llegar al perdedero se asoma, lo confronta y —a diferencia de las monjas y el albino— no es devorado por él (99).

La insistencia en la necesidad de confrontar lo desconocido es clave en la obra de Rosero. Para el colombiano mirar el abismo a la cara no necesariamente implica perderse en él. Si el abismo es sobre todo un espacio poblado por cuerpos y voces idas, es decir, por espectros, quizás atreverse a mirar al abismo consiste en convocar la irrupción del espectro. Mirar al vacío sin arrojarse a él exige ver allí donde se supone que no hay nada que ver, escuchar ahí donde se nos ha dicho que no hay nada que escuchar para recuperar las presencias, las historias y los cuerpos *suspendidos*<sup>45</sup>. Atreverse a mirar al abismo es

---

<sup>45</sup> En el triple sentido del término: “detenido”, “levantado o colgado en el aire”, y “diferido”.

dejarse seducir por la posibilidad de (re)presentar desde la inestabilidad y movilidad de esos espacios lisos, espectralizar nuestros cuerpos físicos y textuales.

En la novela el espectro mismo es quien moviliza esta desestabilización. La búsqueda de Rosaura es lo que lleva a Jeremías y al texto a confrontar el abismo.

### **“Decir que buscaba a su nieta, mostrar la foto”, la espectral (re)aparición de los idos**

En la página cincuenta y ocho (de las ciento dieciocho que conforman la novela) Jeremías saca una vieja foto de su bolsillo y pregunta a quienes lo rodean si han visto a la niña de la imagen. “Se llama Rosaura”, dice, “es la hija de mi hijo”. Con la foto el nombre de Rosaura aparece en el relato por vez primera. Sólo entonces sabemos qué es lo que ha estado buscando tan intensa e infructuosamente. Debemos recorrer la mitad de la novela para saber que la errancia de Jeremías se relaciona explícitamente con hechos violentos y que su historia es la de muchos otros que a su vez han sido afectados por el conflicto armado. Sólo con la foto de Rosaura entendemos que la búsqueda de Jeremías es no (sólo) una empresa personal, sino que su situación es el producto de una coyuntura histórica que desaparece, asesina y expulsa.

Como en *Los Ejércitos*, la guerra también llega aquí a través de la observación de un cuerpo femenino, infantil y huérfano<sup>46</sup>. Aunque el texto no mencione referentes espacio-temporales concretos, la aparición espectral de Rosaura convoca una violencia más específica y reconocible en términos históricos. Por primera vez se habla de “muchas armas”(60), de bandos, asesinatos y desaparición forzada<sup>47</sup>.

La guerra es la causa del desarraigo de Jeremías. De modo similar a lo que ocurre en *Los Ejércitos* con Otilia, el deseo de volver a ver a Rosaura lanza a Ismael y a la narrativa a la “búsqueda sin horizonte” (Rosero, *En el lejero* 45) que constituye el desarrollo textual de la novela. Tanto Ismael como Jeremías *erran* motivados por el deseo de volver a ver a las mujeres desaparecidas, pero Jeremías, al verse im(ex)pulsado a una trayectoria geográficamente más amplia tiene que movilizar la búsqueda no desde el nombre sino desde la imagen espectral de lo fotográfico<sup>48</sup>:

—busco a mi nieta—dijo.

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

---

<sup>46</sup> Como se verá en el siguiente capítulo, en *Los Ejércitos* se trata de Graciélita aunque ella, a diferencia de Rosaura, no desaparece.

<sup>47</sup> Páginas más adelante nos enteramos que los padres de Rosaura han sido asesinados: “también a su hijo y su esposa los había matado la guerra” (Rosero, *En el lejero* 88) y sabemos que ella desaparece al ir a comprar un ramo de rosas.

<sup>48</sup> Ismael pregunta a los habitantes del pueblo si han visto a Otilia pero Jeremías —al estar definido por el anonimato del forastero— debe acudir a la imagen fotográfica, someterse a su supuesta indexicalidad. Preguntar si han visto a Rosaura en un pueblo en el que nadie los conoce no tiene sentido, Jeremías debe formular la pregunta en términos visuales: “¿han visto a esta niña?” y señalar la foto.

—Busco a la hija de mi hijo.

El carretero no hizo, no dijo nada.

—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 borrosa paloma parecía alumbrar la esquina inferior de la foto<sup>49</sup>. (Rosero, *En el lejero* 58)

Si desde Barthes hablar de fotografía es hablar de espectros, es hablar del retorno de los muertos<sup>50</sup> y desechar el asentamiento de su ausencia, la *aparición* de Rosaura es doblemente espectral. Su *aparición* no sólo es espectral en tanto fotográfica, en tanto huella de una desaparición no consumada, sino también narrativamente. Rosaura es (re)presentada desde la brumalidad y la ambigüedad. Las dos veces en las que “físicamente” (re)aparece<sup>51</sup> su presencia no puede consolidarse y el reencuentro se trunca.

Rosaura es siempre una imagen borrosa, melancólica y lejana, inaprensible incluso para la narrativa. Más allá de la violencia de su historia no sabemos casi nada sobre ella y —en marcado contraste con el tratamiento narrativo de los demás cuerpos femeninos en Rosero— no se nos dice nada de su apariencia. Rosaura es un espectro de principio a fin. La distancia física, temporal y narrativa que la separa de Jeremías y la desdibuja en el texto constituye su esencia:

Hay algo desaparecido en la aparición misma como reaparición de lo desaparecido [...] ese no-objeto, ese presente no presente, ese ser-ahí de un ausente o de un desaparecido no depende ya del saber. Al menos no del que se cree saber bajo el nombre de saber. No se sabe si está vivo o muerto. He aquí —o he ahí, allí— algo innombrable o casi innombrable: algo, entre alguna cosa y alguien, quienquiera o cualquiera, alguna cosa, esta cosa, *this thing*, esta cosa sin

---

<sup>49</sup> El texto es enfático en esto y reitera que la búsqueda de Rosaura se moviliza principalmente a través de la fotografía y en ocasiones ésta llega incluso a reemplazar las palabras: “Sin saberlo daba una lenta vuelta sobre sí mismo, mientras miraba al mundo; su boca abierta parecía a punto de reír, o gritar. Entonces levantó la mano y enseñó la foto” y más adelante: “busco a mi nieta, sólo busco a mi nieta. Esta es la foto” Miraba a todos los ojos; después se volvió a la iglesia, como si respondiera a la voz de la iglesia: -En este pueblo la vieron—dijo” (Rosero, *en el lejero* 65, 66).

<sup>50</sup> “Y aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidolon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con ‘espectáculo’ y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno del muerto” (Barthes, *La Cámara* 35-6).

<sup>51</sup> “Miró en la dirección que le indicaban: divisó, más atrás, en la orilla de la cumbre, entre el corro de hombres y mujeres estáticos, pálidos en la distancia—las caras como grandes gotas de cera—, a su nieta. Había enflaquecido tanto o más que él, y estaba llorando. Descubrió que ambos lloraban, ‘ella y yo’, pensó, pero ya no pudo pensar más porque el miedo y el vértigo le regresaban” (Rosero, *En el lejero* 113), “Él seguía explorando la cima. Dificilmente alcanzó a distinguir otra vez el perfil e su nieta. Se cubría los ojos con las manos. Seguía llorando. Oyó su voz empañada —un quejido aterrado—, y casi no pudo entenderla: —Que vengas acá—decía—ya me quitaron las cadenas. Tampoco eso pareció importarle a nadie. Nadie dijo nada” (115).



embargo y no otra, esta cosa que nos mira viene a desafiar tanto a la semántica como a la ontología, tanto al psicoanálisis como a la filosofía. (Derrida, *Espectros* 20)

Jeremías convoca esta (re)aparición espectral y activa su vitalidad aferrándose a su filiación con la vida, asiéndose al remanente vital del espectro. Jeremías no permite que la fotografía sea “el testimonio de que lo que veo ha sido” (Barthes, *La Cámara* 128) sino que exige que irrumpa en el presente y diga esto es, aún. Jeremías ve a su nieta entre la niebla y la reconoce en esos términos siempre distanciados y difuminados, y con esto afirma la “real irrealdad” de lo espectral. Su presencia —como la de los demás habitantes del pueblo y como el cuerpo mismo del relato— pertenece al régimen sensible insensible de lo espectral y así es que debe ser llamada y (re)pensada.

Rosero propone que esa espectralidad, aunque aterradora no es necesariamente negativa y que puede dar lugar a gestos solidarios insospechados. La fotografía de Rosaura hace que, inesperada y ambigualmente, la solidaridad y la esperanza aparezcan también en el relato.

A diferencia de los otros dos protagonistas, Jeremías está marcado desde el comienzo por la desposesión del errante y, en consecuencia, debe confiar en los otros, abrirse incluso a las voces y los gestos que supuestamente lo amenazan para encontrar a su nieta. En un comienzo esto parece infructuoso y peligroso. El pueblo se presenta como ensimismado y hostil y la búsqueda condenada al fracaso. Sin embargo, cuando Jeremías le muestra la foto al carretero surge por vez primera la probabilidad de la (re)aparición; la posibilidad de que, quizás, no todo ni todos le son adversos:

—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.

El carretero no hizo, no dijo nada.

[...] esta vez oyó en su propia voz la derrota [...]

—Es posible que la encuentre—le oyó decir, eso le decía, en plena contradicción con sus anteriores palabras, sus advertencias nefastas.

Oyó esa esperanza por primera vez. (Rosero, *En el lejero* 58-9)

A partir de este momento de exhibición fotográfica aquellos que hasta entonces parecían agresivos, o en el mejor de los casos indiferentes, se tornan por primera vez hacia él con la intención aparente de ayudarlo:

La niebla regresó a envolverlos, desde el volcán; cayó sobre las cabezas en raudos jirones turbios, sábanas despedazadas. Ya el instante de sol había desaparecido.

Pero al menos algunas manos se extendieron a él. Igual que manchas lentísimas, indiferentes, las manos recibían la foto, la devolvían; los rostros de él y su nieta iban y venían como un barco encima de manos; distinguía a lo lejos la mancha de la paloma en una esquina de la foto, alumbrando a pesar de la niebla. Ningún semblante, sin embargo, avisó una luz. Sólo se asomaban. Las manos iban hasta él, se retiraban, volvían, siempre la foto entre dedos distintos, dedos robustos, o rosados, a veces como los dedos de un cadáver, sin carne, temblorosos, sus yemas blancas como sumergidas en agua durante siglos lo tocaban, los rostros lo tendían. Los mismos que antes ni siquiera lo saludaban [...]

—Búsquela—le dijeron.

¿quién le devolvió la foto?

Y otra vez el silencio y la niebla lo separaron de todos.

Búsquela en el perdedero—dijo por fin una voz, desde el otro lado de la niebla”.

(Rosero, *En el lejero* 66)

Como se puede ver, la sensación de opresión y desconcierto no amaina pese a la esperanza que la posibilidad del reencuentro moviliza. Jeremías no reconoce los gestos del carretero y el asedio de los cuerpos fragmentados y fantasmagóricos de los habitantes como signos tradicionales de ayuda o solidaridad.

Rosero no propone la posibilidad del reencuentro pese al ambiente espectral del texto, ni tampoco en contraposición a él. La esperanza ni siquiera lo cambia o aligera. La posibilidad de encontrar a Rosaura surge como todo lo demás en *En el lejero*: de modo ambiguo, enigmático, paradójico, intermitente y dudoso. No a pesar del pavor y la desorientación espectral, sino desde esta misma espectrología.

Pese a la pavora y la ausencia de certezas Jeremías debe entregarse a ese vaivén fotográfico y espectral suyo y de su nieta en las manos irreconocibles e incontables que lo requieren; y notar cómo, en la niebla y siempre desde su borrosidad, la paloma —ese signo estereotípico de la paz y la esperanza— sigue alumbrando (Rosero, *En el lejero* 58).

### **“Del otro lado del ojo”, el efecto visera**

Uno de los principales elementos del concepto derridiano del espectro es la particular mirada que éste tiene. Derrida lo llama “efecto visera”. El efecto visera es el modo en el que el espectro nos mira sin que podamos devolverle plenamente la mirada: “efecto visera: no vemos a quien nos mira [...] este *algún otro* espectral *nos mira*, nos sentimos mirados por él [...] El efecto visera desde el que heredamos la ley es eso: el sentirnos vistos por una mirada con la que será siempre imposible cruzar la nuestra” (Derrida, *Espectros* 21). Un poco más adelante agrega que el efecto visera tiene “la seña suprema del poder: poder ver sin ser visto” (22).

El efecto visera descoloca la direccionalidad tradicional de la mirada pues efectúa una dislocación entre ésta y su origen material. Esto nos aterra y abruma. La mirada espectral, de manera similar a la mirada lacaniana, antecede al sujeto, lo ronda, acecha y vigila; lo desorienta y vulnera:

Fantasma o reaparecido, sensible insensible, visible invisible, el espectro primero *nos ve*. Del otro lado del ojo, cual *efecto visera*, nos mira antes incluso de que *le veamos* o de que veamos sin más. Nos sentimos observados, a veces vigilados, por él, incluso antes de cualquier aparición [...] Ésta no marca siempre el momento de una aparición generosa o de una visión amigable, puede significar la inspección severa o el violento registro domiciliario. La persecución consecuente, la implacable *concatenación* [...], el modo social del asedio. (Derrida, *Espectros* 117)

Este efecto ronda todos los textos de Rosero. Jeremías está constantemente acechado por esa mirada espectral y, ante el profundo sentimiento de desorientación y desproporción que produce, al igual que el lector asume lacanianamente que ésta es maligna.

Pero para Derrida el espectro está del lado de la (posibilidad) de la justicia. La violencia que la irrupción de su presencia sensible insensible implica no es una destrucción ciega y encarnizada sino más bien la urgencia de un llamado a responder por los (no del todo) idos. Se trata de la transgresión radical de la ley que posibilita la justicia:

Si me dispongo a hablar extensamente de fantasmas [...] es decir, de ciertos *otros* que no están presentes, ni presentemente vivos, ni entre nosotros ni en nosotros ni fuera de nosotros, es en nombre de la *justicia*. De la justicia ahí donde la justicia aún no está, aún no *ahí*, ahí donde ya no está, entendamos ahí donde ya no está *presente* y ahí donde nunca será, como tampoco lo será la ley, reductible al derecho. Hay que hablar *del* fantasma, incluso *al* fantasma y *con* él [...] Ninguna justicia —no digamos ya ninguna ley, y esta vez tampoco hablamos aquí del derecho— parece posible o pensable sin un principio de *responsabilidad*, más allá de todo *presente vivo*, en aquello que desquicia el presente vivo, ante los fantasmas de los que aún no han nacido o de los que han muerto ya, víctimas o no de guerras, de violencias políticas o de otras violencias, de exterminaciones nacionalistas, racistas, colonialistas, sexistas o de otro tipo; de las operaciones del imperialismo capitalista o de cualquier forma de totalitarismo. (Derrida, *Espectros* 12-13)

Pese a su violencia, o *justamente* por ella, el espectro y su mirada no son (del todo, solamente) malignos. El “mirar sin mirar” del pueblo, su acecho y la impenetrabilidad de sus gestos y palabras hacen parte de la violencia del regreso inesperado del espectro. La falta de claridad y clarificación hacen parte de la violencia del desmantelamiento de la ley y de unos modos de percepción que son los que movilizan

esa otra violencia, la histórica y concreta que ha hecho de Colombia una nación fantasmal que tenga que responder por sus espectros.

En Rosero la mirada no se pacifica. El efecto visera tiene la fuerza perturbadora y desorientadora del ojo lacaniano. La mirada del espectro es violenta, rebelde, incesante, exigente y sacude las jerarquías, la temporalidad y las fronteras físicas y conceptuales que hemos usado como base de muchos de nuestros modelos sociales, políticos, económicos, filosóficos y artísticos. Sin embargo, como Derrida mismo dice —y como se trabaja en detalle en el capítulo siguiente— lo que el espectro viene a exigir no es otra cosa que lo que se le ha negado: justicia.

En medio del desacomodo y el terror que la (re)aparición del espectro produce siempre, la mirada espectral puede verse como una instancia benigna de la mirada lacaniana. Rosero convoca su potencia sin domesticarla pero señalando no sólo su capacidad destructora, fragmentadora y paralizante, sino también sus posibilidades creativas tanto a nivel artístico (con su propia obra literaria), como social (con la insistencia en formas de solidaridad desde dicha espectralidad).

Jeremías debe aceptar su desposesión y descontrol visual y entregarse a la mirada de los otros. Pese a su desconfianza, el anciano se deja llevar por los habitantes del pueblo y, además, debe esperar a que el espectro mismo lo reconozca y convoque. Rosaura es quien debe reconocer a Jeremías, no al revés.

En medio de la confusión visual, auditiva y racional del guardadero, Jeremías no puede ver ni escuchar a su nieta. Por tanto, debe confiar en la (re)aparición del espectro y esperar que sea éste quien lo reconozca y llame. Así se lo aclara la monja: “Ella tendrá que mirarlo primero” (Roser, *En el lejero* 75). A medida que la trayectoria se hace más y más oscura (visual y conceptualmente) Jeremías se entrega más y más a la mirada y la voz del otro: “No importa—se repitió—, Rosaura me reconocerá, me llamará por mi nombre” [...] Decidió caminar sin asomarse. Rosaura lo reconocería, pensó. No supo cuánto tiempo avanzó por entre cuerpos, igual que una larga y dura caminata, [...] sus pies se resentían de un viaje áspero, de un año preguntando” (95).

Así, no basta con entregarse a su mirada. También hay que aprender a escuchar su voz. Cuando la novela inicia se nos dice que Jeremías lleva un año preguntando por el paradero de su nieta. Es decir, Jeremías ha tenido que confiar en que la voz —las voces— de otros harán posible la reaparición y el reencuentro.

## “Un vértigo de gritos circulares”, la incendiaria voz del espectro

*Solamente puedo, solamente debo hablar a otro, llamarle en vocativo, que no es una categoría, un caso de la palabra, sino el surgimiento, la elevación misma de la palabra. Es necesario que falten las categorías para que no se falte al otro; pero para que no se falte al otro, es necesario que éste se presente como ausencia y aparezca como no-fenomenalidad*

—Derrida, *La Escritura y la diferencia*

*What novel thing appears when the gaze and voice enter into contact?*

—Charmoilie, *The Invocatory Drive*

El espectro no sólo nos mira, también nos habla. Y su voz, como su mirada, perturba y aterra por razones semejantes: “no vemos a quien nos ve, y dicta la ley, y promulga la inyunción, una inyunción por otra parte contradictoria, [...] no vemos a quien ordena [...], no podemos identificarlo con certeza, estamos entregados a su voz” (Derrida, *Espectros* 21).

A lo largo de la novela surgen voces misteriosas de entre la niebla y el frío. En un brevísimo instante estas voces dicen algo que no admite respuesta, que no quiere ser un diálogo, sólo una alocución que por lo general espanta: “se inclinó ante él un recién llegado, sólo un instante arrimó el aliento a su oído, [...] y le dijo [...]: “allí tajaron a uno, allí donde usted está arrodillado, fue allí donde se dio cuenta que se empezaba a morir” [...] ya el desconocido había saltado a la calle, a la noche, desapareciendo” (Rosero, *En el lejero* 18).

Sin embargo, también estas voces indican a Jeremías dónde guarecerse<sup>52</sup>, le dicen dónde buscar a Rosaura<sup>53</sup> y finalmente lo llevan hasta el guardadero.

Como se dijo arriba el guardadero es el (no)lugar de la radicalización de la irrupción espectral. Allí los sentidos se confunden y (re)conocer se hace imposible. Gran parte de esta confusión es auditiva. El guardadero es un espacio habitado por el estruendo ensordecedor de un sinfín de lamentos, por gemidos que no proceden de cuerpos específicos sino que parecen surgir del espacio mismo: “una voz que ahora era

---

<sup>52</sup> “Todavía esperó un buen tiempo hasta que otra voz, pero una voz enternecida [...] 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. Su acento, igual que un eco, recorría la calle que bajaba y subía y bajaba y volvía a subir como una raya por la misma mitad del pueblo, y desembocaba en la cima, el hotel” (Rosero *En el lejero* 23).

<sup>53</sup> “—Búsquela—le dijeron

¿Quién le devolvió la foto?

Y otra vez el silencio y la niebla lo separaron de todos.

—Búsquela en el perdedero—dijo por fin una voz, desde el otro lado de la niebla” (Rosero, *En el lejero* 66).

exorbitante, monstruosa, que no sólo parecía brotar de labios de la monja sino de todas las paredes del convento, de la lluvia misma” (Rosero, *En el lejero* 76).

Semejantes lamentos no pueden ser ignorados. Su espantoso e hiperbólico llamado rompe el silencio que la desaparición desea imponer, y pone en primerísimo plano su dolor y desesperación. Los acostados ocupan toda la narración con sus gemidos, exigiendo que tanto Jeremías como el lector les presten la atención que no se les ha otorgado en las narrativas oficiales:

Quería averiguar de dónde había salido esa voz y no le era posible. Ya una barahúnda de gritos en su torno, todos demandando por él, pidiendo que él se acercara, le impedía distinguir la voz, el cuerpo, el sitio de la voz, la cama de la voz. En la fulminante desesperación creyó que la voz la habían pronunciado desde todas las camas.

[...]

Ni él mismo se oía.

[...] Las voces seguían estallando a su alrededor, más frías que la ráfaga del cóndor, más inclementes. Ya no sería posible oír la respuesta de la voz, ¿o acaso nadie habló, ninguna voz le habló? Sólo oía los lamentos —su estruendo caliente, su bulla de incendio—ahora rugientes; lo ensordecían; sintió que resbalaba por un abismo sin piso, que caía en un vértigo de gritos circulares hasta que el bullicio lo obligó a cubrirse los oídos con las manos [...] retrocedía de espaldas, no le era posible apartar de su mirada el insondable horizonte de camas, el insufrible tumulto de llamados. (Rosero, *En el lejero* 78-9)

La “barahúnda de gritos” se posesiona del relato, lo posee rompiendo el silenciamiento deseado por quienes agencian la desaparición física y discursiva de los “encadenados”. Los encadenados se despiertan con la presencia de Jeremías quien ha insistido en llegar hasta ellos y alzan sus voces hasta entonces acalladas. Pese a todo el terror y desconcierto que produce “el insufrible tumulto de llamados”, él habla espectral —al igual que la mirada— no es necesariamente una instancia de lo pérfido.

El “abismo sin piso” y el “vértigo de gritos circulares” hacen parte de la caída desconcertante pero necesaria de las coordenadas ontológicas. Tanto Jeremías como el lector deben dejarse arrastrar por ese vértigo, exponerse al vaciamiento de certezas que la voz espectral produce, abriéndose a ella.

Esto es precisamente lo que hace Rosero en su texto. *En el lejero* es la única de las tres novelas literal(ria)mente habitada por la voz del espectro, poseída por ella. *En el lejero* está escrita en tercera persona. Sin embargo, en cinco ocasiones la voz narrativa es interrumpida por una voz en segunda persona cuya procedencia no podemos rastrear ni

identificar con personaje alguno y que desaparece, como tragada por uno de los muchos ramalazos de niebla, en la segunda mitad de la novela<sup>54</sup>.

Tanto Jeremías como nosotros oímos, literalmente, voces. El habla espectral ronda al texto mismo extendiéndolo más allá de las limitaciones de la presencia y la convención. La voz que en cinco ocasiones le habla a Jeremías y que nosotros debemos limitarnos a escuchar sin identificar, no está ni dentro ni fuera de él, no pareciera habitar el mismo espacio que los personajes ni el narrador. Es una voz a la vez íntima y espectral que interrumpe sólo para hacerse oír pues lo que dice en modo alguno afecta el desarrollo de los hechos. Esta voz espectral no es ni del tiempo ni el espacio del relato aunque lo habite, no nos permite devolverle la palabra, saber de dónde proviene, por qué ha venido ni cuándo va a volver a hablarnos. Esta voz espectral no es la del narrador, la de Jeremías ni la de ninguno de los personajes, es la voz de otro más allá o más acá de toda narrativa, la voz del espectro.

Rosero convoca la voz del espectro para que i(nte)rrumpa en el cuerpo mismo de la narrativa y desestabilice la linealidad y la univocidad. El colombiano es conciente que para representar al espectro (estética y políticamente) hay que convocarlo.

En *Espectros de Marx* Derrida es enfático a este respecto. El espectro, dice, debe ser apelado. No basta tolerarlo, hay que producir una apelación que lo convoque. Se requiere, entonces, una conjuración. Consciente de la diversa carga semántica del término<sup>55</sup>, Derrida aclara que el conjuro que aquí se precisa no es el del exorcismo y la

---

<sup>54</sup> Los cinco momentos son los siguientes: “La misma dueña, pálida y rolliza, pelando una de sus escuálidas aves [...] te iba enseñando los aposentos del hotel. Un hotel idéntico al pueblo. El único pasajero del hotel eres tú. Y por qué después de la travesía te has limitado a pedir *solamente la habitación más económica*, la dueña se ha decepcionado para siempre de ti, te ha conducido ha conducido hasta el patio, por el corredor helado, y, con mueca de profundo desdén, ha señalado esa celda sin aire y sin luz, casi una cripta. —Gracias —dijo él” (Rosero, *En el lejero* 12), “vio [...] una antigua dentadura postiza con sólo tres dientes, rota y enlodada pero como disponiéndose a morder. Apartas los ojos de sus dientes. De las rejas de una de las ventanas que orillan la calle cuelga ante ti una gran cabeza de perro, atada con una soga [...] una nube de moscas se puede oír alrededor de la cabeza, dentro del hocico, en las puntiagudas orejas. 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 [...] y da un vigoroso picotazo, sin descuidar para nada tu paso presuroso junto a él” (16), “eran los ratones, descubrió, el carretero se dedicaba desde temprano a limpiar el pueblo de ratones. Eran tantos, pensó, allí estabas tú, pisando corazones de ratón con tus zapatos, en el hedor de sus cadáveres, y ya empezabas a acostumbrarte. Un día te acostumbrarás tanto que ni siquiera te darás cuenta. Tenía que empezar a buscar, en ese pueblo.” (34), “detrás de su negra figura [la del carretero] la empinada carga de ratones era una nube oscura, compacta; vio que abarcaba el cielo, dilatada, próxima a abrirse sobre tu cabeza, una tormenta viva anegando tus zapatos, tus rodillas, tu respiración. Ya había llegado el tiempo de preguntar, recomenzar la búsqueda” (56).

<sup>55</sup> En su texto, Jacques Derrida resalta los varios significados del verbo “conjurar”:

“La palabra francesa *conjuración* tiene la ventaja de hacer trabajar el sentido y de producir, sin reapropiación posible, una plusvalía por siempre errante. Capitaliza, en primer lugar, dos órdenes de valor semántico. ¿Qué es, en francés, una *conjuración*?

La palabra *conjuración* reúne y articula entre sí las significaciones de dos palabras inglesas —y también de dos palabras alemanas (su homónimo inglés, *conjuración*, también designa las dos cosas a la vez.)

a) *Por una parte* la conspiración (en inglés *conspiracy*, en alemán *Verschwörung*) de quienes se comprometen solemnemente, a veces secretamente, jurando a la vez, mediante un juramento (*oath*, *Schwur*), a luchar contra un poder superior [...]

b) *Conjuración* significa, *por otra parte*, la encantación mágica destinada a *evocar*, a hacer venir por la voz, a *convocar* un encanto o un espíritu. En resumidas cuentas, el conjuro es la llamada que hace venir *por la*

expulsión, sino el de la conspiración y la convocación. Hay que llamar al espectro, invitarlo a venir y atreverse a conspirar con él, aceptar su trasgresión, responder *justamente* a su (re)aparición pese al terror y desasosiego que pueda causar:

Se trata, en efecto, de convocar (*beschwören*) espíritus como espectros con el gesto de una conjura positiva, aquella que jura para reclamar y no para reprimir [pero] aunque semejante conjuración resulta acogedora y hospitalaria, puesto que reclama, deja o hace venir al muerto, ésta va siempre unida a la angustia. Y, por consiguiente, a un movimiento de repulsión o de restricción [...] la conjuración es angustia [...] esta angustia ante el fantasma es propiamente revolucionaria [...] *responder del muerto, responder al muerto*. Corresponder y explicarse, sin seguridad ni simetría, con el asedio. Nada es más serio ni más verdadero, nada es más justo que esta fantasmagoría. (Derrida, *Espectros* 125)

Se trata, entonces, de vocaciones y conjuras. Y esto es precisamente lo que hace Jeremías. Una vez más el anciano desafía a Creonte. Pese a la prohibición explícita que se le hace se niega a no convocar a su nieta<sup>56</sup>. Insiste en *apelar*<sup>57</sup>, en invocar a Rosaura pese al caos que esto ocasiona:

---

voz y hace venir, pues, por definición, lo que *no está ahí* en el momento presente de la llamada. Esta voz no describe, lo que dice no constata nada, su habla hace llegar” (Derrida, *Espectros* 53-4).

“2 conjurar quiere decir *también* exorcizar: intentar a la vez destruir y negar una fuerza maligna, demonizada, diabolizada, las más de las veces un espíritu maléfico, un espectro, una especie de fantasma que retorna, o amenaza con retronar, *post-mortem* [...] pero el exorcismo eficaz no finge constatar la muerte sino para dar muerte [...] la forma constativa tiende a asegurar. La constatación es eficaz. Quiere y debe serlo *en efecto*. Es *efectivamente* un preformativo. Pero la efectividad, aquí, se fantasmaliza ella misma. Se trata, en efecto, de un preformativo que intenta tranquilizar, y en primer lugar tranquilizarse a sí mismo, asegurándose, pues nada es menos seguro, de que aquello cuya muerte se desea está bien muerto. Habla en nombre de la vida, pretende saber lo que es [...] en una palabra, se trata a menudo de hacer como que se constata la muerte allí donde el certificado de defunción sigue siendo el performativo de una declaración de guerra o la gesticulación impotente, el agitado sueño de un dar muerte” (Derrida, *Espectros* 61-2).

<sup>56</sup> “Él simplemente se asomó y preguntó: “¿Rosaura?”

La mano de la monja lo sujetó, apremiante; su gesto, su voz, eran de lástima: “Siga en silencio—le advirtió—tendrá que buscarla sin hablar”.

Las voces, desde la calle, las voces ocultas empezaban otra vez. No eran ya las voces de los niños. Eran voces de mujeres, del otro lado del muro [...]

—Eso es muy grande—oyó a las mujeres

—Allí gritan. Gritan mucho.

—Si ella está ahí, por más cerca que esté, no la va a oír jamás.

—Hacen ruido como nunca [...]

—lo que hay allí es sólo gritos, no se sabe a quién atender

—Siga y no grite, entre callado

—Que no lo descubran

—Búsquela en silencio

[...]

—Rosaura—volvió a preguntar asomándose.

—No la llame [...] No llame a quien no puede oírlo. Vaya y búsquela en silencio.

[...]



