

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA  
EVALUACIÓN DE TRABAJO DE GRADO  
ESTUDIANTE: KENNY ALBERT DE ALBA MARTÍNEZ

**TÍTULO: CUERPOS VIOLENTOS, CUERPOS VIOLENTADOS Y VIOLENCIA INCORPORADA: EL CUERPO COMO ALEGORIZACIÓN DE LA VIOLENCIA COLOMBIANA EN LA NOVELA EN EL LEJERO, DE EVELIO ROSERO.**

*CALIFICACIÓN*

*APROBADO*

*WILFREDO ESTEBAN VEGA*

*Asesor*

*KEVIN SEDEÑO*

*Jurado*

Cartagena, septiembre de 2021

**CUERPOS VIOLENTOS, CUERPOS VIOLENTADOS Y VIOLENCIA  
INCORPORADA: EL CUERPO COMO ALEGORIZACIÓN DE LA VIOLENCIA  
COLOMBIANA EN LA NOVELA *EN EL LEJERO*, DE EVELIO ROSERO.**

**KENNY A. DE ALBA MARTÍNEZ**

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de:**

**PROFESIONAL EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA**

**Asesor**

**WILFREDO ESTEBAN VEGA**



**UNIVERSIDAD DE  
CARTAGENA FACULTAD DE  
CIENCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y  
LITERATURA CARTAGENA DE INDIAS**

**D. T. Y C.**

**2021**

## TABLA DE CONTENIDO

1. Introducción	
2. Capítulo 1: Contexto general de <i>En el lejero</i> .....	19
2.1 <i>En el lejero</i> entre la novelística de Evelio Rosero	
1.1.1 La alegoría de los vestidos y los desnudos	
1.1.2 Los cuatro ejes principales según Paula Marín	
1.1.3 La violencia como eje temático global	
2.2 Contexto histórico de <i>En el lejero</i>	
2.2.1 Contexto literario	
2.2.2 Contexto violento de <i>En el lejero</i>	
3. Capítulo 2: Alegorización de la violencia.....	44
3.1 ¿Por qué se alegoriza la violencia <i>En el lejero</i> ?	
2.1.1 Alegoría “pura” de <i>En el lejero</i>	
2.1.1.1 El frío	
2.1.1.2 El calor	
2.1.2 Alegoría “mixta” de <i>En el lejero</i>	
2.1.2.1 La muerte multiplicada	
2.1.2.2 Elementos materiales	
2.1.2.3 El encarcelamiento	
2.1.2.4 La anulación de los sentidos	
3. Capítulo 3: El cuerpo como alegoría de la violencia.....	65
3.1 Cuerpos violentos	
3.2 Cuerpos violentados	

### 3.3 Cuerpos violentados tornados cuerpos violentos

**Resumen:**

La violencia, específicamente el conflicto armado colombiano, ha marcado los procesos históricos y socioculturales de Colombia. Es por esto que gran parte de la literatura colombiana ha sido producida en torno a la temática de la violencia. El objetivo de este trabajo investigativo fue mostrar cómo se acude al *cuerpo* y a la *alegoría* para representar la violencia colombiana en la novela *En el lejero* (2003) del escritor bogotano Evelio Rosero. Para tal fin, se tuvo que estudiar los contextos de producción de la novela y definir los conceptos de *alegoría* y *cuerpo* en relación con la misma. Así, se evidenció que *En el lejero* alegoriza la violencia a partir de la configuración de *cuerpos* (personajes, espacios, objetos) violentos, violentados y violentados que se transformaron en *cuerpos* violentos. Finalmente, se concluyó que el autor acude al recurso de la *alegoría* con el fin de desligarse de las formas realistas de narrar la violencia, esto para, en vez de exacerbarla, generar una reflexión respecto a ella.

**Palabras clave:** Evelio Rosero, *En el lejero*, violencia, cuerpo, alegoría, conflicto armado.

## Agradecimientos

A mi abuelo Alejandro, víctima del conflicto armado, mi principal educador y gran motivador en la realización de este trabajo. A Majo, que siempre está a mi lado, que me apoya, me ayuda, me ama.

A mi querido profesor y tutor, Wilfredo Esteban Vega, que incentivó en mí el sentir de la literatura y la hermenéutica literaria. A Emiro Santos, por quién *En el lejero* llegó a mis manos.

A Juan David Martínez, quién es el principal promotor de mi carrera profesional, y cuyos consejos fueron una gran contribución para la realización de este trabajo.

Muchísimas gracias.

## Introducción

Desde las revoluciones independentistas, Latinoamérica ha vivido procesos históricos profundamente violentos: procesos dictatoriales, guerras civiles, conflictos armados cortos y extensos, etc. (Redacción, 2021). Esto afectó todos los ámbitos de la sociedad, incluyendo, por supuesto, la producción literaria.

La literatura ha relatado todos estos procesos violentos (Suárez, 2020), y algunos modelos estéticos se pueden aplicar a más de una nación del continente (Rodríguez, S.F). La novela testimonial, por ejemplo, que fue un fenómeno que se expandió por Latinoamérica, en especial en el centro del continente, contaba los procesos violentos de las dictaduras que tuvieron lugar en Centroamérica (Zó, 2016). Sin embargo, cada uno de estos procesos tenía sus diferentes matices en cada país del continente.

En Colombia, por ejemplo, se ha vivido el conflicto armado interno más largo de América Latina, que ha dejado como consecuencia millares de víctimas: desaparecidos, secuestrados, desplazados, muertos, masacrados; además, una sociedad profundamente violenta; hechos que profundizaré en el presente trabajo. Sumado a este conflicto, la literatura colombiana ha narrado otro tipo de violencias, como la producida por el narcotráfico (Osorio, 2015).

Es por esto que en Colombia se han producido fenómenos novelísticos como los llamados novela de la Violencia y novela del sicariato, donde la primera corresponde a hechos históricos de las guerras civiles partidistas del país y la segunda trata la violencia urbana producida por el narcotráfico. Estos tipos de novelas, sobre todo la del sicariato,

adoptaron una estética realista que ha mostrado los respectivos procesos violentos de los que se ocupa de manera espectacular (Martínez, 2012).

Muchos años después de la novela de la Violencia, y en el mismo contexto literario de la novela del sicariato, el escritor bogotano Evelio Rosero publica *En el lejero* (2003), una novela cuya temática también es la violencia, específicamente la del conflicto armado colombiano, pero que adopta una estética distinta a la de los fenómenos novelísticos ya mencionados.

En la novela *En el lejero*, se narra la historia de Jeremías Andrade, un artesano ya entrado en la vejez. Andrade pierde a su esposa y a su hijo en la guerra, quedando al cuidado de su nieta. La niña se pierde, y su abuelo, en completa soledad, emprende la búsqueda, una búsqueda que en la novela se muestra como cruel y desgastante. Como última opción de búsqueda, el abuelo llega a un pueblo después de un año de indagaciones. Este pueblo va a convertirse en el espacio ficcional de la novela, lleno de imágenes, de sucesos y personajes extraños representativos del conflicto armado colombiano, donde el protagonista va a encontrar muchas dificultades para lograr su objetivo. El principal problema con el que se encuentra Jeremías Andrade es el de la comunicación, pues las personas de este pueblo están cargadas de indiferencia y apatía. Las pocas personas con las que logra hablar siempre están hablando de cosas extrañas y banales, dejándolo sin oportunidad de averiguar sobre su nieta. Otro problema con el que se encuentra es la actitud defensiva y violenta de estas personas, incluso tiene pequeños altercados con algunos habitantes del pueblo. Finalmente, cuando logra comunicar el objetivo de su visita al pueblo es ayudado y, después de muchos obstáculos, logra reencontrarse con su nieta, la cual estaba secuestrada según deja inferir la narración.

Esta novela está compuesta por doce capítulos, narrada por un narrador omnisciente que oscila entre la tercera persona, refiriéndose al protagonista de la novela; y la segunda persona, refiriéndose al lector. La historia de la novela no es narrada de manera lineal, sino que salta entre el presente y un pasado muy cercano, pues la novela transcurre en tres días. *En el lejero* es una novela corta donde la descripción es fundamental para la construcción de la trama. Desde el inicio de esta, se hace una descripción constante de los espacios narrativos, los cuales están cargados de imágenes alegóricas. La intención de ocultamiento a través de la alegorización está marcada en la novela, ya que existe en esta una repetitiva aparición de imágenes como el frío, la oscuridad, los cementerios, la muerte multiplicada, la sangre, la ceguera, la actitud defensiva, los alias, etc., los cuales hacen parte del principal eje temático de la novela: la violencia, el cual no aparece de manera literal.

Rosero alegoriza la violencia, optando por mostrarla a través de representaciones y no de imágenes explícitas. En este trabajo me interesa, entonces, esclarecer qué hay detrás de ese vuelco estético hallado en *En el lejero*, a pesar de la constante literaria colombiana de mostrar la violencia exacerbadamente, generando la siguiente pregunta problema: ¿por qué *En el lejero*, a pesar de retomar una temática antigua como la de la violencia, deja a un lado el tono realista, que era la propuesta estética en la época de la novela de la Violencia y en la novela del sicariato (mismo contexto literario de *En el lejero*), y pasa a alegorizar dicha temática? Esta pregunta nos lleva directamente a la siguiente: ¿cómo es alegorizada la violencia en la novela *En el lejero*? y, teniendo en cuenta que en la novela se representa la violencia a través de lo corpóreo ¿Cómo es representada la corporeidad *En el lejero*?

El objetivo principal de este trabajo es mostrar cómo *En el lejero* se alegoriza la violencia, evitando exacerbada, a través del cuerpo como elemento representativo del

conflicto, sin necesidad de que sean cuerpos al servicio del show amarillista. Para esto parto de la hipótesis de que el objetivo de *En el lejero* es buscar una reflexión en el lector sobre las consecuencias del conflicto, más allá del espectáculo atrayente del mismo, o sea, dar un vuelco tanto en visión de mundo como en la estética misma que en las décadas anteriores venían siendo usuales en la producción de novelas sobre la violencia en Colombia, a partir la representación de dicha violencia.

Como se ha dicho en apartados anteriores, en esta tesis me propongo estudiar la alegoría de la violencia a través del cuerpo presente en *En el lejero*. Se hallaron los siguientes antecedentes críticos, los cuales se organizarán a partir de su respetiva fecha de publicación: “La novelística de Evelio Rosero Diago: los abusos de la memoria” (2011), artículo de Paula Marín; *Mirar (lo) violento: rebelión y exorcismo en la obra de Evelio Rosero* (2012), disertación doctoral de María Martínez; *Historia y fantasmas En el lejero y Los ejércitos: la representación literaria del fenómeno de la violencia en Colombia* (2013), tesis de maestría de Alexander Ochoa Casallas; “La metáfora de la violencia colombiana en la obra *En el lejero* de Evelio Rosero” (2014), artículo de Helen Burgos Delgado; *La construcción de memoria colectiva en las obras En el Lejero y Los ejércitos* (2015), tesis de pregrado de Diana Cruz y Katerine Ureña; *La mirada transgresiva en la narrativa de Evelio José Rosero* (2015), tesis de maestría de Vivian Rojas; y “La mirada sin perspectiva de la niebla”: fantología y desaparición en *En el lejero* (2017), artículo de Juliana Martínez.

Los anteriores trabajos, y como se profundizará en el presente apartado, denotan una tendencia a trabajar la temática de la violencia, sin embargo, cada trabajo desarrolla este tema a partir de diferentes elementos literarios presentes en la novela corpus, *En el lejero: Ejes temáticos de la novela* (Paula Marín, 2011), vuelco estético con referencia a las

tradiciones literarias sobre la violencia (María Martínez, 2012), la violencia desde la perspectiva histórica (Alexander Ochoa, 2013), la metáfora de la violencia (Helen Burgos, 2014), memoria colectiva (Diana Cruz y Katerine Ureña, 2015), mirada transgresora (Vivian Rojas) y lo onírico (Juliana Martínez, 2017).

El artículo de Paula Marín (2011) hace un rastreo de todas las novelas de Rosero para proponer elementos ficcionales constantes en la novelística del autor: personajes, temáticas, espacios ficcionales, etc. De este modo, Marín propone una lectura de la novelística de Evelio Rosero a partir un gran eje temático principal (tensión vestidos/desnudos) y cuatro ejes temáticos secundarios: “1). El espacio ambiguo de la casa. 2) La percepción de un *locus amoenus* también ambiguo. 3) La presencia de una temporalidad que parece inalterable. 4) La presencia de la muerte” (Marín, 2011, p. 138). Este artículo nos ayuda a identificar el papel de *En el lejero* entre las novelas de Rosero, además de conocer sobre la estética constante en las novelas de Rosero Diago.

Por su parte, la disertación doctoral de María Martínez (2012) estudia las novelas *Señor que no conoce la luna*, *En el lejero* y *Los ejércitos*, de Evelio Rosero, a través de “las técnicas literarias que utiliza el autor para producir un espacio, tanto literario como político, que no justifica, ni exacerba la violencia” (Martínez, p. 1). Martínez aborda el hecho de que Rosero se aleja de las estéticas exhibicionistas de las novelas de la Violencia y del sicariato, lo cual ayuda a mostrar dicha distancia, así como a argumentar la postura del vuelco estético de *En lejero* con respecto a toda una tradición literaria sobre la violencia, en especial la novela del sicariato, tendencia que se inscribe en el contexto mismo de la publicación de *En el lejero*.

De otro lado, el trabajo de Alexander Ochoa (2013) hace un paralelo entre *En el lejero* y *Los ejércitos*, se trata el fenómeno de la violencia de manera histórica a través de las figuras literarias presentes en estas novelas. La tesis de Ochoa trabaja la temática de la indiferencia, lo que aporta a mi investigación, en tanto dicha temática es una de las imágenes representativas de la violencia en *En el lejero*, aunque para esa indiferencia proviene del Estado o la clase política hacia las víctimas del conflicto.

Mientras que el artículo de Helen Burgos (2014) hace una reflexión en seis páginas, en exceso llana, sobre la novela *En el lejero*. Burgos propone que en vez de una alegoría *En el lejero* es una metáfora de la violencia. Así mismo, el artículo toma una vertiente pedagógica, insistiendo en el abandono estatal con respecto a la educación y las nuevas estrategias que se propone el estado para acabar con el analfabetismo. Este artículo muchas veces se aleja del análisis literario y desvía la discusión a temas sociales en este sentido no se encuentra en el artículo un apoyo importante para la presente investigación.

Por otro lado, la tesis de Cruz y Ureña busca inscribir las novelas de Evelio Rosero en la memoria colectiva colombiana basándose en que: “Reconstruir situaciones experimentadas por un grupo determinado es lo que podemos llamar a grandes rasgo memoria colectiva” (Cruz y Ureña, 2015, p. 5) A partir de la anterior perspectiva, las autoras consideran que las novelas *En el lejero* y *Los ejércitos* de Evelio Rosero son una reconstrucción de situaciones experimentadas por un grupo determinado. A pesar de ser esta una postura interesante, su perspectiva se aleja de la que se trabaja en la presente investigación, por lo cual no será tenida en cuenta como apoyo argumentativo.

Incluyo también la tesis de maestría de Vivian Rojas que trabaja cuatro novelas de Evelio Rosero: *Juliana los mira*, *Señor que no conoce la luna*, *Los almuerzos* y *En el lejero*, con el fin de desentrañar esa perspectiva contraria a la literatura realista sobre la violencia que vive en la novelística de Rosero, buscando mostrar más la vertiente individual y reflexiva de la estética de Rosero Diago, que, aunque basa sus novelas en algunos hechos históricos, se aleja de una estética historiográfica a partir del uso de recursos literarios. Sin embargo, en cuanto a *En el lejero* en específico, Vivian Rojas analiza elementos presentes en la novela como lo onírico, la búsqueda, el cóndor, entre otras, que se alejan de nuestro análisis de la novela corpus.

Por último, el artículo de Juliana Martínez trabaja dos temáticas especiales de *En el lejero*, lo onírico y la dicotomía vivos/muertos en la novela, partiendo de que la novela relata una pesadilla, llena de imágenes que no permiten una lectura objetiva en términos de ubicación lectora y de que la búsqueda de Jeremías Andrade, el protagonista de la novela, está marcada por una presencia de personajes que ya han muerto. Estos dos temas configuran puntos interesantes de *En el lejero*, sin embargo, son temas distantes al de la alegoría y cuerpo que desarrollo en esta investigación.

Teniendo en cuenta las escasas investigaciones sobre *En el lejero*, en los temas específicos de alegoría y cuerpo, es pertinente la realización de este trabajo, ya que resulta importante la trasgresión estética que genera la alegorización de la violencia, todo a partir de la corporeidad como papel para la escritura de la violencia.

Las principales categorías de análisis y/o conceptos con los cuales cuenta el presente trabajo en el ámbito teórico-conceptual son: violencia, alegoría, cuerpo y violencia incorporada; los cuales se presentaran en su respectivo orden.

José Alfredo Zavaleta Betancourt en su artículo “Elementos para la construcción del concepto de campo de la violencia” (2018) pone en discusión el concepto de violencia, a partir de las distintas definiciones de dicho concepto. Entre los distintos teóricos que usa para definir la violencia están: Nietzsche, Weber, Freud, Foucault, entre muchos otros. La definición del concepto de violencia de Zavaleta resulta útil para entender la concepción amplia sobre violencia, ya que, si bien no se le dedica un capítulo completo a dicho concepto por prescindir de obviedades, este concepto es de constante repetición en esta investigación. Así las cosas, cada vez que se usa el concepto violencia en este trabajo, nos estamos refiriendo a:

[...] una práctica social mediante la cual se daña la dignidad e integridad de las personas, la convivencia de los grupos y la soberanía de los Estados. La violencia, social o política, es una forma de poder que adopta modalidades físicas o simbólicas y varía según la individuación o las trayectorias sociales de los sujetos, victimarios o víctimas.

En muchos casos, la violencia implica agresión, aunque en otros se ejerce sin ella. La violencia produce subjetividades, se legitima mediante discursos que la describen como natural, sagrada o justa, y se rutiniza como necesaria para el logro de objetivos. (Zavaleta, 2018, p. 152)

Para el concepto de alegoría, dejando de lado las definiciones generalizadas y simples que la incluyen como técnica retórica o tropo literario, se tomó la definición de Ana-Jimena Deza Enríquez en su artículo “Gracián y el concepto de alegoría. Verdad y agudeza en *El criticón*”:

Alegoría es la sucesión concatenada de imágenes o metáforas, [...] normalmente referidas a un mismo tema. Pero en la invención alegórica la imagen no es un mero medio estético, sino que encierra una significación oculta. De este modo, siempre hay un sentido literal frente a otro intelectual; el primero forma parte de lo real; el segundo —lo que el autor quiere transmitir— de la imaginación, de suerte que el objeto de la imagen alegórica no son las cosas sensibles, sino las inteligibles. Se inserta en una isotopía compleja, con dos planos, el manifiesto y el latente. El nivel serio, que expresa la verdad, permanece oculto tras la imagen, que es el plano de juego que contiene un pensamiento que encubre al primero.

Hay dos clases de alegoría: pura y mixta. En la primera [...], no hay palabras propias, todas ellas son figuradas; en la segunda [...], aparecen señales del pensamiento indicado a través de elementos reales. (p. 160)

Se escogió esta definición porque considero que, en efecto, *En el lejero* es “una sucesión concatenada de imágenes [y] metáforas [...] referidas a un mismo tema”: la violencia generada por el conflicto armado colombiano. En esta novela la violencia es el sentido intelectual que podemos interpretar en el desarrollo del sentido literal, donde no aparece de manera textual la palabra violencia ni siquiera en una ocasión. Así mismo, en la novela de Rosero hayamos las dos clases de alegoría: la pura, donde las imágenes son

totalmente protagonista; y la mixta, donde estas imágenes tienen un direccionamiento intencional al sentido intelectual.

En el caso del tercer concepto, se entiende que uno de los objetivos más comunes de la violencia, sobre todo en los conflictos armados, es el cuerpo: la anulación, el control, el uso forzado, esto en la percepción física del cuerpo. Pero por otro lado, también la intimidación, la deshumanización, la limitación espiritual e intelectual del cuerpo. A partir del libro *La guerra inscrita en el cuerpo* (2017), del Centro Nacional de Memoria Histórica vemos que:

Se comprende el cuerpo más que como objeto, como un cuerpo vivido, es decir, como un conjunto de experiencias que se registran en la subjetividad. La manera como vivimos y somos nuestro cuerpo y nuestras experiencias en el mundo se llevan en la carne, en los sentimientos, en las emociones y en las consciencias. (CNMH, 2017, p. 15-16)

Es importante para esta investigación esta definición, ya que se trabaja la violencia en la novela de Rosero como acto consecuente, donde la violencia física tiene un espacio interesante, pero está más latente la violencia como experiencia cotidiana, absorbida por la personalidad subjetiva desde el espacio de interacción social. Así se comprende cómo esa violencia física afecta la configuración y el desarrollo de la personalidad al punto de trasladar al sujeto de la posición de violentados a violentos.

Es aquí donde entra el concepto de *violencia incorporada* (haciendo referencia, la palabra *incorporada*, al cuerpo) que desarrolla Juana Chaves Castaño en su artículo “Entre la violencia sobre el cuerpo y la violencia incorporada” (2011). En ese artículo, Chaves

pone en dialogo las concepciones de cuerpo de Maurice Merleau-Ponty, Marcel Mauss y Pierre Bourdieu para concluir que:

En situaciones de violencia, el cuerpo tiene una constante transición entre ser objeto de ella e incorporarla, es decir, un individuo o grupo social que en algún momento fue violentado a través de su cuerpo o de los cuerpos de otros, incorpora [...] dicha violencia, y la refleja en la reconfiguración de prácticas sociales que en otras circunstancias serían culturalmente inaceptables. (p. 164)

En el espacio físico y social donde se desarrolla *En el lejero* se evidencia una violencia incorporada. Esa incorporación de la violencia hace parte de la estrategia estética de alegorizar la violencia, puesto que esta violencia incorporada es sugerida al lector a través de imágenes y la configuración de los personajes de manera no-directa; existiendo así cuerpos violentos, cuerpos violentados y cuerpos que hicieron el tránsito de ser violentados a incorporar la violencia.

Para lograr el objetivo propuesto, este trabajo investigativo se divide en tres capítulos. El primero se titula “Contexto general de *En el lejero*”, donde se mostrará los diferentes contextos que rodean la producción y publicación de la novela: el contexto de la novela en relación con el de otras novelas del escritor; y el contexto histórico, señalando sobre todo el contexto violento que vivía Colombia en los años anteriores a la publicación de la novela, y las novelas que se publicaban.

En el segundo capítulo, “Alegorización de la violencia”, se desarrollará el concepto de *alegoría* y se responderá a la pregunta ¿por qué se alegoriza la violencia en *En el lejero*? Esto con el fin de mostrar los elementos que representan la violencia dentro de la novela.

En el tercer capítulo, “El  *cuerpo como alegoría de la violencia*”, se abordará el concepto de cuerpo y se mostrará cómo el cuerpo en esta novela alegoriza los actores directos e indirectos del conflicto, categorizándolos como cuerpos violentos, cuerpos violentados y cuerpos violentados tornados violentos. Finalmente se desarrollará la conclusión buscando responder a la pregunta problema después de retomar de manera breve lo discutido en este trabajo.

## CAPÍTULO 1: Contexto general de *En el lejero*

### 1.1 Ubicación de *En el lejero* entre las novelas de Evelio Rosero

En el campo literario nos encontramos con escritores que escribieron poco, otros que escribieron mucho pero variado, pero si algo es latente en la obra de un escritor es su marca personal, ese algo que hará que los lectores hablen de su producción, que lo recuerden. Ese algo podría ser la selección de unos ejes temáticos marcados, que reclamen presencia en cada una de las obras. Lo hemos visto con la nominalización de la producción en forma y contenido de las obras de los grandes escritores: “lo kafkiano”, “lo garciamarquiano”, “lo borgiano”, etc. Incluso, hoy hablamos de situaciones que nos hacen recordar el sello de esos autores, situaciones que no precisamente son sacadas de sus libros. ¿O no nos hemos visto envueltos en situaciones kafkianas? O, para ser más práctico y familiar, ¿no nos hemos visto maravillados ante situaciones garciamarquianas?

Evelio Rosero es el escritor de *En el lejero*, y en este apartado buscamos, a partir de la lógica anterior, “lo roseriano”: entender y develar los ejes principales de la novelística de Rosero, así mismo señalar el papel que juega *En el lejero* en el mundo ficcional de Rosero. Para llevar a cabo lo anterior me apoyo en el artículo “La novelística de Evelio Rosero Diago: los abusos de la memoria” de Paula Marín. Lo primero será desarrollar el gran tema de los vestidos y los desnudos, visto como “una lógica que se repite en las novelas de Evelio Rosero” (Marín, 2011, p. 137). Lo segundo será desarrollar los cuatro ejes que Paula Marín considera principales en las novelas de Rosero: “1) El espacio ambiguo de la casa. 2) La percepción de un *locus amoenus*<sup>1</sup> también ambiguo. 3) La presencia de una temporalidad que parece inalterable. 4) La presencia de la muerte.” (p. 138). Luego

---

<sup>1</sup> Lugar ameno o bonito

propondré “la violencia”, de manera general y con sus matices, como el gran eje temático de la novelística de Evelio Rosero. Es importante aclarar que Paula Marín hace su análisis desde las primeras novelas de Rosero hasta *Los ejércitos* que fue publicada en 2007, en lo cual concuerdo, pues un abarcamiento más amplio sería tarea de otra tesis de pregrado o de maestría. Además, es importante para el presente trabajo, sobre todo, las producciones que anteceden a *En el lejero*.

### **1.1.1 La alegoría de los vestidos y los desnudos**

En la novela *Señor que no conoce la luna* (1992) el personaje principal, autorreconocido como un “desnudo”, cuenta cómo los vestidos son personas con poder y privilegios que oprimen de manera física a los desnudos: los acosan, los humillan, los maltratan, los torturan. Esta parece ser la lógica de la novelística de Rosero: mostrar cómo la sociedad se divide entre los vestidos: esos que ejercen el poder, que tienen los privilegios, y además el control sobre (y) los desnudos: los vulnerables, necesitados y, además, explotados por los vestidos. Paula Marín lo expresa de la siguiente forma:

[...] una lógica que se repite en las novelas de Rosero: la de los vestidos y los desnudos (tal como aparece en *Señor que no conoce la luna*) y que Rosero ratifica cuando afirma que esta lógica se repite porque hace parte de nuestra historia; vestidos y desnudos ejemplifican la lógica de las estrategias de poder (dominantes-dominados) que atraviesa toda la propuesta novelesca de Rosero Diago: desde Miriam y Mateo, una mujer y un niño encerrados en la casa de su papá y sus hermanos, y en la casa de sus tías, respectivamente, y violentados sexualmente por todos ellos, sin posibilidad de escaparse ante esta degradación, hasta la “encrucijada” de ejércitos que se enfrentan y dejan sin salida a la población civil. (2011, p. 137)

En realidad, si miramos de cerca las novelas de Rosero, encontramos sin ningún esfuerzo esta lógica, como lo evidencia Marín en la anterior cita, tomando como partida las primeras novelas publicadas por Rosero, y las últimas tomadas para su texto. En otras novelas, los vestidos pueden ser la familia y los desnudos los niños, o los ejércitos y la población civil respectivamente. En las novelas de Rosero Diago:

Los grupos que ostentan el poder se amparan en distintas autoridades: la edad, el género (el machismo como una perversa autoridad paterna o una “ley del padre” degradada) y la institución familia, las convenciones sociales (incluida la alienación producida por el capitalismo), Dios, el rey o el presidente, la posición social o, simplemente, la fuerza física. (Marín, 2011, p. 137)

Las primeras novelas de Evelio Rosero tienen como base la infancia, pues al parecer el objetivo de esta lógica repetida en sus novelas es mostrar cómo los sujetos entran en el círculo vicioso de una sociedad dañada, pues es en la infancia donde se construye al ser individual, a partir de las experiencias que, en el mundo ficcional de las novelas de Rosero, son crueles. Sin embargo, según Marín, Rosero pasa de esto a una perspectiva más político-social:

Rosero pasa de elaborar problemáticas asociadas al proceso civilizador, a la forma en la que el individuo empieza a ser parte de una cultura y a la forma en la que Colombia recoge dinámicas culturales premodernas (conservadoras) en la evolución de este proceso y, actualmente, elabora una propuesta novelesca que evidencia la forma brutal en la que este mismo proceso se ha degradado hasta derivar en formas de plena barbarie. (p. 137)

Rosero devela cómo un proceso que debe empujar a Colombia a la modernidad, en realidad ha exacerbado la barbarie, ya que este proceso no ha logrado eliminar esas

“dinámicas culturales premodernas” que llevan a muchos sectores de la sociedad a seguir prácticas culturales conservadoras negativas, y justamente absorber lo negativo del proceso modernizador. De este modo, este proceso en Colombia no crea individuos libres y fuertes, sino víctimas que viven en una tensión constante desde la infancia, en una lucha por cambiar su condición de desnudos, en la mayoría de los casos, haciendo una transición a ser vestidos. Rubén Jaramillo Vélez, en su artículo “La postergación de la experiencia de la modernidad en Colombia” (1998), hace un profundo análisis histórico sobre cómo se ha postergado la modernidad en Colombia, a pesar de intentos y algunos pequeños avances materiales, al punto de que hoy todavía no se constituye una modernidad en Colombia que permita el funcionamiento de un verdadero Estado Social de Derecho:

Al no haberse esforzado por amoldar sus actitudes y sus valores a la realidad del mundo moderno que indefectiblemente se fue gestando a nivel planetario durante los últimos doscientos años de la historia devenida universal —que coinciden aproximadamente con la de nuestras propias naciones— han terminado por adoptar en forma apresurada y sincrética patrones de comportamiento que impone la vinculación al mercado mundial, la industrialización, el desarrollo económico y la acelerada urbanización, sin que éstos sean conscientes y sistemáticamente asimilados por las grandes masas populares, mantenidas hasta el día de ayer en un estado de somnolencia tradicional y que han despertado abruptamente a las impostergables tareas que impone el mundo contemporáneo. El sonambulismo que caracteriza en buena medida las actitudes del ciudadano, la persistencia de vicios tradicionales que impiden una auténtica solidaridad y cohesión social-particularismos, fulanismos, clientelismos, dependencia y falta de autonomía en los procesos de decisión política-prueban ese peculiar sincretismo de lo moderno y lo premoderno, tan característico de la vida pública en nuestro país. (1998, p. 22)

Es decir, la modernidad en Colombia se ha intentado llevar a cabo de manera tardía, encontrándonos la contemporaneidad sin la culminación de esta. Esto ha generado sincretismo, debido a que sin lograrse la modernidad persisten costumbres premodernas, modernas; y ahora una intensión de apresurarse a lo contemporáneo. Lo anterior, a partir del análisis de Marín sobre la novelística de Rosero, ha generado una cultura de la violencia en Colombia.

El eje temático vestidos/desnudos en el caso concreto de *En el lejero* no está completamente focalizado en la infancia, pero también tiene una fuerte presencia. Jeremías Andrade, el protagonista de la novela, vive un calvario justamente porque está buscando a su nieta secuestrada. Aquí vemos la lógica de los vestidos/desnudos bajo el amparo de la fuerza física ilegítima: el grupo secuestrador es el vestido, mientras que Jeremías Andrade y su nieta Rosaura son los desnudos. Ya en esta novela el papel de vestido no lo cumple la familia, o la Iglesia, ningún actor oficial legítimo, sino un grupo al margen de la ley, mostrando así que la tensión dominantes/dominados se ha instaurado tanto en la sociedad que va más allá de los poderes legales (las instituciones oficiales) o morales (la familia, la cultura).

### **1.1.2 Los cuatro ejes principales según Paula Marín**

*“El espacio ambiguo de la casa”* (Marín, 2011)

El concepto de la casa parece estar instaurado en el inconsciente colectivo como un lugar positivo tanto física, como psíquica y espiritualmente. Bueno, después de todo es donde el individuo crece y sienta las bases para realizarse. Aunque ese crecimiento y esas

bases no hayan sido del todo agradables, de adultos solemos recordar la casa con nostalgia.

Bachelard lo explica de la siguiente manera:

Sin ella [la casa], el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano. Antes de ser “lanzado al mundo” como dicen los metafísicos rápidos, el hombre es depositado en la cuna de la casa [...]. La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa [...]. Puesto a la puerta, fuera del ser de la casa, circunstancia en que se acumulan la hostilidad de los hombres y la hostilidad del universo. (Bachelard, 2000, cit. por Marín, p. 141)

Según lo anterior, la casa es el lugar fortaleza del espíritu y la humanidad, es el espacio protector, donde el ser tiene una seguridad completa desde el nacimiento, constituyendo el mundo exterior, el afuera de la casa, la oposición: la inseguridad, el terror, el desamparo absoluto. Sin embargo, el mundo ficcional de Rosero propone otra cosa.