Entonces gritó, contradiciendo las advertencias de las mujeres, gritó llamando a Rosaura.

Los gemidos estallaron.

—Quién ha gritado Rosaura—preguntó una voz elevándose de entre todos los gemidos—Quién ha gritado Rosaura [...]

—Yo—volvió a gritar—Yo grité por Rosaura.” (Rosero, *En el Lejero* 78-9)

La convocación de Jeremías hace que el espacio textual se haga aún más aterrador e ininteligible. Tras su grito la novela se aleja aún más del régimen escópico y se aproxima a la apertura de la pulsión invocante del campo vocacional<sup>58</sup>. En *The Invocatory Drive* Jean Chamoille habla precisamente de esta apertura. Explica que la pulsión invocante desata una escucha muy semejante a la espectral pues consiste en la apertura a un habla que aún no ha llegado o ha sido ya silenciada. La pulsión invocante — aclara Chamoille— sacude el universo cognitivo desde el cual se enuncia:

In the aftermath of this, nothing is the same. Having *heard*, beyond what is specifically heard by the ears, the *step forward* made by what is *not yet* heard, causes the consistency of everything that has fallen under the category of the already heard – meaning itself – to vacillate. (2)

*En el lejero* provoca y asume esa vacilación y se entrega a modos de ver (ser visto), escuchar (ser escuchado) y convocar (ser nombrado) que son híbridos, ambiguos y carentes de certezas pero llenos de posibilidades: “the future existence of a gaze that comes from “who knows where,” because it is not a gaze that sees, but that hears instead. What novel thing appears when the gaze and voice enter into contact?” (Chamoille 3).

## Cuestiones de fe, resurrecciones e insurrecciones

Estamos, entonces, ante una cuestión de fe. En *Noli me tangere* Jean-Luc Nancy propone la distinción entre la “fe” y la “creencia” como lo que determina la diferencia entre el trabajo artístico y otros esfuerzos de representar y apre(h)nder la realidad. La diferencia, para Nancy, está en la apertura que la fe, en contraposición a la “creencia”, conlleva:

---

—¿Rosaura?—preguntó” (Rosero, *En el lejero* 74-6).

<sup>57</sup> Tanto en el sentido gramatical de dar un nombre o sobrenombre, de nombrar, como en el legal de intentar revocar una sentencia o ley que se considera injusta.

<sup>58</sup> En *Los Cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* Lacan contrapone el registro escópico al campo vocacional afirmando que la pulsión deseante del primero es la mirada mientras que el segundo anhela oír. Para Lacan una de las diferencias entre estos dos registros es que en el campo vocacional —a diferencia del escópico— el sujeto es esencialmente indeterminado (124-5).

La creencia plantea o supone en otro una mismidad en la que ella se identifica y se reconforta (es bueno, me salva), mientras que la fe deja que el otro le dirija una llamada desconcertante, lanzada a una escucha que uno mismo no conocía. Pero lo que así separa la creencia de la fe es idénticamente lo que separa la religión de la literatura y el arte, a condición de entender esos términos en toda su verdad. Se trata de oír, en efecto: oír la escucha de nuestro propio oído, de ver mirar a nuestro ojo aquello que lo abre y que se eclipsa en esta abertura. (19)

Un “acto de fe” es la apertura a la presencia y la palabra del otro, y el otro en su forma más extrema y espectral. Para Nancy la “resurrección” es “el surgimiento de lo indisponible, de lo otro, y del acto de desaparecer *en el cuerpo mismo y como el cuerpo*” (28), por lo que esta “resurrección” es también necesariamente revolucionaria.

Hacia el final de la novela tanto Jeremías como el lector comienzan a comprender no sólo que el acecho al que Jeremías es sometido de manera incesante no está desprovisto de solidaridad, sino que la ayuda a Jeremías implica una subversión, una rebelión contra la ley que rige el pueblo.

La misteriosa presencia del albino —que en un principio (a)parece solidaria: le da fuego a Jeremías, le habla, le ofrece un trago de aguardiente— poco a poco se rebela como una figura de opresión y autoridad. El albino es quien esta cargo del guardadero y sus siniestras dinámicas<sup>59</sup>. El arribo de Jeremías y su búsqueda espectral es lo que cataliza la subversión del pueblo en su contra:

“—Va a tener que decirme quién le permitió llegar a este lejero—dijo el albino y lo miró un instante, suspicaz [...] —Quién lo trajo—dijo, mordiendo cada palabra. Por qué aceptó las ayudas sin consultarme [...] Saber quién se atrevió a traerlo me da curiosidad, ¿sabe?, quién se atrevió en este pueblo.

Él pensaba en la monja que se lanzó al abismo: fue ella quien lo condujo al lejero, en la tormenta, ¿o fue el carretero? Y sólo dijo:

—Busco a mi nieta.

—Eso ya lo sabemos—repuso el albino. Y sonrió—: Yo le pregunto quién lo trajo al lejero.

---

<sup>59</sup> “—Debieran agradecer—dijo [el albino...]

—Pero se ponen tercas. [...]

—Quieren además que les sirvamos a ella.

Y gritó con suavidad:

—Carajo, que se contenten con lo que tienen.

Y levantó los ojos al cielo, a su gran círculo de plomo:

—Cuidar a los encadenados, con tal que no las encadenen a ellas, es un milagro de Dios” [...]

—A trabajar benditas—les dijo—Ay madrecitas, vamos a tener que guardarlas también a ustedes.

Las monjas huyeron despavoridas; varias gritaron, mientras cruzaban de vuelta la terraza y se agazapaban a las más próximas camas, solícitas con los encadenados” (Rosero, *En el lejero* 101-3).

—Todos.

—¿Todos?

—los ojos del albino lo acorralaban. El silencio pareció intimarlos, hasta la confidencia.

—De pregunta en pregunta vine hasta aquí

—¿Cierto?—le salió al paso el albino—como de salto en salto.

—Mostré la foto. Alguien me dijo que era posible que la encontrara.

—¿Alguien?

—Alguien. (Rosero, *En el lejero* 103-4)

Contrario a lo que sucede en las otras dos novelas, en *En el lejero* la insurrección no es de un solo personaje. Ese pueblo que “mira sin mirar”, el mismo pueblo que acecha a Jeremías, es también el pueblo que de manera colectiva, anónima e indiferenciada contraviene el mandato del albino y ayuda a Jeremías. Los habitantes del pueblo lo guían hasta el guardadero, le indican cómo cruzar el lejero, liberan a Rosaura sin rescate alguno, e incluso salvan la vida de Jeremías dejando que Bonifacio caiga al abismo:

—Qué—pudo hablar el albino, sin voltear a mirar a los asomados. Era como si todavía una lejana rabia embraveciera sus palabras—, ¿contentos de verme en equilibrio?

—Ese Bonifacio ya se nos estaba poniendo muy borracho—dijo el tendero, sin dirigirse a nadie.

—Te creíste el mandadiós—dijo el carretero—nadie le ha tirado piedras a los niños, carajo.

Desde la cima, reemplazando la ausencia del desconocido, se oyó la voz de la enana: no quitaba los ojos incendiados del albino.

—Que se pegue su buen golpe pare siempre—dijo.

El carretero se acostó bocabajo, medio cuerpo por fuera del morro, el brazo extendido, la mano dispuesta:

—Venga, viejo, suéltelo, o justo cae por pecador [...]

Apenas alcanzó a avanzar hasta el morro, engarrotado, y extender un brazo. La mano del carretero lo izó como a un leño. Él se tumbó en la tierra, a su lado.

(Rosero, *En el lejero* 115-6)

Esto hace de Jeremías el único de los tres protagonistas que recibe ayuda. Tanto el desnudo como Ismael confrontan la autoridad y sufren las consecuencias extremas de su desafío. Los dos, podemos suponer, pagan su rebelión con su vida. Aunque Jeremías se

niega a aceptar la desaparición de su nieta e insiste en la búsqueda confrontando al pueblo entero, superando su propio terror, haciendo todo lo que puede por encontrarla; él es el único que, literalmente, no se juega la vida. La rebelión de Jeremías es distinta a la de los otros dos pues consiste más bien en una insistencia, en desafiar el código de silencio, indiferencia y olvido que la desaparición impone.

Esto no significa que en la novela haya “bandos” claramente delimitados ni que la figura del albino como la del “villano” se contraponga a la de los demás personajes como víctimas inocentes y oprimidas. La ambigüedad e imposibilidad de establecer fronteras claras que permea la novela se mantiene hasta el final aún en los momentos de mayor solidaridad. Incluso personajes como el carretero son hasta el final herméticos, impredecibles y no estamos nunca seguros de que podemos confiar en ellos.

*En el lejero* frustra el deseo de posesión, dominio y penetración propios del régimen escópico incluso para la voz narrativa. Como lectores no tenemos acceso a ninguno de los personajes, no podemos “penetrarlos” y en consecuencia descifrarlos, saber qué esperar de ellos. Ni el lector ni Jeremías tienen “acceso” a esa colectividad que lo observa y ayuda. Al final muchas preguntas permanecen sin respuesta: no sabemos, por ejemplo, por qué liberan a Rosaura, por qué así, por qué no antes, por qué tratan a Jeremías como lo hacen. Lo mismo ocurre con la topografía y el cuerpo textual en general. Hasta el final la novela frustra nuestros esfuerzos de clarificación y estabilización.

Esta falta de explicaciones impide que la incertidumbre del texto se desvanezca en una iluminación final. La sensación de opresión y desconcierto permean la novela y es consiste en la obra de Evelio de Rosero. El hecho de que no sepamos por qué el albino hace lo que hace, cómo ha consolidado su poder, por qué los demás le temen o se rebelan contra él, y ni siquiera cuándo Jeremías está siendo atacado o ayudado; hace que aún en el momento del desenlace la violencia no se desvanezca y siga allí, errática, arbitraria, desproporcionada, irracional e inicua, sin dar lugar a discursos o contextualizaciones que la justifiquen o racionalicen.

*En el lejero* no nos deja olvidar que pasar de un momento a otro, dar cada paso, escuchar o no las voces que nos llaman, tomar o no la mano que se nos ofrece, es siempre un salto en el vacío, un acto de fe. En la escena final el carretero salva a Jeremías dos veces. Primero al evitar que un hombre desconocido le dispare<sup>60</sup> y, después, al llevarlo a

---

<sup>60</sup> “Ahora distinguía, confusamente, al desconocido. Por primera vez lo determinaba, y eso a pesar de que el desconocido era quien más próximo estaba a él, desde su sitio en la cima, todo ese tiempo. No supo desde hacía cuánto los apuntaba con ese fusil—a él y al albino, alternativamente.

—¿Le hago?—lo oyó preguntar a los otros.

El carretero negó con la cabeza.

—¿No?—preguntó el desconocido.

—No—dijo el carretero.

El desconocido dudó un segundo.

—Da lo mismo—dijo. Y dejó de apuntar y dejó de asomarse al abismo. Pronto la niebla comenzó a tragarse sus hombros, su espalda” (Rosero, *En el lejero* 114).

Éste es el único momento en la novela en que vemos un arma (pese a toda la violencia) y ésta es portada por “un desconocido”, alguien que no es nunca identificado, sin uniforme, insignias o filiación evidente, cuya única aparición en la novela consiste precisamente en eso, apuntar, ciega, arbitrariamente, con un fusil.

tierra y dejar que al albino lo devore el abismo. Sin embargo, incluso en ese momento impera el tono ambiguo y equívoco —entre amenazante, indiferente, solidario y violento— que impregna el resto del texto. Si hay simpatía no se manifiesta. Tampoco hay lugar para la alegría o el alivio pues el texto concluye no con el abrazo feliz del reencuentro, sino con la fascinación y el vértigo del abismo.

### ***An unfathomable void that will not be dispelled, “el vértigo azul” del lejero***

En el instante final Jeremías es poseído por el *fascium* del abismo. Jeremías no abraza a su nieta, no huye, ni siquiera la mira. Jeremías voltea el rostro y da la cara al abismo: “quería abrazarse a su nieta. Quería huir. Pero volteó a mirar para abajo, al filo de la nariz. Allí seguía el hombre que dijo que en este pueblo se llamaba Bonifacio. Tenía los ojos cerrados. Se derrumbó al abismo, sin una palabra” (Rosero, *En el lejero* 116).

En el pasaje hay un marcado contraste entre lo que Jeremías desea y lo que hace. Jeremías desea el bienestar personal, la calidez del reencuentro o la seguridad de la fuga, pero una vez más el abismo se lo impide exigiendo su atención y su pánico<sup>61</sup>. Esto se debe a que el abismo (como la novela misma) es un espacio radical de(l) vacío y desaparición, un (no) lugar en el que “absence becomes the referent” (Baer 76).

En *Spectral Evidence* Ulrich Baer advierte que este tipo de espacios tienen un carácter perturbador y urgente —casi hipnótico— que “does not allow us the option of turning away or evading this radical vacatedness” (Baer 84). El abismo, que había estado presente como el lugar extremo de la ausencia a lo largo de la novela, al final se expande y exige nuestra completa atención. La novela no lo “racionaliza” sino que insiste en la irrefutabilidad de su presencia y en los efectos desestabilizadores de su voracidad. *En el lejero* “does not explain the abyss, because that is no what one does with an abyss; instead [...] they place us in relation to it” (Baer 67).

Incluso tras la (re)aparición de Rosaura la novela insiste en (re)presentar antes que (la) nada, la *ocupación* de esos supuestos espacios de la ausencia. El abismo que exige que se le mire a la cara está en *En el lejero* habitado por figuras espectrales que caen (a veces todavía encadenadas) y gritos que continúan escuchándose. Este énfasis de la caída y el precipicio

Marks a place from which we are made to see an unfathomable void that will not be dispelled [...] As it happens [the text] tells us that the site’s significance consists in this disclosure of *nothing* [...] through the text] we enter into sites out of which only death was supposed to lead; we are confronted with spaces designated

---

<sup>61</sup> Otros momentos en los que esto ocurre son: “hacia lo posible por no mirar al abismo, resistirse a esa especie de imán, el vértigo azul debajo de sus pies que temblaban”, “lo subyugaba otra vez el abismo”, “quiso despertar del vértigo. Su nieta estaba allí, se dijo. Se lo repitió mil veces, como si se convenciera” (Rosero, *En el lejero* 110, 113, 114).

to destroy all memory of those who were brought there. (Baer 75), cursivas en el original.

El vértigo que paraliza a Jeremías al final no sólo es el *fascinum* del maligno mirar lacaniano sino la insistencia del abismo de que se le confronte como la pasmosa e inmensa posibilidad que es.

De ahí que hasta el final la novela se esfuerce por desvanecer el suelo bajo nuestros pies. Jeremías, pese a estar en tierra, no puede deshacerse del vértigo y en vez de enfocarse en su nieta observa la caída del albino, su desdibujamiento en el abismo. La pantagruélica presencia del vacío hace que Jeremías no pueda controlar el vahído que lo domina.

Esto impide que la novela “se cierre”. La preponderancia final de la caída impide que la sensación de firmeza, estabilidad y seguridad propias de la “tierra firme”, de lo estriado, se instauren en la novela. *En el lejero* no nos permite “reterritorializar” el espacio físico ni textual. Por el contrario reitera la necesidad de pensar desde la errancia y el nomadismo de Jeremías y por tanto nos deja suspendidos en el espacio liso del precipicio:

Si el nómada puede ser denominado el Desterritorializado por excelencia es precisamente porque la reterritorialización no se hace *después*, como en el migrante, ni en *otra cosa*, como en el sedentario (en efecto, la relación del sedentario con la tierra está mediatizada por otra cosa, régimen de propiedad, aparato Estado...). Para el nómada, por el contrario, la desterritorialización constituye su relación con la tierra, por eso se reterritorializa en la propia desterritorialización. La tierra deja de ser tierra. (Deleuze y Guattari, *Mil* 386)

Un abrazo feliz al final correría el riesgo (mucho mayor) de hacernos olvidar la presencia del abismo, su voracidad y el requerimiento que tenemos de mirarlo a la cara y, *justamente*, no ver (el) vacío. El hecho de que la última imagen que tenemos sea la del albino derrumbándose, desapareciendo en la oquedad, impide que la (re)aparición de Rosaura instaure un nuevo régimen de la presencia y establezca el sentido. La insistencia final en el abismo y la caída nos mantiene en la suspensión y la espectralidad, de manera que:

Through this powerful attraction to a void, we are thus *exposed to* (in the sense of being involuntarily subjected to) the site of a destruction so extreme that it seems to swallow up the possibility of abscribing meaning to it, even though it is indisputably significant. The point is no longer to establish a context for the picture but to note that the [text] posits as its meaning the suspension of such a stabilizing context. (Baer 80)

*En el lejero* “speak[s] within erasure” y crea una topografía de la desaparición que señala que “nothing—not knowledge, empathy, commemoration, indignation, rage, mourning or shame—can fill these silent spaces” (Baer 80). Esto no significa que dichos espacios estén vacíos. Si hay algo que la narrativa de Rosero enfatiza es que el silencio y la invisibilidad no son sinónimos de inexistencia. El abismo (que es) de *En el lejero*, como el abismo de cuerpos (que es) de *Señor que no conoce la luna*, como los abismos y los ríos de Colombia, están poblados, habitados por el espectro:

Si bien es cierto que este contra-pensamiento habla de una soledad absoluta, es una soledad extraordinariamente poblada, como el propio desierto, una soledad que ya enlaza con un pueblo futuro, que invoca y espera ese pueblo, que sólo existe gracias a él, incluso si todavía no existe. (Deleuze y Guattari, *Mil* 382)

Jeremías ha visto a su nieta, sabe que lo espera, que está próxima, que el abrazo ha de llegar. Pero no por eso da la espalda al abismo con su río poblado de encadenados. La novela se niega a la clausura, a “dejar atrás” su historia de desapariciones y búsquedas. Nos deja de frente ante la inmensa herida abierta del abismo. Y ante éste — esto lo saben bien Jeremías y Rosero— “we do not find spiritual, ontological, or existential Nothingness, or “nothing” but the *sense*—the premonition or uncanny aura—that something has disappeared” (Baer 77).

De manera similar a lo que sucede en *Los Ejércitos* con la resemantización de Nadie, aquí “nada” no significa vacío e inexistencia. La nada del abismo nos interpela y demanda que veamos y escuchamos las prohibiciones, silenciamientos y desvanecimientos que la constituyen y habitan.

Pese a las declaraciones iniciales de Rosero *En el lejero* es más que un “sueño terrible” donde “la pesadilla se apodera de todo” (Rosero en Ungar 1). “Al viejo, después de todo, le va bien” (Rosero en Ungar). Rosaura sí ha sido liberada y está allí, cerca, esperando a su abuelo. A pesar de la violencia de sus textos, una vez más Rosero concluye con un espacio que aunque aterrador es también el lugar de la posibilidad. La azul voracidad del perdedero es también “una puerta abierta para siempre” a la cual es preciso asomarse (Rosero, *En el lejero* 93-4). El lejero es la apertura radical y pavorosa a la construcción de solidaridades más allá de la ontopología. Es la posibilidad de habitar espacios lisos que no clausuren, silencien y desaparezcan.

La fijación final de Jeremías en (con) el abismo no trae consigo la muerte y el sinsentido. (Re)presenta esa mirada sin perspectiva de la niebla que admite la posibilidad derridiana de la rebelión, la solidaridad y la justicia sin negar el abismo, la niebla, lo acallado y desaparecido, y se (re)produce, *justamente*, a través de ellos. Surge del vértigo y la fascinación de su inmensa y siempre abierta boca.

### Capítulo III. “Tres golpes fuertes en la puerta”, rebelión y exorcismo en *Los Ejércitos*

*Como Ulises me llamo Nadie. Como el demonio de los Evangelios mi nombre es Legión. Soy tú porque eres yo. O serás porque fui. Tú y yo. Nosotros dos. Vosotros, los otros, los innumerables ustedes que se resuelven en mí.*

—Emilio Pacheco

*Los Ejércitos* (2006) se hizo célebre en el 2007 al recibir el premio Tusquets de novela y el premio literario del periódico inglés *The Independent*. Es la más famosa de las novelas de Evelio Rosero, y la única traducida a 18 idiomas.

Al igual que *En el lejero*, *Los Ejércitos* parte de la desaparición de personas como fenómeno histórico. La aporía que la desaparición implica para la representación es nuevamente el eje temático de la narración. Las semejanzas van más allá: otra vez nos encontramos frente a un anciano que busca desesperadamente a una mujer que ha desaparecido. A lo largo del libro Ismael Pasos, un profesor de escuela retirado, busca sin éxito a su esposa Otilia quien se ha desvanecido en una de las incursiones armadas de un ejército sin identificar al pueblo en el que viven, San José.

El propio Rosero ha establecido explícitamente el vínculo entre las dos novelas al situar los textos en una relación evolutiva dentro de sus esfuerzos por representar la violencia colombiana. *Los Ejércitos* es —según ha dicho el autor en varias entrevistas— una especie de versión satisfactoria del problema que implica representar el conflicto colombiano:

[*En el lejero*] es, en cierto modo, su “preparación” [La de *Los Ejércitos*], su antesala. Fíjese que los protagonistas de ambas novelas son viejos de 70 años. La mirada es parecida, pero no igual. Digamos que la insatisfacción literaria que experimenté con la primera, fue la génesis de *Los Ejércitos*. La primera es un sueño terrible, una pesadilla de la que intentamos sacudirnos con dolor, con tristeza, hasta despertar. La segunda no es ninguna pesadilla, es la misma realidad que toca a tu puerta con los nudillos, tres golpes fuertes, los golpes con el sonido que dan los huesos, la muerte. Yo no podía contentarme con lo alcanzado en *En el lejero*. Allí la pesadilla se apoderaba de todo, como en *Señor que no conoce la luna*, otra suerte de alegoría. [...] Tenía que esforzarme por trasladar mi miedo real, mi esporádico terror de ciudadano a las páginas de un libro, como una rebelión. (Rosero en Ungar)

Y reitera en *La Jornada* y en *Arcadia*: “*En el lejero* es mucho más onírica y surrealista, como una pesadilla. Cuando la terminé, aunque me gustó lo logrado, pensé que aún había que trabajar más objetivamente el tema. Y creo que con *Los ejércitos*



consolidé ese acercamiento al conflicto colombiano." (Rosero en Jiménez 1), y "*En el lejero* como un libro que lo dejó insatisfecho porque quizás no había encontrado aún la manera de hablar de nuestra violencia con menos imágenes, insistiendo menos en la idea, precisamente en que se le notara menos lo metafórico" (Rosero en Correa 12).

Varios aspectos de estas entrevistas resultan interesantes. Por una parte, la relación explícita que Rosero hace de las tres novelas que aquí se trabajan como esfuerzos de contar una violencia inenarrable. Y, por otra, llama la atención que dicho esfuerzo sea inscrito retrospectivamente como un acercamiento progresivo a una narratividad más "objetiva" y "realista". Para Rosero parece ser importante señalar que en *Los Ejércitos* hay un acercamiento al realismo, un alejamiento de lo alegórico y lo metafórico que predominan en *Señor que no conoce luna* y *En el lejero*. Para sustentar esto Rosero suele hacer referencia al método que utilizó para la redacción de la novela:

He hablado con los desplazados de Cali, donde vive mi mamá. Sus experiencias alimentaron parte de mi historia. Todas las anécdotas que narro son reales. Los dedos que le mandan al hombre que le secuestraron a su esposa y su hija. El coronel que dispara en la plaza a diestra y siniestra porque 'ustedes son guerrilleros'. Nada es inventado por mí, solamente los personajes alrededor de los cuales giran las anécdotas verídicas. (Rosero en Jiménez)

El último de los aspectos que llama la atención es que Rosero califica la escritura de *Los Ejércitos* como un acto de "rebelión" y, en otro lugar, como un exorcismo:

Lo que más me ha dolido es el dolor de la gente sometida a ese fuego cruzado. Me apabullaba como nos apabulla a muchos cuando nos asomamos a un noticiero y nos enteramos que siguen los muertos [...] Todo eso nos mella el alma. A mí me tenía muy afectado y consideré que la única manera de lograr exorcizar este terrible dolor era escribiendo la novela. (Rosero en Jiménez)

Si se ha de confiar en las declaraciones públicas de Rosero, en *Los Ejércitos* existe una relación entre cierto acercamiento al realismo, un gesto de rebelión y un exorcismo. Este capítulo explora esta relación y arguye que aunque de los tres textos estudiados *Los Ejércitos* es aquel en el que más vínculos con un contexto geográfico e histórico pueden rastrearse, no por eso la novela deja de utilizar las complejas estrategias representacionales estudiadas en los capítulos anteriores.

La idea que aquí se avanza es que dichas estrategias problematizan las nociones mismas de objetividad, comunicación y representatividad usualmente asociadas con las narrativas veristas de lo no metafórico a las que públicamente dice querer acercarse Rosero.

El capítulo propone que el exorcismo que aquí se lleva a cabo no es el exorcismo de la expulsión y la purificación, sino el derriado de la convocación. Al igual que en sus textos anteriores, en la presente novela Rosero hace una conjura en la que convoca a los espectros —aquellas voces que el discurso oficial no ha tenido en cuenta— para que se

presenten, para que irrumpen y lo interrumpen todo (la narrativa incluida), para que desplieguen la fuerza de su diseminación, la aporía de su representación, la violencia de su desaparición.

### ¿“Un cándido mirón inofensivo”?

Al hablar de las novelas anteriores se enfatizó la importancia que la visión tiene para Rosero y cómo su textos no sólo cuestionan la primacía epistemológica que tradicionalmente se le ha dado, sino que se esfuerzan por crear estrategias de representación que no estén basadas en el modelo de una voz narrativa omnisciente, totalizante y clarificadora. Sin embargo –según las declaraciones de Rosero– en *Los Ejércitos* parece haber un deseo de alejarse de modos de representación menos “claros”, más alegóricos (palabra que él usa) y de aproximarse a una representación más “objetiva” de la realidad de su contexto. ¿Podríamos pensar entonces que el texto lleva a cabo una especie de reivindicación de lo visual, que *Los Ejércitos* es menos “oscura” que las otras dos novelas, que contamos aquí con más claridad visual, narrativa, epistémica?

Una lectura no muy atenta de la primera escena parecería confirmar esta hipótesis. La escena está organizada alrededor de la visión y su estructura se asemeja más a ciertas escenas clásicas del realismo que a los desconcertantes inicios de *Señor que no conoce luna* y *En el lejero*. Si Rosero está haciendo uso de algunos métodos propios del realismo (recolectar historias de entrevistas con desplazados, periódicos, noticieros) y acercándose a un registro más verista para hablar más *justamente* de su realidad, también podría estar utilizando algunas de las principales técnicas narrativas de estos registros. La confianza en la visión y la claridad es una de las más importantes: “To know in realism is to see and to represent is to describe” (Brooks, *Body* 88).

*Los Ejércitos* no sólo abre con la imagen del viejo maestro Ismael Pasos subido en una escalera observándolo todo desde su altura, sino que además sus primeras palabras: “Y era así” (Rosero, *Los Ejércitos* 11) parecen llevarnos a un mundo donde la claridad que impera en la escena es conceptual además de visual. Podríamos pensar que estamos, por fin, ante un mundo plenamente descifrable y narrable.

Más aún, esta primera imagen recuerda otras que provienen del universo clarificador del realismo. Ismael observando su casa y la del vecino subido en la escalera trae a la memoria, por ejemplo, a Rastignac mirando a París desde el cementerio de Père-Lachaise, listo para conquistarla; y a Fermín De Pas subido en el campanario observando y describiendo a Vetusta toda a través de su catalejo, exhibiendo su dominio y poder.

Estos momentos son altamente significativos y representan mucho más que personajes mirando. La interpretación de Peter Brooks es clásica. Para él, en el gesto de Rastignac yace la esencia de la novela realista pues encarna el deseo escopofilico<sup>1</sup> del realismo. Es decir, la profunda relación entre mirada y dominación que lo atraviesa:

---

<sup>1</sup> En *Body Works* Brooks escribe: “Balzac’s world is subtended and traversed by the gaze [...] Vision in Balzac—as in other realist writers—is [...] scopophilia.”(84) y más adelante “to know, in realism, is to see”(88). Esta noción se relaciona directamente con el “impulso epistemofilico” es decir con el deseo de

[Rastignac eleva a] Paris itself to the status of meaning, to see society and the city as a landscape endowed with clear, represented significations, and hence to pass to a visionary taking of possession [...] It is the melodramatic command of Paris from his height and the grandiose terms in which he obtains his *vision* of reality that allow his gesture of seeming revolt to become the gesture of possession, that subsumes revolt within possession, because society have been seized in their totality and essence, in a gathering together of essential structure, relations, meanings made [...] Rastignac has indeed at last achieved a position analogous to that of author: master of his material [...] he has risen to dominating heights, seized the knowledge of his way into and through the world, and become master of his destiny. (Brooks, *The Melodramatic* 141)

Mirar desde la altura es tener dominio intelectual y físico de lo observado, así esto sea una sociedad entera. De ahí que el más importante observador del realismo es la voz narrativa<sup>2</sup>, aquella capaz de controlarlo todo, aquella que dice cosas como “Y era así” y prosigue a describir. Sin embargo, a medida que el relato avanza notamos que hay varias cosas en esta escena que no se ajustan a dicho esquema.

En primer lugar, lo que al principio parecía una voz omnisciente pronto se revela como la voz de Ismael Pasos. Como en el caso de *Señor que no conoce luna*, sólo contamos con una voz narrativa en primera persona. Pero, a diferencia de ésta, aquí pronto empezamos a desconfiar de la capacidad que ésta tiene de comprender y en consecuencia narrar el mundo que observa: pese a continuar con su descripción de lo que ve y avanzar el contexto histórico de la novela, desde la primera página Ismael menciona varias veces su dificultad de comunicarse y su incapacidad de entender lo que le dice su mujer y el mundo doméstico y domesticado (las guacamayas, los gatos, los peces) que los dos habitan (Rosero, *Los Ejércitos* 11).

Desde el inicio la novela señala una disonancia entre el personaje y su entorno. Ismael no logra comunicarse efectivamente con su mujer, el brasilero ni Geraldina. La naturaleza y la comunidad que rodean al profesor no están en armonía con él y no son dóciles a su mirada ni a su deseo.

Esta ruptura de la comunicación es lo que hace que la escena insista en la mirada. Ismael prefiere no hablar, sólo mirar. Lo que desea es entregarse al placer de la mirada. Y ¿qué mira Ismael? Mira, esencialmente, dos “cosas”: mujeres y miradas. Ismael mira el cuerpo desnudo de “la mujer del brasilero, la esbelta Geraldina” asoleándose (Rosero, *Los Ejércitos* 11), mira a Graciélita lavando los platos “meciendo su trasero sin saberlo” (12), mira a Eusebito mirando a Graciélita lavar los platos escondido debajo de una mesa, mira al brasilero mirando a su mujer y después mirándolo a él mirarla y, finalmente, mira a su mujer mirándolo mirar todo eso.