En la novelística de Evelio Rosero, el espacio de la casa es ambiguo justamente porque a pesar de que la imagen de la casa es vista como la describe Bachelard universalmente, en el mundo ficcional de Rosero no funciona así, la casa es totalmente lo contrario: se busca escapar de ahí, se anhela un afuera que le ponga fin al infierno de la casa, sobre todo en la infancia. Rosero propone que es así como se construye el círculo vicioso de una sociedad dañada, desde la casa, el primer espacio educativo que tenemos, para bien o para mal. Según plantea Marín Colorado:

Las novelas de Rosero se originan en un “olvido fundador” (Ricœur, 1999): la casa. Desde *El eterno monólogo de LLO* hasta *Los ejércitos* la casa aparece como un espacio violentado, no como un espacio seguro o de bienestar; de esta forma, Rosero muestra los diversos

grados de negatividad en los que se constituye el yo del individuo colombiano. Si la casa de la infancia es el modelo del “habitar”, del ser-estar en el mundo (Bachelard, [1957] 2000), el “habitar” de los personajes de Rosero se enraíza en la negatividad y en la inseguridad del territorio que se ocupa, del lugar que se tiene en el mundo. (2011, p. 140)

“El espacio ambiguo de la casa” de *En el lejero* está latente en toda la novela.

Jeremías Andrade llega a un pueblo en donde las casas emanan un frío cruel, y el hotel donde él se hospeda es igual de frío, y entre más profundo entra al hotel, más frío siente, como se podrá notar en la siguiente cita: “Los habitantes de un pueblo (*En el lejero*) no tienen forma de salir de allí, ubicados entre el abismo, un volcán y la presencia perenne de un secuestrador: Bonifacio” (Marín, 2011, p. 141). El pueblo es la casa de los locales, tanto así que Andrade en un momento se da cuenta que el hotel donde él se hospeda es una réplica del pueblo. O sea, la(s) casa(s) de *En el lejero* está(n) muy lejos de ser el espacio seguro y acogedor, al contrario es un espacio completamente hostil.

**“La percepción de un “*locus amoenus*” también ambiguo”** (Marín, 2011)

Este eje principal se conecta mucho con el anterior, si pensamos que la casa y la infancia pueden constituir *locus amoenus* universales. Justamente por eso la percepción del *locus amoenus* es ambiguo en la novelística de Rosero, porque la imagen de la casa y la concepción de la infancia son volcadas al revés. En las novelas de Rosero Diago sí existen *locus amoenus* que por momentos cumplen su función idílica, paradisiaca, pero que se verán destruidos en cierto punto. Según Marín:

En todas las novelas, el *locus amoenus* primigenio es agredido. La casa de la infancia se transforma en un espacio de continuos ataques para el yo (*El eterno monólogo de LLO*, *Papá es santo y sabio*, *Mateo solo*), por eso, en estas dos últimas novelas, el *locus amoenus*

se traslada hacia el exterior; Pedro (*Papá es santo y sabio*) y la ventana (*Mateo solo*) indicarán la trayectoria del deseo de los personajes: la búsqueda del bienestar se encuentra lejos del espacio de la casa familiar. En *Juliana los mira*, el *locus amoenus* es un espacio ambiguo; el cuarto de Camila se transforma en un espacio amoroso para Juliana, pero con el paso del tiempo, ella decidirá no volver porque Camila también le hace daño, también la ha violentado. En *El incendiado*, Sergio desenmascara la casa familiar y muestra todas sus mentiras; el *locus amoenus* de la infancia se cae (Sergio ya no se siente “bueno”; la culpa ha entrado en su vida). Sergio abandona la casa y busca en un cuarto (lejos de su familia), en la escritura, la manera de mantener su autonomía. En *Señor que no conoce la luna*, el *locus amoenus* será el armario que está dentro de la casa (que en algún tiempo fue el símbolo de la resistencia, de la revuelta) donde permanece el desnudo y puede resguardar su integridad, pero él mismo sabe que en cualquier momento pueden sacarlo de allí y llevarlo a la muerte.

En *Muertes de fiesta*, *Los almuerzos* y *En el lejero*, el espacio que se habita es un espacio de malestar, un espacio viciado; ninguno de los protagonistas pertenece a él y su “habitar” es sentido más como un deber no elegido [...] (p. 142)

Por último, en *Plutón* y *Los ejércitos*, la casa construida (el *locus amoenus* logrado) será destruida por fuerzas externas; la casa como una imagen del estado del alma (ser-estar en un espacio y una temporalidad) del personaje (Bachelard, 2000) se mostrará devastada, frágil. (Marín, 2011, p. 143)

Es decir, el *locus amoenus* en la narrativa de Rosero se enmarca como una necesidad para la formación humana, sin embargo, este siempre va a ser destruido o imposibilitado. Desde los *locus amoenus* internos que se esperan, por ejemplo la casa en la infancia, hasta los que se intentan construir desde la consciencia.

Es, entonces, una propuesta de Rosero la necesidad de un *locus amoenus* realizado y mantenido para la construcción del individuo. ¿Entonces por qué en sus novelas el *locus amoenus* está dañado desde el inicio (la casa, la infancia), o es destruido cuando se logra construir? Porque el sincretismo generado por el fracaso del proceso modernizador ha generado una violencia constante que no permite la configuración de una paz individual, al menos. Justamente el llamado es a eso, a ver qué pasa en los hogares y en la infancia; regresar al pasado, al inicio de la sociedad para entender qué pasa con el mundo adulto corrompido.

Al igual que en *Los ejércitos*, en la historia de *En el lejero* el *locus amoenus* ha sido focalizado en la hacienda, en la casa, pero Jeremías Andrade ha sufrido la alteración de dicho *locus amoenus* debido al secuestro de su nieta, y por consecuencia la necesidad de que él se marche en su búsqueda. En *Los ejércitos* y *En el lejero* no se focaliza la infancia, sino que los protagonistas son adultos que al parecer han logrado un nivel de consciencia, la cual algo tiene que ver con sus oficios (profesor y artesanos respectivamente), esta consciencia es la causa de que se logre el *locus amoenus*. Sin embargo, a pesar de la consciencia y la superación positiva de la infancia cruel, el entorno seguro construido por estos personajes se ve destruido por fuerzas externas. Esto es completamente paradójico, pero lógico a la vez: en el mundo infantil roseriano se anhela el exterior como un *locus amoenus* instaurado en la imaginación, pero en el mundo adulto el *locus amoenus* es asechado justamente por el exterior.

***“La presencia de una temporalidad que parece inalterable”*** (Marín, 2011)

Los personajes de las novelas de Evelio Rosero viven un calvario circular, justamente por la paradoja de que los personajes niños de las primeras novelas, que viven en sufrimiento por el entorno malévolos del hogar (la casa), anhelan el exterior como salvación, pero los personajes adultos y conscientes de las últimas novelas (*En el lejero* y *Los ejércitos*) resultan ser víctimas justamente de ese exterior. En realidad el anhelo de los personajes que viven el sufrimiento en su casa es solamente un acto de desespero, de desconocimiento: ellos no saben que el exterior puede ser más denigrante. Así las cosas, los personajes de Rosero viven en un tiempo estático de sufrimiento, un tiempo eterno, o como lo dice Paula Marín, “una detención temporal” (p. 143). Marín dice:

En estos espacios novelescos creados por Rosero Diago, la comunicación entre afuera y adentro es un intercambio de amenazas, espacios que dejan sin aire, sin mucho margen de actuación a los personajes, y que configuran una detención temporal hasta el momento en el que aparece la figura de un “ayudante” (Greimas) o en el que el protagonista asume una decisión autónoma que lo distancia definitivamente del espacio social degradado que lo rodea. (Marín, 2011, p. 143)

Pero esa decisión autónoma a la que se refiere Marín hace referencias al desnudo de *Señor que no conocer la luna*, que decide suicidarse como solución a su problemática. Entonces, por lo menos hasta este punto (*Señor que no conoce la luna*), los personajes no tienen salida. La esperanza de los personajes de salir del entorno que los lastima no es más que imaginación y deseos fugaces, a los que se sobrepone el poder que los domina, como lo explica Marín:

En las primeras cuatro novelas de Rosero, el fin de la detención temporal sólo será posible como efecto de lectura, no como parte de la estructura textual superficial, pues aunque

algunos de los personajes intenten hacerlo (Miriam atrayendo a Pedro para lograr casarse con él y escapar de su casa; Mateo elevando un grito que atraiga la atención de alguien que pueda ayudarlo a escapar de su situación), las fuerzas que los oprimen se sobrepondrán a su propia fuerza; después de *El incendiado*, Rosero elabora una salida para el eterno presente, el eterno “olvido” de los personajes. (Marín, 2011, pp. 143-144)

*Señor que no conoce la luna* y *El incendiado* parecen ser el punto intermedio en la novelística de Rosero, es aquí donde de manera definitiva y evidente se desarrolla la lógica de los vestidos y los desnudos (*Señor que no conoce la luna*), y es aquí donde el personaje principal “asume una decisión autónoma que lo distancia definitivamente del espacio social degradado que lo rodea” (Marín, 2011, p. 143): el suicidio (*Señor que no conoce la luna*) y apartarse de la familia buscando refugio en la escritura (*El incendiado*); es de esta manera que se logra el fin de la “detención temporal”.

En las novelas posteriores, el fin de la “detención temporal” llega con la aparición de la figura del ayudante o la muerte. En el caso específico de *En el lejero* los dos elementos configuran el fin de la “detención temporal”, ya que Jeremías Andrade es ayudado por el carretero y los habitantes del pueblo a encontrar a su nieta, y finalmente el secuestrador cae a un vacío y muere. Ahora, la “detención temporal” en esta novela se torna en la desesperanza de Jeremías Andrade de encontrar a su nieta, se dice así mismo que será el último pueblo en el que buscará, ya está exhausto de su búsqueda. Y de no ser por la ayuda, no hubiese logrado hallar a su nieta.

***“La presencia de la muerte”*** (Marín, 2011)

La novelística de Evelio Rosero parece ir creciendo, no me refiero a un crecimiento en forma o contenido, sino a un crecimiento de los mundos ficcionales, de los personajes:

en la línea temporal de las publicaciones de las novelas los personajes van creciendo. En las primeras novelas, los niños van a ser protagonistas, luego un adolescente que empieza a encontrar salida a la situación fatalista del mundo infantil anterior y, finalmente, los adultos donde la autonomía individual y la consciencia adquieren mucho protagonismo. A pesar de que los personajes crecen, la infancia siempre está presente en función de memoria del elemento fundacional.

El mundo adulto soporta y entiende mejor la muerte, por eso en las últimas novelas de Rosero la presencia de la muerte es crucial para darle una salida verosímil a la situación fatalista. En la infancia de Rosero la muerte también se muestra, pero como “una inminencia o una amenaza simbólica que no llega a concretarse en la fábula novelesca (como en *Papá es santo y sabia* o en sus dos siguientes novelas en forma de muerte psíquica) [...]” (Marín, 2011, p. 154). Lo anterior lo confirma Marín Colorado:

De aquí (*El incendiado*) en adelante, la muerte hará parte fundamental de la forma novelesca: en *El incendiado* será Cocino asesinado (incendiado) por las empleadas de su panadería, quienes habían recibido de parte de él continuos maltratos; en *Señor que no conoce la luna*, será el desnudo que se suicida para mantener su integridad; en *Muertes de fiesta* serán doña Clemencia, sus hijas y sus inquilinos asesinados (envenenados, incendiados) por Macaria para salvar a Eduardo, a Alegría y a Saél; en *Plutón* será el gato de Miguel Laverde y la tigresa de Gaby Gaspar (ambos animales asesinados como símbolos de la muerte de lo no-domesticado, de la fuerza vital, pero también como símbolos del tiempo destructor, del tiempo de la muerte, del cambio inevitable); en *Los almuerzos* serán el padre Almida y el sacristán Machado, cuya misteriosa muerte permite que llegue otro sacerdote a la iglesia y que Sabina (amante de Tancredo) quede libre de los abusos del sacristán (su padrino); en *En el lejero* será Bonifacio (un secuestrador) derrumbándose por

el abismo que bordea el pueblo, después de la liberación de la nieta de Jeremías Andrade; en *Los ejércitos* será Geraldina (símbolo predilecto de la vida dentro de esta novela), asesinada y violada por los “estandartes de la muerte”: los ejércitos. (Marín, 2011, pp. 154-155)

La muerte es un elemento verosímil en las novelas de Rosero. Pero es esto, justamente, algo a lo que hay que ponerle mucha atención, porque es muy alarmante que aunque haya una salida a la situación fatalista, a diferencia de lo que pasa en la infancia, sea justamente la muerte, un acto radical. Pero más allá de eso, Marín explica la presencia de la muerte en las novelas de Rosero:

La muerte se interpreta aquí desde la noción sagrada del sacrificio. Según Durand ([1992] 2004), el carácter sagrado de la muerte representa el fin de un período de tensión excesiva; la presencia de la muerte posibilita la sobrevivencia de la humanidad. Así mismo, la muerte, el sacrificio, es un acto de purificación, despierta las fuerzas adormecidas creadoras de la evolución, implica la transmutación de un destino, es decir, implica la salida de una situación fatalista. Aquí, la muerte es necesaria, es una violencia al servicio del equilibrio de la sociedad, el exceso de crueldad que implica el sacrificio, transforma la disyunción en conjunción (Lipovetsky, [1983] 1996), revierte los poderes imperantes y permite que se transforme la estructura de la sociedad, que su sentido pueda ir más allá de la lógica oposicional (jerárquica) desnudos/vestidos, opresores/oprimidos. (2011, p. 155)

En otras palabras, la presencia de la muerte es necesaria en la novelística de Rosero, con el fin de encontrar una salida a las situaciones fatalistas. La muerte marca el fin del sufrimiento, en algunos casos se trata de la muerte de los personajes mismos, en otros, como en *En el lejero*, se trata de la muerte del antagonista, que permite el reencuentro entre nuestro protagonista y su nieta secuestrada.

### 1.1.3 La violencia como eje temático global

Se ha hablado de aspectos que se reiteran en las novelas de Evelio Rosero, pero no se ha notado que esos aspectos son procesos generadores de violencia, o consecuencia de la misma. Desde la primera novela de Rosero, hasta la última (en este caso *Los ejércitos*) algo recurrente, es la violencia: violencia psicológica y violencia física sobre todo. Veamos, en el mismo orden, cómo cada uno de los cinco ejes temáticos que propone Paula Marín se relacionan con la violencia, como situaciones creadoras o consecuentes de esta. La violencia es en última instancia lo que nos hace entender que el proceso civilizador o modernizador ha fracasado, y es justamente lo que Rosero invita a superar.

Lo primero es la tensión vestidos/desnudos, que es la misma lógica dominante/dominado. En esta dicotomía en las novelas de Rosero se da una relación de abuso (dominante), tanto psicológico como físico, a partir de esto, el abusado (dominado) quiere escapar de esta situación; estas situaciones son las que generan revoluciones, revelaciones por parte del sometido. En las primeras novelas vemos a un dominante que posee demasiado poder sobre el dominado, generando casi que una incapacidad de enfrentamiento, pero en las últimas novelas algunos personajes sí se rebelan contra sus abusadores, incluso personajes que acuden a la muerte física para salir de su situación de dominado.

Mónica Calderone en su artículo “Sobre violencia simbólica en Pierre Bourdieu” (2004) menciona que la violencia es inherente a estas disputas sociales, ya que las situaciones sociales de dominación generan enfrentamientos:

Las nociones de dominación, poder, violencia y lucha han estado casi desde siempre presentes en el vocabulario de la sociología y, en general, en el de las ciencias sociales. Esta pertenencia habla de una problemática que es constitutiva de lo social, en tanto la conflictividad es inherente al entramado social, espacio de relaciones de dominación, de poder, de enfrentamientos. (2004, p. 1)

La tensión en cuestión propuesta por Paula Marín como un elemento que se repite en las novelas de Rosero tiene como consecuencia la violencia. Esta lógica aparece siempre a manera de metáfora o *alegoría*. Sin embargo, Rosero no expone esta tensión en sus novelas como se ve en cualquier relación social, como lo expone Mónica Calderone, sino que especifica que en la historia colombiana estas relaciones se han dado a partir del abuso, esto hace que la violencia sea más recurrente.