---

saber, que, a su vez, está en la base de la novela como género en tanto ésta es una especie de “*diable boîteux*”, ese travieso personaje que “removes the rooftops of a series of Parisian dwellings, in order to make us privy, precisely, to the private lives enacted under them” (Brooks, *Body* 30).

<sup>2</sup> “The most insistent observer of all is the Balzacian narrator, who constantly scrutinizes and interrogates faces, surfaces, and appearances, in order to detect the meanings that they cannot help contain” (Brooks, *Body* 84).

El placer de ver en general y el placer de observar específicamente a las mujeres no sólo es la característica de Ismael que abre la novela sino que es la que, según su mujer, mejor lo describe<sup>3</sup>. Otilia, que se da perfecta cuenta que lo que Ismael aspira ver al subirse a la escalera no son las naranjas, le recrimina: “desde que te conozco [...] nunca has parado de espiar a las mujeres. Yo te hubiera abandonado hoy hace cuarenta años, si me constara que las cosas pasaban a mayores. Pero ya vez: no [...] eras y eres solamente un cándido mirón inofensivo” (24), y, más adelante, “así eres, dormir, mirar, dormir” (57). El mismo Ismael se justifica en estos términos, elevando su mirar a Geraldina a la razón misma de su vida: “no pido otra cosa a la vida sino esta posibilidad, ver a esta mujer sin que sepa que la miro, ver a esta mujer cuando sepa que la miro, pero verla, mi única explicación de seguir vivo” (34).

Ahora, contrario a lo que Otilia dice, sabemos que el mirar de Ismael, que el mirar en Rosero, que el mirar en general, no es nunca enteramente cándido ni inofensivo. De hecho, justo después de afirmar esto Otilia le recuerda a Ismael que ya ha estado a punto de perder su vida por mirar a una vecina, años atrás en Bogotá, y le prohíbe volverse a subir al muro.

Como en el caso de *Señor que no conoce la luna*, el sujeto que detenta la mirada no lo hace desde la legitimidad y la posesión, no es portador de la mirada empoderada del conquistador, sino de la ladina y enferma del espía<sup>4</sup>. La mirada de Ismael es una mirada imbuida de deseo, sí, pero de un deseo que se sabe inapropiado e impotente. Ismael y Eusebito, el niño y el anciano, ambos sin la potencia para obtener lo que desean, saben que su mirar es impropio. Hay —como dice el propio Ismael—una desproporción insalvable (Rosero, *Los Ejércitos* 35) en su acto de mirar. Esto hace que lejos de alimentar la fantasía de control, también aquí la mirada refuerce la conciencia de impotencia y desposesión.

La desproporción es, en parte, temporal. La vejez del profesor lo pone en un estado en el que casi no cuenta como sujeto, como presencia. Su carácter de “futuro muerto, de santidad en la vejez” (Rosero, *Los Ejércitos* 17) sosiegan tanto a Geraldina como al brasilero y le permiten un acercamiento que le sería imposible a un joven, a un sujeto que fuera percibido como potente, o simplemente capaz de actuar en pro de su deseo, capaz de dominio. El profesor sabe que si puede ver a Geraldina es porque no puede poseerla, porque su presencia física es percibida como lastimera y débil, como no amenazante<sup>5</sup>.

En un artículo sobre el cine de Fassbinder, Kaja Silverman dice que tradicionalmente el sujeto masculino busca deshacerse de su propia noción de carencia

---

<sup>3</sup> En el capítulo sobre *Señor que no conoce la luna* se resaltó la semejanza entre Ismael y el desnudo a este respecto. El deseo de ver sin ser visto es la característica que en un principio mejor define a ambos personajes.

<sup>4</sup> “Que te sorprendan encaramado como un enfermo espiándolos es una vergüenza” (Rosero, *Los Ejércitos* 26).

<sup>5</sup> Véase por ejemplo: “a ella y a mí el muro, y el tiempo, nos separaba” (Rosero, *Los Ejércitos* 16), “como ve —dijo el brasilero—no le importa a Geraldina pasearse desnuda ante usted. —Y tiene razón—dije—A mi edad, yo ya lo vi todo” (17), “ahora Geraldina descruza otra vez las piernas, se inclina hacia mí, imperceptible, me examina, sólo por un segundo sus ojos como un aviso velado me tocan y comprueban definitivamente que sigo mirándola, acaso se asombra con franqueza de semejante desproporción, tal adefesio, que alguien, yo, a esta edad” (35).

proyectándola en el cuerpo femenino a través de la mirada: “the male subject generally strives to disburden himself of lack, and the look is the most typical conduit of this disburdening [...] Woman, object of the male look, functions as the site at which male insufficiency is deposited” (*Fassbinder* 59-60).

Silverman prosigue a explicar cómo esta operación es deconstruida en el cine de Fassbinder, en parte mediante la “corporización” de la mirada. Contrario a lo que sucede en el régimen visual hollywoodense clásico que “equates the exemplary male subject with the gaze, and locates the male eye on the side of authority and the law even when it is also a carrier of desire” (61), el cine de Fassbinder “makes the male desiring look synonymous with loss of control” (62). Estas películas obligan a “the look to acknowledge itself not only as a carrier of libido, but as a signifier of castration. [las películas de Fassbinder] refuse to cover over the void which is at the core of subjectivity, a void which gives rise not only to anxiety, but to desire” (60).

También la mirada en *Los Ejércitos* está corporizada desde el comienzo. El relato no sólo nos mantiene circunscritos a la perspectiva de Ismael sino que nos recuerda constantemente la corporalidad, carente de control, que la detenta. La mirada del profesor es una mirada doblemente descontrolada. Primero porque son muchos los momentos en los que el profesor no puede evitar su deseo mirar, momentos en los que la pulsión erótica se impone a pesar de sí mismo y de las circunstancias<sup>6</sup>. Y, segundo, porque es la mirada de alguien que no tiene control alguno sobre lo observado, alguien que no puede impactar lo que mira, que es, literalmente, impotente ante lo observado. El profesor no puede controlarse ni controlar.

El énfasis en el descontrol y la impotencia se acentúan, además, por otras dos técnicas que Silverman menciona en su texto y de las que *Los Ejércitos* hace uso extensivo. Siempre hablando de Fassbinder Silverman señala que en algunas de su películas se hace un *zoom-in* no al objeto —como es tradicional— sino al sujeto que mira en el momento de mirar<sup>7</sup>. Esto produce “a look which, rather than locating castration definitively elsewhere, becomes itself the locus of insufficiency” (81).

La novela no sólo enfatiza los cuerpos de Graciélita y Geraldina sino la angustiada mirada del Profesor y de Eusebito. De manera similar a lo que sucede en

---

<sup>6</sup> Por ejemplo cuando el profesor se descubre a sí mismo mirando a Geraldina frente a sus exalumnas: “Yo nunca advertí que [Rosita Viterbo] me estuviera mirando mirar a Geraldina (seguramente porque mi mujer tiene razón y ya no logro la discreción de otros años, ¿estaré babeando?, Dios, me grito por dentro: Rosita Viterbo me vio padecer los dos muslos abiertos mostrando adentro el infinito)” (36), o más adelante, cuando el mortero cae en el patio derrumbando el muro que separaba la casa del profesor de la del brasilero: “con todo y lo desventurado de las circunstancias yo mismo a mí mismo me deploro, abominándome, al reparar voluntaria o involuntariamente en el vestido recogido, los muslos de pájaro pálido, la selvática oscuridad de la entrepierna, a la escasa luz de la vela, su rostro mojado en lágrimas: ‘¿Y mi mamá?’, vuelve a preguntar espantada. Tiene, abrazado, el viejo oso de peluche que fue de mi hija. Es una niña, podría ser mi nieta” (107).

<sup>7</sup> “However, the syntactic element which most brilliantly evokes the operations of desire also anchors it intimately to the human look. The element to which I refer- a fast zoom in on the face of a watching character at a moment of pleasure, excitement or shock-constitutes a reversal of one of the conventional signifiers of vision, a zoom in on what is seen. This reversal, which focuses attention upon the look rather than its object, brings the look emphatically within spectacle. The turning of the look back upon itself [...] also suggests its inability both to reach and to subjugate its object, and so inverts the usual scopic paradigm.” (Silverman, *Fassbinder* 60).

*Señor que no conoce la luna*, somos concientes del esfuerzo físico que mirar implica. Tanto para el profesor como para Eusebito mirar el cuerpo femenino implica someter a su propio cuerpo a desplazamientos y movimientos que lo incomodan e incluso lo ponen en peligro<sup>8</sup>. Tanto Ismael como Eusebito tienen que recurrir a una treta para mirar lo que desean: Eusebito debajo de una mesa rodeado de cáscaras de piña, e Ismael, un hombre anciano, subido en una escalera con poca estabilidad<sup>9</sup>. La mirada no es aquí la mirada sin cuerpo de un narrador omnipresente y omnisciente. Está desde el principio profundamente atada a la materialidad que la sustenta.

La segunda característica que Silverman resalta del trabajo de Fassbinder que nos interesa es la importancia de la proliferación de miradas. Si la mirada está vinculada a una corporalidad específica, ésta deja de ser un ente totalizador e inmaterial. En *Los Ejércitos* sólo tenemos la voz y la perspectiva de Ismael, sin embargo —como en *En el lejero*— la novela resalta la presencia de otros ojos y teje una telaraña de miradas que se entrecruzan, observándose mutuamente mirar(se). A lo largo de la primera escena es notable el cruce de miradas entre Geraldina, Graciélita, el brasilero, Eusebito, el Profesor y Otilia<sup>10</sup>. Tanto así, que Otilia se define a sí misma como “una espía del espía” (Rosero, *Los Ejércitos* 26).

Aunque sólo vemos el mundo a través de Ismael, todo el tiempo somos concientes de que hay otros mirando mirar y que ese mirar, atado a una materialidad específica, es insuficiente y en consecuencia no puede crear la fantasía de una mirada totalizante, en control. Es una mirada “without any power to subordinate” (Silverman, *Fassbinder* 60).

Lo anterior es también interesante si se recuerda que Ismael es un viejo maestro. Ismael es el representante de la autoridad y el conocimiento en el pueblo, el encargado de la (re)producción de los saberes que constituyen y garantizan lo social. La masculinidad estropeada e impotente del profesor, sumada a su imposibilidad de comprender y comunicar desautorizan y minan la producción y transmisión de los saberes que deberían a su vez conferir autoridad a quien los representa.

Ismael, en su doble descontrol, señala la castración del saber y del sentido no sólo como resultado de una crisis posmoderna global o por cuestiones existenciales específicas a un individuo, sino por una causa muy concreta: la violencia<sup>11</sup>. Porque en

---

<sup>8</sup> Conviene recordar que en *Señor que no conoce la luna* el desnudo intenta precisamente desdibujar su corporalidad y hacerse sólo mirada. El desnudo se refugia en la falsa protección del armario, cayendo inicialmente en la trampa del control escópico.

<sup>9</sup> “-Cuidado profesor, que se cae- dijo el brasilero- Mejor arroje esa naranja, yo se la recibo. Pero yo seguí terciado al muro, extendido” (Rosero, *Los Ejércitos* 17).

<sup>10</sup> Algunos ejemplos: “el hijo del brasilero, Eusebito, la contemplaba a hurtadillas, y yo lo contemplaba contemplándola”, “-Está usted encaramado en ese muro todos los días, profesor, ¿no se aburre? -No. Recojo mis naranjas.-Y algo más. Mira a mi mujer. El brasilero y yo nos contemplamos un instante”, “las jóvenes cabezas erguidas y sonrientes me vigilaban a su vez”, “mientras descendía por la escalera de mano mi mujer [...] me examinaba con una tristeza altanera” (Rosero, *Los Ejércitos* 12, 15, 16, 19).

<sup>11</sup> También en *Señor que no conoce la luna* la transmisión de saberes está directamente relacionada con la (re)producción del sistema de segregación y violencia. En la “educación” que las vestidas les dan a los desnudos les imponen una visión ideológica del mundo que poco o nada tiene que ver con su realidad y que, sobre todo, justifica y garantiza la exclusión, inferioridad y monstruosidad de los desnudos: “las vestidas empelan los entremeses para hablarnos de lo que son las aves y animales, nos dan lecciones generales de lectura y escritura, de una historia y geografía que son sólo de ellas, nos explican qué es una suma y una resta y una división, imparte cátedras de comportamiento y salud, de urbanidad, de cómo

*Los Ejércitos* el descontrol del sujeto que mira no sólo está relacionado con el deseo y la muerte (*Eros y Tánatos*), sino con la muerte violenta, con la guerra.

La novela relaciona explícitamente el deseo sexual con la violencia de la guerra. Historiza la sexualidad al vincularla a una amenaza física y real (no sólo simbólica) de mutilación y aniquilación del yo. Todos los relatos de deseo sexual en la novela pasan, primero, por una escena en la que el deseo se negocia desde lo visual, y, segundo, por un relato violento.

La mirada anhelante de Eusebito a Graciélita es la que trae la guerra al relato. Al mirar a Graciélita vemos el cuerpo de la guerra. La orfandad de la niña justifica su presencia en el plano visual de Eusebito y a causa de esto nos enteramos que los padres de la joven murieron un jueves santo hace tres años cuando un cilindro de dinamita explotó en medio de la iglesia llena de gente (Rosero, *Los Ejércitos* 12-13). La historia de Otilia e Ismael está a su vez enmarcada por un relato violento: el asesinato del Gordo en la estación es lo que ocasiona que Ismael corra a buscar el baño y al abrir la puerta sorprenda a Otilia “justo en el momento en que se sentaba, el vestido arremangado a la cintura, los dos muslos tan pálidos como desnudos estrechándose con terror” (22-23) y se enamora de ella. Incluso la anécdota sobre Rosita Viterbo a quien el profesor ve “detrás de los cacaos recogerse ella misma su falda de colegiala hasta la cintura y mostrarse partida por la mitad a otro niño que la divisaba” (32) concluye con el asesinato de ese joven por una bala perdida años después.

Más aún, el texto señala la estrecha relación entre mirada y violencia al confrontar a Ismael con la materialización de sus fantasías con respecto a la diada ver-ser visto. En un principio Ismael describe no sólo su deseo de mirar, sino el (supuesto) deseo de ser mirado como un anhelo estrechamente ligado al deseo de ser sometido y vulnerado. Según él, para Geraldina el placer de ser vista es a la vez el deseo de ser acechada, subyugada y violentada:

Toda ella es el más íntimo deseo porque yo la mire, la admire, al igual que la miran, la admiran los demás, los mucho más jóvenes, los niños –sí, se grita ella, y yo la escucho, desea que la miren, la admiren, la persigan, la atrapen, la vuelquen, la muerdan y la laman, la maten, la revivan y la maten por generaciones. (34)

Esta proyección del deseo de Ismael en la supuesta interioridad de Geraldina resulta tremendamente violenta no sólo por el sometimiento de la subjetividad femenina a los deseos masculinos, ni por la violencia explícita que se supone la mujer desea recibir del hombre, sino por el carácter de grotesca premonición que el episodio tiene. La escena de la violación del cadáver de Geraldina materializa la violencia de las fantasías que se

---

sentarse, de cómo caminar, de cómo una dieta balanceada es indispensable, de la necesidad del ejercicio, de la materna obligación de amamantar a los niños hasta cierta edad, en fin, todo un incongruente mundo de consejos y teorías que por nuestro modo de vida de muy poco nos podría servir, nos muestran grande retratos de animales y se regodean en nuestro asombro, nuestras preguntas las hacen reír hasta las lágrimas, ‘Pero qué imbéciles son’, dicen, nos señalan paisajes inmensos, donde se ven cientos de focas dispersas en la playa, apretadas, parecidas a nosotros, ‘Y esto es una tarántula’ dice, ‘ y ésta una tortuga tomando el sol desde hace cuatrocientos años’” (Rosero, *Señor* 43-44).

movilizan a través de la visión y la introspección. A lo largo de la novela el deseo revela su lado más oscuro al desdibujar la línea entre anhelo y realidad, señalando la peligrosidad de semejantes fantasías de violencia y dominación.

En ese sentido la escena iniciática de Eusebito mirando la ropa interior de Graciélita escondido bajo la mesa es también el inicio de la pérdida de la inocencia del lector. El cuchillo que Graciélita lava y que el profesor ve macbetianamente “como ensangrentado” (Rosero, *Los Ejércitos* 23) es para ambos (Eusebito y el lector) un adentrarse en el terror de los “misterios de la sangre”. Sangre menstruación, virginidad y sexualidad, pero también sangre de su historia, sangre de violencia y muerte. Pero la escena inicial e iniciática no representa aquí la caída de un estado de pureza anterior a la desaparición de Otilia, del brasilero, de Eusebito, del pueblo todo.

Desde sus primera páginas el texto nos avisa de la imposibilidad de sostener espacios incontaminados, de salvaguardarse de la irrupción de los espectros de la guerra. No se trata sólo del terror del amor o el deseo, sino del terror a secas. Aunque la escena inicial esté llena de reminiscencias edénicas<sup>12</sup>, éstas se presentan desde su imposibilidad. No hay paraíso pues no hay comunión, armonía, control ni pureza. Desde el comienzo la novela señala cómo el cuerpo, la casa, el deseo y la mirada están habitados por presencias que exigen ser reconocidas, contadas.

### “Mis ojos sufriendo”, el *pathos* de la mirada

*El filósofo (el hombre) debe hablar y escribir en esta guerra de la luz en la que se sabe ya desde siempre involucrado, y de la que sabe que no podría escapar más que renegando del discurso, es decir, arriesgando la peor violencia*

—Derrida, *La Escritura y la diferencia*

En un primer acercamiento a *Los Ejércitos* podría pensarse que hay una especie de transición de la claridad visual y conceptual a un estado de indistinción y confusión. Es cierto a medida que la novela avanza se acentúan los momentos de desorientación y que con la exacerbación de la violencia la mirada, los trayectos y la comprensión se hacen cada vez más erráticos, menos claros, más espectrales. Sin embargo, a lo largo de todo el texto —el final incluido— hay momentos de intensa visibilidad.

Lo que propongo es que más que un trayecto hacia el desdibujamiento y la desaparición, la novela presenta una tensión constante entre el ver y el no ver y entre las consecuencias que esto puede tener. Es como si no sólo el cuerpo de Geraldina, sino el texto mismo nos estuviera provocando: “mírame si te atreves” (Rosero. *Los Ejércitos* 26).

---

<sup>12</sup> La desnudez, la naturaleza, la luminosidad, el clima agradable y moderado, perfecto para andar desnudo. Además del hecho de que el profesor se encuentra debajo de un árbol recogiendo un fruto que le dará a Geraldina en la boca.



Los momentos de mayor claridad visual en la novela son, o momentos eróticos, o de suma violencia. El texto juega con nuestro deseo de ver, manipula nuestra propia escopofilia, nos tienta. El asesinato del Gordo en la estación, la cucaracha saliendo de la cabeza decapitada de Oye y el cuerpo desnudo de Geraldina siendo violado por la fila de soldados son quizás los ejemplos más dramáticos<sup>13</sup>.

El primero de estos momentos —la escena del asesinato del Gordo en la estación— es paradigmático de cómo en *Los Ejércitos* las instancias que pretenden mayor claridad y certeza concluyen por subrayar la imposibilidad de comprender y aprehender el mundo. La escena inicia con Ismael, en plena juventud, observando y deseando a Otilia. El entonces joven profesor está en una estación esperando un bus sentado junto a un “hombre ya viejo, bastante gordo” (Rosero, *Los Ejércitos* 21). El blanco domina la escena:

Sólo un incidente pudo apartarla de mis ojos: en la banca vecina se hallaba un hombre ya viejo, bastante gordo, vestido de blanco; también su sombrero era blanco, y el pañuelo que asomaba por la solapa; se comía un helado —igualmente blanco— con ansiedad; el color blanco pudo más que mi amor a primera vista: demasiado blanco. (21)

Lejos de traer luminosidad, claridad y paz, el blanco pronto da paso a la ceguera e irracionalidad de la muerte que llega en las manos de “un niño de unos once o doce años” (22). Esto hace que el terror, no de la incompreensión, sino de lo incomprensible, se materialice: “un niño, y debió ser por eso que temí más, con todas las razones, pero también sin razón, que me matara” (21-23). La nitidez visual nos confronta con lo imposible. La ilusión de dominio que el hombre y la perspectiva sugieren<sup>14</sup> rápidamente dan paso a su contrario: la total vulnerabilidad, la impotencia y el pavor.

La escena de la cabeza de Oye y la de la violación de Geraldina<sup>15</sup> son mucho más explícitas y perturbadoras. En los dos casos las descripciones son de una nitidez abrumadora. Son imágenes desmesuradas, grotescas, que lejos de provocar el discurso lo paralizan y en vez de ratificar lo real lo confunden.

La tremenda nitidez que define las tres escenas paraliza el deseo de ver al exacerbarlo, al encarnar la crudeza de la violencia que lo subyace. De ahí que Ismael se reconozca con horror en los rostros de los jóvenes soldados que aguardan su turno para

---

<sup>13</sup> Un ejemplo menos trágico es la preocupación de Ismael por esconder los cadáveres de los animales de Otilia en medio de la destrucción absoluta del pueblo. Ismael intenta proteger a Otilia, ya ausente, no de la violencia misma, sino de su residuo visual: “que no veas tus peces muertos”, “que no veas tu gato muerto” (Rosero, *Los Ejércitos* 102, 108).

<sup>14</sup> Ismael lo describe como “dueño absoluto del mundo” (Rosero, *Los Ejércitos* 21).

<sup>15</sup> “Entre los brazos de una mecedora de mimbre, estaba —abierta a plenitud, desmadejada, Geraldina desnuda, la cabeza sacudiéndose a uno y otro lado, y en cima uno de los hombres la abrazaba, uno de los hombres hurgaba a Geraldina, uno de los hombres la violaba: demoré todavía en comprender que se trataba del cadáver de Geraldina, era su cadáver, expuesto ante los hombres que aguardaban” (Rosero, *Los Ejércitos* 202).

violador a Geraldina: “son cada uno un islote, un perfil babeante: me pregunto si no es mi propio perfil, peor que si me mirara al espejo”<sup>16</sup> (203).

Ante estas imágenes ni el lector ni Ismael pueden expresarse, son visiones inasimilables que se quedan allí, suspendidas, rondándonos. En vez de insertarse en el relato, lo fracturan. Son un residuo narrativo del cual nada se desprende temáticamente. Son innecesarias, pura exhibición.

Semejantes escenas parecerían aproximarnos de manera macabra a la anciana de *Señor que no conoce luna* que recupera la vista sólo para observar los martirios y después de haberlos visto, satisfecha, la pierde nuevamente pero “con la dicha y la dignidad del que vio que lo ha visto todo en la vida y ya no siente preocupación por ver algo más” (Rosero, *Señor* 15). ¿Es esto lo que se supone la literatura colombiana debe contar?, ¿es esto lo que queríamos ver al comprar un libro llamado “Los Ejércitos”? ¿somos nosotros —los lectores— parientes lejanos de la anciana, esperando que el gran martirio se despliegue ante nuestros ojos?, ¿es esto lo que deseábamos ver para que, tras nuestra lectura, hayamos también, finalmente, “visto todo”?

En el universo literario de Rosero, sabemos ya, esto no es probable. El cuestionamiento del deseo escópico presente en los textos anteriores abarca también su más famosa novela. *Los Ejércitos* es el relato en el que el cuerpo se exhibe más explícitamente, y en el que éste y su martirio son descritos con mayor precisión<sup>17</sup>. Sin embargo, pese a la seducción que moviliza y en fuerte contraste con ésta, la novela no nos permite disfrutar de lo que vemos, ni lo naturaliza al incorporarlo en un discurso explicativo. Lo visto no hace parte de una narrativa de monumentalización ni se inserta en un discurso que lo justifique o asimile. Por el contrario, estas imágenes no sólo minan aún más la posibilidad de “aclarar” o “iluminar” lo que está aconteciendo, sino que lastiman el propio acto de ver, paralizan el deseo escopofílico.

Estos momentos de nitidez visual y narrativa no nos proveen con una historia que contar. Como en el *Narrador* de Benjamin, tras observar estas escenas Ismael se despoja más y más de un lenguaje que les dé sentido<sup>18</sup>. El horror conjunto de lo desaparecido y lo que aparece arrecian la sensación de vulnerabilidad del minúsculo y quebradizo cuerpo

---

<sup>16</sup> Esta materialización del deseo de Ismael también es mencionada antes: “demoré en comprender que se trataba del cadáver de Geraldina, era su cadáver, expuesto ante los hombres que aguardaban, ¿por qué no los acompañas, Ismael?, me escuché humillarme [...] ¿no era eso con lo que soñabas?” (Rosero, *Los Ejércitos* 202).

<sup>17</sup> En el capítulo sobre *Señor que no conoce la luna* se señaló que pese al énfasis que el texto pone en la tortura y los muchos tormentos a los que los desnudos son expuestos, el universo narrativo permanece oscuro y confuso y los cuerpos y sus flagelos rehúyen descripciones concretas que los “materialicen”. Se resaltó que en las torturas más importantes del texto no hay descripciones del cuerpo de quien las padece. En *Señor que conoce la luna* hay más un listado de torturas que una descripción de las mismas. El caso de *En el lejero* es aún más disímil pues allí, como se dijo, la niebla y la oscuridad impiden toda posibilidad de claridad o clarificación. Particularmente en el perdedero —donde la violencia más explícita y física *tiene lugar*— priman la nebulosidad y lo espectral.

<sup>18</sup> En el texto Benjamin habla del cómo las sociedades modernas han expulsado la muerte de su cotidianidad, relegándolas a espacios regulados donde la historia del moribundo no constituye una fuente de sabiduría para los vivos. La muerte, que “es la sanción de todo lo que el narrador puede referir” ya no engendra autoridad en un mundo donde la capacidad de comunicación de la experiencia, y su posibilidad de generar comunidad, se han roto. (Benjamin, *El Narrador* 9-10).

humano rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones (Benjamin, *El Narrador* 1).

De ahí que a pesar de la gran violencia contra el cuerpo que *Los Ejércitos* narra, los ojos son quizás los más violentados: “mis ojos sufriendo” (18) dice Ismael, sintetizando el pathos de la mirada en *Los Ejércitos*. Aquí se sufre por lo que no se ve, por lo que ha desaparecido (Otilia, el brasilero, las calles, el sentido), y también por lo que se ve, lo que se muestra y exige ser visto.

En este punto resulta útil pensar la tesis que Ulrich Baer avanza en *Spectral Evidence, The Photography of Trauma*. Baer establece una relación entre el medio fotográfico y “the enigmatic structure of traumatic memories” (69) para señalar que existen imágenes que “expose the limits of containing the catastrophe in historicist reading or documentary convention while they challenge us to assess our own position in relation to it” (69).

Baer recuerda que una de las características fundamentales del trauma es que éste “blocks routine mental processes from converting an experience into memory or forgetting” (9). Esto hace que las imágenes no puedan ser asimiladas ni olvidadas, lo que les da una inusitada capacidad de actualización, de irrumpir en el presente sin perder su fuerza disruptiva. El individuo, que no tiene control sobre el proceso de memoria/olvido, es rondando por imágenes que lo interpelan intempestivamente y que no logra neutralizar insertándolas en las narrativas de su pasado.

De manera similar, en *Refractions of Violence* Martin Jay habla de cómo en sus “fantasías redentoras” (23) Walter Benjamin apela también a la noción de trauma al proponer la concepción de una memoria capaz de resistir el impulso incorporador —y en consecuencia neutralizante y armonizador— del tiempo histórico:

Benjamin’s redemptive fantasies, such as they were [...] temporally disjunctive, *pace* his frequent evocation of the mystical notion of *Jetztzeit* (Now-time). Favoring [...] what might be called the stereoscopic time of the dialectical image, they incorporated that experience of lag time produced by trauma. They were thus based on a notion of memory that differed from a Hegalian *Erinnerung*, in which the past was digested by the present in a heightened moment of totalizing interiorization. Instead, Benjamin’s notion of *Gedachtnis* preserved the very dissociation between past and present. The temporal delay of the trauma itself, made a constellation —and not a collapse— of the two possible. For only if the distinctness of past and present and the heterogeneity of multiple spaces were maintained could a true apokatastasis, a benign hypermnesia without exclusion and incorporation, be achieved. Only if the intractable otherness of the lost object is preserved and not neutralized through a process of incorporation can the possibility of genuine *Erfahrung* be realized. (23-4)

Los intensos y dolorosos momentos de claridad a lo largo de la novela coexisten con espacios de profunda oscuridad y nebulosidad sin que ninguno de ellos pueda ser asimilado, descartado a favor del otro. Las tétricas imágenes que surgen como

relámpagos de claridad en un mundo que por lo demás se hace cada vez más opaco e irreconocible, apuntan a un quiebre de la relación entre la nitidez visual y descriptiva y la capacidad de comprensión-aprehensión. Lo que vemos no nos ayuda a hacer sentido de lo que está sucediendo. Por el contrario, aumenta la sensación de absurdez pesadillesca y por ende no puede ser digerido, relegado a una narrativa unificadora o consoladora.

Como *Señor que no conoce la luna* y *En el lejero*, *Los Ejércitos* encarna una crisis en la representación de lo real: escribe de y desde lo que no se ve, lo que no sabe, lo que no se aclara, lo que no se posee (lo desposeído) y lo desaparecido. Esto cuestiona el carácter esclarecedor de la nitidez, develando y frustrando el deseo de control y dominio que lo subyace. Las tres novelas de Rosero se niegan a hablar de la violencia sin poner de relieve los problemas de su representación. Muestran no sólo el evento, sino “a crisis in looking” (Baer 114). Rosero exhibe la violencia pero no nos permite olvidar que todo exhibicionismo requiere de un *voyeur* y que ambas posiciones hacen parte del mismo trastorno (Freud, *Pulsiones* 7).

Lo nebuloso y lo nítido, la aparición y la desaparición, lo visible y lo invisible no están en una relación de oposición ni tampoco se les asigna un valor unívoco. Coexisten y –de modo similar a lo expuesto en el capítulo anterior con respecto al trabajo de la mirada en *En el lejero*— se articulan desde las lógicas de la mirada espectral.

## El Regreso del efecto visera

En el capítulo anterior se explicó que en *Espectros de Marx* Jacques Derrida propone una “espectrología” o “fantología” en contraposición a la ontología. Derrida explica que la primera se abre al espectro mientras que la segunda permanece anclada a las lógicas binarias, fundacionales y excluyentes de la presencia. Además, Derrida enfatiza la fuerza revolucionaria que dicho modo de pensar conlleva<sup>19</sup>. Los espectros, que no pueden ser pensados desde el ser/estar de la presencia y el presente, exigen ser reconocidos en y desde el acecho. La espectrología implica convocar y asumir la fuerza que constituye el modo de (no)ser aún, (no)ser ya del espectro<sup>20</sup>.

Esta “espectrología” permite pensar la problematización de lo visual en *Los Ejércitos* como mucho más que un movimiento hacia la locura, la desposesión, la invisibilidad, la violencia y/del sensacionalismo. Como se ha ya dicho suficientemente, la desaparición de personas problematiza la ontología de la presencia y *Los Ejércitos*, al tomarse en serio la aporía que dicho fenómeno *presenta* para nuestros sistemas de representación (políticos, legales, estéticos, etc.), se acerca a la espectrología derridiana. .

---

<sup>19</sup> Para Derrida, recordemos, la “espectrología” es “la interpretación performativa, es decir, una interpretación que transforma aquello mismo que interpreta” (Derrida, *Espectros* 64).

<sup>20</sup> “Asediar no quiere decir estar presente, y es preciso introducir el asedio en la construcción misma de un concepto. De todo concepto, empezando por los conceptos de ser y de tiempo. Eso es lo que, aquí, llamaríamos una fantología. La ontología se opone a ella más que con un movimiento de exorcismo. La ontología es una conjuración” (Derrida, *Espectro* 202).

Rosero sabe que la acechancia del espectro perturba el entorno en el que aparece, “lo desquicia”<sup>21</sup>, y en sus tres novelas asume esta irrupción. Como se expuso al hablar de *En el lejero*, esta capacidad transgresora del espectro se debe en gran parte a su particular manera de mirar, a ese modo de visión, específico de lo espectral, que Derrida llama el efecto visera<sup>22</sup>.

Este “efecto” domina los textos de Rosero. Tanto en *Los Ejércitos* como en *En el lejero* la sensación de estar siendo observado por una multitud de presencias que no pueden ser identificadas acecha a los personajes. Más que ver, jeremías e Ismael son *blanco*<sup>23</sup> de miradas. Los dos textos enfatizan la agresividad del acecho del espectro señalando que este modo de mirar(nos) no es siempre benigno ya que precisamente implica reconocer la violencia del mirar/ser mirado, la no sincronía del gesto<sup>24</sup>.

Ahora, en el capítulo anterior también se enfatizó que la desproporción de la mirada espectral puede también ser solidaria pues si por un lado intensifica la violencia del deseo de control que hay tras toda vigilancia, por el otro señala un disonancia temporal que constituye la posibilidad de la justicia. Esto se debe a que el espectro, así como no es nunca de este mundo, tampoco es de “este tiempo”. La aparición del espectro es necesariamente una irrupción en el devenir histórico. Irrumpiendo lo interrumpe, no le permite la ficción de la unidireccionalidad:

Esa Cosa, sin embargo, nos mira y nos ve no verla incluso cuando está ahí. Una espectral disimetría interrumpe aquí toda especularidad. Desincroniza, nos remite a la anacronía [...] fuera de toda sincronía, antes incluso de y más allá de toda mirada por nuestra parte, conforme a una anterioridad (que puede ser del orden de la generación, de más de una generación) y una disimetría absolutas, conforme a

---

<sup>21</sup> Repetimos la cita transcrita en el capítulo anterior. Según Derrida, el espectro “Entra en trance o levita, parece estar aligerada de su cuerpo, como todos los fantasmas, un poco loca y dislocada también, desquiciada, *out of joint*, delirante, caprichosa e imprevisible. Parece darse espontáneamente su movimiento, pero también da movimiento a los otros, sí, pone todo en movimiento a su alrededor” (Derrida, *Espectros* 172).

<sup>22</sup> Repetimos la cita: “efecto visera: no vemos a quien nos mira [...] este algún otro espectral nos mira, nos sentimos mirados por él” (Derrida, *Espectros* 21) y un poco más adelante agrega que el efecto visera tiene “la seña suprema del poder: poder ver sin ser visto” (22).

<sup>23</sup> En su definición de lo fotográfico Barthes utiliza la palabra “blanco” para denominar al sujeto-objeto fotografiado: “áquel o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro [...] yo [lo] llamaría de buen grado *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con ‘espectáculo’ y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno del muerto” (Barthes, *La Cámara* 35-6). El término aquí resulta de particular interés pues conlleva la idea no sólo de la “objetivación” y en consecuencia del desempoderamiento de quien se encuentra al otro lado del visor, sino el carácter militar del gesto, la presencia de la muerte, literal en el caso de ambas novelas de Rosero. Además Barthes resalta otras dos características esenciales del trabajo de Rosero: el espectáculo de la exhibición y, por supuesto, el regreso de lo espectral.

<sup>24</sup> “Fantasma o reaparecido, sensible insensible, visible invisible, el espectro primero nos ve. Del otro lado del ojo, cual efecto visera, nos mira antes incluso de que le veamos o de que veamos sin más. Nos sentimos observados, a veces vigilados, por él, incluso antes de cualquier aparición [...] Ésta no marca siempre el momento de una aparición generosa o de una visión amigable, puede significar la inspección severa o el violento registro domiciliario. La persecución consecuente, la implacable concatenación [...], el modo social del asedio” (Derrida, *Espectros* 117).

una desproporción absolutamente indominable. La anacronía dicta aquí la ley.  
(Derrida, *Espectros* 21)

El espectro expande la linealidad del devenir histórico pues requiere una temporalidad pluridireccional y asimétrica en la que el reclamo de los que ya no están o nunca pudieron estar (precisamente por el modo en que dicha historicidad y presencia fue constituido en primer lugar) y los que han de venir, sea escuchado.

Este desajuste de la temporalidad es de gran importancia en *Los Ejércitos*. Al igual que en el caso de Jeremías, Ismael es un hombre viejo<sup>25</sup> y, en consecuencia, su tiempo es “otro tiempo”. Su presencia es un anacronismo, un remanente, una obstinación. A medida que la novela avanza esta asincronía se radicaliza.

Dicha intensificación está explícitamente relacionada con la mirada. La novela trabaja la disyunción temporal a partir de dos momentos claves: el asomarse al muro y la desaparición de Otilia. El primero de ellos ocurre cuando Ismael decide ir a visitar al maestro Claudino –el único hombre más viejo que él en el pueblo— y se da cuenta que ha perdido la noción del tiempo, que ha estado literalmente “suspendido” en una mirada que no provoca ni narrativa ni acción. El deseo por Geraldina desvanece la temporalidad: “¿Dónde he existido todos estos años? Yo mismo me respondo: en el muro asomado” (Rosero, *Los Ejércitos* 42). La relación que aquí se establece entre mirada-deseo y narración es entonces muy distinta al modelo bartiano del *striptease* narrativo.

En *Body Work*, Peter Brooks resume de esta manera el argumento de Roland Barthes:

Barthes' model of narrative as striptease refers to the “classic” (or “readable”) text, which works toward a progressive solution of preliminary enigmas [...] toward a plenitude of meaning. The desire to reach the end is the desire to see “truth” unveiled. The body of the object of desire is the focal point of a fascinated attention [...] The moment of complete nakedness, if it ever is reached, most often is represented by silence, ellipsis. Narrative is interested not only in points of arrival, but also in all the dilatory moments along the way: suspension or turning back, the perversion of temporality (as of desire) that allow it to take pleasure and to grasp meaning in passing time. (Brooks, *Body* 19)

El deseo de develar “erotiza” el tiempo narrativo (20) cargándolo del placer del re/develamiento. Al postergar o elidir el momento de la revelación absoluta del cuerpo y de la “verdad”, la narración clásica avanza y mantiene al lector seducido, haciéndolo gozar de su paso por un cuerpo textual que le promete la “plenitud”. En *Los Ejércitos* el cuerpo de Geraldina se presenta desnudo desde el comienzo y esta desnudez, en vez de

---

<sup>25</sup> Se mencionó que la desproporción que la vejez implica es lo que, al tiempo que le permite observar a Geraldina, ocasiona la pérdida de control sobre su propio mirar. Además, en varios momentos de la novela la voz narrativa enfatiza su edad: el capítulo 2 se abre con las palabras: “soy viejo” (Rosero, *Los Ejércitos* 19) y cuándo le preguntan por su edad, Ismael responde: “¿cuántos años es que tiene? Todos” (16).

hacer avanzar al personaje, lo paraliza, lanzándolo a la inacción. Además, la brutal revelación del cuerpo desnudo y ultrajado de Geraldina atrofia todo deseo, incluyendo el narrativo. No hay, ante éste, nada que decir. No es posible mirar ese cuerpo que se presenta, que se exhibe, que es por fin accesible. No hay deseo después de él.

No obstante, el rechazo aquí no proviene freudianamente del terror de castración que la observación de los genitales femeninos produce, sino del espectáculo de violencia que sobre ellos se ejerce: la absoluta objetivación del cuerpo femenino al servicio del placer masculino. Geraldina, reducida a su más vulnerable carnalidad, corporiza la deshumanización y la violencia del deseo, su glotonería. Tras esta exhibición no hay para el lector ni para el personaje satisfacción alguna, la claridad visual clausura la conceptual, no hay cómo dar cuenta racional de lo visto. Este relámpago de lucidez está lejos de ser una iluminación.

El segundo momento clave en la descolocación temporal de la novela, aquel que sí hará a Ismael y a la narrativa entregarse a una serie de desplazamientos que no logran constituir un avanzar, es el deseo de volver a ver, no un cuerpo joven y erótico, sino el cuerpo ajado, anciano, de Otilia.

La novela enfatiza que entre Ismael y Otilia hay una brecha. Ismael, suspendido en el tiempo de la escalera y la contemplación de Geraldina, habita un tiempo distinto al de Otilia que pareciera ser el del “presente”, el de la cotidianidad. Dicha separación se radicaliza cuando ya nunca más puedan volver a habitar el mismo espacio ni el mismo tiempo, cuando Otilia desaparece.

La desaparición tiene desde el comienzo la forma de un contratiempo. Está marcada por y narrada en términos de un desfase temporal que se intensificará y llegará a permear la temporalidad narrativa toda. El problema empieza cuando Ismael se levanta a *destiempo* y sale a la calle<sup>26</sup>. Desde ese momento la asincronía marcará su relación con Otilia. Incluso antes de que la desaparición física de Otilia tenga lugar, Ismael y Otilia se buscarán sin poder coincidir por casi la mitad de la novela<sup>27</sup>. No obstante, éste es el momento en que la temporalidad de la novela se desquicia definitivamente.

La desaparición de Otilia coincide narrativamente con el recrudecimiento de la guerra en San José y formalmente con la intensificación del efecto visera en la novela. Grupos de soldados rondan el pueblo ocasionando un extrañamiento radical no sólo de los objetos y lugares sino de la capacidad de percepción. El tiempo es uno de los primeros ejes en descontrolarse.

Aunque desde el comienzo hay una problematización de la sincronía, a partir de entonces el tiempo no podrá ya ser medido en la novela. Entramos, literalmente, en un

---

<sup>26</sup> Ismael, “madruga más de la cuenta” (Rosero, *Los Ejércitos* 65). También hay referencias en las páginas en 64 y 72. Además, ésta es la causa por la que se enfrenta por vez primera ante un pueblo de fantasmas: “Hace años, antes de Otilia, me imaginaba viviendo en una de ellas el resto de mi vida. Nadie las habita hoy o son muy pocas las habitada [...] de aquí en adelante quién sabe cuántas familias irán a quedar ¿quedaremos nosotros?, aparto mis ojos del paisaje porque por primera vez no lo soporto, ha cambiado todo, hoy –pero no como se debe, digo yo, maldita sea” (61). Finalmente, también es ésta la razón de su primera detención, de su primer encuentro con los ejércitos.

<sup>27</sup> Este jugar “al gato y al ratón” (Rosero, *Los Ejércitos* 86) de Ismael y Otilia también se menciona en: 78, 81, 86, 91 y 94.

espacio fuera de nuestra experiencia del tiempo, fuera del tiempo de la historia que avanza en línea recta hacia su culminación. Desde la desaparición de Otilia los días en la novela aparecen enmarcados por signos de interrogación<sup>28</sup>. También son numerosas las referencias a no poder establecer ninguna medición confiable del tiempo.<sup>29</sup> No estamos ya en el tiempo de la “narrativa clásica” de Barthes, desenvolviéndose hasta llevarnos a una revelación, seduciéndonos con sus reticencias y avances. Estamos más bien en el tiempo del espectro, el contratiempo:

La medida de su media nos falta. Ya no damos cuenta del desgaste, ya no nos damos cuenta de él como de una única edad en el progreso de una historia. Ni maduración, ni crisis, ni siquiera agonía. Otra cosa. Lo que ocurre le ocurre a la edad misma, para asestar un golpe al orden teleológico de la historia. Lo que viene, donde aparece lo intempestivo, le ocurre al tiempo, pero no ocurre a tiempo. Contra-tiempo, *The time is out of joint*. (Derrida, *Espectros* 91)

Este contratiempo es de particular importancia porque para Derrida conlleva la apertura hacia la justicia más allá de las restricciones de la ley:

Creo en la virtud política del contra-tiempo. Y si un contra-tiempo no tiene la suerte, más o menos calculada, de venir *justo a tiempo*, entonces lo importuno de una estrategia (política o de otro tipo) todavía puede *testimoniar*, justamente, la justicia, dar testimonio, al menos de la justicia exigida [...] que debe ser/estar desajustada, irreductible a la justeza y al derecho. (Derrida, *Espectros* 102)

Derrida considera que la ley está limitada por la ontología de la presencia y que por lo tanto la posibilidad de la justicia implica una apertura a lo que no está (del todo, aún, ya) ahí: “la existencia o la esencia presentes no han sido nunca la condición, el objeto o la *cosa* de la justicia” (Derrida, *Espectros* 196). De ahí que la temporalidad de la justicia tenga que ser la del espectro:

Si me dispongo a hablar extensamente de fantasmas, de herencias y de generaciones, de generaciones de fantasmas, es decir, de ciertos *otros* que no están presentes, ni presentemente vivos, ni entre nosotros ni en nosotros ni fuera de nosotros, es den nombre de la *justicia*. De la justicia ahí done la justicia aún no está, aún no *ahí*, ahí donde ya no está, entendamos ahí donde ya no está *presente* y ahí donde nunca será, como tampoco será la ley, reductible al derecho. Hay que hablar *del* fantasma, incluso *al* fantasma y *con él*, desde el momento en que

---

<sup>28</sup> 155, 157, 160, 161, 164.

<sup>29</sup> “¿Qué horas son?, no se puede creer. Atardece. Ni siquiera el hambre me avisa del tiempo, como antes” (Rosero, *Los Ejércitos* 135), “¿Qué día es? [...] perdí la cuenta de los días sin ti [Otilia]” (153), “aquí puede empezar a atardecer, a anochecer o amanecer sin que yo sepa, ¿es que ya no me acuerdo del tiempo?” (193), “no era posible adivinar qué horas eran” (200).



ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable, ni *justa*, si no reconoce como su principio el respeto por esos otros que no son ya o por esos otros que no están todavía *ahí, presentemente vivos*, tanto si han muerto ya, como si todavía no han nacido. Ninguna justicia —no digamos ya ninguna ley, y esta vez tampoco hablamos aquí del derecho— parece posible o pensable sin un principio de *responsabilidad*, más allá de todo *presente vivo* en aquello que desquicia el presente vivo, ante los fantasmas de los que aún no han nacido o de los que han muerto ya, víctimas de guerras, de violencias políticas o de otras violencias, de exterminaciones nacionalistas, racistas, colonialistas, sexistas o de otro tipo; de las opresiones del imperialismo capitalista o de cualquier forma de totalitarismo. Sin esta *no contemporaneidad a sí del presente vivo*, sin aquello que secretamente lo desajusta, sin esa responsabilidad ni ese respeto por la justicia para aquellos que *no están ahí*, aquellos que no están ya o no están todavía *presentes y vivos*, ¿qué sentido tendría plantear la pregunta ‘¿dónde?’, ‘¿dónde mañana?’ (*wither?*). (Derrida, *Espectros* 12-3)

La asincronía temporal del espectro es lo que permite la apertura a un espacio físico y simbólico de la responsabilidad y la solidaridad sin las que la justicia más allá de las limitaciones de la ley no puede pensarse ni agenciarse. Al trabajar desde la temporalidad y la mirada del espectro, *Los Ejércitos* se abre a la exploración de formas más hospitalarias y *justas* de ser y representar. Esto, por supuesto, no implica que lo que se narre sea justo u hospitalario, sino que su forma de narrar marca una apertura a voces, relatos y experiencias que, tomadas en cuenta, contadas, pueden generar nuevos espacios y modos de existir y representar. *Los Ejércitos* (no necesariamente sólo Ismael) “pertenece a un tiempo de disyunción, a ese *time out of joint* en el que se inaugura laboriosa, dolorosa, trágicamente, un nuevo pensamiento de fronteras, una nueva experiencia de la casa, del hogar y de la economía” (Derrida, *Espectros* 195).

Esta apertura conlleva mucho más que un desfase temporal. La asimetría aquí es radical e implica un proceso de (des/re)conocimiento no sólo del tiempo sino de las principales categorías sobre las cuales se articula y posibilita el espacio mismo de lo social. El extrañamiento producido por el efecto visera y su asimetría movilizan una serie de (des)identificaciones que inauguran laboriosa, penosa, trágicamente, el replanteamiento de las fronteras y las nuevas formas de habitar que Derrida propone arriba. En la novela las instancias de desidentidad y extrañamiento son cuatro: el enemigo, el espacio, el amigo y el sujeto mismo.

### **“Numeroso es el espectro”, los ejércitos invisibles**

Conviene entonces empezar por el principio e incluso antes de éste. Empezar antes de que relato empiece, empezar por su llamado, su invocación, su nombre: “Los Ejércitos”. Con estas palabras llega el rumor de una guerra que sólo se identifica desde la pluralidad pero que se niega a contextualizarse histórica-geográfica-políticamente. Lo único importante, parece decirnos el título, es que se trata de guerra y que se trata de muchos.

Desde el comienzo, desde antes del comienzo, el plural es indispensable pues – como se dijo en los capítulos anteriores— cuando del espectro se trata siempre hay más de uno, tiene que haber más de uno (Derrida, *Espectros* 27):

No hay sólo un espíritu que Te mira. Puesto que ese espíritu “está” por todas partes (*aus Allem*), prolifera *a priori*, da lugar, privándolos de lugar, a una muchedumbre de espectros a los que ni siquiera se les puede asignar un *punto de vista*: invaden todo el espacio. Numeroso es el espectro. (152)

La pluralidad aleja la atención de la individualidad, de la identificación con y desde el Uno. El efecto visera se basa en la diseminación de la mirada, en su carácter atópico. La mirada no puede ser rastreada de regreso a un referente estable, un nombre propio, un nombre que detente propiedad, autoridad, legitimidad. ¿De dónde vienen estos ejércitos?, ¿en nombre de quién llegan?, ¿qué autoridad representan?:

El efecto visera desde el que heredamos la ley es eso: el sentirnos vistos por una mirada con la que será siempre imposible cruzar la nuestra. Como no vemos quien nos ve, y dicta la ley [...] como no vemos quien ordena [...] no podemos identificarlo con certeza. (Derrida, *Espectros* 21)

De manera similar a lo que suceden en *En el lejero*, en *Los Ejércitos* Ismael es constantemente observado por una mirada que proviene de todos y de ningún lugar, no por un individuo. Lo que interesa no es identificar el punto de enunciación de lo que quiere instaurarse como ley. No se trata de reconocer para legitimar o deslegitimar la violencia que estos ejércitos (re)producen, sino precisamente de señalar el peligro de dicho reconocimiento, de dicha vinculación. La violencia no puede pensarse desde filiaciones que pretendan racionalizarla. En *Los Ejércitos* –al igual que en *En el lejero*— la violencia es incomprensible, indescifrable; no puede ser contenida dentro de los discursos de ninguna guerra justa, de ninguna construcción (nacional, social, política).

La novela bloquea esta posibilidad de reconocimiento. La presencia espectral de los ejércitos produce un terror que se irá apoderando de la narrativa. Este terror intensifica la desmesura del acecho de los ejércitos y hace aún más ambiguo, brumoso e irreconocible el espacio físico y textual.

De hecho, la novela misma está sustentada en el pavor. En la entrevista con Antonio Ungar citada al inicio del capítulo, Rosero explicita que el miedo es uno de los motores literarios de la novela. El terror verídico se transfiere a la novela y produce esa disolución de la realidad de la que habla Diana Taylor en *Disappearing Acts, Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Taylor explica que el terror “deconstructs reality, inverts it, transforms it into a grotesque fiction [...] Terror [...] functions as a social transformer [it] manipulates social fears and inverts cultural symbols [...] light becomes dark, the visible becomes invisible” (Taylor 131-2).

A medida que la presencia de los ejércitos se hace más intensa el espacio narrativo se va poblando de velos que impiden la visibilidad. Pero no sólo el humo, la niebla y el polvo dificultan la visión. Los ejércitos mismos aparecen como espectrales. Su presencia, si bien indubitable, tenaz y definitiva, no es sólida, terrena. Los soldados que rondan San José parecen más bien participar de esa corporalidad sensible insensible de lo espectral explicada atrás. Los ejércitos que rondan el pueblo carecen de la materialidad y la especificidad de lo histórico. No son militares, guerrilleros ni paramilitares. Las siglas FARC, ELN, EPL, AUC<sup>30</sup> son completamente elididas del texto. Los soldados son “siluetas”, “sombras”, figuras que aparecen y desaparecen, seres que se esfuman en la niebla, rostros sin nombres ni procedencia, indistinguibles.<sup>31</sup>

De manera similar a *Señor que no conoce la luna* y *En el lejero*, *Los Ejércitos* apela al acecho de lo espectral y con esto rehúye la contextualización política, ideológica e histórica. San José, Ismael, están “sitiados por un ejército invisible y por eso mismo más eficaz” (Rosero, *Los Ejércitos* 124). Esta eficacia, no obstante, no es militar.

Como se expuso en el capítulo anterior, si bien la mirada del espectro es violenta, y aunque en *Los Ejércitos* sí hay un antagonismo claro entre los pobladores y los seres armados que los acechan, la novela señala la confusión simbólica y el desdibujamiento de las fronteras que dicha violencia produce no sólo en quienes la padecen sino en quienes la ejecutan.

Los ejércitos que rondan San José son también fantasmáticos entre sí. Tampoco ellos pueden reconocerse. No saben quién debería estar del otro lado de su objetivo, sobre quién debería recaer su violencia y su mirada. Todos los hombres armados del texto (todos son hombres, no hay ninguna mujer) ejercen una violencia indiscriminada sobre la población civil que a su vez aparece ante ellos como una multiplicidad indiferenciada, irreconocible. El caso más claro es cuando “la cabra Berrío” dispara contra un grupo de civiles en la plaza:

---

<sup>30</sup> Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, Ejército de Liberación Nacional, Ejército de Liberación Popular, Autodefensas Unidas de Colombia respectivamente.

<sup>31</sup> Algunos ejemplos: “viéndolos realmente es como si todos se encontraran anegados en la niebla” (Rosero, *Los Ejércitos* 85), “distingo el rostro cetrino, joven, como entre niebla. Los ojos dos carbones encendidos” (99), “finalizamos detrás de la ventana de la sala, donde logramos entrever, a rachas, las tropas contendientes sin distinguir a qué ejército pertenecen” (101), “y es cuando descubro, ahora sin creerlo, las siluetas sombrías de cuatro o seis soldados que trotan haciendo equilibrio encima del muro, ¿soldados?, me pregunto. Sí, lo mismo” (102), “cuando todavía no se separa la noche del amanecer, tres sombras brotan de entre los arbustos y saltan a mí, me rodean, demasiado próximas, tan próximas que no puedo ver sus ojos. No es posible descubrir si son soldados, a—o quiénes, si de acá, de allá o del otro lado, ¿importa eso?” Nótese, además, que durante todo ese episodio, la voz narrativa se referirá a las voces que lo interpelan como “una de las sombras”, “otra sombra” y “la otra sombra”(110-111), “si no dudara de mis ojos, flotando en las sombras” (138), “nunca pude ver la cara de los secuestradores; quién sabe qué gente será” (172), “apenas hasta ahora descubrimos que las calles van siendo invadidas por lentas figuras silenciosas, que emergen borrosas del último horizonte de las esquinas, asoman aquí, allá, casi indolentes, se esfuman a veces y reaparecen, numerosas, desde las orillas del acantilado” (180).

Es en ese instante que sube, ruidoso, saltando por entre las piedras de la plaza, el jeep del capitán: salta de él Berrío y mira a nuestro grupo, acaso va a ordenar que volvamos a las casas, a cualquier sitio cubierto, está pálido, descompuesto, abre su boca pero sin ningún sonido, como si tragara aire, así transcurren varios segundos, ‘Guerrilleros’ grita de pronto, abarcándonos con un gesto de mano, ‘ustedes son los guerrilleros’ y sigue subiendo hacia nosotros [...] se llevó la mano al cinto y desenfundó la pistola [...] apuntó al grupo y disparó una vez; alguien cayó a nuestro lado, pero nadie quiso saber quién, todos hipnotizados en la figura que seguía encañonándonos, ahora desde otro lugar, y disparaba, dos, tres veces. Dos cayeron, tres. (95-6)

*Los Ejércitos* señala la peligrosa indiferenciación que el uso de términos como “guerrillero” o “subversivo” conlleva: “the radical undifferentiation at work linguistically in labeling subversives led to undifferentiation in terms of “real” material bodies” (Taylor 150). Aquí, cuando se hace uso de términos como “colaborador” o “guerrillero”, esta nominación no coincide realmente con nadie.

La rotulación se evidencia como un gesto vacío. La adjetivación no llega tras un reconocimiento, nombra una fantasmagoría, una obsesión. Con esto la novela recalca que “attempts at the stabilization of meaning are constantly the site of social contest, battles over the power to label [...] space/identity/boundary” (Massey 5).

Militarmente hablando los ejércitos de Rosero son sumamente ineficaces. No logran ni una sola victoria bélica y ni siquiera parecen saber por qué o contra quién luchan, no les es posible reconocer al enemigo. ¿De dónde proviene entonces su “eficacia”?

Lo que sugiero es que ésta se debe a su espectralidad y que no se trata de una efectividad militar sino narrativa y conceptual. Los ejércitos espectrales de Rosero son sin duda agentes de crueldad y abuso, seres antagónicos que infligen una violencia desmesurada y sin concesiones a los pobladores<sup>32</sup>. Sin embargo, su carácter espectral mina la legitimidad del binarismo que hace posible la noción de guerra que los discursos nacionales movilizan. El texto no trabaja sobre la díada ellos/nosotros pues tanto “ellos” como “nosotros” habitan una zona de indistinción y nebulosidad en al que el (re)conocimiento no sólo del “ellos”, sino del “nosotros” no puede ya efectuarse en términos de identidad y pertenencia.

Ésta es la eficacia de los ejércitos espectrales de Rosero: violentar las narrativas de la violencia y llevarnos al tiempo/espacio desconcertante y peligroso de la posibilidad de la justicia más allá de los discursos fundacionales y nacionalistas de la ley.

---

<sup>32</sup> Esto es una diferencia importante con *En el lejero*. Allí, como se dijo, lo que en un principio parecía (sólo) agresión posteriormente se torna solidaridad. El pueblo –en apariencia hostil y enemigo— indica a Jeremías el camino para encontrar a Rosaura y al fin salva su vida.

## Cicatrices sin historias e historias sin cicatriz: el arribo del “desconocido-conocido”

Así como *En los Ejércitos* no es posible reconocer al enemigo y ni siquiera los enemigos se reconocen mutuamente, tampoco los rostros de los amigos, sus nombres e historias pueden ser identificados. La presencia del amigo, cada vez más brumosa y espectral, no basta como garante de identidad.

Esto no sólo se debe a que a medida que la novela avanza los rostros conocidos parecieran desvanecerse en una indistinción visual que trunca el reconocimiento. También hay momentos de gran nitidez visual y tremenda corporalidad que no terminan en una identificación.

No son pocas las ocasiones en que los rostros de los habitantes se hacen parte de una masa indiferenciada donde las filiaciones se desvanecen y donde la coincidencia entre un nombre y una historia particular no puede ser movilizada<sup>33</sup>. Sin embargo, los momentos más significativos son aquellos en los que Ismael puede ver con claridad los rostros pero no puede ya reconcerlos. El extrañamiento que desde el comienzo de la narración lo aislaba de casi todos los habitantes del pueblo y que hacía que no pudiera realmente comunicarse con ninguno de ellos<sup>34</sup>, se vuelve literal.

Pese a su familiaridad el rostro no coincide consigo mismo, no da el nombre y por lo tanto no produce ni siquiera la ficción de la cercanía. Enfatiza la brecha, la disimilitud, la asincronía:

Todo sucede como si su semejanza consigo mismo estuviera por un momento suspendida y flotante. Es el mismo ser sin ser el mismo, está alterado en sí mismo [...] El mismo que no es ya el mismo, la disociación del aspecto y la apariencia, la ausencia del rostro en la misma cara, el cuerpo hundiéndose en el cuerpo, deslizándose bajo él. (Nancy, *Noli me tangere* 47)

Son varias las ocasiones en las que esto sucede<sup>35</sup> pero la más representativa es la del arribo del “desconocido-conocido” (Rosero, *Los Ejércitos* 139) a la casa de Ismael. Una noche, después de una de las incursiones de los ejércitos a San José, llega a la casa del profesor un hombre a quien no es capaz de reconocer y a quien ansiosamente llama “el desconocido-conocido”:

---

<sup>33</sup> Por ejemplo: “un murmullo de admiración, su frío, recorre las espaldas dorsales —ahora sí sonoro a plenitud—: estas sombras que veo temblar a mi alrededor, igual o peor que yo, me sumergen en un torbellino de voces y caras desquiciadas por el miedo” (Rosero, *Los Ejércitos* 95), “yo camino al pie de una pareja de parroquianos sin reconocerlos” (180), “lentos y maltrechos —hombres, mujeres, viejos, niños— ya no corren. Son una sombra de caras en suspenso” (190).

<sup>34</sup> Ismael no puede comunicarse con Otilia, con el Padre Albornoz, con ninguno de los jóvenes ni con sus exalumnas. Tampoco con el médico Ordúz ni con Geraldina.

<sup>35</sup> Ver por ejemplo: “cuando regresa la muchacha con los vasos de limonada, ansiosa por beberse el suyo, ya no la reconozco ¿quién es esta muchacha que me mira, que me habla?” y “ahora veo, alrededor, rostros desconocidos, aunque se trate de conocidos” (Rosero, *Los Ejércitos* 84, 95).

Me despierta un vecino que aunque sé que conozco, no reconozco [...] muestra la cabeza rapada, sudorosa, la cicatriz en la frente, las diminutas orejas, la nuca ampollada. Debo saber quién pero no me acuerdo, ¿es posible? Distingo, en la penumbra, que tiene un ojo desviado. (137)

El desconocido-conocido es un hombre lleno de cicatrices. Sin embargo, sus señas físicas no facilitan aquí el reconocimiento.