En el caso de “El espacio ambiguo de la casa”, Rosero señala que ese tópico reiterante de la literatura de la nostalgia por la casa y la infancia no refleja la realidad de lo que pasa en las casas y en la infancia de Colombia. En este eje temático, Rosero expone el inicio de la sociedad violenta en la que vivimos. El espacio base, el espacio protector, el primer espacio educativo es un espacio negativo. Se supone que aquí se construyen las bases del individuo, pero el individuo crece mal, se inserta en la sociedad mal y, luego, en algún momento de su vida, va a ser ese mismo individuo quien va a tener a cargo el mismo espacio. Aquí es donde se entra en el círculo vicioso: ¿puede alguien que se construyó en este espacio viciado de la casa, brindarle soporte, protección, educación y guía positivas a otro individuo que las necesita? Muy difícilmente. El espacio violentado de la casa es la educación que recibe un niño, es allí donde empieza la violencia que, como ya se dijo antes, se vuelve circular, un eterno retorno.

En la infancia, el *locus amoenus* no existe más allá de la imaginación en las novelas de Rosero. La imaginación instauro el *locus amoenus* en el exterior. Pero el mismo Rosero se encarga de mostrarnos que ese exterior es igual o más negativo que el espacio de la casa. El autor nos muestra que el *locus amoenus* es relevante para la infancia, pues se supone que la casa debería cumplir este papel, también nos muestra personajes que logran concretarlo, sin embargo, esto es pasajero, porque fuerzas exteriores lo destruyen. Así las cosas, sin un *locus amoenus* estable desde la infancia la sociedad no podrá emanciparse, este es un elemento relativo de cada individuo que sienta las bases del ser, por eso es importante en la infancia, para que cada individuo entre en la sociedad de manera sana. El *locus amoenus* es una salida para la no-violencia, en contraposición al espacio malévolos de la casa, es un elemento solucionador individual que tendría resultados colectivos positivos, pero al no existir, o ser pasajero, la violencia sigue latente.

“La presencia de una temporalidad que parece inalterable” y “La presencia de la muerte” son una consecuencia de la violencia. En el primer caso el espacio violentado crea en la víctima una desesperanza, no hay un paso del tiempo, no hay una salida, el tiempo se ha detenido justamente en el sufrimiento de ellos. En el segundo caso, la muerte es una salida. Esta salida no se busca, pero se usa como respuesta casi que inherente a los espacios conflictivos y de abusos, esto en ambos casos: la muerte del abusador como último recurso por parte del abusado, y el suicidio.

## **1.2 Contexto histórico de *En el lejero***

### **1.2.1 Contexto literario**

La temática de la violencia no es nueva. Como se ha dicho anteriormente, la violencia ha sido parte de la historia de Colombia, por ende también ha sido parte de la literatura colombiana, tanto que incluso existió el famoso paradigma de la novela de la Violencia. Sin embargo, Rosero a pesar de que retoma esta temática le da una significación distinta. En este apartado se hablará un poco sobre el contexto literario de *En el lejero* tanto en el ámbito latinoamericano, como en el caso específico de Colombia. Trataré de mostrar cómo se ubica nuestra novela corpus en los paradigmas de su época de producción y publicación.

Evelio Rosero es un escritor nacido en 1958, por lo que se podría presumir que hace parte de las generaciones de las que Carlos Cortés y Jorge Fornet tratan, el primero en su artículo “La literatura latinoamericana (ya) no existe” (1999), y el segundo en su ensayo “Los nuevos paradigmas: prólogo narrativo al siglo XXI” (2006), aunque los críticos no lo nombren. Fornet habla de unos nuevos paradigmas en la literatura latinoamericana después del boom, en los cuales se encuentran McOndo como nueva propuesta literaria que se contrapone al Boom, y el Crack que intenta escribir una literatura totalizadora que se aleje de lo regional y pueda crear un espacio tiempo ficcional que no represente ninguna región para poder ser leída en cualquiera de ellas. Cortés, por su parte, propone que después del Boom no existe literatura latinoamericana, sino que ahora la escritura va a ser más nacional o incluso individual, dejando de lado una escritura supranacional. Carlos Cortés propone unas nuevas categorías para denominar lo que se escribe después del boom en Latinoamérica.

A pesar de que Evelio Rosero no es tenido en cuenta por estos críticos, *En el lejero* sería una de esas novelas que Fornet presenta como particulares, pues no comparten

similitudes en su producción con los nuevos paradigmas de los cuales él habla, ni entra en las categorías de Cortés (1999, p. 64). *En el lejero* retoma la temática de la violencia que en la década de los 50 tuvo gran auge en Colombia, sin embargo, va a diferir de lo realista que era una las banderas de la novela de la Violencia en este país. Pero es justamente su singularidad la que interesa explorar en este proyecto.

En la literatura colombiana hubo un periodo (aproximadamente entre la década del 50 y la del 70)<sup>2</sup> donde predominaban las novelas con temáticas sobre la violencia. Los conflictos de esta época eran principalmente partidistas, entre liberales y conservadores. Las novelas producidas en este periodo tratan la violencia en un tono realista y de denuncia. (Osorio, 2011, p. 105) Después de esta época la violencia sigue acompañando la historia colombiana, pues siguen la violencia guerrillera, la violencia causada por el narcotráfico y la violencia paramilitar.<sup>3</sup> Todos estos ámbitos de la violencia influyeron en la producción literaria colombiana. Pero en las novelas que se escribían seguía siendo característico el tono realista.

Durante y después del auge de los carteles de narcotráfico en Colombia, en el campo literario (en la novela para ser más precisos), va a tomar protagonismo la figura del sicario. En la década de los '90 e incluso en la del 2000 la “literatura del sicariato”<sup>4</sup> (Osorio, 2015 p. 37) va a ser el tipo de novelas que más se van a publicar. Esto es algo que

---

<sup>2</sup> Óscar Osorio, en *Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva* (2011), hace un análisis de siete trabajos de investigación sobre la novela de la Violencia, donde las fechas señaladas como en las que se produjeron novelas sobre la Violencia varían en cada trabajo pero que en promedio oscilan entre 1950 y 1970.

<sup>3</sup> Véase *La nueva generación de narcotraficantes colombianos post- FARC: “Los Invisibles”* (2018) publicado por InSight Crime (centro de investigación de crimen organizado) donde se dividen las etapas, del narcotráfico y la violencia inmanente a este, por épocas y en orden cronológico.

<sup>4</sup> Óscar Osorio, en su libro *El sicario en la novela colombiana* (2015), plantea una discusión sobre cómo denominar a la literatura donde predomina la figura del sicario. Osorio da sus argumentos de por qué no debería llamársele “sicaresca” y en contraposición propone el término “literatura del sicario o el sicariato” (2015, p 105).

deja claro Óscar Osorio en su investigación *El sicario en la novela colombiana* (2015), donde hace una enumeración de novelas donde el papel del sicariato es fundamental.<sup>5</sup>

En los relatos de la novela de la Violencia y el sicariato la estética exhibicionista es protagonista, como lo afirma María Martínez (2012):

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”. (p. XVIII)

Evelio Rosero desarrolla en *En el lejero* las temáticas de la violencia, del secuestro, de las masacres. Sin embargo, a diferencia de las novelas que se produjeron en ámbitos anteriores de la violencia, no existe un tono realista, sino que la violencia es alegorizada, representada a través de lo corpóreo, ya que el concepto violencia no se usa ni una sola vez en la novela y el concepto de guerra es nombrado solo una vez. En esta novela la violencia va a ser representada a través de lo físico: del estado físico de los personajes, de los objetos, del espacio ficcional en sí; y de la configuración de la personalidad, tanto intelectual como espiritual. En palabras de Martínez:

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

---

<sup>5</sup> Entre estas se encuentran: *El peloito que no duró nada* (1991) de Víctor Gaviria, *Sicario* (1991) de Alberto Vázquez, *Leopardo al sol* (1993) de Laura Restrepo, *La Virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, *El zar* (1995) de Antonio Gallego, *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco, *Sangre ajena* (2000) de Arturo Álape, *Hijos de la nieve* (2000) de José Porras, *Comandante Paraíso* (2002) de Álvarez Gardeazábal, *Batallas en el Monte de Venus* (2003) de Óscar Collazos, *Angosta* (2003) de Héctor Abad, *Sin tetas no hay paraíso* (2005) de Gustavo Bolívar y *El eskimal y la mariposa* (2005) de Naum Montt. Entre otras que no hacen parte de los '90 ni de los 2000.

testimonial y al hiperrealismo sociologizante de la narcoliteratura y la sicaresca, como a la poetización y erotización nostálgica de la violencia. (Martínez, 2012. p. XXII)

En la narración de la novela no se van a crear imágenes de la violencia como acto presente, sino como acto consecuente, así las imágenes no son de las balas destrozando, sino de las balas que ya destrozaron, física, espiritual y psicológicamente. A pesar de no ser nombrada la palabra violencia, imágenes como “[...] ollas y tazas de peltre perforadas, botellas de aguardiente despedazadas, una muñeca de plástico sin cabeza...”, (Rosero, p. 12) “[...] un muchacho alto y esmirriado correteaba detrás de la cabeza de una mujer...” (p. 13), no nos remiten a otra cosa. Así la violencia se manifiesta a través de lo corpóreo.

En este sentido, es muy interesante la singularidad de la novela de Evelio Rosero con respecto a, primero, la producción literaria de la novela de la Violencia, y segundo, a su contexto literario inmediato, que es el de “la literatura del sicariato”, ya que a pesar de mantener la temática de la violencia, la tendencia estética y la propuesta de visión de mundo va a cambiar por completo.

### **1.2.2 Contexto violento**

En esta sección se busca conocer sobre los hechos ocurridos en el contexto histórico de la publicación de *En el lejero*, específicamente los acontecimientos intrínsecos al conflicto armado colombiano; esto con la intención de documentarnos para poder contrastar, al momento de llegar al análisis en los capítulos posteriores, los actores del conflicto armado colombiano de la época especificada con los personajes de la novela objeto de estudio.

*En el lejero* fue publicada en 2003, por lo cual podríamos decir que su contexto histórico inmediato puede ubicarse entre 1995 y 2003. En Colombia, este periodo fue el del recrudecimiento de la violencia, ya que a pesar de que el conflicto armado es más antiguo, fue en esta época donde se intensificó. Así mismo se intensificaron todas las modalidades de la violencia. El grupo de Memoria Histórica en su informe *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad* (2013) lo explica de la siguiente manera:

Entre 1996 y 2005, la guerra alcanzó su máxima expresión, extensión y niveles de victimización. El conflicto armado se transformó en una disputa a sangre y fuego por las tierras, el territorio y el poder local. Se trata de un periodo en el que la relación de los actores armados con la población civil se transformó. (p. 156)

En el conflicto armado, sobre todo en este periodo, hubieron, entre otros, tres importantes actores: los grupos guerrilleros, los grupos paramilitares y la fuerza pública, este último reflejando las políticas de los gobiernos de turno. En este apartado hablaremos, respectivamente, del protagonismo de cada uno de los actores de la violencia antes mencionados, específicamente en la época de la que se viene hablando, pues nos interesa profundizar sobre el contexto de *En el lejero*. Luego mostraremos las influencias de estos actores en masacres y secuestros, que son dos constantes en el contexto interno de la novela de Evelio Rosero. Finalmente, relacionaremos a dichos actores con nuestra novela a trabajar y el enfoque de esta investigación.

Las FARC, el movimiento guerrillero más fuerte, tuvieron “un crecimiento gradual desde los años ochenta” (Memoria Histórica, 2013, p. 163) y comienzo de los noventa, el cual

[...] se refleja en un crecimiento militar y una expansión territorial que llevó a las FARC a pasar de tener 48 frentes y 5.800 combatientes en 1991, a 62 frentes y 28.000 combatientes en 2002, con una presencia en 622 municipios, equivalentes a un 60% del total de municipios del país. (CNMH, 2013, p. 162)

Además del narcotráfico, la extorsión, entre otras, el secuestro era una de las modalidades de financiación de los movimientos subversivos, así, entre la década de los noventa y la primera del 2000, los grupos guerrilleros “intensificaron los secuestros” (p. 161).

Por otro lado, los grupos paramilitares resurgen para la década de los noventa. Esto a partir de la legalización de cooperativas de vigilancia y seguridad privadas, más conocidas como las “Convivir”, que “hacia marzo de 1997 existían 414 [...] en Colombia”, (CNMH, 2013, p. 158) las cuales, fortaleciendo el paramilitarismo, transitaron a la clandestinidad el mismo año tras perder su condición de legal por orden de la Corte Constitucional, debido a las constantes violaciones a los Derechos Humanos por parte de estos grupos. Así las cosas, “En 1995 se fundaron las Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá –ACCU–” (p. 160) y en 1997 se reunieron los distintos grupos paramilitares de diferentes zonas de Colombia para unirse: así nacieron las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). Este grupo paramilitar empezó a expandirse por todo el país, especialmente en la Costa Atlántica y

[...] para 1999 esas fuerzas eran un verdadero ejército irregular, con un carácter particularmente ofensivo [...] la guerra adquirió un nuevo rostro: la ocupación del territorio a sangre y fuego, la vinculación masiva de los narcotraficantes en la empresa paramilitar y una estrategia de captura del poder local e influencia en el poder nacional. De forma que los

años ochenta fueron la década de las guerrillas, mientras que el final de los noventa y el comienzo del siglo XXI fueron los años de los paramilitares. (CNMH, 2013, p. 160)

El paramilitarismo también tuvo gran influencia en las representaciones políticas, tanto así que:

[...] el resultado político de esta expansión se vio más adelante, en las elecciones del 2002, cuando sus fichas coparon una tercera parte del congreso y pudieron influir decididamente en la campaña presidencial; también ejercieron control sobre 250 alcaldías y nueve gobernaciones, en las elecciones del 2003. (p. 160)

Más que la fuerza pública en sí misma, el otro gran protagonista del conflicto armado fue el Estado. Fue el Estado el que facilitó la creación de las “Convivir” y es el que controla a la fuerza pública. En 2002, con la elección de Álvaro Uribe Vélez como presidente de la República, se dio inicio a la nueva Política de defensa y seguridad democrática, la cual consistía en mayor inversión en el Ministerio de Defensa, por ende, en el crecimiento de la fuerza pública en pie de fuerza y armamento. Esto significó el crecimiento de la violencia, pues el territorio colombiano se mantenía en constantes enfrentamientos entre la fuerza pública y los grupos guerrilleros.

El Estado, a fin de cuentas, era el que controlaba y decidía, sin embargo, fue la fuerza pública la que actuó de manera directa. La fuerza pública apoyó en la legalidad a las “Convivir” y en la ilegalidad al paramilitarismo, “en algunos episodios por acción y en otros por omisión” (CNMH, 2013, p. 163), incluso hay registro de ataques a la población civil por parte de la fuerza pública de manera independiente, como podremos notar en la siguiente cita:

Estos tres actores fueron los principales participantes en masacres y secuestros.

La distribución [...] de la participación de los actores armados en las 1.982 masacres cometidas entre 1980 y 2012 (58,9%, grupos paramilitares; 17,3%, guerrillas; 7,9%, Fuerza Pública; 14,8%, grupos armados no identificados; 0,6%, paramilitares y Fuerza Pública en acciones conjuntas; y 0,4%, otros grupos) revela que de cada diez masacres seis fueron perpetradas por los grupos paramilitares, dos por las guerrillas y una por miembros de la Fuerza Pública. (CNMH, 2013, p. 47)

Estos son datos que ponen al paramilitarismo como el gran perpetrador de las masacres y a la Fuerza Pública como su cómplice y coautor. Sin embargo, estamos ante un periodo de tiempo muy amplio, veamos pues los números del contexto histórico de la publicación de *En el lejero* antes mencionado: “entre 1996 y 2002 se produjo el mayor número de casos: 1.089 masacres con 6.569 víctimas, lo que equivale a un 55% de las masacres de todo el periodo examinado (1980-2012)” (CNMH, 2013, p. 51).

Las guerrillas, por su parte, fueron los protagonistas en los secuestros:

[...] para el periodo 1970-2010, en términos de autoría presunta y confirmada, las guerrillas son las mayores responsables de los secuestros relacionados con el conflicto armado. El 90,6% de los casos, porcentaje equivalente a 24.482 secuestros, fue ejecutado por estas; le siguen los grupos paramilitares, que aparecen relacionados en la comisión de 2.541 secuestros, que corresponde a un 9,4%. (CNMH, 2013, p. 65)

Entre 1980 y 1995 el secuestro estuvo estancando e incluso decreció, pero “entre 1996 y 2002 retorna a una tendencia creciente y explosiva” (CNMH, 2013, p. 64).