En *La Cicatriz de Ulises* Erich Auerbach utiliza la historia del regreso a casa de Odiseo como metáfora del modo de operar de la narrativa realista en occidente. Auerbach cuenta que tras su regreso a casa Ulises, disfrazado de mendigo, sólo es reconocido por su vieja nodriza cuando ésta le descubre una cicatriz de la infancia en el muslo al lavarle los pies. En este punto la acción se detiene y el relato nos lleva a la niñez del héroe en una digresión narrativa que reafirma el vínculo de Odiseo con los reyes de Ítaca y con los dioses, su historia familiar unida a la del trono que está próximo a recuperar. Auerbach instaura la cicatriz como marca de la narrativa y del reconocimiento que legitima su derecho al trono. Propone una inscripción (física) indeleble, unívoca y autorizada que reafirma la identidad, genealogía y legitimidad del personaje y del relato (10-11).

En *Los Ejércitos* esta vinculación se rompe. Las inscripciones físicas indelebles no restauran la identidad del misterioso personaje. Sólo tras su partida, sólo a partir de su desaparición, Ismael puede (re)conocerlo: “sólo cuando se va el desconocido yo me acuerdo: es Oye” (140). Oye es un extranjero, de él se sabe muy poco. Ni siquiera se sabe su nombre pues se le conoce por un apodo que lo denigra y lo marca como forastero. Contrario a Ulises Oye es un ser abyecto, rechazado por los habitantes del pueblo debido precisamente a sus tremendas cicatrices.

La inscripción ha dejado de ser garante. No marca el derecho a la posesión. Por el contrario, trae consigo la desposesión y la abyección. La huella no trae el nombre y éste, a su vez, no indica genealogía, linaje, propiedad. Las marcas en el cuerpo de Oye no motivan un relato de reconocimiento identitario y social que enaltezca y legitime al personaje. La cicatriz, esa marca que según Auerbach ata un cuerpo a la historia, se vuelve aquí materialidad silenciosa, no logra movilizar (una) historia pues para Rosero ésta no puede ser ya una narrativa de la presencia. Pese a todas sus inscripciones físicas la presencia material de Oye no basta para su reconocimiento. Sólo tras su desaparición, sólo cuando ya no está en el campo visual del profesor, sólo desde la espectralidad, Ismael logra reconocerlo.

Para Jean-Luc Nancy esta alteración en la coincidencia en el propio cuerpo, esa ausencia del rostro en la propia cara (Nancy, *Noli me tangere* 47), está directamente vinculada con el motivo del *no me toques*. Es decir, con el regreso de los muertos, con lo espectral. El regreso del espectro trunca la posibilidad del reconocimiento desde la similitud pues transforma la presencia sacándola de sí, haciéndola impropia, extraña en la simultaneidad de su insistencia en permanecer y su no poder ser/estar plenamente:

¿No es así como se aparece un muerto? ¿No es esta alteración a la vez insensible y sorprendente – el aparecer de lo que (del que) propiamente no aparece ya, el aparecer de un aparecido y desaparecido- lo que lleva más propia y violentamente la huella de la muerte? [...] La partida inscrita en la presencia, la presencia presentando su despedida [...] no es propiamente sino su impropiedad. (Nancy, *Noli me tangere* 47-8)

La novela está marcada por esta “alteración a la vez imperceptible y llamativa” que produce la “aparición de un desaparecido y aparecido”. En el capítulo trece Eusebitito regresa a la casa tras su desaparición. Pero, una vez más, el retorno no reestablece la presencia del niño (al menos no plenamente), no coincide con él:

Llegó, sin que se supiera quién lo trajo, ni cómo, el hijo del brasilero a la casa. Se presentó a las siete de la noche, solo, y contempló a su madre sin un gesto, detenido igual que estatua en el umbral. Ella corrió a abrazarlo, lloró, él siguió como dormido con los ojos abiertos, definitivamente ido, y no deja de guardar silencio desde entonces. Demacrado, en los huesos, [...] parece un niño empujado por fuerza a la vejez: hermético y huraño, no hace otra cosa que seguir sentado, recibe la comida, llora a solas, espantado, escucha sin escuchar, mira sin mirar, cada mañana se despierta y cada noche se duerme, no responde a ninguna voz. (Rosero, *Los Ejércitos* 121)

El sonámbulo (re)aprecer de Eusebitito lo pone en una zona de indistinción que hace que de ahí en adelante el profesor se refiera al niño como: “un muerto en vida” (150). La presencia no implica ya identidad. El hecho de que Eusebitito esté ahí no implica que Eusebitito haya, de hecho, regresado. Su estar ahí no corresponde con su ser. *Los Ejércitos* va un paso más allá de *En el lejero* pues si en éste la (re)aparición de Rosaura no es suficiente para eliminar la distancia entre su imagen sufriente y Jeremías, aquí ya ni siquiera el abrazo –el contacto físico directo—garantizan el retorno, la presencia.

Más aún, Eusebitito no es el único “muerto en vida” del texto. Como se mencionó arriba, el profesor mismo habita esta zona de indistinción y es para los demás habitantes una presencia que no puede ser reconocida del todo. El “ser/estar-ahí” del profesor no alcanza a avalar la presencia de la vida, del presente de la vida, de la vida presente. De ahí que el profesor tenga que reforzar con palabras lo que su cuerpo ya no garantiza. Ismael responde varias veces la pregunta imposible:

‘Profesor’ me dijo al oído, ‘¿a usted no lo mataron mientras dormía?’ ‘Claro que no’, puede decir cuando me repuse de la pregunta. Y traté de reír: ‘¿No ves que estoy contigo?’. Y, sin embargo, nos quedamos mirando unos segundos, como si no nos creyéramos. (Rosero, *Los Ejércitos* 178)

Más adelante el texto insiste: “¿Ismael? ¿No te habían matado mientras dormías?” (182), y de nuevo: “Qué, viejo, ¿usted está vivo o está muerto? [...] Oíste, el muerto habló” (187). La reiteración hace que Incluso Ismael dude de su propio ser y se haga la pregunta: “¿no me mataron mientras dormía?” (201). La presencia del profesor no sólo hace porosa la frontera entre la vida y la muerte y la relación de estas con la diada presencia/ausencia, sino que además despierta en los demás el sentimiento de lo ominoso<sup>36</sup> sin saber por qué: “algunas mujeres me señalan, aterradas, como si comentaran entre ellas la presencia de un fantasma” (194).

La imposibilidad de determinar con certeza qué es la vida y qué es la muerte, el no poder ya localizar cada uno de estos términos en un lado de la línea que divide lo que es y lo que no, lo presente y lo ausente, el pasado y el futuro, pone en crisis la estabilidad de todo sistema de representación basado en dichas taxonomías:

Hay algo desaparecido en la aparición misma como reaparición de lo desaparecido [...] ese no-objeto, ese presente no presente, ese ser-ahí de un ausente o de un desaparecido no depende ya del saber. Al menos no del que se cree saber bajo el nombre de saber. No se sabe si está vivo o muerto. He aquí —o he ahí, allí— algo innombrable o casi innombrable: algo, entre alguna cosa y alguien, quienquiera o cualquiera, alguna cosa, esta cosa, this thing, esta cosa sin embargo y no otra, esta cosa que nos mira viene a desafiar tanto a la semántica como a la ontología, tanto al psicoanálisis como a la filosofía. (Derrida, *Espectros* 20)

La pérdida de la indexicalidad movilizada por la ruptura de la relación entre un referente físico y una identidad estable, la disonancia entre las marcas y la(s) historia(s), hacen necesaria una manera de (re)conocer que no provenga de la familiaridad y que — como en las otras dos novelas— sea capaz de abrirse a lo desconocido: “el reconocimiento difícil, incierto, dudoso, remite a la apuesta de la fe. Ésta no consiste en reconocer lo conocido sino en confiarse a lo desconocido” (Nancy, *Noli me tangere* 48).

Como en *Señor que no conoce la luna* y *En el lejero*, el carácter fantasmal propio de la confusión ominosa entre la vida y la muerte se extiende al espacio y a la novela misma. De hecho, para describir a San José Ismael utiliza una expresión muy similar a la que usa para caracterizar al Eusebito reaparecido. Hablando del pueblo, Ismael dice:

La incertidumbre que reina en San José es acaso parecida a la calma, pero no lo es [...] San José agoniza en el calor, es un pueblo muerto, o casi, como nosotros [...] Solamente los perros y los cerdos que husmean entre las piedras, los gallinazos aleteando sobre la rama de los árboles, los eternamente indiferentes pájaros parecen ser los únicos en no darse cuenta de esta muerte viva. (Rosero, *Los Ejércitos* 122-3)

---

<sup>36</sup> Para Freud, la (re)aparición del espectro “es el grado más alto” del sentimiento ominoso: “a muchos seres humanos les parece ominoso en grado supremo lo que se relaciona de manera íntima con la muerte, con cadáveres y con el retorno de los muertos, con espíritus y aparecidos” (Freud, *Lo Ominoso* 9).



Hablemos, entonces, de estos espacios de lo ominoso. De pueblos, casas y cuerpos acechados.

### **Lugares ominosos, frecuentaciones espectrales**

En su artículo sobre lo ominoso Freud describe este concepto no sólo como algo “que pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que excita angustia y horror” (Freud, *Lo Ominoso* 1) sino como algo que produce un tipo de pavor particular. Es interesante que antes de entrar en materia Freud dedica varias páginas de su artículo a la explicación de por qué la traducción del término es tan difícil. En alemán, aclara Freud, la palabra es particularmente ambigua y hace coincidir lo “familiar” con su contrario<sup>37</sup>. Freud concluye que “esto ominoso no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de la represión” (9).

En *Los Ejércitos* el pueblo todo es un espacio ominoso, un lugar de lo familiar y lo ajeno, lo que resguarda y lo que acecha. Las casas, las calles, los árboles y las piedras antes familiares, señas seguras de localización e historia (quién habita esos espacios, cómo se relacionan conmigo), se vuelven desconocidas, ajenas. Al igual que en el caso de la visión —y profundamente relacionado con éste— hay en el texto una tensión que hace que en ciertos momentos de la novela las marcas físicas del pueblo se hagan más confusas, menos reconocibles y no permitan una identificación ni el trazo de una ruta.

Lo anterior ocasiona una descolocación que lanza al sujeto a un movimiento sin tregua ni trayectoria similar al de Jeremías pero más desesperanzado. El acecho de la mirada de los espectros hace que el pueblo no sólo se haga (de) otro(s), sino que se despoje de los hitos que lo demarcan y que en consecuencia su cartografía se torne confusa, desorientadora. Tanto el profesor como el texto se lanzan a un movimiento incesante que no establece rutas, garantiza acceso ni promete arribo. Los desplazamientos que se suponen más simples, más familiares, directos y certeros (ir a la escuela, la iglesia, la tienda de Chepe) se hacen errático deambular.<sup>38</sup>

Esto produce una dinámica de desplazamiento y expulsión. Durante la segunda mitad de la novela hay una tensión entre el deseo y la imposibilidad de regresar a la casa. Ismael divaga por el pueblo sin poder encontrar su camino: “llegaré caminando a mi casa [...] Para allá voy, digo, iré, aunque me pierda” (Rosero, *Los Ejércitos* 195) y, en efecto, se pierde: “¿estoy frente a la puerta de mi casa?, es mi casa, creo —o por lo menos el sitio donde duermo, eso quiero creer—Acabo de entrar, sólo para comprobar que no es mi

---

<sup>37</sup> “La palabrita *heimlich*, entre los múltiples matices de su significado, muestra también uno en que coincide con su opuesta *unheimlich*. Por consiguiente, lo *heimlich* deviene *unheimlich*” (Freud, *Lo Ominoso* 3).

<sup>38</sup> Algunos ejemplos: “he confundido las calles y desemboco en la orilla del pueblo, cada vez más oscura” (Rosero, *Los Ejércitos* 39), “avanzo sin saber adónde” (62), “que no pierdas, Ismael, la memoria de las calles para volver a tu casa. Vanamente miro a todas las esquinas: son la misma esquina, el mismo peligro, las veo idénticas” (182), “¿En dónde estoy?” (189), “al fin reconocí una calle” (199), “la esquina de Oye apareció sin buscarla, en mi camino” (200).

casa” (199). Incluso cuando Ismael encuentra la casa no le he es permitido entrar. El texto concluye cuando Ismael tiene la mano en el pomo de la puerta. No hay regreso al hogar. Ismael queda suspendido en el umbral.

No obstante, como es propio del trabajo de Rosero, no se trata sólo de una condición de acceso, desarraigo o exclusión, sino de la imposibilidad misma de movilizar nociones de pureza, armonía y propiedad. Ismael, al notar las hordas de desplazados abandonando el pueblo, lo explicita: “en la primera curva de la carretera los veo desaparecer. Se van, me quedo, ¿hay alguna diferencia? Irán a ninguna parte, a un sitio que no es de ellos, que no será nunca de ellos, como me ocurre a mí, que me quedo” (193). Ismael es conciente de que el ingreso a un espacio físico resguardado no conlleva una cerrazón. Los espacios, Ismael lo sabe, están todos acechados, son ominosos, familiares y ajenos a la vez.

Ahora, sí es cierto que en la novela la transgresión de las fronteras entre el afuera y el adentro, lo propio y lo impropio, se intensifica a medida que la violencia se recrudece. A lo largo del texto son muchos los momentos en lo que hay múltiples embates contra las casas particulares (la del Profesor, Geraldina, Celmiro, etc.) y las distintas edificaciones del pueblo. La escuela, la iglesia, el hospital y la tienda de Chepe son todos atacados. Los muros se caen, las ventanas se quiebran, las puertas se salen de sus goznes. Los límites y las fronteras se hacen inestables y no proporcionan seguridad ni resguardo.

De manera similar a lo que sucede en los textos anteriores estos movimientos sirven no para reforzar la importancia entre las divisiones sino para señalar que el deseo mismo de ellas es excluyente y violento. En el último momento Ismael decide no entrar a su casa pues ya ha comprendido que es inútil, que la casa ha estado siempre habitada, que “the identity of any place, including that place called home, is [...] for ever open to contestation” (Massey 169).

Todo lo anterior no sólo altera la percepción y hace al sujeto aún más vulnerable al despojarlo incluso del dominio topográfico del lugar que se supone le es más conocido, sino que frustra el deseo de pertenencia y comunidad profundamente vinculado a la filiación con y la demarcación de un espacio, un territorio: “no puedo reconocer el pueblo, ahora, es otro pueblo, parecido, pero otro, rebosante de artificios, de estupefacciones, un pueblo sin cabeza ni corazón ¿qué esquina de este pueblo elegir?” (Rosero, *Los Ejércitos* 189). Ismael habita un espacio que no (re)conoce:

Me quedo en un pueblo que ya no es mío [...] los días en San José, siendo el único de las calles, serán desesperanzados.

Si al menos coincidiera otra vez con la ventana de Celmiro, nos acompañaríamos, pero ¿en dónde?, ya no sé [...] Me he sentado encima de una piedra: blanca, ancha, debajo de un magnolio que perfuma: tampoco recuerdo esta piedra, este magnolio, ¿cuándo aparecieron?, con toda razón desconozco esta calle, estos rincones, las cosas, he perdido la memoria, igual que si me hundiera y empezara a bajar uno por uno los peldaños que conducen a lo más desconocido. (193-5)

Ese “otro pueblo” obliga a Ismael a pensar y habitar el espacio desde la impropiedad. Este pueblo es de estupefacciones porque está radicalmente abierto a lo inesperado. Con esto *Los Ejércitos* produce una noción “anti-esencialista” del espacio. Para Doreen Massey la importancia de esto es que “this anti-essentialist construction of this alternative concept of place immediately problematizes, for instance, any automatic associations with nostalgia and timeless stasis” (121). Más que narrar un desplazamiento forzado, *Los Ejércitos* narra la fuerza de los desplazamientos y pone en abismo la fantasía del hogar como lugar seguro de clausura, protección, armonía y pureza.

Por hogar, por supuesto, nos referimos a mucho más que la casa. Nos referimos a todos los lugares en los que se movilizan las narrativas de pertenencia e identificación. No es entonces gratuito que el divagar de Ismael esté sobre todo motivado por la desaparición de Otilia. La casa, Otilia y Geraldina son los encuentros que más desea Ismael, versiones las tres del mismo anhelo:

The construction of ‘home’ as a woman’s place has, moreover, carried through into those views of place itself as a source of stability, reliability and authenticity. Such views of place, which reverberate with nostalgia for something lost, are coded female. Home is where the heart is [...] and where the woman (mother, lover-to-whom-you-will-one-day-return) is also. (Massey 180)

Freud va más allá y asocia este deseo de retorno al hogar no sólo con lo femenino sino con lo ominoso:

Los genitales femeninos son [...] algo ominoso. Ahora bien, eso ominoso es la puerta de acceso al antiguo solar de la criatura, al lugar en que cada quien ha morado al comienzo. ‘Amor es nostalgia’, se dice en broma, y cuando el soñante, todavía en sueños, piensa acerca de un lugar o de un paisaje: ‘Me es familiar, ya una vez estuve ahí’, la interpretación está autorizada a remplazarlo por los genitales o el vientre de la madre. Por tanto, también en este caso lo ominoso es lo otrora doméstico, lo familiar de antiguo. Ahora bien, el prefijo ‘un’ de la palabra *unheimlich* es la marca de la represión. (Freud, *Lo Ominoso* 10)

En *Los Ejércitos* tanto la casa como Geraldina y Otilia son instancias de lo ominoso. La casa no tiene cerramiento ni capacidad de protección y abrigo y se ve rondada, habitada por sombras, presencias extrañas e inidentificables. El cuerpo expuesto y violentado Geraldina con su “conmoción de muñeca manipulada” (Rosero, *Los Ejércitos* 202) provoca una sensación ominosa por varias razones: por los terrores de castración que su exhibición implica, por la violencia por fin liberada en la que Ismael reconoce el propio deseo reprimido, y por su condición de “autómata”<sup>39</sup>, la confusión que

---

<sup>39</sup> El primero de los casos que Freud cita como uno de los que provocan la sensación de lo ominoso es precisamente éste: “Si ahora procedemos a pasar revista a las personas y cosas, impresiones, procesos y situaciones capaces de despertarnos con particular intensidad y nitidez el sentimiento de lo ominoso, es

los movimientos de un cadáver sexualmente activo implica. Finalmente, la desaparición de Otilia la suspende en un estado de indistinción entre la vida y la muerte, la presencia y la ausencia, lo ido y lo que está por llegar.

Con lo anterior *Los Ejércitos* pone en abismo los discursos de la nostalgia del regreso y la añoranza de lugares impolutos. Las mitificaciones edénicas son desplazadas por instancias de lo ominoso en las que lo familiar está siempre acechado por lo siniestro. En términos de Massey, espacios anti-esencialistas que cuestionan la legitimidad de una comunidad basada en la delimitación, la demarcación de fronteras y la estabilización:

A place [...] constructed not by placing boundaries around it and defining its identity through counterposition to the other which lies beyond, but precisely (in part) through the specificity of the mix of links and interconnections *to* that 'beyond'. Places viewed this way are open and porous. (Massey 5)

De manera similar a lo que sucede tanto en *Señor que no conoce la luna* como en *En el lejero*, estos espacios ponen de relieve la confrontación que subyace bajo toda pretendida pureza. La mano de Ismael en el pomo de la puerta al final de la novela no marca una expulsión sino la apertura de un espacio, como dice Blanchot: "He is not excluded, but like someone who would no longer enter anywhere" (*The Writing* 6).

La manera de habitar San José que el texto propone está basada precisamente en la transgresión de demarcaciones que pretenden crear, asignar y estabilizar espacios de subordinación y exclusión. La novela no permite la movilización nostálgica de discursos de pureza y exclusividad. Todo está "habitado", rondado por el espectro, y sólo en y desde esos términos puede re(de)construirse la agencia, el ser.

Incluso para Freud parece no ser posible hablar de lo ominoso sin una cierta apertura. En vez de iniciar su texto con las disquisiciones catalogadoras y esclarecedoras del discurso científico que le son comunes, esta vez Freud hace un llamado, invoca un despertar, la memoria de una disponibilidad:

Y en verdad, el autor de este nuevo ensayo tiene que revelar su particular embotamiento en esta materia, donde lo indicado sería poseer una mayor agudeza sensitiva. Hace ya largo tiempo que no vivencia ni tiene noticia de nada que le provoque la impresión de lo ominoso, y por eso se ve precisado ante todo a meterse dentro de ese sentimiento, a despertar su posibilidad dentro de sí. (1)

Para que lo ominoso pueda aparecer, para que se "despierte", es preciso que haya una transformación del espacio en el que esta aparición tendrá lugar. Usualmente ese

---

evidente que el primer requisito será elegir un ejemplo apropiado. E. Jentsch destacó como caso notable la «duda sobre si en verdad es animado un ser en apariencia vivo, y, a la inversa, si no puede tener alma cierta cosa inerte». invocando para ello la impresión que nos causan unas figuras de cera, unas muñecas o autómatas de ingeniosa construcción" (Freud, *Lo Ominoso* 4).

espacio es interior, la transformación ocurre dentro del sujeto mismo. Lo ominoso llega entonces como una posesión, habita al sujeto, lo contamina, y expone a presencias que lo retan, incomodan y cuestionan.

Más adelante Freud resalta también que “la ficción abre al sentimiento ominoso nuevas posibilidades, que faltan en el vivenciar” (13) porque “el creador literario puede orientarnos de una manera particular” (13). Para el padre del psicoanálisis el espacio literario tiene un peculiar poder pues se le facilita crear atmósferas propicias a lo ominoso, espacios donde esta experiencia pueda tener lugar. *Los Ejércitos* hace uso de este particular poder de la ficción: no sólo Ismael y Eusebito están más allá o más acá de la frontera entre la vida y la muerte, sino que el espacio es descrito en términos de las mismas sensaciones de pavor, horror, repulsión y angustia propias de lo ominoso. Lo ominoso no “ocurre” en una instancia del texto, no “aparece” en un momento y es normalizado después por el avance de la narrativa. Lo ominoso se extiende tanto al espacio intradiegetico de San José, como al espacio de lo literario que la novela crea.

Como en *En el lejero* y en *Señor que no conoce la luna*, la narrativa misma es espectral. El espacio textual de *Los Ejércitos* produce el “propio mundo como fantasma” (Deleuze, *Platón* 186). La conjura freudiana, su llamado y disposición a dejarse visitar por el espectro, impactan toda la novela. *Los Ejércitos* invoca y acoge la descolocación de lo espectral en todo su cuerpo textual, aceptando y construyendo desde este estado de impureza y apertura:

Se trata, en efecto, de convocar (*beschwören*) espíritus como espectros con el gesto de una conjura positiva, aquella que jura para reclamar y no para reprimir [pero] aunque semejante conjuración resulta acogedora y hospitalaria, puesto que reclama, deja o hace venir al muerto, ésta va siempre unida a la angustia. Y, por consiguiente, a un movimiento de repulsión o de restricción [...] La conjuración es angustia desde el momento en que reclama la muerte para inventar lo vivo y hacer que viva lo nuevo, para hacer que venga a la presencia lo que todavía no ha sido/estado ahí (*noch nicht Dagewesenes*). Esta angustia ante el fantasma es propiamente revolucionaria [...] responder del muerto, responder al muerto. Corresponder y explicarse, sin seguridad ni simetría, con el asedio. Nada es más serio ni más verdadero, nada es más justo que esta fantasmagoría. El espectro pesa [*pèse*], piensa, [*pense*], se intensifica, se condensa en el interior mismo de la vida, dentro de la vida más viva, de la vida más singular (o, si se prefiere, individual). Desde ese momento, ésta ya no tiene, ni debe ya tener [...] ni pura identidad consigo misma, ni adentro asegurado. (Derrida, *Espectros* 125)

Estamos, una vez más, ante una cuestión de fe en el sentido de apertura extrema e insubordinación que Nancy propone<sup>40</sup>. Estamos ante un “levantamiento”, ante una

---

<sup>40</sup> Recordemos que En *Noli me tangere* Jean-Luc Nancy propone que la distinción entre “fe” y “creencia” es lo que determina la diferencia entre el trabajo artístico y otros esfuerzos de representar y apre(h)nder la realidad. La diferencia radical, para Nancy, está en la apertura que la fe, en contraposición a la “creencia”, implica: “la creencia plantea o supone en otro una mismidad en la que ella se identifica y se reconforta (es bueno, me salva), mientras que la fe deja que el otro le dirija una llamada desconcertante, lanzada a una

(re)insurrección radical. Si el espectro es, *justamente*, lo que se niega a ser muerte, lo que insiste en regresar y demandar que se le haga justicia. Si el espectro es aquello que se niega a no ser y exige que se lo *represente* estética y políticamente, su regreso necesariamente cuestiona los límites sobre los que se basa nuestra sociedad, lo social mismo. Por esto para Nancy la resurrección es la forma más extrema de retorno. Es la encarnación de la insubordinación radical, la insurrección de aquellos que se niegan a habitar la desaparición y el silenciamiento que se les ha impuesto.

*Los Ejércitos* se toma en serio esta apertura y asume sus consecuencias formal y temáticamente. La experiencia ominosa de la porosidad de las fronteras hace que la legitimidad de dichas fronteras se cuestione. En *Los Ejércitos* catalogar a algo o a alguien con rótulos como “presente”, “ausente”, “muerto”, “vivo”, “conocido”, “desconocido”, resulta insuficiente y violento. *Los Ejércitos* señala que el replanteamiento de semejantes límites no puede hacerse sin un “levantamiento” contra la ley que los insta y defiende.

### **“Nadie obedece al nombre”, de la interpelación a la paralipsis**

En *Ideología y aparatos ideológicos del estado*, Louis Althusser dice que la asignación del nombre propio no es un gesto inocente. El nombre inserta al individuo dentro de la ideología incluso antes de nacer.<sup>41</sup> El nombre propio está necesariamente asociado a la transmisión del Nombre del Padre y en consecuencia señala el momento en el que el individuo nace como sujeto, es decir, es “sujetado” por la ley del Padre.

No obstante, para que el individuo ingrese plenamente a la sujeción que la subjetividad implica, Althusser considera necesario que éste se reconozca en el nombre, que se apropie de él aceptando el legado que conlleva. En el momento de volverse sujeto, es decir, de sujetarse a la ley, el individuo se reconoce a sí mismo, reconoce la Ley que lo interpela, reconoce a los otros como parte del sistema, y acepta el mundo que habita no como producto de dicha ley sino como “naturalmente” de ese modo<sup>42</sup>. Althusser menciona dos ejemplos de este momento fundacional.

---

escucha que uno mismo no conocía. Pero lo que así separa la creencia de la fe es idénticamente lo que separa la religión de la literatura y el arte, a condición de entender esos términos en toda su verdad. Se trata de oír, en efecto: oír la escucha de nuestro propio oído, de ver mirar a nuestro ojo aquello que lo abre y que se eclipsa en esta abertura” (19). En este orden de ideas un “acto de fe” es la apertura a la presencia y la palabra del otro y el otro en su forma más extrema, pues la “resurrección”, en el sentido no religioso de la fe que estamos trabajando “el surgimiento de lo indisponible, de lo otro, y del acto de desaparecer en el cuerpo mismo y como el cuerpo” (28).

<sup>41</sup> “Cualquiera sabe cuánto y cómo se espera a un niño que va a nacer. Lo que equivale a decir más prosaicamente, si convenimos en dejar de lado los “sentimientos”, es decir las formas de la ideología familiar, paternal/maternal/conyugal/fraternal, en las que se espera el niño por nacer: se sabe de antemano que llevará el Apellido de su Padre. Tendrá pues una identidad y será irremplazable. ya antes de nacer el niño es por lo tanto siempre-ya sujeto, está destinado a serlo en y por la configuración ideológica familiar específica” (Althusser 41).

<sup>42</sup> “La estructura especular redoblada de la ideología asegura a la vez:

- 1) La interpelación de los “individuos” como sujetos,
- 2) Su sujeción al Sujeto,

El primero es la famosa escena en la que un guardia llama a un individuo en plena vía pública. El individuo, al voltearse, reconoce la autoridad de quien lo interpela, asumiendo la disparidad jerárquica del llamado:

Sugerimos entonces que la ideología ‘actúa’ o ‘funciona’ de tal modo que ‘recluta’ sujetos entre los individuos (los recluta a todos), o ‘transforma’ a los individuos en sujetos (los transforma a todos) por medio de esta operación muy precisa que llamamos interpelación, y que se puede representar con la más trivial y corriente interpelación, policial (o no) ‘¡Eh, usted, oiga!’’. Si suponemos que la hipotética escena ocurre en la calle, el individuo interpelado se vuelve. Por este simple giro físico de 180 grados se convierte en sujeto. ¿Por qué? Porque reconoció que la interpelación se dirigía ‘precisamente’ a él y que ‘era precisamente él quien había sido interpelado’ (y no otro). (39)

Althusser también subraya que en los relatos bíblicos el llamado de Dios Padre siempre ocurre con el nombre propio. Dios siempre interpela a los hombres llamándolos por sus nombres. En el momento en el que el individuo acepta que ése es su nombre, que es él quien ha sido llamado; en el momento en el que el individuo se reconoce a sí mismo en el llamado del Padre se sujeta a la ley que lo interpela pues ha aceptado su lugar en el orden, ha reconocido la autoridad que lo posiciona dentro de un sistema:

[Dios] los interpela de tal modo que el sujeto responde ‘*Sí, ¡soy precisamente yo!*’ [...] obtiene el reconocimiento de que ellos ocupan exactamente el lugar que les ha asignado como suyo en el mundo, una residencia fija (‘¡es verdad, estoy aquí, obrero, patrón, soldado!’) en este valle de lágrimas [...] obtiene de ellos el reconocimiento de un destino. (42)

El nombre es una filiación y un acatamiento. Nombrar es insertar en una genealogía, una herencia, un orden social, político, económico. Tanto así que en el marco de nuestras sociedades y según la ley que las rige no se puede ser sin nombre propio. El nombre, pese a las distintas convenciones que lo rigen localmente, es lo que señala lo humano, su privilegio. Sólo los humanos pueden nombrar –a lo(s) otro(s), a sí mismos— y aquello que no puede ser nombrado marca la frontera de nuestros sistemas representacionales.

Todo (lo) humano requiere un nombre que lo designe y, a la vez, le confiera las características (derechos/deberes) de lo humano. En un doble movimiento el nombre da lugar al sujeto y le da un lugar específico dentro del orden. Nuestro nombre nos posiciona

---

3) El reconocimiento mutuo entre los sujetos y el Sujeto, y entre los sujetos mismos, y finalmente el reconocimiento del sujeto por él mismo.

4) La garantía absoluta de que todo está bien como está y de que, con la condición de que los sujetos reconozcan lo que son y se conduzcan en consecuencia, todo irá bien: ‘*Así sea*’” (Althusser 44). *Cursivas en el original.*

y localiza, nombra nuestras fronteras<sup>43</sup>, nos vincula a una comunidades y nos excluye de otras. De ahí que en *Bodies that Matter* Judith Butler afirme que “naming is at once the setting of a boundary, and also the repeated inculcation of a norm” (Butler, *Bodies* 8).