Las masacres y los secuestros son dos constantes interpretativas en la novela que estudio. Jeremías Andrade, el protagonista de *En el lejero*, vive una dura travesía en busca de su nieta, la cual fue secuestrada según la narración deja inferir. Andrade lo que más encuentra en su camino es la muerte multiplicada, lo que podríamos relacionar con las masacres. Este contexto histórico ayuda a entender mejor el trasfondo de la novela, ya que tendríamos actores históricos que coinciden con la narración y los elementos ficcionales que propone Evelio Rosero: las guerrillas con el secuestro y los grupos paramilitares junto a la Fuerza Pública con las masacres. Así mismo, el *cuerpo* cumple una gran función tanto en el contexto externo como en el interno de la novela, pues es la anulación del *cuerpo* la fuente de poder para los victimarios y la fuente de dolor para las víctimas.

## CAPÍTULO 2: Alegorización de la violencia

### 2.1 ¿Por qué se alegoriza la violencia en “En el lejero”?

El concepto de “alegoría” se puede tomar de distintas vertientes, los estudios literarios, la lingüística, etc., aunque en términos generales suele definirse de forma muy parecida. El diccionario de La Real Academia Española (RAE) lo define como “ficción en virtud de la cual un relato o una imagen representan o significan otra cosa diferente” (Española, 2020). También la RAE lo define desde la retórica como “plasmación en el discurso de un sentido recto y otro figurado, ambos completos, por medio de varias metáforas consecutivas, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente”. Mientras que el diccionario Glosario lingüístico se define así: “representación de una idea o cosa abstracta a través de otra que guarda con ella una relación real” (Lingüística, 2016).

Desde los estudios literarios, en su libro *Introducción a la literatura fantástica* (1981), específicamente en el capítulo 4 “La poesía y la alegoría”, Tzvetan Todorov propone la siguiente conceptualización de alegoría a partir del análisis de la literatura fantástica:

Se distinguieron diversos grados, de la alegoría evidente (Perrault, Daudet) a la alegoría ilusoria (Gogol), pasando por la alegoría indirecta (Balzac, Villiers de l’Isle Adam) y la alegoría “vacilante” (Hoffmann, Edgar Poe). En cada caso, lo fantástico vuelve a ser puesto en tela de juicio. Hay que insistir sobre el hecho de que no se puede hablar de alegoría salvo que ella esté indicada de manera explícita dentro del texto. En caso contrario, se pasa a la simple interpretación del lector, entonces no habría ningún texto literario que no fuese alegórico, pues lo propio de la literatura es ser interpretada y reinterpretada incansablemente por sus lectores (p. 54).

En estas definiciones encontramos en común que la *alegoría* es la representación de algo, pero no a través de un solo elemento, sino de un conjunto de elementos que conforman *la representación* de ese algo, por eso “relato o imagen”, “por medio de varias metáforas” o “idea o cosa abstracta”. En el caso de Todorov hay un gran cambio que se discutirá después de la última definición que tendremos en cuenta.

Ana-Jimena Deza Enríquez en su artículo “Gracián y el concepto de alegoría. Verdad y agudeza en *El criticón*” (2004) hace un análisis del concepto a partir de diversas definiciones por corrientes de estudio y teóricos literarios. Deza Enríquez propone la siguiente definición:

Alegoría es la sucesión concatenada de imágenes o metáforas, [...] normalmente referidas a un mismo tema. Pero en la invención alegórica la imagen no es un mero medio estético, sino que encierra una significación oculta. De este modo, siempre hay un sentido literal frente a otro intelectual; el primero forma parte de lo real; el segundo —lo que el autor quiere transmitir— de la imaginación, de suerte que el objeto de la imagen alegórica no son las cosas sensibles, sino las inteligibles. Se inserta en una isotopía compleja, con dos planos, el manifiesto y el latente. El nivel serio, que expresa la verdad, permanece oculto tras la imagen, que es el plano de juego que contiene un pensamiento que encubre al primero.

Hay dos clases de alegoría: pura y mixta. En la primera [...], no hay palabras propias, todas ellas son figuradas; en la segunda [...], aparecen señales del pensamiento indicado a través de elementos reales (p. 160).

Todorov parece concebir la alegoría anulando “la significación oculta” de la que habla Deza, ya que él dice que solo existe alegoría en tanto esté indicada de manera explícita en el texto. La misma alegoría anula también el género literario (en el caso de la

literatura fantástica), pues al ser explícita la existencia de la *alegoría* lo fantástico no queda en tela de juicio como dice él, sino que desaparece debido a su sentido alegórico, que, repito, ya no es oculto sino que está evidenciado por el mismo texto. Todorov explica que solo es alegoría si está explícita, porque si no es así toda obra literaria es alegórica entonces, suponiendo que la interpretación es dar con lo que representa dicha obra literaria.

Sin embargo, no necesariamente tiene que ser así, puesto que, a partir de lo que propone Deza, la alegoría existe a partir de isotopías, sucesiones concatenadas de metáforas o imágenes que se refieren a un mismo tema. O sea, la alegoría siempre va a llevar al lector a un mismo punto, lo cual no pasa con la interpretación general de una obra literaria, pues incluso un mismo lector puede interpretar y reinterpretar, como el mismo Todorov dice, en diferentes tópicos. Deza divide en dos planos la *alegoría* (el manifiesto y el latente) y Todorov por su parte parece unificar estos dos planos. En mi lectura de *En el lejero* no encuentro una alegoría unificada en dichos planos, sino lo contrario, una alegoría con su sentido literal-estético y otro inteligible, por esta razón el concepto de alegoría que trabajaremos será el de Ana-Jimena Deza.

En *En el lejero* se presenta la temática de la violencia, sin embargo, la palabra violencia no se menciona una sola vez, lo cual configura una característica alegórica. Partiendo de la definición de alegoría de la RAE, las imágenes y el relato son una constante representación de la violencia, así mismo las metáforas consecutivas de la novela no pueden hacer pensar al lector en algo diferente a la violencia, en conclusión estamos ante una “idea o cosa” que representa otra. La violencia que se representa en esta novela es una violencia en específico, la causada por el conflicto armado colombiano. Veamos, entonces, como se da la alegorización de la violencia “pura” y “mixta” en *En el lejero*.

### 2.1.1 Alegoría “pura” de *En el lejero*

En la alegoría pura las palabras son figuradas, es decir, no hay una conexión directa entre lo que se dice y lo que se quiere decir, la interpretación no es tan obvia. No se apela a elementos reales del plano latente, sino que bajo el plano manifiesto se mantiene oculto el sentido real. El frío y el calor son los elementos de alegoría pura que identifiqué en la novela.

#### 2.1.1.1 El frío

*En el lejero* trabaja la violencia no como acto en curso, sino como acto consecuente, es decir, no nos encontramos ante la narración de ataques a balas y bombardeos, sino ante lo que décadas de eso dejó como consecuencia. Una de estas consecuencias es el frío. Jeremías Andrade, el héroe de la novela en mención, llega a un pueblo donde el frío es protagonista; las casas, el aire, las camas, las personas están heladas, el pueblo en sí está cubierto de una neblina densa y helada, como se observa en las siguientes imágenes: “[...] y esa pertinaz llovizna de briznas de hielo, exasperantes, que se metía en las pestañas igual que alfileres, obligando a cerrar los ojos” (Rosero, 2003, p. 13).

El frío constante de *En el lejero* proviene de cualquier dirección, incluyendo del cielo a través de briznas de hielo, las cuales te llevan a cerrar los ojos como acto total de ceguera. Una ceguera inducida, pues si la niebla, como veremos más adelante, no te nubla por completo la visión, esta lluvia de pedacitos de hielo como alfileres te hace cerrarlos necesariamente.

Además, en otras imágenes relacionadas al frío encontramos una singularidad: los elementos que representan normalmente el calor están transformados en elementos fríos.

Un volcán que expulsa lava se transfigura en uno que expulsa raudales de frío: “un frío de hielo caía a raudales desde el volcán” (p. 12); el café caliente de las mañanas se convierte en uno frío y desagradable; “tomó el café, además, frío” (p. 18); y las cobijas calientes, solución al frío mientras se duerme, son un hielo literalmente: “se deslizó en el hielo de las cobijas” (p. 9). Esto muestra un antagonismo directo con el calor, o el fuego, que también es un elemento alegórico en esta novela. Se observan más imágenes sobre el frío en la novela:

[...] no había, pensó, necesidad de nevera. El pueblo entero era una nevera donde cada habitante daba frío, lo provocaba: eso sintió con la dueña y la criada. Eso sintió cuando las opacas siluetas de los tres que bajaban y los tres que subían pasaron junto a él [...], dejaron su rastro frío y siguieron. El mismo frío orgánico, táctil, que sintió con la vieja que arrojó agua sucia a sus pies: sintió que además le arrojaba una bocanada de hielo que no solo brotó de su cara sino de todo su añoso cuerpo abierto hacia él, [...]. Pero la risa de los niños le dio más frío, pensaba, fue la risa del frío, dolía en el corazón, del puro frío. (Rosero, 2003, pp. 19-20)

Estas imágenes muestran un frío isotópico, insoportable, generalizado en toda la narración de la novela. Frío en oposición al fuego que también tiene presencia en la novela y que aparece como un elemento de privilegio, incluso de poder. El frío en oposición también al calor humano, puesto que la frialdad aquí es indiferencia, individualismo, lo único que las personas pueden transmitir después de todo lo que han vivido. El frío se instala aquí como una consecuencia de la violencia que deja sin humanidad al ser humano. Este elemento, así como al fuego, también se opone a la luz, pues la niebla no deja que el pueblo se ilumine con la luz del sol y solo reina la oscuridad, pero no es un elemento propio de *En el lejero*, ya que Evelio Rosero utiliza el frío en varias de sus novelas, incluso como taponamiento de la luz, de la visión:

El frío como leitmotiv 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 o abre la novela impidiendo la visión: ‘el frío de la tarde empapaba 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) (Martínez, 2012, n. 8, p. 42).

El frío es una “sucesión concatenada de metáforas” (Deza, 2004, p. 160) que conforma una alegoría de la indiferencia, la desconfianza, el dolor, la falta de empatía, la dureza que instala la violencia en las víctimas, pero también de carencias, ya que el fuego es un elemento fundamental para la supervivencia humana. Esta indiferencia, en el contexto del conflicto armado colombiano, representada a través del frío, no es un elemento sin fundamento en la novela, ya que:

Para Hans Blumenberg, un absolutismo está estrechamente relacionado con la indiferencia, con la experiencia de no ser tenido en cuenta, de no ser visto o permanecer invisible. La indiferencia es peor que la enemistad, que la “negación óptica de un ser distinto”, ya que puede ser más eficaz en el rechazo del otro. Situada en el extremo opuesto a la hospitalidad, lleva incluso a la invisibilidad, a no reconocer al semejante, pero también a la pérdida de sentido del mundo, a que sean imposibles las historias que nos constituyen como seres humanos. (Ochoa, p. 1)

Es decir, la imagen del frío como representación de la indiferencia en el contexto del conflicto armado es pertinente en tanto que dicha indiferencia es un método de defensa de las víctimas, a las cuales se han condenado al olvido y abandono estatal. Además, la

perdida de sentido del mundo, inscrita en la indiferencia es también respuesta a la desolación que provoca la violencia.

### ***2.1.1.1 El calor***

Como se explicó en el primer capítulo, un tópico constante en las novelas de Rosero es la tensión vestidos/desnudos o dominante/dominado. El frío y el calor representan esta misma dicotomía. Anteriormente señalamos las significaciones del frío en *En el lejero*, que, de forma general, se contrapone al fuego como elemento material, o sea una necesidad de primera mano. Sin embargo, en términos no materiales, el frío se contrapone al calor; ya sea el humano o el que proviene de las cosas materiales desde la significación que le damos los humanos. En la novela en mención la tensión se presenta sobre todo en el plano material; las personas que tienen acceso al fuego son las personas que tienen poder:

Quando los niños rieron él metió las manos a los bolsillos, como un gesto intuitivo de protección: quería fumar. Y comprobó que dejó los cigarrillos en la habitación, y nunca como en ese momento quería fumar un cigarrillo. Desde hacía un año, desde que empezó a buscar, volvió de nuevo a fumar, y la risa de los niños lo provocó, de simple espanto. Lo congeló la risa. <<Debí ponerme dos camisas>>, pensó. Pero no iba a esperar hasta la tienda para fumar. Regresaría al hotel: quedaba más cerca (Rosero, 2003, p. 18).

En la cita anterior comienza un pasaje de la novela dedicado explícitamente a la alegoría del fuego. El cigarrillo, el acto de fumar, aquí, representa protección ante ese frío terrible que emiten las personas. El hecho de que se diga que nuestro protagonista volvió a fumar desde que empezó a buscar nos deja claro dos cosas de acuerdo a la representación que se le da aquí al acto de fumar: (1) Jeremías Andrade tenía el hábito de fumar antes, lo que quiere decir que ya había vivido situaciones de este tipo, ya había tenido que afrontar

este tipo de frío; y (2) Jeremías Andrade logró dejar de fumar un tiempo, lo que indica que de alguna manera tenía el calor necesario para no necesitar el cigarrillo, de esto se podría inferir que Andrade logró de alguna manera constituir el *locus amoenus* del que hablamos en el primer capítulo.

De regreso al hotel, Andrade consiguió sus cigarrillos, pero no tenía fuego para encender. En ese sentido: nuestro héroe no estaba acostumbrado al frío que se describe pero tenía lo que parece una estrategia de aminoramiento del frío, a pesar de esto carece del elemento fundamental, el fuego. Gracias a esto Rosero consigue ingresar a la narración un nuevo personaje:

— Buenos días —Oyó su propia voz, desconociéndola. Y la volvió a oír, entre la niebla, interrumpiendo el paso de un hombre gordo y corpulento que subía difícilmente por la mitad de la calle —: ¿Tiene que me regale fuego?

[...] El gordo llevaba puesto un gorro de lana descomunal, con orejeras. [...] El gordo subía al hotel, cuando el bajaba, y fumaba, de modo que él lo detuvo con un saludo, le dijo: <<Buenos días>>, y el gordo repuso de inmediato: <<De buenos no tienen nada>>, y se quedó esperando, avistando para todas partes, inspeccionándolo todo, menos a él. Fue cuando él le pidió fuego y el gordo soltó una risotada ficticia, dura: <<Aquí le damos todo el fuego que quiera>> dijo. Y extendió su cigarro para que él prendiera el suyo.

<<El fuego que quiera pensó>> pensó. Ya hubiera querido incendiar la muralla de ratones que los cercaba (Rosero, 2003, p. 22).

Dicho personaje representa el poder en la novela, ante el incesante frío y la precariedad de este pueblo, este personaje llamado Bonifacio, además de fuego lleva consigo “un gorro de lana descomunal, con orejeras”, lo que indica recursos que nadie más

posee. Nuestro protagonista, en su última expresión, parece no reconocer el sarcasmo en la última expresión de Bonifacio, ya que “todo el fuego que quiera” se refiere a balas en vez de fuego real. Otros recursos que posee este personaje es: “Y sacó del bolsillo una botella de aguardiente. Se dio un largo trago, sin ofrecer, guardó la botella y después encendió otro cigarro [...]” (Rosero, 2003, p. 24).

Esos recursos de los que goza Bonifacio se reafirman con la anterior cita, este tiene consigo agua en el desierto, o más bien aguardiente, tanpreciado que no se ofrece y más cigarrillos para no perder el calor del humo en los pulmones y el del fuego en la cara. Pero ¿no hay o hubo otros poseedores de estos recursos en la población? La siguiente cita nos puede ayudar:

[...] cuerpos y más cuerpos de hombres que dormían con el sombrero puesto, las ruanas embozalándolos, las manos abiertas extendidas entre cadáveres de ratón, las manos buscando todavía las botellas de aguardiente vacías; también ellos parecía muertos, por su quietud enorme, porque todos estaban sin zapatos (Rosero, 2003, p. 27).

En la cita anterior, el autor parece referirse a hombres que en algún momento gozaron de los recursos que tiene ahora Bonifacio, pero que ahora están a merced de la calle. Esto nos hace pensar en los campesinos que fueron despojados de sus tierras por la violencia, campesinos que ante el arrebato violento de sus posesiones quedan moribundos en la calle, solo con sus sombreros y ruanas, buscando entre sus bolsillos vacíos un poco de esos recursos que ya no tienen y necesitan ante el frío arrasador del conflicto. La ausencia de zapatos es una manera de profundizar la desolación de estos hombres. El fuego, además de recursos de primera mano para la sobrevivencia, también es uno de poder como se puede ver en la siguiente cita:

— ¿cree que no me di cuenta?, ¿me cree tonta? Allí estaban los hijos del Bonifacio, le juro que si yo voy y cuento que usted amenazaba a los niños con piedras, el Bonifacio viene y lo mata de dos tiros en su maldita geta (Rosero, 2003, p. 30).

Aquí, una habitante del pueblo le deja claro a Jeremías Andrade que el fuego del que hablaba Bonifacio antes se refería a balas. En esta cita podemos confirmar el poder que tiene Bonifacio, pues ya no son solo los recursos, sino el servicio de los habitantes del pueblo que velan por sus intereses, y la presencia de un arma que, en el contexto del conflicto armado, es representación de poder. Además de fuego, el calor es fundamental en la novela: “Era un instante de sol, efímero y por eso mismo eterno, porque ocurría una vez al día” (Rosero, 2003, p.33).

Esta pequeña cita muestra que el espacio narrativo de la novela está completamente desolado. El sol en este pueblo sale una vez al día, vez que más bien deberíamos llamar momento efímero, pero ¿es que en un pueblo tan destruido física y moralmente por la cruda violencia puede salir el sol? El fuego tiene tanta importancia que también es revelador:

La llama del fósforo lo escalofrió: pareció formar, en su fulgor, un momentáneo rostro pérfido, ¿de hombre o mujer? Gritándole algo, como si le escupiera. Encendió una vela, y, al agacharse a pegarla en el piso, descubrió estremecido a boca de jarro la rata enorme, su olor de humedad, las patas prendidas a uno de los panes; los dos ojillos fosforescentes lo observaron un segundo; después la rata huyó por debajo de la puerta; su ruido de uñas que rasgaba quebró la oscuridad (Rosero, 2003, p. 42).

Acá el fuego es develador, ante un espacio coartado por la oscuridad, un inesperado resquicio de luz, de fuego, devela la maldad que se esconde entre esas tinieblas. Eso representa ese rostro pérfido que configura el fuego, eso representa la rata aterradora

comiéndose el pan. Se puede ver, además, otro personaje con acceso al fuego: “El carretero seguía en el mismo sitio, y encendía un cigarrillo. Fumó con él. Solo cuando apagaron los cigarrillos el carretero volvió a hablar [...]” (p. 66).

Aquí vemos otro personaje que tiene acceso al cigarrillo, a este beneficio en el contexto de la novela. Este personaje es muy confuso porque tiene poder pero no lo usa en sentido negativo. El carretero es quien finalmente ayuda a Andrade a recuperar su nieta, parece que el poder del carretero es independiente al de Bonifacio, incluso superior, pero sobre todo mediador. La siguiente cita reafirma el poder de Bonifacio:

Tenía un sombrero de paja toquilla en lugar del gorro de lana con orejas; se veía distinto, acaso más gordo, las cejas menos blancas, el rostro menos colorado, y estaba armado: la culata de un revólver abultaba su cintura. En medio del frío el abismo transpiraba. Sacó del bolsillo la botella de aguardiente y se asomó al abismo, mientras bebía (Rosero, 2003, p. 77).

La cita anterior es del final de la novela, en el cual reaparece Bonifacio, ya no con su gorro para el frío sino con un sombrero elegante, las cejas menos blancas y el rostro menos colorado: todo esto indica que donde habita, su espacio personal es cálido. Aquí se manifiesta su poder por completo, poder temible, el arma que antes fue una amenaza ahora se vuelve real. La presencia opositora al frío del aguardiente.

El fuego, en conclusión, se opone al frío, pero no como calidez humana, sino en su forma más física y material. El fuego en la novela no es una solución al problema, es más bien un antídoto temporal, que te ayuda sobrellevar las sensaciones que produce el frío. El fuego también es, sobre todo, un elemento representativo del poder, como antídoto al frío, pero uno privado al que no todos tienen alcance.

### 2.1.2 Alegoría “mixta” de *En el lejero*

La *alegoría* mixta lo es en tanto que, sin dejar de ser *alegoría*, se recurre a elementos reales que conectan de manera más rápida y sencilla (no evidente) con el plano latente. Por eso es mixta, porque mezcla los elementos reales del sentido literal con el sentido oculto del cual dichos elementos reales también hacen parte (Deza, 2004). Los elementos que hallamos en la novela respecto a este tipo de *alegoría* son: la muerte multiplicada, elementos materiales, el encarcelamiento y la pérdida de los sentidos.

#### 2.1.2.1 *La muerte multiplicada*

Otra imagen isotópica en la novela de Rosero es la muerte multiplicada: “[...] en sus orillas los cadáveres de ratón, tiesos, congestionados, las patas como si invocaran, parecían todavía intentar acercarse al agua. [...] descubría por fin el montón infinito de ratones fosilizados” (p. 12). Estas imágenes son, también, metáforas que apuntan al tema de la violencia, el conflicto armado: la muerte multiplicada es una constante de la guerra.

Los conflictos armados traen consigo muchas muertes, en el caso de Colombia con un conflicto armado de más de 50 años las pérdidas humanas son espeluznantes. Como se precisó en principio, *En el lejero* apela principalmente a las consecuencias del conflicto armado, y una gran consecuencia ha sido la normalización de la muerte, la ausencia de la sorpresa y conmoción que genera tantas muertes, “un día te acostumbras tanto” (Rosero, 2003, p. 26) que ya no te importa, se vive tanto entre la muerte, que pasa desapercibida. A eso apunta principalmente la alegoría de la muerte multiplicada, no solamente resemantiza la realidad social de las miles de muertes que ha causado el conflicto, sino que apela a cómo la sociedad colombiana ha ingresado a su inconsciente colectivo la muerte como si

hiciera parte del vivir cotidiano del país. “Y de pronto un infinito montón de guitarras destrozadas, en un rincón blanco. Pensó que nunca hubiera terminado de contarlas ese día, y ahora pensó en un cementerio de guitarras” (Rosero, 2003, p. 35).

En este fragmento se sigue tocando el tema de la muerte multiplicada, sin embargo al acudir a una guitarra la significación varía un poco. La guitarra es usada por el músico popular, que al ser popular es colectivo. La muerte de las guitarras anula dicha colectividad y los sentimientos que dicha colectividad trae consigo: la alegría, la unión, incluso, en cierto nivel, la música popular representa el amor y las costumbres que configuran la identidad colectiva de una población. Además, esta cita muestra la anulación del arte a causa de la violencia. El arte queda en un tercer plano, relegado y herido por el conflicto.

### ***2.1.2.2 Elementos materiales***

Los elementos materiales remiten al lector directamente al conflicto armado. Aunque la palabra guerra se menciona solo una vez en la novela, las descripciones constantes nos muestran que en el espacio ficcional de la novela estuvo asentado el conflicto armado, los enfrentamientos en sí:

En toda la calle, a trechos, utensilios ya inútiles, diseminados, sobresalían [...] entre la niebla. Vio ollas y tazas de peltre perforadas, botellas de aguardiente despedazadas, una muñeca de plástico sin cabeza –su piel casi humana resaltaba en la niebla, las diminutas manos abiertas, como encendidas, parecían escarbar en la niebla–, vio contra un muro un gran santo de madera rajado por la mitad, carbonizado de cabeza a pies como por un rayo, un calzón de mujer color carne entre el barro y de pronto una antigua dentadura postiza con solo tres dientes, rota y enlodada pero como disponiéndose a morder (Rosero, 2003, pp. 12-13).

En estos fragmentos nos encontramos con una “sucesión concatenada de imágenes” referidas a un mismo tema, de las que habla Deza en su definición de *alegoría*, imágenes “que encierran una significación oculta” y que representan “el sentido literal” que forma parte de “lo real” en el mundo ficcional de la novela. Por otra parte, en el sentido intelectual, se puede interpretar que estos elementos (ollas, tazas, botellas) fueron perforados y despedazados por balas, además el Cristo partido por la mitad y carbonizado remite a la masacre de Bojayá en el departamento del Chocó, donde un ataque a una iglesia causó la muerte de muchas personas, y el curioso caso de un Cristo mutilado se convirtió en la representación del dolor y la desolación de aquel hecho (español, 2017).

Ya sabemos “que el objeto de la imagen alegórica no son las cosas sensibles, sino las inteligibles” (Deza, 2004, p. 160), lo cual refuerza el autor utilizando elementos como la muñeca que remite a una niña, un calzón de mujer que remite a una mujer y una dentadura postiza que remite a un anciano. En estas tres imágenes es notable la intención de que estos elementos inanimados se vean animados: “su piel casi humana” en el caso de la muñeca, el color piel del calzón y la dentadura dispuesta a morder. Las imágenes de elementos materiales tienen además conexión directa con lo detallado en el contexto histórico de la publicación de la novela:

De las rejas de una de las ventanas que orillan la calle cuelga ante ti una gran cabeza de perro, atada con una soga. Pende su hocico abierto, estrangulado. [...] Cerrada la noche vio una cancha de fútbol escasamente iluminada donde un muchacho alto y esmirriado correteaba detrás de una blanca cabeza de mujer (Rosero, 2003, p. 13).

En las masacres del conflicto armado colombiano la decapitación de las víctimas es algo que causa mucha conmoción, como pasó en la masacre de El salado en el 2000

perpetuada por las AUC, muy parecido a la imagen confusa de un muchacho jugando con la cabeza de una anciana (víctimas, 2020). Además, la imagen de la cabeza de perro colgada deja claro que la crueldad de esta violencia no tuvo límites, y hasta los animales fueron víctimas de ella. Los elementos materiales son la *alegoría* del conflicto armado físico, o sea, de los usos de la violencia por parte de los actores armados y los desastres materiales que los enfrentamientos causaron.

### 2.1.2.3 *El encarcelamiento*

El encarcelamiento es otra de las isotopías presentes en la novela que nos remiten al conflicto armado, recordando que el secuestro era una de las formas de intimidación y financiación de los actores del conflicto. Evelio Rosero, desde su propuesta estética, usa la sensación de encierro, de encarcelamiento en su protagonista y los espacios narrativos para remitirnos a los delitos contra la libertad que se cometían en el conflicto armado, por ejemplo la siguiente cita: “La dueña del hotel le dijo que ese era su cuarto: abrió la puerta y señaló una **celda**<sup>6</sup>, especie de cajón” (Rosero, 2003, p. 9).

De esta manera empieza la novela, en las dos primeras líneas Rosero transforma para el lector un cuarto en una celda, de aquí en adelante ya no se le llamará cuarto sino celda. No debemos olvidar que, más allá de todo lo que se ha hablado en este trabajo, *En el lejero* relata la vivencia de un abuelo al buscar a su nieta secuestrada. Es decir, el elemento del secuestro, del encarcelamiento, de la limitación de la libertad, va a estar presente en toda la novela. Así como las otras representaciones nos llevan a una idea abstracta, la sensación de encarcelamiento que se siente a lo largo de toda la novela tiene como fin recordarnos que el secuestro es una de las peores crueldades del conflicto armado

---

<sup>6</sup> Las negritas son nuestras

colombiano. Presento la siguiente cita que insiste en la conversión del cuarto en celda como un indicio de la trama final de la novela:

Ha señalado esa **celda** sin aire y sin luz, casi una cripta. [...] 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** (p. 10).

Así cómo la anterior, existen muchas referencias a la sensación de encarcelamiento, sin embargo hay una especial insistencia en mostrar el lugar de hospedaje, ya que es una especie de espejo del pueblo, como una celda.

Además de las anteriores, podemos encontrar otras manifestaciones físicas del encarcelamiento como: “[...] en ese pueblo que limitaba a lado con el volcán y al otro con el abismo” (p. 12); que, como se dijo antes, confirma al pueblo como cárcel. La sensación de encarcelamiento es creciente, el cual llega a un encarcelamiento más invasivo como se ve a continuación: “A la exigua luz de los candeleros pudo constatar que quien le habló — quien creía que había hablado — yacía atado con cadenas a la base de la cama” (p. 62), un encadenamiento, más limitante. Ese crecimiento del encarcelamiento finaliza con un empujón hacia el vacío, la muerte:

— 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 (p. 75).

Las citas anteriores son del inicio y final de la novela respectivamente. Vemos como en la primera apenas se le está mostrando las pistas al lector, el encarcelamiento es

completamente representativo, no solo el cuarto se configuraba en una celda, también el pueblo entero parece una celda, una cárcel. Esa representación del inicio de la novela corresponde al móvil de la trama que se va a develar al final: Rosaura, la nieta de nuestro protagonista, está secuestrada. A Jeremías Andrade lo envían a buscar a su nieta en una parte del pueblo donde hay montones de secuestrados, personas encadenadas como en las dos últimas citas, encadenados que van muriendo y enfermando en ese lugar como los miles de secuestrados en el conflicto que nunca aparecieron.

Otra forma de remitir al encarcelamiento en la novela es a través de las sensaciones, la vigilancia, la coartación de privacidad, como veremos en la siguiente cita:

Iba a moverse, reacomodarse y continuar el sueño cuando descubrió acorralado que también en la penumbra de la puerta seguía la dueña [...] La dueña avanzó. Él lograba distinguir su bulto en la noche, inclinándose. Olió la carne cruda del pollo que enarbolaban sus manos, próximo a su cara. Cerró inmediatamente los ojos (p. 11).

Si vemos el encarcelamiento como la limitación o anulación de la libertad, el acoso, la vigilancia, el irrespeto por los espacios privados también configura una sensación de encarcelamiento.

#### ***2.1.2.4 La anulación de los sentidos***

Otro acto presente y consecuente del conflicto armado en Colombia ha sido la anulación de los sentidos: callar, cegar, ensordecir a las personas a través del miedo. Por esto Evelio Rosero incluye este eje temático en su novela como alegoría de la indiferencia, ya sea obligada o naturalizada por la violencia. Veamos entonces como ejemplo: “[...] le pareció un pueblo mudo, [...] y esa pertinaz llovizna de briznas de hielo, exasperante, que

se metía en las pestañas igual que alfileres, obligando a cerrar los ojos” (Rosero, 2003, p. 13).

En la anterior cita vemos como se describe el pueblo como mudo. Las imágenes de la anulación de los sentidos se relacionan con las imágenes del frío, ya que de manera general representan lo mismo: la pérdida de la humanidad, la indiferencia. La violencia ha dejado el pueblo en silencio, pero no un silencio referente a tranquilidad, sino a la pérdida de la alegría, del entusiasmo, y también el miedo. No olvidemos que los actores de la violencia solían obligar a las personas a acostarse temprano en los pueblos en los que tenían presencia. Además, en la cita, vemos como este frío de inhumanidad trae como consecuencia la ceguera: la niebla no te deja ver y las briznas de hielo te obligan a cerrar los ojos. Esa anulación de los sentidos también puede ser autoinducida:

En la frialdad de la primera calle vio tres hombres que bajaban, por aparte, distanciados, los cuerpos echados para atrás, como si temieran rodar al abismo, los brazos como péndulos, tan arqueados los cuellos que parecían ofrecerlos a un verdugo invisible, y vio a otros tantos que subían la misma calle, pero encorvados, rendidos a plenitud, casi a punto de rozar la tierra con las rodillas, de modo que al cruzarse los que bajaban y los que subían parecían seres de mundos distintos, y no se saludaban; era como si cada uno pretendiera ser el único, o dar a entender al otro que podía seguir tranquilo, que nadie era testigo de nada, que no se habían visto nunca. [...] Ninguno de los que subía y bajaban lo saludó: no lo saludó nadie. Creyó entrever que eran hombres jóvenes, pero actuaban y caminaban como centenarios, los rostros enrojecidos, los gestos espeluznados, como signados por el íntimo fastidio de tener que cruzarse en la misma calle y fingir no verse y compartir el mutuo fingimiento — igual que un suplicio (Rosero, 2003, pp. 16-17).