Más adelante Butler refuerza esta idea al recordar que tanto para Lacan como para Žižek el nombre (del padre) es lo que da estabilidad al sujeto, es lo que lo “une” en la discontinuidad temporal<sup>44</sup>: “The name, as part of a social pact and, indeed, a social system of signs, overrides the tenuousness of imaginary identification and confers on it a social durability and legitimacy. The instability of the ego is thus subsumed or stabilized by a symbolic function, designated through the name” (Butler, *Bodies* 152-3). Decir un nombre, recibir un nombre, no es una cuestión meramente personal. Estos gestos traen grandes implicaciones que los textos de Rosero parecen comprender.

En los capítulos anteriores se señaló que Rosero desconfía de los nombres. En las tres novelas el colombiano subraya la violencia implícita en la pregunta por el nombre y en el nombrar mismo. La pregunta por la identidad en ninguna de las tres novelas es benévola, siempre está cargada de amenaza. En *Señor que no conoce luna* el desnudo se apropia de la inestabilidad<sup>45</sup> que la carencia de nombre le da para abrirse a la figura múltiple y hospitalaria de los amantes. En *En el lejero* también hay una fractura entre la identidad y el nombre, los nombres allí no son propios y no parecen dar propiedad ni pertenencia<sup>46</sup>. En *Los Ejércitos* esta impropiedad y desapropiación del nombre se radicaliza.

En un principio parece lo contrario. En *Los Ejércitos* casi todos los personajes son llamados por su nombre e Ismael Pasos es el único protagonista de las tres novelas que se nos presenta con nombre y apellido.<sup>47</sup> No obstante, él es también el único personaje que

---

<sup>43</sup> Tanto en el sentido físico como en el simbólico. Ciertos nombres están ubicados más alto dentro de la jerarquía social y por tanto pueden, literalmente, moverse más fácilmente por el espacio. Así también, ciertos nombres garantizan, o al menos facilitan, el acceso a los espacios simbólicos de poder, mientras que otros lo complican. Un ejemplo literario clásico de esta situación puede encontrarse en *Papá Goriot*. Allí, la renominación es esencial en la búsqueda del ascenso social. En la novela la mención del nombre de “Goriot” es siempre un escándalo: es lo que determina la expulsión de Rastignac de la casa de Madame de Restaud y Madame de Beauséant se niega siquiera a pronunciarlo:

“Creo recordar que ese Foriot. . .

-Goriot, madame.

-Sí, ese Moriot” (99).

Madame de Beauséant, para garantizar el acceso de Rastignac a la sociedad parisina no le ofrece dinero sino, precisamente, su nombre: “Yo le doy mi nombre como un hilo de Ariadna para entrar en el laberinto” (104).

<sup>44</sup>A diferencia del nombre de la mujer que es inestable pues cambia dependiendo de las necesidades de la sociedad patriarcal: padre, esposo, etc.

<sup>45</sup> Como se dijo respecto a *Señor que no conoce la luna*, en el universo de los desnudos no hay nombres ni es posible establecer linaje o filiación alguna. El mundo de los desnudos es un mundo sin padres, madres ni estructuras genealógicas de ninguna índole. Los únicos con nombre propio son los vestidos. Una vez más la ley, la ley del Padre, está claramente del lado la injusticia y la opresión.

<sup>46</sup> Casi todos los personajes son nombrados o por su apariencia física (la enana) o por su función (el carretero, la dueña del hotel, etc.) y cuando alguien menciona un nombre propio éste está siempre distanciado, no corresponde plenamente con el referente: “el hombre que dijo que se llamaba Bonifacio”.

<sup>47</sup> En el caso de Jeremías hay una distancia: “les diré que me llamo Jeremías Andrade” no es lo mismo que “me llamo Jeremías Andrade”.



abiertamente se despoja del nombre ¿qué significa este movimiento y por qué es importante?

Para contestar esta pregunta conviene pensar el propio nombre. Dijimos que todo nombre inserta al individuo dentro de un orden, asignándole su lugar. ¿Cuál es, o ha sido tradicionalmente, el lugar de “Ismael”? Primeramente, el del destierro, la errancia y la desposesión.

En el relato bíblico Ismael es el fundador de las doce tribus. Sin embargo, esta fundación está precedida por la expulsión y la expropiación. Ismael es el primer hijo de Abraham pero es ilegítimo porque su madre es una esclava. Sara, esposa de Abraham, es muy vieja para concebir y en consecuencia le entrega a su esclava Agar para que le dé descendencia. Agar lo hace y nace Ismael. Catorce años después Sara, a sus ochenta y seis años, concibe un hijo varón. Al nacer Isaac, hijo legítimo, Sara exige a Abraham el destierro de Ismael y de su madre: “echa a esta sierva y a su hijo, porque el hijo de esta sierva no ha de heredar con Isaac mi hijo” (Génesis, 21, 10:11). Ismael es destituido de la herencia paterna y condenado a vagar por el desierto con su madre esclava. Aunque Ismael llega más tarde a ser padre de doce reyes, la fundación sólo puede tener lugar en un más allá lejano, un espacio distinto que no amenace la propiedad y la legitimidad del linaje vigente. Marcado por su origen impuro, Ismael debe ceder el espacio y la propiedad a Isaac y errar por el desierto con su madre. Su reino, si ha de venir, tiene que estar fuera para no entrar en confrontación con la ley y la heredad del Padre.

Tal vez no es entonces coincidencia que la literatura latinoamericana tenga otro famoso Ismael, asimismo desterrado y errante. En 1882 José Martí publica su *Ismaelillo*. El texto –escrito y publicado desde el destierro– consiste en una serie de poemas dedicados a su hijo, José. Si bien el nombre de ninguno de los dos es Ismael, Martí activa la referencia bíblica como imagen de destierro, separación y ansiedad. Como Ismael, Martí –hijo de la esclava Cuba– es lanzado a un errar que en este caso no trae una fundación consigo. Si bien aquí el padre es quien erra, tras sus pasos hay también una pregunta por la legitimidad de un reino, una disputa por el derecho y la propiedad de una fundación.

“Ismael” nombra al expulsado, al que debe errar, vagar. Pero como se dijo al hablar del hombre sagrado y lo abyecto en el capítulo I, esto no implica que esté fuera de la ley. De hecho, éste se encuentra más sujeto a ley que ningún otro: “we are not outside of politics when we are dispossessed [...] rather, we are deposited in [...] a particular formation of power and coercion that is designed to produce and maintain the condition, the state, of the disposed” (Butler, *Who Sings* 5). El nombre de Ismael Pasos conlleva una sentencia, trae consigo el peso de una ley, la fatiga de muchos desplazamientos forzados y esforzados. Los pasos del profesor lo llevan de un lugar a otro del pueblo sin encontrar solaz ni retorno. En *Los Ejércitos* Ismael, desposeído y poseído, vaga buscando la manera de permanecer, de resistir.

Más aún, en *Los Ejércitos* el nombre no sólo marca la exclusión y el destierro, sino también la muerte. La violencia que la ley impone con el nombre se hace literal y la vinculación con éste puede llevar al aniquilamiento. En la novela pronunciar el nombre equivale a una sentencia. Los distintos ejércitos tienen listas que deciden entre la vida y la muerte sin ninguna lógica aparente:

-Tenga cuidado profesor [...] tienen una lista de nombres. A todo el que descubren lo joden, sin más.

-Profesor —se decide el otro— A usted lo mencionaron en la lista. Lo buscan. Mejor venga con nosotros y quédese callado. (Rosero, *Los Ejércitos* 190)

Y más adelante:

—Nosotros nos vamos, profesor, no queremos morir. ¿Qué podemos chistar?, nos ordenaron que nos vayamos de aquí, y nos tenemos que ir, así de simple.

—Venga con nosotros, profesor. Lo mencionaron en la lista. Oímos su nombre. Cuidado. Su nombre estaba allí

¿Por qué preguntan los nombres? Matan al que sea, al que quieran, sea cual sea su nombre. Me gustaría saber qué hay escrito en el papel de los nombres, esa «lista». Es un papel en blanco, Dios. Un papel donde pueden caber todos los nombres que ellos quieran. (192)

Hay un doble movimiento: el nombre trae la sentencia, pero a la vez éste no parece realmente coincidir con nadie. Cualquiera puede ser llamado. La voracidad de las listas no puede ser saciada (en ellas “pueden caber todos los nombres que ellos quieran”), racionalizada ni justificada. El nombre no nombra al sujeto como único y protegido por una serie de garantías y derechos, sino como abyecto, como aquello que puede y debe desaparecer y cuya desaparición no tiene que ser explicada ni lamentada. El nombre no nombra más que la muerte y la expoliación.

Por todo lo anterior en la novela se hace necesario y urgente deshacerse del nombre. Despojarse del nombre puede verse en este contexto como un esfuerzo por revelarse contra la ley que lo impone y espera se lo acate. Deshacerse del nombre es un parricidio. Implica reconocer la arbitrariedad de las filiaciones que (re)produce y la iniquidad de su orden.

Esto es *justamente* lo que hacen Ismael y otros. La primera vez que esto sucede es en la mañana en que el profesor es detenido por “madrugar demasiado”. Ismael y Celmiro evaden el cerco desligándose de sus nombres, desprendiéndose de ellos, dejándolos ahí, en manos de los soldados:

Un soldado leyó una lista de nombres: ‘Éstos se van’, dijo, y me quedé pasmado: no escuché mi nombre. En todo caso me voy con los que se van. Una suerte de enfado, indiferencia, me ayuda a pasar por enfrente de los fusiles sin que nadie se fije en mí. De hecho, a mí ni siquiera me miran. El viejo Celmiro, más viejo que yo, un amigo, sigue mi ejemplo: a él tampoco lo mencionaron, y eso lo mortifica:

‘¿Qué pasa con éstos?’, me dice, ‘¿qué podríamos tener pendiente nosotros?’.  
(Rosero, *Los Ejércitos* 64)

Este gesto inaugura en la novela<sup>48</sup> un movimiento hacia lo que Jacques Derrida llama “teología negativa”, es decir

un movimiento de rebelión interna [que] impugna de manera radical la tradición de la que parece provenir. Principio contra principio. Parricidio y desarraigo, ruptura de pertenencia, interrupción de una suerte de contrato social, el que da derecho al Estado, a la nación, más generalmente a la comunidad filosófica como comunidad racional y logocéntrica. (Derrida, *Salvo* 64-5)

*Los Ejércitos* se rebela contra la localización de los sujetos dentro de un orden que los incluye como lo que debe ser excluido. Al rechazar el nombre que trae consigo la expropiación y la muerte el texto se abre a la posibilidad de otras filiaciones.

### **En el nombre de Khôra<sup>49</sup>**

En *Salvo el nombre* Jacques Derrida habla, cómo no, de nombres, pero sobre todo habla de uno del cual no se puede hablar: el nombre de Dios. Derrida subraya que el nombre Dios es el punto ciego del lenguaje, aquello que colapsa toda posibilidad de representación. Por esto, la teología negativa procede a través de la paralipsis, esa figura que consiste en nombrar algo desde la negación a hacer referencia a él:

El nombre que nombra nada que se sostenga, ni siquiera una divinidad (*GOttheit*), nada cuya sustracción no arrastre la frase, cualquier frase que intente medirse con él. ‘Dios’ ‘es’ el nombre de ese hundimiento sin fondo, de esa desertificación sin fin del lenguaje. (46)

En este orden de ideas, es interesante que antes de despojarse de su nombre Ismael pasa revista a otros nombres: “‘*su nombre*’, repiten, ¿qué les voy a decir?, ¿mi nombre?, ¿otro nombre?, le diré que me llamo Jesucristo, les diré que me llamo Simón Bolívar, les diré que me llamo Nadie, les diré que no tengo nombre” (Rosero, *Los Ejércitos* 203).

---

<sup>48</sup> Hay otros momentos en la novela: “lista en mano me preguntan a gritos por alguien, un nombre que no reconozco, ¿el mío?, y sigo avanzando a ellos [...] Repiten a gritos el nombre, la puerta sigue abierta, nadie sale, nadie obedece al nombre, a la orden fatal” (Rosero, *Los Ejércitos* 197).

<sup>49</sup> El término es transcrito como *Khôra* en la traducción de Horacio Pons y como *Kôra* en la de Diego Tatián. A menos que se esté citando directamente el texto traducido por Tatián se utilizará la elección de Pons por ser igual a la que se utiliza en el original y en las traducciones al inglés.

El primer nombre que Ismael considera es, precisamente, el nombre de Dios. Aunque tal vez no, pues Jesucristo no es el nombre de Dios, en muchos sentidos es quizás su opuesto. Jesucristo es el nombre del dios encarnado, es decir, del Dios que “es” o fue, cuerpo, del hombre en Dios; es la versión de Dios con nombre, el nombre de dios que puede ser invocado con un referente específico y que en consecuencia no desquicia el lenguaje.

Jesucristo es también lo contrario de Nadie, lo más lejano a no tener nombre. Si por una parte es el dios hecho hombre, por otra es el hombre hecho Dios: el nombre de hombre más nombrado y reconocido, más vinculado que N(n)adie al P(p)adre.

De los cielos pasamos a la tierra y nos encontramos con otro pastor de hombres, el “libertador”, el Padre de la Patria. Simón Bolívar, por supuesto, nos remite a la fundación de las naciones-estado modernas de Latinoamérica en general y de la colombiana en particular. Del reino de Dios al reino de los hombres, los dos nombres que Ismael considera nos ponen en relación con la Ley del Padre, nos remiten a instituciones que aspiran a una identidad, una jerarquía y una verdad incontestable y eterna.

A este respecto Massey advierte que pese a su discurso “trascendentalista” dichas aspiraciones fundacionales suelen sustentarse en la preservación de un privilegio y en el dominio sobre un territorio y una población. Los relatos fundacionales, Massey explica:

Seek the identity of a place by laying claims to some particular moment/location in time-space when the definition of an area and the social relations dominant within it were to the advantage of that particular claimant group. When black-robed patriarchs organize ceremonies to celebrate a true national identity they are laying claim to the freezing of that identity at a particular moment and in a particular form –a moment and a form where they had a power which they can thereby justify themselves in retaking. (169)

La identidad de lugar en el sentido más amplio que Massey sugiere entra en crisis en *Los Ejércitos*. La novela rechaza la identificación con la “congelación” de la identidad que los padres fundadores proponen, y se niega a ser parte de un orden que justifica la toma y retoma constante del poder en nombre de los intereses (económicos, políticos, sociales) de un grupo.

La violencia, en Rosero, causa el desvanecimiento del orden imperante y genera un rechazo a su ley. En *Los Ejércitos* este movimiento se consolida con la desobediencia de la interpelación, el rechazo del nombre. Al negarse a reconocer(se) desde la ley del Padre Ismael se desvincula a sí mismo de la subjetividad y sujeción que ésta conlleva:

If, for Lacan, the name secures the bodily ego in time, renders it identical through time, and this “conferring” power of the name is derived from the conferring power of the symbolic more generally, then it follows that a crisis in the symbolic will entail a crisis in this identity-conferring function of the name [...]. *The crisis in the symbolic, understood as a crisis over what constitutes the limits of*

*intelligibility, will register as a crisis in the name and in the morphological stability that the name is said to confer.* (Butler, *Bodies* 138), cursivas en el original.

En vez de alinearse con linajes fundacionales erigidos y sostenidos por la relegación, exclusión, silenciamiento e invisibilización de tantos, Ismael se une a aquellos que se supone no existen, no cuentan; los “don nadie”, los sin nombre, los muchos N.N. Lo que sucede al final de la novela es lo contrario de lo que sucede en la narrativa clásica. En vez de llegar al punto de inflexión narrativa en el que un hasta-ahora-nadie – aun joven en busca de su identidad— logra, tras larga y complicada peripecia, devenir alguien, reconocer(se); Ismael se despoja de su nombre de manera conciente en el momento claro de tomar control y devenir. Lejos de reafirmar una identidad en contraposición al otro, lo convoca para constituir una nueva solidaridad: “el devenir-nada, como devenir-uno mismo [...] el devenir (*Werden*) como engendramiento *del* otro, desde el otro” (Derrida, *Salvo* 27).

Con esto la novela subraya su distanciamiento de la ontología<sup>50</sup> y propone una filiación con lo que Derrida llama el discurso *Khôra*. Para Derrida *Khôra* es el nombre que permite deshacerse de las sujeciones y limitaciones del nombre-del-padre, el nombre que pone en crisis la ontología:

(Cuerpo sin cuerpo, cuerpo ausente pero cuerpo único y lugar de todo, en lugar de todo, intervalo, sitio, espaciamento) [...] todo en secreto se juega aquí, puesto que ese emplazamiento desplaza y desorganiza también nuestros prejuicios ontotopológicos, en particular la ciencia objetiva del espacio. *Khôra* está ahí, pero más ‘aquí’ que cualquier ‘aquí’. (Derrida, *Salvo* 48)

Abrirse a *Khôra*, ser *Khôra*, es ser/estar en lo desconocido. Apelar al nombre de *Khôra* es desprenderse del nombre del Padre y los binarismos, órdenes y organizaciones que éste implica. *Khôra* no tiene, no puede tener, lugar en ese orden. *Khôra* irrumpe en dicho orden fracturándolo, llevándolo más allá de sus propios límites: “*Kôra* nos sucede, como el nombre. Y cuando un nombre llega, dice inmediatamente más que el nombre, lo otro del nombre y lo otro sin más, de lo cual anuncia justamente la irrupción” (Derrida, *Kôra*).

Desprenderse del nombre, nombrarse desde *Khôra*, es abrirse al otro, darle lugar. Sin nombre las filiaciones e instituciones socio-político-económicas que nos rigen entran en crisis, no pueden funcionar. Sin nombre los procesos de subjetivización y sujeción se

---

<sup>50</sup> Como ya se dijo, con este término Jacques Derrida se refiere a: “una axiomática que vincula indisolublemente el valor ontológico del ser-presente (*on*) a su situación, a la determinación estable y presentable de una localidad (el topos de un territorio, del suelo, de la ciudad, del cuerpo en general) [...] **todo arraigamiento nacional, por ejemplo, arraiga en primer lugar en la memoria o en la angustia de una población desplazada –o desplazable—. *Out of joint* no lo está solamente el tiempo, sino también el espacio, el espacio en el tiempo, el espaciamento**” (Derrida, *Spectros* 96-7). El subrayado es mío.

truncan, no pueden llevarse a cabo. La negación a ser propiamente un nombre, a ser propiedad de un nombre, desencadena modos de ser sin sutura, más porosos y fluidos que pueden quizás dar cabida a formas de ser (sociales e individuales) que convoquen y acojan al (lo) otro: “lo más difícil, e incluso lo imposible, habita allí: allí donde el otro pierde su nombre o puede cambiárselo para devenir otro” (Derrida, *Salvo* 75).

Al despojarse de su nombre y rehuir toda nominación, Ismael efectúa un movimiento que es al tiempo un desvanecimiento y una resistencia. Por una parte, al rehusar nombrarse, o, mejor, al nombrarse desde lo que no tiene nombre, Ismael moviliza una abyección. Ser nadie, ser un don nadie ¿no es acaso una categoría de clase, de raza, de género, de preferencia sexual?, ¿no son los N.N, los “ningún nombre”, aquellos cuyo *nome nescio*, esos seres abyectos cuya desaparición no cuenta, no aparece en las cuentas y de la cual nadie cuenta?

El decir que nuestro nombre es Nadie, el decir “no tengo nombre”, es también una forma de visibilizar esa violencia. Si digo que soy Nadie, “nadie” tiene que “ser” alguien, yo, por lo menos. Al apropiarse del gesto de desvanecimiento y distanciamiento que implica el decir “nadie”, ese nombramiento de la ausencia de lo humano, ese decir que en un cierto lugar lo humano no estuvo, está o estará presente, la ausencia se puebla con la presencia espectral de quienes no fueron nombrados. El gesto utilizado para afianzar la presencia y la propiedad del Uno mediante la desaparición y expropiación del otro se utiliza en *Los Ejércitos* para nombrar la tenacidad de su existencia:

Como si hubiera que perder el nombre para salvar lo que porta el nombre, o aquello hacia lo cual uno se porta a través del nombre. Pero perder el nombre no es emprenderla con él, destruirlo o herirlo. Al contrario, es simplemente respetarlo: como nombre. Es decir, pronunciarlo, lo cual equivale a atravesarlo en pos del otro, el otro que lo porta nombrado por él. Pronunciarlo sin pronunciarlo. Olvidarlo llamándolo, recordándolo(se)lo, lo cual equivale a llamar o recordar al otro. (Derrida, *Salvo* 51)

Al nombrarse como Nadie Ismael efectúa una transformación solidaria. Extiende su ser al otro, lo llama y lo recuerda al darle un nombre que no lo sujete. Ismael desata los límites del yo para responder por/al otro:

*My responsibility for the Other presupposes an overturning such that it can only be marked by a change in the status of “me,” a change in time and perhaps in language. Responsibility, which withdraws me from my order—perhaps from all order and from order itself—responsibility, which separates me from myself (from the “me” that is mastery and power, from the free, speaking subject) and reveals the other in place of me, requires that I answer for absence. (Blanchot, *The Writing* 25)*

La evocación de la paralipsis derridiana logra que la apertura que dicha subversión implica se lleve a cabo con determinación pero sin la instauración de nueva violencia. El doble movimiento de identificación con una desidentificación hace que el gesto de Ismael, si bien confrontacional, de insubordinación y resistencia, no tenga pretensiones de instauración de un nuevo régimen. Ismael confronta a los soldados desde el umbral, se entrega sin sumisión y sin violencia:

Rendirse al otro [...] equivaldría a entregarse yendo hacia el otro, a llegar a él pero sin cruzar el umbral, y a respetar e incluso amar la invisibilidad que lo mantiene inaccesible [...] Rendirse y rendir las armas sin derrota, sin memoria ni proyecto de guerra: hacer que esa renuncia no sea todavía un ardid de la seducción ni una estratagema de los celos. (Derrida, *Salvo* 75)

En *The Writing of the Disaster* Maurice Blanchot distingue entre “sublevación” o “levantamiento” y “rebelión”. La diferencia está, para él, en que la rebelión reintroduce la guerra, es una nueva lucha por el dominio. En contraste, aunque el levantamiento se subleva contra quien ostenta el poder, acepta la irreducibilidad de la multiplicidad y en consecuencia no pretende erigir un nuevo régimen igualmente basado en el Uno.<sup>51</sup>

El levantamiento final de Ismael no desea poseer y someter al otro. Su negativa a apropiarse de un nombre que lo sentencia y su decisión de nombrarse desde un término que resiste la subjetivación althusseriana hace que en vez de clausurarse en su individuación, se abra y acoja al (lo) otro. Con esto la novela propone un modo de rebelión no violento ni impositivo. El levantamiento de Ismael más que una erección es *anastasis*:

No una erección —ni en un sentido fálico ni en un sentido monumental, aunque esos dos sentidos podrían ser retomados y trabajados en este contexto— sino un tenerse-en-pie delante de y en la muerte. Algo consueña aquí con el heroísmo trágico de “morir de pie” [...] la diferencia que se introduce, sin embargo [...] se debe a que la *anastasis* no es o no proviene de sí, del sujeto propio, sino del otro: le viene del otro, o bien, depende del otro en él; o también, es en él el levantamiento del otro [...] siempre una presentación del uno al otro, hacia el otro, o en el otro: la presentación de una partida. (Nancy, *Noli me tangere* 32-4)

*Anastasis* es la apertura del sujeto y el tiempo. De manera similar a lo que sucede en *Señor que no conoce luna*, hacia el final de la novela el texto se abre al futuro e Ismael toma control lingüístico de la narración.

---

<sup>51</sup> “But one cannot, then assimilate revolt and rebellion. Rebellion only reintroduces war, which is to say the struggle for mastery and domination. This does not mean that one should not struggle against the master with the instruments of the mastery; but it means that at the same time it is right to appeal, helplessly, to “the infinitely multiplied distortion” where mastery and desire, exerting their absolute reign, collide without knowing it (precisely because they know, and only know, all) with the multiple other, the other multiplicity, that never is resolved into one” (Blanchot 139).

En el primer capítulo se dijo que al final de la novela el personaje se apropia de su erotismo, su muerte y de la narración negándole a los “vestidos” el poder de dictar los términos de su vida, su deceso y su relato. También los momentos clave de *Los Ejércitos* están narrados desde el futuro. Tanto la nueva forma de habitar San José que Ismael elige, como el momento de la confrontación final acuden a este tiempo gramatical. Esto le da un tono profético a ambos pasajes que se sella con el “así será” bíblico con el que concluye la novela.

Sin embargo, como el “Y era así” inicial, el “Así será final” no señala una certeza ni (re)produce un sistema de dominio (físico y conceptual). No es el “amén” del acatamiento de la Ley. Por el contrario, sella su subversión. Cuando Ismael es interpelado por los soldados en la calle y éstos le preguntan su nombre, le piden que se identifique como sujeto, Ismael se niega a hacerlo, desobedece el llamado. La narración se suspende antes de que Ismael se voltee, es decir, *justamente* antes de que la subjetivación tenga lugar.

Esta resistencia a responder, sumada a la determinación de no hacerlo desde el nombre que lo inserta en la Ley y trae consigo reminiscencias de destierro y desposesión, impiden que El Pacto se selle. Ismael se apropia de la palabra del futuro desde su anonimato y con esto abre el tiempo a aquellas presencias sin nombre que no pueden ser (re)conocidas en el tiempo y el espacio de la Ley. El “así será” final no señala el acatamiento de la Ley del Uno, (a)firma su transgresión.

Éste es el modo de responder por la ausencia que *Los Ejércitos* produce. El texto crea lugares y personajes que hacen de sí mismos instancias de la (re)aparición del (los) otro(s) que no instauran una nueva enemistad.

Contrario a lo que hacen muchos de sus antiguos vecinos Ismael elige permanecer, habitar el pueblo fantasma no a pesar de, sino desde su fantasmagoría. Ismael (se) abre (a) la posibilidad de morar en el nombre de Nadie y de crear con esto una solidaridad en los intersticios entre la ausencia y la presencia. El abandono del pueblo no lo deja despoblado. El hecho de que “nadie” esté en San José no puede ya significar que está vacío. Una apertura radical tiene lugar y el pueblo puede ser habitado desde el tiempo, el lugar y el nombre del espectro.

*Los Ejércitos* propone un modo de ser/estar en el que la presencia y la ausencia no son autoexcluyentes; un modo de ser/estar donde la desaparición no es un hecho consumado de silenciamiento e inexistencia, sino una insistencia sin sosiego que debe ser (re)conocida y atendida. La tumba siempre abierta de los desaparecidos señala ese modo de ser/estar –rondado por una desaparición que no se consuma— tan importante en los textos de Rosero: “el sepulcro vacío ilimita la muerte [...] éste no está muerto “de una vez por todas”: muere indefinidamente, es aquel que no cesa de partir [...] pues su presencia es la de una desaparición indefinidamente renovada o prolongada” (Nancy, *Noli me tangere* 29).

Al elegir ser/estar en y desde la desaparición (propia y de los otros), Ismael produce una relacionalidad solidaria que no equipara lo no presente con lo inexistente, el silencio con la carencia de relatos, la partida con el desvanecimiento:



De cualquier manera haré de este pueblo mi casa, y pasearé por ti, pueblo, hasta que llegue Otilia por mí. Comeré de lo que hayan dejado en sus cocinas, dormiré en todas sus camas, reconoceré sus historias según sus vestigios, adivinando sus vidas a través de las ropas que dejaron, mi tiempo será otro tiempo, me entretendré, no soy ciego, sanará mi rodilla, caminaré hasta el páramo como un paseo y después regresaré, mis gatos continuarán alimentándome, si llorar es lo que queda, que sea de felicidad, ¿voy a llorar?, no, sólo arrojar la carcajada impredecible que me ha amparado todo el tiempo, y voy a reír porque acabo de ver a mi hija, a mi lado, te has sentado en esta piedra, le digo, espero que entiendas todo el horror que soy yo, por dentro, o todo el amor. (Rosero, *Los Ejércitos* 194)

La apertura al “otro tiempo” del espectro es el espacio de la justicia más allá de la ley. Ismael invoca un *locus* de la impropiedad cuyas fronteras extienden el tiempo y el espacio. Esto posibilita la comunicación y la solidaridad con y entre los idos y garantiza la supervivencia y (d)el amor. El San José que Ismael recorre al final es un espacio fantasmal donde los idos y los que están partiendo dialogan con los que se quedan. Sus historias, por consiguiente, no son silenciadas ni caen en la trivialización de la información mediática. Más que un exorcista Ismael es un médium, un cuerpo abierto a las voces que no deberían estar hablando, atento a cómo memorar desde el vestigio, no desde el monumento. Ésta es su rebelión, ésta su conjura solidaria.

Podemos entonces regresar a la entrevista de Rosero con Antonio Ungar citada al principio del capítulo. Allí, Rosero dice que la escritura de *Los Ejércitos* estuvo guiada por un deseo de rebelión y la necesidad de un exorcismo (Rosero en Ungar). Pero su exorcismo literario es muy distinto al bíblico.

En vez de convocar la Ley para purificar un espacio (corporal, textual, político) y reestablecer un orden, la realidad que llama con tres golpes fuertes a la puerta y que produce el “miedo real” en el que Rosero sustenta su narrar (Rosero en Ungar) tiene que ser contada desde esa frecuentación espectral. En vez de expulsar a las presencias que irrumpen y destinarlas a un modo de existir donde su desaparición, su inexistencia, no implica un duelo y ni siquiera cuenta como violencia ni como memoria, como memoria de violencia; tanto para Ismael como Rosero la “impura historia impura de los espectros” (Derrida, *Espectros* 111) es la forma de enunciación de una realidad que necesariamente tiene que dar cuenta de desapariciones, apariciones y reapariciones, tiene que contar con ellas, hacerlas contar.

## Conclusiones

*¿Cuál es nuestra luz y cuál es nuestro lenguaje, es decir, nuestra 'verdad' actual? ¿A qué poderes hay que enfrentarse, y cuáles son nuestras capacidades de resistencia, hoy que ya no podemos contentarnos con decir que las viejas luchas no son válidas?*

—Deleuze, *Foucault*

En *Of What One Cannot Speak* Mieke Bal traslada la lapidaria frase con la que Wittgenstein concluye el *Tractatus Lógico-filosófico* al campo específico del arte y explora cómo la representación artística puede responder a dicha condena: “sobre lo que no podemos hablar debemos guardar silencio”<sup>1</sup>. A lo largo de esta investigación se ha querido señalar la pertinencia de este cuestionamiento para la narrativa colombiana en el marco del conflicto que ha azotado al país durante las últimas tres décadas.

Los retos representacionales que una situación prolongada de violencia extrema plantea han llevado a varios críticos a cuestionar la posibilidad de una respuesta que vaya más allá de la glorificación, la simplificación o el morbo<sup>2</sup>. En “García Marquez’ Sublime Violence and the Eclipse of Colombian Literature” Héctor Hoyos resume la pregunta de la siguiente manera:

Granting García Márquez's point that the ultra-bloody early *novela de la Violencia* ended up by being itself violent and sterile, could there be an alternative way to build a liminal account of la *Violencia* than his eclectic sublimated violence? Is leaving atrocity outside of the narration the only productive way of dealing with it? Could there be perhaps a way of shocking the reader without aggressing him or her, and without rendering him or her insensible to pain? Can one be less concerned with awe, narrative completeness, atonement, the experience of the sublime, cathartic relief, and more concerned with fear proper and the denunciation of an on-going threat? (16)

Lo anterior arriesga ratificar la sentencia de Wittgenstein. Si las narrativas de la violencia la subliman o exacerban tal vez convenga permanecer en silencio.