En este largo pasaje se esconde mucho más que solo la representación de la indiferencia a través de la anulación de los sentidos, la cual vemos en la omisión que hacen estos personajes de sí mismos. De esta cita también se puede inferir un encuentro entre paramilitares y Fuerzas Armadas; recordemos que en el primer capítulo mostramos que estos dos actores del conflicto se secundaban y en esta cita hablan de personajes que al parecer deben ser antagonistas pero deciden obviarse, no molestarse mutuamente; esto nos hace pensar en todos los hechos en los que Fuerzas Armadas fueron cómplices de paramilitares desde la omisión. La anulación de los sentidos se vuelve natural, después de forzarse a la población a esto, queda inmerso en la cotidianidad:

Se cruzó con él un parroquiano, metido en una ruana, embufandado, la indiferencia de la piedra, y luego otro, en la plenitud del silencio, como riéndose a escondidas, y más vecinos oscuros, que emergían de las puertas sin saludarse, sin una palabra, el mismo sombrero claro, algunos bastones, los rostros casi escondidos, pero todas las caras al fin como de espanto, una estupefacción recóndita en los semblantes, en todas las edades (Rosero, 2003, p. 34).

En la anterior cita, igual que en otras previamente presentadas, vemos como los personajes expresan su indiferencia literalmente, parecen no verse, no oírse, y es claro que no se comunican. Pero todo esto trae consigo un miedo profundo, como si la vida misma les aterrara, claro, es una consecuencia de la violencia. Además de anulación de los sentidos, también la muerte es naturalizada: “—Me han visto tanto que ya no me ven, ni a mí ni a los ratones que yo les recojo debajo de los zapatos, por pura voluntad, porque a la hora de la verdad solo me dan de comer” (p. 44).

La indiferencia también puede ser inconsciente debido a una naturalización del contexto, como en la cita anterior: de nuevo aparece la imagen de la muerte multiplicada, presente pero naturalizada al punto de ya no notarla. El mismo frío es anulador de los sentidos:

En la raíz de la niebla siguió buscando a la monja, sin distinguirla, hasta que ella se volteó a él, como si supiera que él deseaba mirarla, y le mostró el rostro absolutamente blanco. <<Es niebla>>, pensó él, <<es por la niebla que no la veo>>, porque no le veía ojos ni boca en el rostro, solo una mancha blanquísima, ovalada, irradiando llamas blancas (Rosero, 2003, p. 59).

La inhumanidad representada por el frío (la niebla en la cita anterior) y causada por la violencia elimina de tu  *cuerpo*, de tu rostro, la vista y la voz.

La alegoría es una sucesión concatenada de metáforas o imágenes que acuden a un mismo tema: como el frío isotópico, alegoría de deshumanización; el fuego, alegoría de poder; la muerte multiplicada, alegoría de las víctimas mortales del conflicto armado y la normalización de la muerte en la sociedad colombiana; los elementos materiales, alegoría del conflicto armado físico; el encarcelamiento, alegoría del secuestro; y la anulación de los sentidos, alegoría de la indiferencia consciente e inconsciente. Estas alegorías particulares en conjunto crean la alegoría general de la violencia, en especial la causada por el conflicto armado colombiano, que es representada en toda la novela.

Todo esto ratifica el hecho de que *En el lejero* sí alegoriza la violencia, tanto en la utilización de alegoría pura como de alegoría mixta, sin embargo, lo que más interesa mostrar en esta investigación es la utilización de la corporeidad como medio de

alegorización de la violencia, a fin de entender cómo, aún con el cuerpo como elemento principal, la novela no exagera la violencia a través las imágenes realistas.

### CAPITULO 3: El cuerpo como alegoría de la violencia

La importancia que Evelio Rosero le da al cuerpo en *En el lejero* fue el elemento que motivó la presente investigación. ¿Por qué es importante el cuerpo en dicha novela? ¿Por qué es importante el cuerpo en el conflicto armado colombiano? La respuesta es la misma para estas dos preguntas ya que *En el lejero* alegoriza la violencia del conflicto armado colombiano: el cuerpo es una herramienta de poder. En este capítulo se hablará del cuerpo: su definición, su uso en la novela, y de cómo la creación del cuerpo en la novela es una alegorización de la violencia.

De acuerdo con el libro *La guerra inscrita en el cuerpo* (2017) del Centro Nacional de Memoria Histórica: “los cuerpos no son solamente *cuerpos* orgánicos, sino que estos van más allá de la anatomía y la fisiología: los *cuerpos* son también las vivencias que somos y nuestro primer archivo de memorias” (2017, p. 15). O sea que, hay que dejar de pensar el cuerpo desde una concepción materialista, e ir más allá de esto, pues la configuración de un cuerpo depende de las marcas en él: físicas, psicológicas, espirituales, etc. Entonces:

[...] se comprende el cuerpo más que como objeto, como un cuerpo vivido, es decir, como un conjunto de experiencias que se registran en la subjetividad. La manera como vivimos y somos nuestro cuerpo y nuestras experiencias en el mundo se llevan en la carne, en los sentimientos, en las emociones y en las consciencias.

(Centro Nacional de Memoria Histórica, 2017, pp. 15-16)

El cuerpo es, entonces, además de objeto, todas las inscripciones en este, lo que le da sentido o se lo quita al objeto mismo. Es decir, el objeto por sí mismo no configura un

cuerpo, se necesita el fin consciente o inconsciente, las vivencias, un camino recorrido: sea largo o sea corto.

Teniendo en cuenta que el mundo de un texto literario es intrínsecamente ficcional, o sea, los personajes, espacios, son producto de la imaginación, ¿podría pensarse en los personajes de una novela como cuerpos? A partir de la definición hallada en *La guerra inscrita en el cuerpo* (2017) podríamos decir que sí, y no solamente los personajes, también los demás elementos, la novela en sí, ya que el cuerpo es este conjunto de experiencias que se registran en la subjetividad, eso mismo es la novela: conjunto de experiencias, de vivencias subjetivas que representan. Así mismo, cada personaje, los espacios y los objetos descritos; ya que a diferencia del mundo real, estos se desprenden de su connotación inanimada y pasan a ser objetos y espacios vivos, que representan, que significan y develan experiencias. El juego artístico en la literatura de llevar en paralelo lo inanimado y lo animado termina quitándole el sentido inanimado a los objetos, ya que, en últimas, son metáforas, símbolos, alegorías. Prieto, Uscátegui y Lasso lo confirman de la siguiente forma:

Como ya advertía Norbert Elias, en *El proceso civilizador*, el cuerpo, al igual que el texto, desempeña un papel fundamental como lugar, sede y agente de la cultura. Cuerpo y texto cambian, sufren alteraciones, modifican su realidad y, de manera indefectible, forman parte de un mismo orden simbólico. (Prieto, Uscátegui y Lasso, 2017, p. 19)

Justamente eso consiguen ser los objetos también, formar parte de un mismo orden simbólico. La descripción de un lugar, o de un objeto, termina siendo una prolongación de la experiencia que el cuerpo vive como sujeto. Así, viajar a un pueblo en el mundo exterior

genera una experiencia individual, con una significación que uno mismo le da. Pero el viaje de un personaje a un pueblo en una novela termina siendo una experiencia tanto para el personaje como para el pueblo mismo que representa algo. Prieto, Uscátegui y Lasso comentan más al respecto:

Desde la teoría crítica, el cuerpo es abordado como una categoría dinámica que es estructurada por el lenguaje y constituida a partir de un entrecruce discursivo, a la manera de un texto cuyo sentido depende de las perspectivas lectoras. Estas relaciones entre cuerpo y texto se evidencian con fuerza en el campo social y político, estableciendo múltiples relaciones de tensión y disputa en el lenguaje, en la acción y en el deseo, como lo dejó evidenciado Michel Foucault en sus cursos en el Collège de France. Pero, por encima de las tensiones y disputas, el cuerpo, así como el texto, persisten y prosperan, incluso, en muchos casos, reescribiendo las marcas que el poder les ha impreso en su piel, o imponiéndose ellos mismos como una marca sobre otra piel: así lo entiende Judith Butler en *El género en disputa*. (Prieto, Uscátegui y Lasso, 2017, p. 19)

Pero además, la descripción de un espacio u objeto puede ser la identidad misma de dicho espacio u objeto, o en caso opuesto, de los personajes. Así, al momento de crear un personaje, un espacio, un objeto en la literatura, se crea también un cuerpo, pues como parte del texto se impone sobre la comprensión global del cuerpo textual. Es, entonces, el autor un creador de cuerpos, un dios que crea mundo y vida, y que le da vida a dicho mundo. Veamos cómo explica Alejandro Gasel, en su artículo “Una corporeidad dinamizada: notas sobre corporeidad, territorios y literatura argentina actual” (2017), la relación espacio-cuerpo, desde el concepto más amplio de territorio:

[...] el cuerpo no se desprende del territorio ni el territorio suele desprenderse del cuerpo, ya que los sentidos entre ambos es una productividad de un intercambio constante. Acaso

son posibles los cuerpos que narra *El telo de Papá* sin la imaginación semiotizada de un territorio desierto. O, que enumeración crítica puede existir en *Unos días en Córdoba* sin la actitud etnográfica de un cuerpo que intenta “decir Córdoba”. (Gasel, 2017, p. 40)

A pesar de ser esta una cita orientada a un corpus diferente, las mismas preguntas se podría formular para *En el lejero* ¿son posibles los cuerpos de *En el lejero* sin las imágenes de un pueblo completamente devastado? El cuerpo es vital a la hora de representar la violencia, porque es el cuerpo mismo que la delata. Son las huellas físicas, los testimonios, pero también el estado de los espacios y los objetos los que evidencian y relatan esa violencia. No hay violencia sin emisor o receptor de esta, y la violencia misma implica la tensión vestidos/desnudos propia de la novelística de Evelio Rosero, por esta razón nuestro análisis del cuerpo como alegorización de la violencia va a estar dividida en cuerpos violentos y cuerpos violentados, pero también le sumaremos una nueva perspectiva: la de los cuerpos violentados tornados violentos, partiendo del concepto “violencia incorporada” (2011, pp. 162.), tomado de Juana Chaves.

### ***3.1 Cuerpos violentos***

Partiendo de la tensión vestidos/desnudos (dominante/dominado) y de la presunción de que la configuración de personajes es la configuración del cuerpo mismo, en este apartado señalaremos a los personajes de *En el lejero* que representan a los *cuerpos* emisores de violencia, aterrizando en el contexto histórico en el cual se enmarca la producción de la novela, para así lograr hacer un paralelo con el conflicto armado colombiano y los actores de dicho conflicto.

El primer actor violento que encontramos en la narración de la novela es el Estado, el cual se encuentra tácitamente. El acto de violencia emitido por el Estado es el abandono

y, consecuentemente, la vulneración de los derechos de la población en la que se desarrolla la novela. Esto se evidencia en el control y mando absoluto del villano en la novela, o sea el abandono estatal y violencia por omisión, además de la siguiente cita: “[...] y, más abajo, en un tablón ordinario, con letras pequeñas, inseguras: *Ce vende poyo crudo.*” (Rosero, 2003, p. 19)

En esta cita se está describiendo el único hotel del pueblo, en el cual se hospeda el protagonista de la novela. Se evidencia, en la dueña del hotel, una falta de educación académica, lo que se clarifica en las faltas de ortografía del letrero que se halla en la entrada del hotel. Esto configura una vulneración a un derecho fundamental: la educación. De hecho, en la novela, a pesar de las no escasas descripciones del pueblo, nunca se menciona algo sobre la existencia de una escuela.

Un personaje que de forma directa es emisor de violencia en nuestro corpus es Bonifacio, el villano de la obra. El discurso de este personaje es el de la violencia, además de su descripción física. Bonifacio es, a partir de nuestra interpretación, un comandante guerrillero, el secuestrador, lo cual profundizaremos a partir de la siguiente cita:

— Buenos días —Oyó su propia voz, desconociéndola. Y la volvió a oír, entre la niebla, interrumpiendo el paso de un hombre gordo y corpulento que subía difícilmente por la mitad de la calle —: ¿Tiene que me regale fuego?

[...] El gordo llevaba puesto un gorro de lana descomunal, con orejeras. [...] El gordo subía al hotel, cuando el bajaba, y fumaba, de modo que él lo detuvo con un saludo, le dijo: <<Buenos días>>, y el gordo repuso de inmediato: <<De buenos no tienen nada>>, y se quedó esperando, avistando para todas partes, inspeccionándolo todo, menos a él. Fue

cuando él le pidió fuego y el gordo soltó una risotada ficticia, dura: <<Aquí le damos todo el fuego que quiera>> dijo. Y extendió su cigarro para que él prendiera el suyo.

<<El fuego que quiera >> pensó. Ya hubiera querido incendiar la muralla de ratones que los cercaba (Rosero, 2003, p. 22).

La anterior cita relata el primer encuentro de nuestro protagonista con Bonifacio, en el mantiene una actitud conflictiva. Como ya se dijo antes, este personaje representa el poder, pues posee beneficios importantes que pocos personajes tienen, estos beneficios relacionados con el fuego y el calor (véase segundo capítulo). Podemos notar desconocimiento por parte del protagonista, ya que no acaba de comprender el enunciado “Aquí le damos todo el fuego que quiera” como referencia directa a las balas, en cambio su comprensión se limita al anhelo de un fuego literalmente hablando, lo cual en todo el contexto de la novela se convierte en un bien necesario que pocos poseen. Ahora veamos qué elementos nos llevan a pensar que este personaje representa a un comandante guerrillero: “El vio la bota negra del gordo, la punta dura y cuadrada que apagaba el cigarrillo [...]” (Rosero, 2003, p. 24)

En esta cita vemos que las botas que usa Bonifacio son botas militares, las que se usan cuando se está en guerra, teniendo en cuenta todos los contextos de la novela. Así mismo, otras actitudes nos permiten seguir interpretando:

— Son cientos de ratones — dijo él.

— Ratones — repitió el albino, con amargura — ¿cuáles ratones? (Rosero, 2003, p. 24)

En este apartado, notamos un desconocimiento y ocultamiento de la multitud de ratones muertos, recordando necesariamente que la presencia de los ratones muertos es

alegoría de la muerte multiplicada, de los miles de muertos que ha dejado el conflicto. O sea, a este personaje, actor directo del conflicto, le conviene obviar las víctimas. La siguiente cita nos brinda más elementos interpretativos:

— ¿Y ya conoció a la enana?

— ¿Enana?

El gordo rió, esta vez con sinceridad:

— ¿está por allá la enana? — dijo

— Cómo, ¿entonces no es una niña?

Volvió a sentir los ojos rabiosos, descifrándolo.

— Cuál niña, carajo. Esa es una enana hijueputa, y bien puta que es. No más alárguele la mercancía y verá cómo se la come, gueba por gueba y hasta el corazón. Hay que tener riñones pa complacerla. Esa atiende a treinta en un santiamén, aunque también por ella voy. Después del desayuno, que venga la enana. En este puto pueblo es el único hueco que encontrará; lo demás son monjas, adiós. (Rosero, 2003, pp. 24-25)

Cuando Jeremías Andrade llega al pueblo en el que transcurren los hechos, se hospeda en un hotel donde lo reciben la dueña y una niña que se dedica a las labores de limpieza. En la cita anterior, vemos como Bonifacio transforma esta realidad, quitándole la significación infantil a la niña, para convertirla en una enana. Esta transformación de la realidad va en pro de ocultar una realidad cruel del conflicto armado: el reclutamiento y el abuso sexual en niños. Este acto va a ser repetido al final de la novela, pues al referirse a la nieta de Jeremías Andrade afirma lo siguiente: “— La última vez que la vi — repuso el albino — le daba teta a un niño.” (Rosero, 2003, p. 81) Bonifacio es el secuestrador; desde

los datos de contexto histórico, los principales actores perpetradores de secuestro, las guerrillas lideran las estadísticas, además las de reclutamiento y abuso infantil.

En la siguiente cita se puede notar una alusión a los alias que se usan en la clandestinidad, en las guerrillas. El personaje dice su nombre, especificando que así se llama en ese pueblo, lo que indica que no es su nombre real, o que por lo menos tiene varios, esto no especifica una identidad guerrillera, pero sí una identidad delictiva, que sumada a los demás elementos nos lleva a la figura de un guerrillero: “— Viejo — gritaba —. No me dijo cómo se llama. Déjese ver, me cuenta qué vino a hacer. Usted me cae bien, yo, aquí, en este pueblo, me llamo Bonifacio”. (Rosero, 2003, p. 25)

Al finalizar la novela, el discurso de “Bonifacio” se vuelve más intenso, respecto a los intentos de mostrar lo malo como bueno a través del lenguaje. “Cuidar de encadenados, con tal que no los encadenen, es un milagro de Dios”. (Rosero, 2003, p. 77) Lo anterior lo expresa refiriéndose a las monjas obligadas a cuidar de los muchos secuestrados que tiene en su poder, un claro desconocimiento de su actuar negativo, intentando hacerlo ver como algo positivo. Lo mismo hace al referirse a los secuestrados, a los cuales llama “todos estos consentidos” (p. 80).