Es en este contexto que la novelística de Evelio Rosero resulta trascendente. Su trabajo responde a este reto y para él, como para Bal, la diferencia está no en lo que la obra reproduce sino en lo que produce: un espacio de lo político. Rosero no sólo se

---

<sup>1</sup> “Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.”

<sup>2</sup> Héctor Abad Faciolince, José Luis Falconi, Héctor Hoyos, Johann Rodríguez-Bravo, Juana Suárez y Margarita Jácome entre otros.

esfuerzo por hallar estrategias para dar cuenta de la violencia, sino por encontrar formas en las que el arte puede contribuir a alivianarla. Su trabajo “addresses head-on the way in which the disruption of the political destroys bodies, [he] does not proclaim power-free communication but labours to create alternatives in the face of its impossibility. Only through that creation can [he] face, and answer, Wittgenstein’s judgment that the unspeakable must be kept silent” (Bal, *Of What* 14).

Al enfatizar la urgencia de la búsqueda en medio de la imposibilidad, la vulneración y fragmentación –de los cuerpos, la comunicación y el sentido—, y las posibilidades de agencia aún en medio de dicha crisis, el trabajo textual de Rosero va (al) más allá de la seducción de los cuerpos violent(ad)os. A diferencia de muchos de sus contemporáneos, Rosero se anima a lidiar con la insistencia de *ciertas* ausencias que aunque no se ciñen a las lógicas ni la temporalidad de la presencia y el presente exigen ser escuchadas y representadas tanto política como estéticamente.

Como se dijo en las páginas anteriores, Rosero se distancia de las narrativas cinematográficas y seductoras que han hecho del conflicto colombiano una producción de consumo masivo. Rosero rehúye la estética de la hiper-visibilidad y hace de las desapariciones físicas y conceptuales que dicha violencia histórica (re)produce su eje temático y su principal herramienta formal. En “La Novelística de Evelio Rosero Diago: los abusos de la memoria”, Paula Andrea Marín Colorado hace un comentario sobre la posición de Ismael ante la guerra que consideramos extensible a la manera en la que el colombiano se aproxima a la relación entre el conflicto y su representación en general. Dice Marín Colorado:

[Ismael] se niega a participar de la guerra como espectáculo. [en *Los Ejércitos*] predominan las imágenes, no los hechos, las impresiones que “remecen” al lector, que vuelven vívida la guerra; no información, no espectáculo, no truculencia, no repetición del lenguaje de los medios de comunicación (las imágenes aquí no tienen rastros de catacrexis), sino configuración de un ritmo pausado (aún cuando la presencia de la guerra tiende a acelerarlo) para dar la oportunidad al lector de pensar, de sentir sobre lo que está leyendo. La experiencia de Ismael es la experiencia de un hombre que ha sido expropiado de su casa, al que le han invadido su pueblo, el lugar en el que ha vivido siempre; la perplejidad de este hombre frente a este acorralamiento, hace que el lector salga de su indiferencia – así sea mientras dure la lectura. (28-9)

Para (re)producir esta perplejidad Rosero acude a la suspensión, la desorientación y la ambigüedad que aquello que no puede (ya) ser visto causa. En vez de preocuparse por los elementos más visibles del conflicto, Rosero explora las ausencias, los vacíos, las evanescencias que la violencia conlleva. La pregunta que pareciera rondar su esfuerzo literario es “what remains to be said in response to an absence that cannot be undone?” (Baer 84). Su trabajo aspira a representar esa “crisis of reference but not of truth” (Baer 88) que dichos desvanecimientos provocan.

Ahora, como se dijo en las páginas anteriores, esto no significa que las novelas de Rosero no sean “violentas”. De cierta forma lo son aún más pues como señala Marín Colorado una parte clave de su trabajo textual consiste en “remecer” al lector. Su narrativa no presenta una versión seductora, exotizante y digerible del conflicto, ni protege al lector con una voz clarificadora que distancia y amortigua el impacto de la violencia física y simbólica que se supone el texto representa. Como se subrayó en el análisis de *Señor que no conoce la luna*, *En el lejero* y *Los Ejércitos*, estos trabajos interpelan al lector, le transmiten el “escalofrío total”<sup>3</sup> con el que se inicia el proyecto literario de Rosero, y lo sacan de la cómoda complacencia en la que suele resguardarse:

These works were meant to shock their audiences out of the anaesthetic complacency into which they had fallen. Mobilizing aesthetics against anaesthesia restored the original meaning of the term coined by Alexander Baumgarten in the eighteenth century, when it sought to draw philosophy’s attention to the body and the senses. But now it was not the sublimated body, the beautiful body, the body of grace and proportion, but rather the abject body, the body of base materiality, the body invaded by technology, ravaged by disease, and unable to maintain its normal boundaries. (Jay, *Refractions* 171)

Esta movilización “estética contra la anestesia” es precisamente el “arte político” que Bal propone y que Martin Jay describe como el arte capaz de efectuar la “sacudida” necesaria para que una reflexión comprensiva de la representación de la violencia (así como de la violencia de la representación misma) tenga lugar:

Art need not transfigure or sublimate everything it touches, but rather can find ways to preserve its own raw power and disturbing exigency. This is an art that resolutely resists the contemplative stance of disinterestedness associated with aestheticization at its furthest remove from moral and political problems, an aestheticization that paradoxically can have the anaesthetic function of numbing us to the real pain outside. (Jay, *Refractions* 173)

Tras el minucioso análisis de *Señor que no conoce la luna*, *En el lejero* y *Los Ejércitos* podemos decir que Rosero encuentra un modo de hablar de aquello de lo que (se supone) no se debe/puede hablar. Su trabajo “has been protesting, reminiscing, deploring, re-enacting and exorcising, but never redeeming the rule of violence” (Bal, *Of What* 27). Su obra no rehúye el reto representacional que las situaciones límite pueden llegar a imponer. Su obra se mueve entre la ansiedad de sucumbir al silencio y la angustia de

---

<sup>3</sup> “Hay unos temas que nos determinan, que son viscerales, que nos impiden el sueño. Esos son los que remueven y conmueven los argumentos que resuelvo en mis novelas [...]. Aguardo sobre todo el escalofrío total, una especie de rebelión contra algo, o alguien, incluso yo mismo, [...] Y un deseo —general— de luchar contra el olvido, edificar el pasado, otra vez, y vivificarlo mucho más que el presente” (Rosero en Junieles).

reproducir –o incluso exacerbar– la violencia con su esfuerzo narrativo. Su lucha es la de hallar un

narrative path between two impulses: between trying to write the violence of the national tragedy and attempting to get beyond this victimization [...] This text both recognizes and tries to mobilize the margin's symbolic and political force, attempting to draw into the symbolic realm what has always been most hidden, most negated, most repressed. (Tierney-Tello 81)

Los textos del colombiano no rechazan esta tensión sino que la asumen. Al basarse en la violencia (de/y) la desaparición, las tres novelas hacen caso del llamado de Martin Jay y luchan desde su propia estética contra la anestesia que el exceso de representaciones de la guerra puede ocasionar. Los textos se ocupan de la (re)aparición de aquello que ha estado “mas oculto, más negado, más reprimido”, así como de los mecanismos a través de los cuales dichos ocultamientos, negaciones y represiones se efectúan.

En consecuencia, resulta provechoso pensar el trabajo literario de Evelio Rosero de modo similar a como Andreas Huyseer se aproxima a la obra de Art Spiegelman y el escritor alemán W. G Sebald en su ya clásico texto sobre conmemoración, memoria e historia *Present Pasts*. Huyseer dice que los trabajos de estos autores “haunt us because they themselves are haunted. A literature that is [...] both historical and attuned to the erasures of the historical record, partakes in the force play of remembrance and forgetting, vision and blindness, transparency and opaqueness of the world” (10).

Este asedio de lo que (se) desdibuja y lo que (des/re)aparece produce otro elemento de gran importancia en las novelas analizadas: la ambigüedad. Evelio Rosero rehúye los binarismos desde los que se articulan la guerra y sus novelas, y acude a la ambigüedad y la confusión que un *estado* constante de violencia ocasiona. El trabajo del colombiano apela a la incertidumbre, la contaminación, la culpa, la perplejidad y a la fuerte sensación de vulnerabilidad que constituyen la cotidianidad de quienes tiene que aprender a vivir en medio de zonas de conflicto.

Para Mieke Bal esta ambigüedad –ocasionada por la proximidad constante con la violencia– es una de las principales diferencias entre “las guerras internacionales” y las “guerras civiles”<sup>4</sup>. En las “guerras civiles” no es posible sostener líneas divisorias entre culpables e inocentes absolutos. La cercanía prolongada con la violencia no sólo ultraja con los peligros físicos que implica para las personas y sus seres queridos, sino que además impide distinguir tajantemente entre “amigos” y “enemigos” y, peor aún, nos hace también violentos a nosotros, no nos permite inocencia, nos vuelve cómplices de sus desmanes:

In such a situation, one's daily life is afflicted by the awareness of violence being committed all the time, all around. At the same time, one needs to live on, so that a

---

<sup>4</sup> “This ambivalence is characteristic of civil war. Hence, civil war is different form international war, especially on the level of affect. The primary difference is the proximity between warring parties” (Bal 77).

certain degree of indifference becomes a condition for the ability to live at all. In that indifference, indispensable for survival, complicity emerges. Thus, a continued state of ambivalence is an inevitable affective feature of life under such conditions. The awareness of the pain inflicted on others so nearby is a slighter, yet forceful form of vicarious suffering that still eats away at the well-being of the people. The necessary indifference, similarly, is a slighter, yet forceful form of vicarious complicity [...] a sense of reluctant complicity [...] One cannot help but interiorize the violence that ravages the everyday, the intimacy, and relationships. One recognizes, also, a share of violence in oneself, at least a share of responsibility for it, and it is hard to maintain that there are “innocent” civilians. This is the texture of civil-war sociability. Moreover, the moments and place where boundaries of belonging are transformed into war-generating fractures are ever uncertain. Third, it is difficult to judge the war without starting it again. (177-8)

Contrario a muchas narrativas colombianas que pese a mostrar el carácter “violento” de sus protagonistas dejan intactas las fronteras que dividen los unos de los otros y, de hecho, anhelan tiempos en los que éstas era aún más marcadas<sup>5</sup>; la ambigüedad, complicidad y responsabilidad implícitas en un *estado* de violencia como el colombiano forman la textura misma de *Señor que no conoce la luna*, *En el lejero* y *Los Ejércitos*. Sus personajes (civiles todos) no son completamente “inocentes” ni tampoco lo somos nosotros los lectores.

En ninguno de los textos de Rosero hay un discursivo de victimización y condescendencia. Los personajes de las novelas estudiadas no son víctimas pasivas. Son parte de una complicada y ambigua red de relaciones que hacen de ellos seres complejos con los que no siempre simpatizamos. El desnudo, Jeremías e Ismael son narrados de una manera descarnada que no teme señalar sus falencias y en la que la rabia, el asco, el temor y el resentimiento<sup>6</sup> se mezclan con la compasión y la empatía. Además, los personajes reconocen la responsabilidad que tienen en la (re)producción de la situación que los aterra y oprime<sup>7</sup>.

El hecho de que en las tres novelas prevalezca una situación de violencia en la que se puede decir sin duda que hay injusticia, desenfreno y dolor, no moviliza en ninguno de

---

<sup>5</sup> *La Virgen de los sicarios*, *Rencor*, *La Multitud errante*, *Rosario Tijeras*, entre otros.

<sup>6</sup> El caso más extremo es quizás el de *Señor que no conoce la luna*. No sólo por los violentos actos que comete el desnudo, sino por la manera en la que se describe a sí mismo y a los demás durante la mayor parte de la novela. La extensa descripción de las páginas 81-83 es un buen ejemplo. Un breve fragmento: “hoy me parece que debo sentir más odio por los desnudos de la casa que por los vestidos que los torturan [...] siento una gran vergüenza e indignación por todos nosotros” (Rosero, *Señor* 81-3). Además, el voyeurismo y el egoísmo inicial de Ismael han sido ampliamente comentados por la crítica.

<sup>7</sup> Recordemos, por ejemplo, a Ismael reconociéndose en la fila de soldados que esperan para violar el cadáver de Geraldina, la angustia de Jeremías que sabe que falló en cuidar a su nieta, y la mirada descarnada del desnudo sobre su propia situación: “preferimos pensar que anteriormente no debió existir entre nosotros (nuestros antecesores) este abandono que hoy sentimos por nosotros mismos, esta derrota eterna, este envilecimiento pasmoso, esta esclavitud insoslayable en la que hemos permitido que nos hundan” (Rosero, *Señor* 51).

los casos nociones simplistas de “buenos” y “malos”, “ellos” contra “nosotros”<sup>8</sup>. Sin duda hay víctimas, pero éstas no son doblemente victimizadas por una narrativa que las (re)presenta con un discurso condescendiente y ero/exotizante que hace de su historia un producto de disfrute fácilmente consumible y que, además, (re)produce el despojamiento de su voz y su agencia.

Así, de Rosero se podría decir lo que Idelber Avelar afirma sobre Diamela Eltit: “[she] points out the violence but does not victimize” (172), y esto es lo que le permite, a su vez, escapar el binarismo simplificante del conflicto y proponer un espacio ambiguo desde el cual pueda agenciarse una resistencia que no sea —como teme Bal— el comienzo de una nueva violencia.

En el caso de Rosero dicho espacio no es sólo simbólico sino también literal. Esto es de gran importancia en la literatura del colombiano porque, como se mencionó en la introducción, la agencia política de una obra consiste precisamente en la capacidad de producir un espacio para lo político allí donde el contexto más lo dificulta:

The contexts that the democratic agency necessitates are contexts in which the antagonisms can be enacted without resulting in the enmity that leads to war and other forms of lawless violence. There are places where, instead, judgements of justice and acts of democratic dispute—even silently, in the form of thought and deliberation—are not only allowed but actively enabled. It is in the absence of such spaces [...] that [...] art seeks to open them up [...] In this sense, the entire life project of the artist is deeply political: she constructs political spaces. (Bal, *Of What* 13)

Se hace entonces necesario una reflexión rigurosa del espacio en tanto tal pues, como dice Slavoj Žižek en *Grimaces of the Real*, no se trata sólo de (re)pensar conceptos como lo abyecto, lo monstruoso o lo espectral, sino de explorar en qué espacio es posible que éstos se (re)produzcan y signifiquen:

The crucial question is not ‘What does the phantom signify?’ but ‘How is the very space constituted where entities like the phantom can emerge?’ [...] The elementary ideological operation consists in this very ‘conversion of the form’ by means of which the possible space for ideological meanings emerges. (63)

Debido a su concienzudo trabajo espacial la narrativa de Rosero se aleja de los discursos oficiales que santifican, esencializan o invisibilizan la violencia, y enfatiza la importancia de (re)producir espacios abiertos, proyectados hacia un horizonte que no ha sido demarcado ni clausurado; un espacio que se define porque no puede ser concebido

---

<sup>8</sup> *En el lejero* es el caso más radical. Algunos de los personajes que parecen más amenazantes tienen después gestos solidarios y viceversa. Incluso al final, cuando sabemos que Rosaura ha sido liberada, la ambigüedad no se disipa y no se puede decir con certeza quién está de qué lado. Ni siquiera podemos identificar plenamente dónde están, ni cuáles son, esos “lados”.

desde un pensamiento de binarios: el espacio no-espacio, el u-topos que Martin Jay expone en *Refractions of Violence*:

Rather than constructing spatial topoi of commemoration, those *lieux de mémoire* or *kriegerdenkmals* that functioned to solidify national identity in the present and justify the alleged sacrifices made in its name, the explicitly u-topian—in the literal sense of ‘no place’—and ritualized remembrance of past miscarriages must intransigently resist current consolation. (18)

*Señor que no conoce la luna, En el lejero y Los Ejércitos* resisten los intentos de constitución de una cartografía física y simbólica estable, y proponen una concepción de lugar conciente de que los esfuerzos de delimitación y compartimentalización no son capas de protección del sujeto (la casa dentro de la ciudad, el armario en la casa, el cuerpo en el armario), sino que con demasiada frecuencia hacen parte de un modo de subjetivación que define y localiza los cuerpos dentro un ordenamiento jerárquico, ventajoso para unos pocos:

All attempts to institute horizon, to establish boundaries, to secure the identity of places, can [...] therefore be seen to be *attempts to stabilize the meaning of particular envelopes of space-time* [...] It is important to recognize them as such. For such attempts at the stabilization of meaning are constantly the site of social contest, battles over the power to label [...] space/identity/boundary. (Massey 5)

Por lo anterior en las tres novelas prima lo brumoso, lo indefinido, lo inaprensible y no se permiten las distribuciones territoriales ordenadas que las instituciones panópticas anhelan. En todos los textos hay un fuerte contraste entre los esfuerzos de los personajes por reconocer y dominar el espacio y su incapacidad de hacerlo. Con esto las novelas avanzan una noción de espacio liso<sup>9</sup> en la que las demarcaciones territoriales y territorializantes resultan abstrusas y violentas. Rosero enfatiza la necesidad de un espacio que escape dichas limitaciones y se abra a posibilidades de subjetivación que no estén basadas en las dinámicas binarias de la exclusión y la abyección:

The concept of place advanced here [...] is a concept which depends crucially on the notion of articulation. It is a move, in terms of political subjects and of place,

---

<sup>9</sup> Como se trabajó en el segundo capítulo, En *Mil Mesetas* Deleuze y Guattari contraponen el “espacio estriado” al espacio “liso”. El espacio estriado “se define por las exigencias de una visión alejada: constancia de la orientación, invariancia de la distancia por intercambio de referencias de inercia, conexión por inmersión en un medioambiente, constitución de una perspectiva central” (500-1). Mientras que el espacio liso es definido como uno que “no es visual, o más bien, el propio ojo tiene una función háptica y no óptica: ninguna línea separa la tierra y el cielo, que son de la misma sustancia; no existe horizonte, ni fondo, ni perspectiva, ni límite, ni contorno o forma, ni centro; no existe ninguna distancia intermediaria, o toda distancia es intermediaria [...] en una inversión de las leyes de gravedad en la que la falta de dirección, la negación del volumen, devienen fuerzas constructivas” (501).



which is anti-essentialist, which can recognize difference, and which yet can simultaneously emphasize the bases for potential solidarities. (Massey 8)

Para Rosero estas solidaridades potenciales sustentadas no en la similitud sino en la diferencia son de gran importancia. *Señor que no conoce la luna*, *En el Lejero* y *Los Ejércitos* insisten en esta noción porosa y dinámica del espacio que nos recuerda que no hay identidades fijas y que éstas son el producto de una serie de relaciones que por lo general se invisibilizan en aras de una noción esencialista de la identidad<sup>10</sup>. En los tres textos el espacio resiste los esfuerzos de dominación y eventualmente lleva a los tres protagonistas a abandonar dichos intentos y a acoger un espacio liminal abierto.

Pese a su resistencia inicial los tres personajes tienen que “salir”. Y no se trata sólo de dejar el armario, la casa o el pueblo, sino de salirse de los espacios conceptuales desde los que se define el armario, la casa o el pueblo. Cuando las novelas concluyen ninguno de los tres protagonistas está simplemente “afuera” sino “entre”: el desnudo e Ismael están en el dintel de la puerta, “entre sus dos guerras” (Rosero, *Señor* 111), y Jeremías se encuentra entre el abismo y la tierra firme, suspendido entre la caída del albino y el abrazo de su nieta. Los tres textos de Rosero concluyen, literalmente, en el no-lugar de la u-topía de Jay, en el umbral y el abismo, en la suspensión del intersticio.

El énfasis en la suspensión y la apertura recalca la importancia de escapar la diada “ellos vs. nosotros”, y de transgredir el lugar desde el cual estos conceptos se enuncian. Al detener a los personajes en el momento *justo* de su entrega a lo desconocido, las novelas “refuse false symbolic closure” (Jay, Martin. *Refractions* 17) pues no permiten un nuevo asentamiento ni de los personajes ni de los lectores, impidiéndonos pacificar la experiencia de trasgresión, regresar a un orden (re)establecido.

Esta suspensión física, literaria y del sentido es el u-topos en donde reside la posibilidad de lo político que diferencia al trabajo literario de Evelio Rosero. Y, como se mencionó en varias ocasiones, esta apertura política es aún más significativa en cuanto tiene ante todo una función transformadora. En las u-topías que las novelas de Rosero son la mirada se distancia del maligno ojo lacaniano y se convierte en el “ojo que recuerda productivamente” –que Kaja Silverman propone en *The Threshold of the Visible World*— cuya principal característica es su capacidad de impactar el presente a través de una revisión del pasado:

Implicit in this transformation or rewriting of our recollections is the possibility of also constantly reconfiguring the screen. To remember perfectly would be forever to inhabit the same cultural order. However, to remember imperfectly is to bring images from the past into an ever new and dynamic relation to those through

---

<sup>10</sup> “Places [...] are not so much bounded areas as open and porous networks of social relations. It implies that their ‘identities’ are constructed through the specificity of their interaction with other places rather than by counterposition to them. It reinforces the idea, moreover, that those identities will be multiple (since the various social groups in a place will be differently located in relation to the overall complexity of social relations and since their reading of those relations and what they make of them will also be distinct). And this in turn implies that what is to be the dominant image of any place will be a matter of contestation and will change over time” (Massey 121).

which we experience the present, and in the process ceaselessly to shift the contours and significance not only of the past, but also of the present<sup>11</sup>. (189)

Esta re-visión afecta no sólo la significación del pasado y el presente. También cuestiona la manera en que dicha significación se (re)produce: “asks how we can situate future generations in relation to an event that calls into question many of our beliefs in the promises inherent in pedagogy and knowledge and forces us to reexamine our understanding of identity and of culture at large” (Baer 85).

En este sentido podría decirse que las novelas de Rosero funcionan como las “máquinas de guerra” propuestas por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil Mesetas*. Para los pensadores franceses las máquinas de guerra son instancias de interrupción del orden (social, político, filosófico, etc.) establecido. Las máquinas de guerra minan la hegemonía que el estado pretende sobre los discursos y los medios de la violencia y los moviliza en su contra:

An ‘ideological’, scientific, or artistic movement can be a potential war machine, to the precise extent to which it draws [...] a creative line of flight, a smooth space of displacement [...] War machines take shape against the apparatuses that appropriate the machine and make war their affair and their object; they bring connections to bear against the great conjunction of the apparatuses of capture or domination. (423)

Rosero “se apropia” de la cruenta y prolongada guerra colombiana y hace de sus novelas máquinas de guerra contra el *estado* de violencia, sus representaciones y los medios de su (re)producción. Las novelas de Rosero son máquinas de guerra luchando por ese “derrocamiento del platonismo” planteado en la introducción, intentando (re)producir lo que Maurice Blanchot llama “el desastre”.

En *La Escritura del desastre* Blanchot se pregunta por el papel que le corresponde al lenguaje en el proceso de la búsqueda de un espacio más profundo y honesto de renovación conceptual y política<sup>12</sup>. Para el filósofo francés el lenguaje es el campo de

---

<sup>11</sup>En el texto Silverman explica lo que entiende por “pantalla”: “I some years ago attributed to the screen a constitutive role with respect to a series of social categories which do not concern Lacan: ‘It seems to me crucial that we insist upon the ideological status of the screen by describing it as that culturally generated image or repertoire of images through which subjects are not only constituted, but differentiated in relation to class, race, sexuality, age and nationality’ I wrote in *Male Subjectivity at the Margins* (150). Now, I would like to put an even greater distance between myself and Seminar IX, and define the screen as the conduit through which social and historical variability is introduced not only into the relation of the gaze to the subject-as-spectacle, but also into that of the gaze to the subject-as-look. The screen represents the site at which the gaze is defined for a particular society, and is consequently responsible both for the way in which the inhabitants of that society experience the gaze’s effects, and for much of the seeming particularity of that society’s visual regime” (Silverman, *The Threshold* 135).

<sup>12</sup>“The disaster: break with the star, break with every form of totality [...] the disaster: prophecy which announces nothing but the refusal of the prophetic as simply an event to come, but which nonetheless opens,

producción del sentido y en consecuencia debe ser el espacio de su transformación<sup>13</sup>. Para que esto ocurra el lenguaje tiene que sensibilizarse a las ausencias que lo configuran y acoger aquello que se le escapa, aquello que no puede nombrar:

Why yet another book, where a seismic shuddering –one of the forms of the disaster—lays waist to it? Because the order of the book is required by what the book does not contain –by the absence which eludes the book. Likewise, the “proper” of “appropriation”—the event to which man and being both belong—plummets into the impropriety of writing which escapes the law –escapes the mere vestige, as well as the rule, of secure meaning. But the improper is not simply the negation of the “proper”; it turns away from, by turning toward, the “proper.” It makes “propriety” unfathomable, for it maintains by dissolving this illusion. Proper still resounds in the improper: as the absence of a book, that which is exterior to any book makes what it surpasses heard. Whence the appeal to the fragmentary and the recourse to the disaster, if we remember that the disaster is not only the disastrous. (100)

“El libro” que quiera ser político, que quiera ser justo, tiene que producir este espacio de hospitalidad, tiene que movilizar la polivalente conjura derridiana. Conspiración, encantación mágica y exorcismo a la vez (Derrida, *Espectros* 51-2), el libro debe acoger ese retorno de lo abyectado en el que Judith Butler ve la posibilidad de agenciar una rearticulación radical de la hegemonía simbólica. Para Butler –y Rosero— esta perturbación es esencial pues dicha hegemonía es el espacio en el que se decide qué vidas cuentan como tales dentro de nuestros sistemas de representación –estéticos, políticos, legales, económicos, etc.— y en consecuencia es el lugar en el que la violencia y también la justicia comienzan (Butler, *Bodies* 16).

En sintonía con Deleuze y Guattari, Butler, Derrida y Nancy, Blanchot sugiere que convocar y acoger la insistencia de lo ausente y lo expulsado es lo que permite escuchar y responder “the demand without any rights, the demand of the other (the multiple, the impoverished, the lost) [that] presses as never before” (Blanchot, *The Writing* 130).

Para Rosero este llamado es espectral y como se exploró en los capítulos anteriores trae consigo la fuerza de su fantología<sup>14</sup>. Sus textos son ese “libro” que Blanchot sugiere pues asumen formalmente la irrupción del espectro. Son, ellos mismos, el espectro: “el texto no escapa a la ley que enuncia. Se arruina y se contamina, se convierte en el espectro

---

nonetheless discovers the patience of vigilant language. The disaster, touch of the powerless infinite: it does not come to pass under a sidereal sky, but here –a here in excess of all presence” (Blanchot, *The Writing* 75).

<sup>13</sup> “Neither reading nor writing, nor speaking –and yet it is by those paths that we escape what has been said already, and knowledge, and reciprocity, and enter the unknown space” (Blanchot, *The Writing* 99).

<sup>14</sup> Para Jacques Derrida la fantología se contrapone a la ontología y es una “interpretación performativa, es decir, una interpretación que transforma aquello mismo que interpreta” (Derrida, *Espectros* 64). La fantología, además, “trabaja” desde el acecho espectral. Más adelante Derrida lo explica de la siguiente manera: “asediar no quiere decir estar presente, y es preciso introducir el asedio en la construcción misma de un concepto. De todo concepto, empezando por los conceptos de ser y de tiempo. Eso es lo que, aquí, llamaríamos una fantología. La ontología se opone a ella más que con un movimiento de exorcismo” (Derrida, *Espectros* 202).

de él mismo” (Derrida, *Nombre de pila*). Al hacer de su propio cuerpo textual el lugar del espectro, al abrirse a su posibilidad pese a la ambigüedad y la incertidumbre que semejante gesto conllevan, el desastre deja de ser (sólo) desastroso y se transforma en el lugar de lo político, ese espacio de la posibilidad de la justicia con el que Rosero concluye las tres novelas.

Como se dijo en los capítulos anteriores, semejante demanda no puede hacerse desde el tiempo ontopológico que prioriza la linearidad y la presencia, es decir, la ley. Una de las características más importantes del desastre es que hace estallar el tiempo lineal de la historia y la supuesta preeminencia que tiene(n) lo(s) presente(s) sobre lo(s) no-aún-ya-ahí. Como hubiera querido Benjamin, el desastre fragmenta y estorba el “tiempo del progreso”, despierta a los muertos (Benjamin, *Sobre el concepto* 142) para que pueda enunciarse la demanda más extrema, la exigencia solidaria y espectral de la justicia más allá de la ley:

La justicia es una experiencia de lo imposible. Una voluntad, un deseo, una exigencia de justicia cuya estructura no fuera una experiencia de la aporía, no tendría ninguna posibilidad de ser lo que es, a saber una justa apelación a la justicia [...] El derecho no es la justicia. El derecho es el elemento del cálculo, y es justo que haya derecho; la justicia es incalculable, exige que se calcule con lo incalculable; y las experiencias aporéticas son experiencias tan improbables como necesarias de la justicia, es decir, momentos en que la decisión entre lo justo y lo injusto no está jamás asegurada por una regla. (Derrida, *Fuerza*)

Los textos del colombiano podrían pensarse entonces como “espectros de la historia” pues exigen el retorno de lo que ha sido dejado por fuera así esto implique el desquiciamiento del sistema mismo que los ha excluido. Rosero no demanda la presencia de la ley en una tierra que supuestamente carece de ella. Rosero señala que esa violencia ejercida sobre tantas personas es una parte estructural de la manera en la que la ley está constituida. En consecuencia en sus novelas se apela a esa experiencia aporética de la justicia más allá de la ley, la experiencia límite del umbral donde lo imposible, lo impensable desde nuestra gramática, nuestro sentido, nuestra ley, es convocado, debe siempre (poder) ocurrir:

Exorcizar no para ahuyentar a los fantasmas sino, esta vez, para hacerles justicia, si eso viene a ser lo mismo que hacerlos (re)aparecer vivos, como (re)aparecidos que ya no serían (re)aparecidos, sino como esos otros arribantes que una memoria o una promesa hospitalaria ha de acoger. (Derrida, *Espectros* 195)

Ahora, si esta promesa hospitalaria no puede enunciarse desde el tiempo y el lugar de la ley, es decir, desde la ontología de la presencia, tampoco puede hacerse desde las identidades y formas de subjetivación que ésta requiere. En este sentido el final de las tres novelas es paradigmático. Todos los protagonistas pasan por lo que podríamos considerar un proceso de “des-identificación”. El desnudo, Jeremías e Ismael deben liberarse de las

formas en las que se pensaban a sí mismos y a su entorno, deben abandonar el deseo de control y posesión, y arriesgarse a estar, literalmente, fuera de sí.

El “desquiciamiento” es necesario para que la promesa hospitalaria de la justicia tenga lugar y Rosero lo asume formalmente en su trabajo. De maneras distintas hacia el final de las tres novelas los protagonistas se encuentran en un estado que –usando el término de Wendy Brown— podríamos llamar post-identitario.

En *States of Injury* Wendy Brown se pregunta por la posibilidad de una crítica feminista en el contexto posmoderno. Brown menciona la urgencia de que el feminismo cercene su raigambre con las “políticas de identidad” y del sujeto y se atreva a pensar un agenciamiento político que no sea sólo reactivo sino también propositivo. Para Brown es muy importante que se proponga un trabajo capaz de: “argu[e] from a vision about the common (“what I want for us”) rather than from identity (“who I am”), and from explicitly postulated norms and potential common values rather than from false essentialism or unreconstructed private interests”.

Este tránsito del “yo soy” al “lo que quiero para nosotros” es precisamente lo que permite que el individuo salga de sí, de su propia sujeción y subjetivación, y se abra a una formulación solidaria:

From the “I am” to the “I want this for us” (“this “I want” that distinguishes itself from a liberal expression of self-interest by virtue of its figuring of a political or collective good as its desire”): “What if “wanting to be” or “wanting to have” were taken up as mode of political speech that could destabilize the formulation of identity as fixed position, as entrenchment by history [...] The subject understood as an effect of an (ongoing) genealogy of desire, including the social processes constitutive of, fulfilling, or frustrating desire, is in this way revealed as neither sovereign nor conclusive even as it is affirmed as an “I”. In short, if framed in a political language, this deconstruction could be that which reopens a desire for futurity where Nietzsche saw it foreclosed by the logics of rancor and *ressentiment*. (Brown 75)

*Señor que no conoce la luna*, *En el lejero* y *Los Ejércitos* culminan con un espacio de suspensión de la temporalidad y la identidad. Pese al panorama trágico y desesperanzador que sus obras representan, en las tres novelas hay lugar para la rebelión y la apertura al otro. De maneras distintas los tres textos proponen formas de dar cuenta de una realidad violenta sin reproducir las categorías que azuzan el conflicto, con frecuencia sólo invirtiendo los términos. Rosero hace un gesto más sutil y profundo: propone una manera de pensar al sujeto, la solidaridad, la agencia y la justicia no desde el “yo soy” individualista y presencialista, sino desde el amplio y hospitalario “lo que quiero para nosotros” que si bien doloroso, e incluso violento, permite la apertura a la justicia del espectro.

Soy conciente, por supuesto, que un acto discursivo –bien sea una novela o el discurso de un personaje— no implica una transformación del sistema político, social, económico, estético, filosófico, etc. Sin embargo, pienso con Butler que:

It is not that everything is accomplished through language. No, it is not as if “I can say I’m free and then my performative utterance makes me free”. No. But to make the demand on freedom is already to begin its exercise and then to ask for its legitimation so to also announce the gap between its exercise and its realization and to put both into public discourse in a way so that that gap is seen, so that that gap can mobilize. (Butler, *Bodies* 68-9)

El trabajo literario de Evelio Rosero es un espacio de movilización de esta brecha. Dijimos ya que sus novelas ponen en crisis los modelos de representación políticos y estéticos basados en lo que Derrida llama la ontología de la presencia. Su cuidadoso trabajo textual explora cómo negociar esta transgresión sin caer en el silencio, el absurdo y el olvido. ¿Cómo hablar de la violencia sin simplificar las problemáticas de esa habla, sin caer en discursos de victimización o proponer nuevas violencias justicieras?, ¿cómo hablar de lo que desaparece y no obstante insiste? La propuesta literaria de Evelio Rosero es asumir y dar lugar a esas contradicciones, esas desapariciones, esas instancias de lo espectral.

Por todo lo anterior el trabajo de Rosero escapa la reactividad y negatividad que preocupa a pensadoras como Wendy Brown y Judith Butler<sup>15</sup>. De hecho, Rosero es uno de esos artistas que responde al llamado que Kaja Silverman hace a los nuevos creadores hacia el final de *The Threshold of the Visible World*. A lo largo de su libro Silverman aboga por un cambio en la manera de ver y añora “the possibility of a productive vision, of an eye capable of seeing something other than what is given to be seen” (227). Pese al extenso recuento de los peligros de la mirada (que tanto Silverman como Rosero hacen en su obra) la crítica concluye afirmando la potencialidad productiva de ésta: “it is, nonetheless, with an assertion of the look’s transformative power that I end this book. The eye can confer the active gift of love upon bodies which have long been accustomed to neglect and disdain” (227) y cierra con un llamado a aquellos que trabajan en el campo de la visión y lo visible: “help us to see differently” (227) dice Silverman y Rosero la escucha.

Al abrirse al tiempo del justicia, al convocar al espectro y dialogar con él, Rosero efectúa un “disrupting return of the excluded” (Butler, *Bodies* 12). Su mirada transformadora “addresses violence as a state of the world, as a political problem, and, most importantly, as something inflicted on people for whom [he] seeks recognition [his] art thus seeks to contribute to how we can think violence and act upon the resulting thought” (Bal 82). Al ocuparse de las (re)apariciones de lo que se supone debe desaparecer, su trabajo subraya los peligros que una ontotopología sustentada en imágenes de purificación, visibilidad, propiedad, identidad, linealidad y estabilidad implican.

Rosero responde entonces también al llamado con el que Jacques Derrida concluye sus *Espectros de Marx*. Para que la conjura derridiana pueda tener lugar se requiere un

---

<sup>15</sup> “The task will be to consider this threat and disruption not as a permanent contestation of social norms condemned to the pathos of perpetual failure, but rather as a critical resource in the struggle to rearticulate the very terms of symbolic legitimacy and intelligibility” (Butler, *Bodies* 3).

nuevo tipo de académico capaz de salirse de quicio, ya que, como se dijo, sólo así es posible dialogar con el espectro. En consecuencia, Derrida clama por un académico

capable, beyond the opposition between presence and non-presence, actuality and inactuality, life and non-life, of thinking the possibility of the specter, the specter as possibility. Better (or worse) he would know how to address himself to spirits. He would know that such an address is not only already possible, but that it will have at all times conditioned, as such, address in general. In any case, here is someone mad enough to hope to *unlock* the possibility of such an address. (Derrida, *Espectros* 12-13)

Rosero está lo suficientemente loco como para atreverse a pensar cómo sería esta alocución espectral y darle lugar en su obra. Las más de 51.000 desapariciones forzadas que el conflicto colombiano<sup>16</sup> ha producido no se desvanecen en sus novelas. No son silenciadas, ignoradas, ni utilizadas para glorificar una guerra o construir un discurso sentimentalista y nostálgico. Tampoco son exhibidas como material de consumo sensacionalista. Rosero hace de su literatura un lugar de asedio, una máquina de desmantelamiento de las estructuras que (re)producen la violencia que lo atormenta. Sus novelas son el espacio político de apertura, acecho, cuestionamiento y posibilidad el espectro, porque, *después de todo*, “un fantasma no muere jamás, siempre está por aparecer y por (re)aparecer” (Derrida, *Espectros* 123).

En esa apertura a la fantología como espacio de producción y representación de lo político recae la pertinencia del trabajo literario de Evelio Rosero. Como quiere Silverman, sus novelas nos ayudan a ver de manera diferente, a observar y escuchar allí donde se nos ha dicho no hay (ya/aún) nada ni nadie, a (re)conocer no desde la semejanza y la similitud sino, precisamente, desde lo más desconocido. ¿No es acaso esto lo que Ismael propone hacia el final de *Los Ejércitos*?

He perdido la memoria, igual que si me hundiera y empezara a bajar uno por uno los peldaños que conducen a lo más desconocido, este pueblo, quedaré solo,

---

<sup>16</sup> “Al mes de noviembre de 2010, las estadísticas oficiales del gobierno de Colombia registran más de 51.000 desapariciones, cifra que incluye a personas desaparecidas que podrían estar vivas, en tanto que la Fiscalía General de la Nación habla de más de 32.000 “desapariciones forzadas”. Más de 1130 casos nuevos de desapariciones forzadas han sido registrados en los últimos tres años. Aún así, la cifra total sigue sin conocerse. Son muchos los casos que todavía tienen que incluirse en la base de datos y hay muchas desapariciones que no están registradas” (Haugaard y Nicholls 5). Aunque toda la población ha sido afectada, la impunidad en los casos de poblaciones vulnerables es casi total: “la fundación ayuda a los familiares de víctimas de desapariciones forzadas y representa casos en todo el país. Pero, según la Sra. Bautista, la situación de injusticia es particularmente notoria para los casos de afro-colombianos a los que asiste la fundación. De los 26 casos de desapariciones forzadas de afro-colombianos de El Zarzal, en el departamento del Valle del Cauca entre 1993 y 2008 que representa la fundación, no existen avances en ninguno de los casos. Después de muchos años de presionar a la Fiscalía para que investigue, no ven ningún resultado. De hecho, la Fiscalía les ha afirmado que no tienen registro de ningún caso” (Haugaard y Nicholls 7).

supongo, pero de cualquier manera haré de este pueblo mi casa, y pasearé por ti, pueblo, hasta que llegue Otilia por mí.

Comeré de lo que hayan dejado en sus cocinas, dormiré en todas sus camas, reconoceré sus historias según sus vestigios, adivinando sus vidas a través de las ropas que dejaron, mi tiempo será otro tiempo. (194)

Ismael acoge al tiempo la pérdida de una manera de ser y de hacer sentido, y la solidaridad, la temporalidad y las narrativas que este desprendimiento permiten. Ismael se despoja de una cierta forma de memorar y convoca la experiencia espectral contra el olvido y la desolación.

Como Ismael, Rosero intenta “cepillar a contrapelo la historia” (Benjamin, *Sobre el concepto* 144). Aspira a entorpecer el proceso de olvido y silenciamiento pero preservando la memoria del horror que los impuso. Se abre a los espectros de la historia, a la memoria de los idos, los muertos, los desaparecidos. Se esfuerza por escuchar a todos aquellos a los que se los ha despojado de su condición humana, de su condición de víctima, de su derecho a hablar, a reclamar, a ser contados y tenidos en cuenta: los falsos solicitantes, los “desnudos” de nuestra sociedad, las Otilias y Rosauras, y los Jeremías e Ismaeles que las buscan sin descanso.

Esto es lo que la obra de Evelio Rosero propone: la pérdida de una manera de memorizar y memorar. Alejarse tanto de la aridez de la acumulación vacía de información fáctica con fines sensacionalistas, como de la simplificación causalista, para acercarse a una percepción háptica y solidaria. Alejarse del “yo soy” para abrirse al “lo que quiero para nosotros”. Perder la memoria, como Ismael; negarnos, como él, a no escuchar a los que se fueron y a aquellos que todavía estamos esperando. Habitar, como él, un lugar hospitalario más allá de la ley, propicio quizás a la justicia.



## Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *The Coming Community*. Traducido al inglés por Michael Hardt. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. Impreso.
- . *Homo Sacer, el poder soberano y la nuda vida*. Traducido por Antonio Gimeno Cuspera. España: Pre-Textos, 2003. Impreso.
- . *Infancy and History*. Traducido al inglés por Liz Heron. Nueva York: Verso, 2007. Impreso.
- . *Nudities*. Traducido al inglés por David Kishik y Stefan Pedatella. Stanford: Stanford University Press, 2011. Impreso.
- . *The Open*. Traducido al inglés por Kevin Attell. Stanford: Stanford University Press, 2004. Impreso.
- . *State of Exception*. Traducido al inglés por Kevin Attell. Chicago: The University of Chicago Press, 2005. Impreso.
- . *The Time that Remains*. Traducido al inglés por Patricia Dailey. Stanford: Stanford University Press, 2005. Impreso.
- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del estado*. Web. Abril 2012. URL estable: <[http://www.scribd.com/rafaele\\_38/d/63417565-althusser-ideologia-y-aparatos-ideologicos-del-estado](http://www.scribd.com/rafaele_38/d/63417565-althusser-ideologia-y-aparatos-ideologicos-del-estado)>.
- Auerbach, Eric. *Mimesis*. Traducido por I. Villanueva y E. Ímaz. México: Fondo de Cultura Económico, 2001. Impreso.
- Avelar, Idelber. *The Untimely Present, Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham y Londres: Duke University Press, 1999. Impreso.
- Baer, Ulrich. *Spectral Evidence*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002. Impreso.
- Bal, Mieke. *Of What One Cannot Speak. Doris Salcedo's Political Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010. Impreso.
- . "The Pain of Images" en *Beautiful Suffering: Photography and the Traffic in Pain*. Mark Reinhardt, Holly Edwards y Erin Duganne eds. Chicago: The University of Chicago Press, 2006. Impreso.
- Balzac, Honoré de. *Papá Goriot*. Traducido por Alberto Aguirre. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1993. Impreso.
- Barthes, Roland. *La Cámara Lúcida. Notas sobre la fotografía*. Traducida por Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: ediciones Paidós Ibérica S.A. Impreso.
- . *The Rustle of Language*. Traducida por Richard Howard. Hill and Wang, a division of Farrar, Straus and Giroux, 1986. Impreso.
- Bataille, Georges. *El Erotismo*. Traducido por Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. Barcelona: Tusquets editores, 2005. Impreso.
- Benjamin, Walter. *El Narrador*. Traducido por Roberto Blatt. Madrid: Editorial Taurus, 1991. Web. Abril 2012.
- . *The Origin of German Tragic Drama*. Trad. John Osborne. Editado por George Steiner. Nueva York: Verso, 2009. Impreso.
- . "Para una crítica de la violencia". En *Estética y política*. Traducido.

- por Tomás Joaquín Bartoletti y Julián Fava. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009. 31-65. Impreso.
- . "Sobre el concepto de la historia". En *Estética y política*. Traducido por Tomás Joaquín Bartoletti y Julián Fava. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009. 135-157. Impreso.
- Blanchot, Maurice. *El Espacio literario*. Traducido por Vicky Palant y Jorge Jinkis. Madrid: Editora Nacional, 2002. Web. Abril 2012. URL estable: <<http://www.scribd.com/doc/47486228/Maurice-Blanchot-El-espacio-literario>>.
- . *The Writing Of The Disaster*. Trad. Ann Smock. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995. Impreso.
- Brooks, Peter. *Body Work*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1993. Impreso.
- . *The Melodramatic Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1995. Impreso
- Brown, Richard Harvey. "Del Teatro de la guerra a la guerra como teatro". *Revista de Estudios Sociales de la Universidad de los Andes* (2002): 29-40. Impreso.
- Brown, Wendy. *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*. New Jersey: Princeton University Press, 1995. Impreso.
- Buck-Morss, Susan. "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered" *October* 62 (1992): 3-41. Web. Abril 2012. URL estable: <<http://www.jstor.org/stable/778700>>.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter, on the Discursive Limits of "sex"*. Routledge: Nueva York, 1993. Impreso.
- . *Precarious Life, the Power of Mourning and Violence*. Verso: NY, 2006. Impreso
- . *The Psychic Life Of Power*. Stanford University Press: Stanford, 1997. Impreso.
- Butler, Judith y Spivak, Gayatri Chakravorty. *Who Sings The Nation State? Language, Politics, Belonging*. Seagull books, Nueva York, 2007. Impreso.
- Cadava, Eduardo, Connor Peter y Nancy Jean-Luc. Eds. *Who Comes After the Subject?* Routledge: Nueva York, 1991. Impreso.
- Charmoilie, Jean. *The Invocatory Drive*. Web. Abril 2012. URL estable: <[www.sonecrit.com/texte/PDF/anglais/Pulsion-Invocante.pdf](http://www.sonecrit.com/texte/PDF/anglais/Pulsion-Invocante.pdf)>.
- Collazos, Óscar. *Rencor*. Bogotá: Planeta, 2007. Impreso.
- Correa, Juan David. "Lejos de todo". *Arcadia* 44 (2009): 12-14. Web. Abril 2012. URL estable: <[http://books.google.com/books?id=\\_mUEAAAAMBAJ&lpg=PT12&ots=jLjg8BYSLO&dq=pluton%20evelio%20rosero&hl=es&pg=PT12%23v=onepage&q&f=false#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com/books?id=_mUEAAAAMBAJ&lpg=PT12&ots=jLjg8BYSLO&dq=pluton%20evelio%20rosero&hl=es&pg=PT12%23v=onepage&q&f=false#v=onepage&q&f=false)>.
- Crary, Jonathan. *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture* Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000. Impreso.
- . *Techniques of the Observer*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1999. Impreso
- Deleuze, Gilles. Foucault. Traducido por José Vásquez Pérez. Barcelona: Paidós, 1987. Impreso.
- . "Platón y el simulacro". En *Lógica del sentido*. Traducido por Miguel Morey. N. Pag. Web. Abril 2012. URL estable: <[www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl)>.
- Presentación de Sacher-Masoch: lo frío y lo cruel. Traducido por Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2008. Impreso.
- Deleuze, Gilles y Guattari Félix. *El Antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*. Traducido

- por Francisco Monge. Barcelona: Barral editores, 1974. Impreso.
- . *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos: Valencia, España, 1994. Traducido por José Vásquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta. Valencia, España: Pre-Textos, 1994. Impreso.
- Derrida, Jacques. *Escritura y diferencia*. Traducido por Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989. Impreso.
- . *Espectros de Marx, el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Traducción de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Madrid: Trotta, 1998. Impreso.
- . “Fuerza de ley: el fundamento místico de la autoridad”. Traducido por Adolfo Baberá y Patricio Peñalver Gómez. Madrid: Tecnos, 1997. N. Pag. Web. Abril 2012. URL estable: <[http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/derecho\\_justicia.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/derecho_justicia.htm)>.
- . “Kôra”. Traducido por Diego Tatián. Córdoba, Argentina: Alción Editora, 1995. N. Pag. Web. Abril 2012. URL estable: <<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/kora.htm>>.
- . “Nombre de pila de Benjamin” Traducción de Patricio Peñalver Gómez. En *Fuerza de ley: el fundamento místico de la autoridad*. Traducido por Adolfo Baberá y Patricio Peñalver Gómez. Madrid: Tecnos, 1997. N. Pag. Web. Abril 2012. URL estable: <[http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/walter\\_benjamin.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/walter_benjamin.htm)>.
- . “Políticas de la amistad”. En *Políticas de la amistad seguido de El oído de Heidegger*. Traducido por Patricio Peñalver y Francisco Vidarte. Madrid: Trotta S.A, 1998. 11-299. Impreso.
- . *Salvo el nombre*. Traducido por Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu editores 2011. Impreso.
- Deutsche, Rosalyn. *Hiroshima After Iraq: Three Studies in Art and War*. Nueva York: Columbia University Press, 2010. Impreso.
- Eltit, Diamela. *Emergencias, escritos sobre literatura, arte y política*. Editado por Leonidas Morales T. Planeta/Ariel: Santiago de Chile, 2000. Impreso.
- Evans, Dylan. *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Traducido por Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Paidós, 2010. Impreso.
- Falconi, José Luis. “Techniques for Leaving an Apartment: The Extraordinary Ordinarity of Jorge Múnera’s Photography” En *Portraits of an Invisible Country, The Photographs of Jorge Mario Múnera*. Editado por José Luis Falconi. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2010. 9-33. Impreso.
- Foster, Hal. *Compulsive Beauty*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1993. Impreso.
- . “Obscene, Abject, Traumatic” *October* 78 (1996): 106-124. Abril 2012. Web. URL estable: <<http://www.jstor.org/stable/778908>>.
- . *The Return of the Real*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996. Impreso.
- Foster Hal, Buchloh Benjamin, Krauss Rosalind, Bois Yves-Alain y Molesworth, Helen. “The Politics of the Signifier II: A Conversation on the “Informe””. *October* 67 (1994): 3-21. Web. Abril 2012. URL estable: <<http://www.jstor.org/stable/778965>>.
- Foucault, Michel. *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Traducido por Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. Impreso.
- . *Vigilar y Castigar*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino. Siglo veintiuno

- editores: México D.F, 2005. Impreso.
- Franco, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City, Latin America in the Cold War*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002. Impreso.
- . *Marcar diferencias, cruzar distancias*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 1996. Impreso
- Freud, Sigmund. “Duelo y melancolía”. Web. Abril 2012. URL estable: <http://www.scribd.com/doc/49375796/Duelo-y-melancolia-Freud>.
- . “Lo Ominoso”. Web. Abril 2012. URL estable: [www.spt.cat/Textos/Lo%20Ominoso.doc](http://www.spt.cat/Textos/Lo%20Ominoso.doc).
- . “Pulsiones y destinos de pulsión”. Web. Abril 2012. URL estable: <http://www.scribd.com/doc/86491009/pulsiones-y-destinos-de-pulsion-1915-sigmund-freud>.
- Hardt, Michael y Negri, Antonio. *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. Nueva York: Penguin Books, 2004. Impreso.
- Haugaard Lisa y Nicholls Kelly. *Rompiendo el silencio: en busca de los desaparecidos de Colombia*. Grupo de Trabajo sobre Asuntos Latinoamericanos y la Oficina en los Estados Unidos sobre Colombia, diciembre 2010. Web. Abril 2012. URL estable: <http://www.lawg.org/storage/documents/Colombia/RompiendoElSilencio.pdf>.
- Huyssen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003. Impreso.
- Giraldo, Luz Mary. “Narradores colombianos y escrituras del desplazamiento. Indicios y pertinencias en una historia social de la literatura”. *Revista Iberoamericana* LXXIV. 223 (2008): 423-439. Impreso.
- . *En Otro lugar, migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana contemporánea*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2008. Impreso.
- Hoyos, Héctor. “García Marquez’ Sublime Violence and the Eclipse of Colombian Literature”. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*. 35, No 2 (2006): 3-20. Web. Abril 2012. URL estable: <http://www.jstor.org/stable/29742097>.
- Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz (INDEPAZ) y US Office in Colombia (USOC). *Closer to Home, A Critical Analysis of Colombia’s Proposed Land Reform*. Marzo 2010. Web. Abril 2012. URL estable <http://www.usofficeoncolombia.org/>.
- Jácome, Margarita. *La Novela de la sicaresca: testimonio, sensacionalismo y ficción*. Medellín: Fondo Editorial Universitario EAFIT, 2009. Impreso.
- Jay, Martin. *Cultural Meanings: Keywords of Our Time*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1998. Impreso.
- . *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press, 1995. Impreso.
- . *Refractions of Violence*. Nueva York: Routledge, 2003. Impreso.
- Kosofsky Sedwick, Eve. *The Epistemology of the Closet*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1990. Impreso.
- Krauss, Rosalind. “Antivision” *October* 36 (1986): 147-154. Web. Abril 2012. URL estable: <http://www.jstor.org/stable/778561>.
- . *Perpetual Inventory*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2010. Impreso.
- Kristeva, Julia. *Los Poderes de la perversión, ensayo sobre Luis-Ferdinand Céline*.

- Traducido por Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 1998. Impreso.
- Lacan, Jacques. *Los Cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Traducido por Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires: Paidós, 2003. Impreso.
- Levi, Primo. *If this is a man*. Traducido por Stuart Woolf. Nueva York: The Orion Press, 1959. Impreso.
- Levin, David Michael, Ed. *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley: The University of California Press, 1993. Impreso.
- Lippit Akira Mizuta. *Atomic Light*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005. Impreso.
- Marín Colorado, Paula Andrea. “Evelio Rosero Diago: Tras las huellas de la “memoria herida” (de próxima publicación).
- . “La Novelística de Evelio Rosero Diago: los abusos de la memoria”. *Cuadernos de Aleph* 3 (2011): 36-60. Impreso.
- Mariño, Melanie. “Body as Place: Vito Acconci’s Gaze”. *PAJ: A Journal of Performance and Art* 21.1 (1999): 63-74. Web. Abril 2012. URL estable: <<http://www.jstor.org/stable/3245983>>.
- Masiello, Francine. *The Art of Transition, Latin American Culture and Neoliberal Crisis*. Durham/London: Duke University Press, 2001. Impreso.
- Massey, Doreen. *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: University Press, 1994. Impreso.
- Montoya, Pablo. *Novela histórica en Colombia, 1988-2008. Entre la pompa y el fracaso*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2009. Impreso.
- Nancy, Jean-Luc. *La Experiencia de la libertad*. Traducido por Patricio Peñalver. Barcelona: Paidós, 1996. Impreso.
- . *Noli me tangere*. Traducido por María Tabuyo Ortega y Agustín López Tobajas. Madrid: Trotta, 2006. Impreso.
- O’Bryen, Rory. *Literature, Testimony and Cinema in Contemporary Colombian Culture, Specters of La Violencia*. Woodbridge, UK: Tamesis, 2008. Impreso.
- Polit-Dueñas, Gabriela. “Sicarios, delirantes y los efectos del narcotráfico en la literatura.” *Hispanic Review* 74.2 (2006): 119-142. Web. Abril 2012. URL estable: <<http://www.jstor.org/stable/27668737>>.
- Rama, Ángel. *La Narrativa de Gabriel García Márquez: edificación de un arte nacional y popular*. Veracruz, México: Escala, 1991. Impreso.
- . *La Novela en América Latina*. Colombia: Procultura S.A, Instituto Colombiano de Cultura, 1982. Impreso.
- Rella, Franco. *The Myth of the Other: Lacan, Foucault, Deleuze, Bataille*. Traducido por Nelson Moe. Washington DC: Masionneuve Press, 1994.
- Revista Semana. “Cada Semana es asesinado un defensor de derechos humanos en Colombia”. Abril 5 de 2012. N. Pag. Web. Abril 2012. URL estable: <<http://www.semana.com/nacion/cada-semana-asesinado-defensor-derechos-humanos-colombia/173081-3.aspx>>.
- . “Ley de víctimas: el comienzo de una larga tarea”. Mayo 24 de 2011. Web. Abril 2012. URL estable: <<http://www.semana.com/multimedia-conflicto/ley-victimas-comienzo-larga-tarea/4090.aspx>>.
- Rodríguez-Bravo, Johann. “Tendencias de la narrativa actual en Colombia”. *Cuadernos*

- Hispanoamericanos* 664 (2005). N. Pag. Web. Abril 2012. URL estable: <[http://www.javeriana.edu.co/narrativa\\_colombiana/contenido/modelos/tendencias.htm](http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/modelos/tendencias.htm)>.
- Rojas, Cristina. *Civilization and Violence: Regimes of Representation in Nineteenth-Century Colombia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. Impreso.
- Rosero, Evelio. *La Carroza de Bolívar*. Barcelona: Tusquets Editores, 2012. Impreso.
- . *Los Ejércitos*. Barcelona: Tusquets Editores, 2007. Impreso.
- . *En el lejero*. Bogotá: Grupo editorial Norma, 2007. Impreso.
- . *Las Muertes de fiesta*. Bogotá: Editorial Presencia Ltd, 1996. Impreso.
- . *Señor que no conoce luna*. Bogotá: Random House Mondadori, S.A, 2010. Impreso.
- . En entrevista con Yaneth Aguilar Sosa. *El Universal*. 15 de mayo de 2007. Web. Abril 2012. URL estable: <<http://www.eluniversal.com.mx/cultura/52600.html>>.
- . Entrevista con Juan Alberto Blanco. Emisora de la Universidad Javeriana. Bogotá. 21 de junio de 2011. Radio. Web. Abril 2012. URL estable: <<http://cienciassocialesalalcance.wordpress.com/2011/06/21/cultura-y-narcotrafico-de-la-sicaresca-a-la-narcoestetica/>>.
- . En entrevista con Luis Cerdeño y Andrés Felipe Escobar. *Libros & Letras* (2008): 26-30. Web. Abril 2012.
- . “Escribo para exorcizar el dolor de la violencia: Evelio Rosero”. Entrevista con Arturo Jiménez *La Jornada*, 6 de mayo de 2007. N. Pag. Web. Abril 2012. URL estable: <<http://www.jornada.unam.mx/2007/05/06/index.php?section=cultura&article=a03n1cul>>.
- . En entrevista con John Jairo Junieles. *Letralia* XII.114 (2007). N. Pag. Web. Abril 2012. URL estable: <<http://www.letralia.com/164/entrevistas01.htm>>.
- . En entrevista con Antonio Ungar. *Bomb* 110 (2010). N. Pag. Web. Abril 2012. URL estable: <<http://bombsite.com/issues/110/articles/3366>>.
- Rueda, María Helena. “Nación y narración de la violencia en Colombia (de la historia a la sociología)”. *Revista Iberoamericana*. LXXIV. 223 (2008): 345-359. Impreso.
- Sarduy, Severo. *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Suramericana, 1969. Impreso.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Oxford: Oxford University Press, 1985. Impreso.
- Sekula, Allan. “The Body and the Archive” *October* 39 (1986): 3-64. Web. Abril 2012. URL estable: <<http://www.jstor.org/stable/778312>>.
- Silverman, Kaja. “Fassbinder and Lacan: A Reconsideration of Gaze, Look and Image” *Camera Obscura* 19 (1989): 54-85. Web. Abril 2012. URL estable: <[http://cameraobscura.dukejournals.org/content/7/1\\_19/54.short?rss=1&ssource=mfc](http://cameraobscura.dukejournals.org/content/7/1_19/54.short?rss=1&ssource=mfc)>.
- . *Flesh of My Flesh*. Stanford: Stanford University Press, 2009. Impreso.
- . *The Threshold of the Visible World*. Nueva York: Routledge, 1996. Impreso.
- Sontang, Susan. *Ante al dolor de los demás*. Traducido por Aurelio Major. Bogotá: Alfabuara, 2003. Impreso.
- Stead, Noami. “The Value of Ruins: Allegories of Destruction in Benjamin and Speer” *An Interdisciplinary Journal of the Built Environment*, 6 (2003) pp. 51-64. Web. Abril 2012. URL estable: <[http://naomistead.files.wordpress.com/2008/09/stead\\_value\\_of\\_ruins\\_2003.pdf](http://naomistead.files.wordpress.com/2008/09/stead_value_of_ruins_2003.pdf)>.
- Stewart, Susan. *Crimes of Writing: Problems in the Containment of Representation*.

- Nueva York: Oxford University Press, 1991. Impreso.
- Suárez, Juana. *Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. Madrid: Iberoamericana, 2010. Impreso.
- Taylor, Diana. *Disappearing Acts, Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham y Londres: Duke University Press, 1997. Impreso.
- Tierney-Tello, Mary Beth. *Allegories of Transgression and Transformation. Experimental Fiction by Women Writing Under Dictatorship*. Albany: State University Press, 1996. Impreso.
- Vallejo, Fernando. *La Virgen de los sicarios*. Bogotá: Aguilar, 1998. Impreso
- Wallis, Brian. Ed. *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Nueva York: The New Museum of Contemporary Art, 1995. Impreso.
- Žižek, Slavoj. "Grimaces of the Real, or When the Phallus Appears". *October* 58 (1991): 44-68. Web. Abril 2012. URL estable: <<http://www.jstor.org/stable/778797>>.