En las últimas escenas de la novela, Bonifacio aparece armado: “y estaba armado: la culata de un revólver abultaba su cintura.” (p. 77) Y en medio de reproches conduce a Andrade a través del borde de un abismo, en el cual termina cayendo.

En la novela también hallamos, a partir la narración de la novela en analogía con los datos presentados en el contexto histórico, referencias a paramilitares y a guerrilleros en general en las siguientes escenas: “[...] vio contra un muro un gran santo de madera rajado

por la mitad, carbonizado de cabeza a pies como por un rayo [...]” (p. 12). Esta cita remite a la masacre de Bojayá perpetrada por las FARC-EP en medio de enfrentamientos con grupos paramilitares, donde fue muy famosa la imagen de un cristo mutilado; y “Cerrada la noche vio una cancha de futbol escasamente iluminada donde un muchacho alto y esmirriado correteaba detrás de una blanca cabeza de mujer [...]”(p. 13 ) que remite a las masacres paramilitares donde se solía desmembrar a las víctimas, incluyendo decapitaciones.

Vemos, entonces, dos formas en la que la corporeidad alegoriza a los actores violentos del conflicto en la novela: la primera es la creación de personajes que tienen semejanzas con dichos actores (Bonifacio) y la segunda, a través de las víctimas o hechos violentos (masacres) perpetrados por esos *cuerpos* violentos en el marco del conflicto armado colombiano.

### ***3.2 Cuerpos violentados***

Hemos nombrado la importancia y significación corpórea que tienen los objetos materiales en la literatura. Sin embargo, en esta novela, dicha importancia va más allá de una observación general, ya que Evelio Rosero muestra una intención clara de animar lo inanimado en su novela. A partir de esto, podemos afirmar que, después de Jeremías Andrade y su nieta, y de todos los secuestrados, el principal cuerpo violentado es la población (territorio y habitantes), pero antes de profundizar esta afirmación debemos señalar dicha intención de darle vida a los objetos.

Al ser una novela alegórica debemos acudir a lo representado más allá del objeto representante, así notaremos que los objetos materiales, como se evidenció en el segundo

capítulo, tienen vida, o la tuvieron: “[...] una muñeca de plástico sin cabeza — su piel casi humana resaltaba en la niebla, las diminutas manos abiertas, como encendidas, parecían escarbar en la niebla— [...]” (Rosero, 2003, p. 12). Aquí es evidente que dicha muñeca intenta señalar a una niña víctima de la guerra, de forma directa se le da vida a este objeto a través de las imágenes “piel casi humana”, “manos abiertas, como encendidas” y “parecían escarbar en la niebla”; así mismo sucede en los siguientes casos: “[...]un calzón color carne” (p. 12), donde el énfasis del color remite a una mujer víctima; “[...] una antigua dentadura postiza con solo tres dientes , rota y enlodada pero como disponiéndose a morder” (p. 13), donde la disposición a morder le da vida a la dentadura, y la dentadura se refiere a un aciano o anciana víctima del conflicto. Los objetos materiales de *En el lejero* lo son en tanto a la presencia, cuerpo o vida a la que remiten, son entonces objetos-cuerpos como confirmamos con el siguiente apartado:

[...] las tazas de wáter, completas pero resquebrajadas [...] todas como con cuerpos reales sentados encima, como si la sola presencia de las tazas [...] provocara la presencia de los cuerpos. Igual ocurría con los tocadores de mujer: sus espejos de ovalo oscurecidos presagiaban la mujer sentada enfrente mirándose la mirada. Igual con las puertas, todas con sus marcos, dispersas como naipes de una baraja, recostadas a las paredes, a otras puertas, o al aire [...] pero realmente puertas abiertas, con sus picaportes dispuestos, porque sus pomos gastados delataban las manos asidas, las diferentes manos, puertas que alguien acaba de abrir, pensó [...] en el piso desigual, de hierba, de tierra, de arena, había alfombras arrolladas, otra muñeca descabezada, la mitad de un balón de cuero, una bota de soldado, y de pronto un infinito montón de guitarras destrozadas, en un rincón blanco. (Rosero, 2003, pp. 34-35)

Todos estos objetos tienen en común que son referentes de cuerpos pero, además, de cuerpos que ya no están, de cuerpos víctimas, de cuerpos que sufrieron el conflicto y que en el contexto de la consecuencia de la violencia son remplazados por objetos. Esto, además, en pro del funcionamiento de la estética alegórica, ya que las imágenes deben remitirnos a escenas o momentos específicos sin mostrarlos o nombrarlos, de esta forma los elementos materiales como alegoría mixta toman importancia en la novela.

Además de lo anterior, escenas como “utensilios ya inútiles, diseminados [...] ollas y tazas de peltre perforadas, botellas de aguardiente despedazadas” (p. 12), muestran una generalización de la violencia en la población: conformada por sus habitantes vivos y muertos: “[...] cadáveres de ratón diseminados como a propósito, secos y ennegrecidos, aquí y allá [...] (p. 11); y por sus espacios que, en la novela, tienen mucha vida reflejada, paradójicamente, a través de la destrucción: “[...] un pueblo mudo, bañado en agua, de calles gredosas y empinadas, negocios sellados, perros famélicos, casas desteñidas y esa pertinaz llovizna de briznas de hielo [...]”(p. 13).

El pueblo al que llega Andrade a buscar a su nieta es un pueblo completamente destrozado, esto es una consecuencia del conflicto: pérdidas materiales, hambre, frío, encierro, precariedad, etc. Además, cada uno de sus habitantes sufre un completo abandono estatal. Así, de forma general, el *cuerpo* violentado es la población; y de forma específica, sus habitantes humanos (niños, ancianos, mujeres, etc.), sus animales como pudimos notar en las citas y sus espacios físicos. Esto además de Jeremías Andrade, su nieta secuestrada y todos los secuestrados presentes en la novela. Estos *cuerpos* violentados son la representación de los *cuerpos* violentados del contexto histórico exterior de la novela:

Bojayá, El Salado, por ejemplo, y cada uno de sus habitantes masacrados y desplazados; los miles de secuestrados y sus familias afectadas.

### ***3.3 Cuerpos violentados tornados cuerpos violentos***

Juana Chaves Castaño en su artículo “Entre la violencia sobre el cuerpo y la violencia incorporada” (2011) pone en diálogo las concepciones de *cuerpo* de Maurice Merleau-Ponty, Marcel Mauss y Pierre Bourdieu para concluir que:

[...] en situaciones de violencia, el cuerpo tiene una constante transición entre ser objeto de ella e incorporarla, es decir, un individuo o grupo social que en algún momento fue violentado a través de su cuerpo o de los cuerpos de otros, incorpora [...] dicha violencia, y la refleja en la reconfiguración de prácticas sociales que en otras circunstancias serían culturalmente inaceptables. (Chaves, 2011, p. 164)

Es decir, la violencia recibida además de sufrirla como receptor, se sufre desde la naturalización y posterior emisión de la misma. En la novela de Rosero, los habitantes de la población después de sufrir las consecuencias del conflicto armado pasan a incorporar la violencia, tornándose así violentos. Cada habitante con que Jeremías Andrade se cruza en esta población tiene una actitud violenta, pero la novela muestra que es una actitud violenta defensiva y no ofensiva, o sea, es una respuesta a sus vivencias.

La dueña del hotel, quien hace parte de la población y, por ende, fue víctima de los evidentes enfrentamientos que se presentaron allí, emite violencia a través del acoso y el abuso a la privacidad, violencia que recae sobre Jeremías Andrade:

Con el frío de la noche que calaba, con la dueña examinándolo, ya no era posible pensar en desnudarse [...] Todavía seguía allí, en la celada, como si expiara [...] si se hubiese dormido — pensó él —, la repugnante dueña lo acecharía una eternidad. (p. 9)

Este acechamiento es un tipo de violencia en contra de la intimidad y privacidad, sin embargo, parecer ser un acto de defensa y protección. La dueña del hotel necesita estar segura de dos cosas: que Jeremías Andrade no es una amenaza y que tiene dinero para pagarle la estancia en el hotel. Eso lo confirmamos en la siguiente cita, la cual sucedió después de que la dueña del hotel esculcara entre las cosas de Andrade:

[...] y voy a decirle una cosa a propósito, escúcheme: si hay algo que me indigne es que me roben, ¿si me oye?, quiero pedirle aquí, el cielo testigo, que me pague por lo menos una semana por adelantado, o tendrá que irse, porque quién sabe qué podría pasar, ¿sí?, hoy o mañana usted amanece sin amanecer y ¿quién va a pagarme?, págume para que los dos vivamos en paz, eso quería decirle desde ayer, apenas llegó usted, pero usted se veía tan asustado y cansado que preferí mirarlo dormir, el mismo susto y cansancio que lleva hoy, qué, cuénteme, ¿se quiere dormir?, ya está muy viejo para paseos, ¿por qué enciende ese cigarrillo?, usted no debería fumar. (Rosero, 2003, p. 36)

La dueña del hotel justifica el haberse quedado vigilándolo mientras dormía, es algo normal en tanto violencia incorporada. Estas apelaciones justifican también el hecho de que buscara entre sus cosas. Sin embargo, entre el tono bélico notamos una actitud solidaria al preocuparse por él, por su salud.

En general, toda la población ha incorporado la violencia, y al mismo tiempo que son violentados ejercen violencia. Rosero relata esa violencia desde dos aspectos: la alegoría, a través de las imágenes, y la actitud directa de cada cuerpo. Esta violencia es

reactiva, y recae sobre todo en Jeremías Andrade, ya que, a partir de la definición de Chaves, mientras para estos personajes su comportamiento es normal, Andrade, al ser extraño a este espacio, se siente atacado. Veamos, entonces, estos dos aspectos en los que relata la violencia Rosero.

En cuanto al aspecto alegórico, las imágenes son las mismas mostradas en el segundo capítulo: el frío como representación de la indiferencia y oposición al calor humano, y al fuego como necesidad básica.

El pueblo como espacio, como *cuerpo*, es el primero en incorporar la violencia. De acuerdo con Gasel, en la literatura la relación territorio-cuerpos es de influencia latente; es, sobre todo, el territorio influenciador de los *cuerpos*, los modifica, los condiciona. En el caso de *En el lejero* se puede pensar en un territorio en paz que en algún momento fue tornado violento por la mano humana, o sea, por el conflicto armado. Así, el territorio violento, configura habitantes violentos. Recordando lo desarrollado en el segundo capítulo, el territorio en el que se desarrolla la novela es un territorio completamente hostil, que ataca a través del frío, de la anulación de los sentidos, del encierro pues limita con un abismo. Veamos un ejemplo: “[...] no había, pensó, necesidad de nevera. El pueblo entero era una nevera donde cada habitante daba frío [...]” (p. 19)

Como podemos notar en la última cita, Rosero no desliga la hostilidad del frío del territorio con sus habitantes, ya que estos están muy ligados. Así, si el pueblo es frío, si el pueblo es violento, sus habitantes son desalmados también:

El pueblo entero era una nevera donde cada habitante daba frío, lo provocaba: eso sintió con la dueña y la criada. Eso sintió cuando las opacas siluetas de los tres que bajaban y los tres que subían pasaron junto a él [...], dejaron su rastro frío y siguieron. El mismo frío

orgánico, táctil, que sintió con la vieja que arrojó agua sucia a sus pies: sintió que además le arrojaba una bocanada de hielo que no solo brotó de su cara sino de todo su añoso cuerpo abierto hacia él, [...]. Pero la risa de los niños le dio más frío, pensaba, fue la risa del frío, dolía en el corazón, del puro frío. (Rosero, 2003, pp. 19-20)

El frío de *En el lejero* es un frío violento, emanado por quienes presumimos violentados. Pero estas manifestaciones violentas no se limitan a la alegoría, pues también se muestran de manera directa, en las interpelaciones de los personajes:

<<Me llamo Jeremías Andrade>> empezó, y ella, de inmediato, interrumpiéndolo: << ¿Y le parece bien que un viejo como usted amenace a los niños con piedra?>>. [...] — ¿Cree que no me di cuenta?, ¿me cree tonta? Allí estaban los hijos del Bonifacio, le juro que si yo voy y le cuento que usted amenazaba a los niños con piedras, el Bonifacio viene y lo mata de dos tiros en su maldita jeta. (p. 30);

En las acciones de los personajes:

Ahora, en la plomiza madrugada del sábado, camino de la tienda, se abrió de golpe una puerta amarilla y emergió una viaja revuelta de ira como una imprecación. Oscura, veloz, armada con un balde, balanceó los brazos y arrojó agua sucia a sus pies. (p. 18);

Y en el aspecto del ambiente del territorio: “A su lado iba oscureciendo velozmente en las esquinas, todas asomadas al abismo: nubes moradas y azules se arremolinaban, se despedazaban con rabia, violentando la atmosfera.” (p. 16)

En conclusión, *En el lejero* no solamente relata la violencia a partir de la dicotomía violentos/violentados, o vestidos/desnudos, sino que devela también que justamente esta pugna constituye una violencia circular que se repite con pocas expectativas de romperse.

El violento no quiere abandonar su posesión de poder al ejercer la violencia sobre otro y el violentado parece no tener otra salida que la de aspirar a la posición contraria.

En Colombia, la violencia y las políticas violentas han sido constantes durante gran parte de la historia, esto ha traído como consecuencia una normalización de este fenómeno, una *violencia incorporada*. Como estrategia en pro de la políticas violentas de gobiernos que dependen del discurso guerrillero para mantener su poder, los medios de comunicaciones masivos han hecho de la violencia un espectáculo. Constantes enfrentamientos, constantes muertos, constantes enemistades entre compatriotas han llevado a la mayoría de los colombianos a naturalizar estos comportamientos e interiorizarlos, como resultado tenemos una gran parte de la sociedad profundamente violenta, y otra gran parte profundamente indiferente. Los *cuerpos* violentados tornados violentos escenificados en *En el lejero* terminan siendo una alegorización de la sociedad colombiana, que durante décadas ha sido víctima hasta llegar al punto de tomar una de dos posiciones: ser indiferentes a la violencia o ser parte de ella, esto sin obviar lo comprometido que está el estado en estos procesos.

## Conclusiones

En una amplia gama de novelas, detallamos que entre los diferentes puntos en común que existen en las obras de Evelio Rosero se encuentra la violencia. Diferentes tipos de violencias que se pueden encontrar en los procesos históricos latinoamericanos, pero sobre todo en la historia colombiana. *En el lejero*, una de estas novelas, relata aspectos específicos del conflicto armado colombiano: secuestros, masacres, destrucción, pero sobre todo deshumanización.

Relatar el conflicto armado colombiano, la violencia colombiana, no es algo innovador por parte de Rosero, en lo que sí innova es en la forma de relatar esto. Rosero Diago deja a un lado el realismo para hablar de la violencia, propio de un objetivo que busca espectacularizar muy ligado a los medios masivos de comunicación; y utiliza la *alegoría* como recurso que busca la reflexión en el lector. Su escenario no es, entonces, el de la guerra como show atrayente (las balas, la sangre, las armas, etc.), sino el de las consecuencias humanas de estas guerras: una sociedad violenta y profundamente destruida, desde la infancia a la vejez, esto a través de imágenes que remiten a los procesos violentos sin necesidad de mostrarlos de forma directa.

El *cuero* ha sido el escenario de la violencia en Colombia: muerte, secuestro, desapariciones, masacres, reclutamientos, etc. Los actores del conflicto han usado el *cuero* de las víctimas como medios de financiación, de crecimiento, de instaurar el terror, de incrementar su poder. Es por esto, que Rosero acude a la corporeidad, vista como la creación de personajes y espacios que emiten discursos respecto a los contextos en cuestión, para alegorizar dicha violencia: sus actores, sus consecuencias.

Pero ¿por qué acudir a imágenes en blanco y negro que no muestran el color de la sangre y la barbaridad del conflicto armado colombiano? Nuestra respuesta es la misma de Jesús Abad Colorado cuando le hacen una pregunta similar respecto a su trabajo como fotógrafo del conflicto, en específico sobre sus fotografías de la masacre de Bojayá en el documental *El testigo* (2018):

Hay fotografías que generan odio. Hay fotografías que generan sed de venganza. Produce repulsión ver lo que los seres humanos somos capaces de hacer con el otro. Y uno lo que tiene que hacer con su trabajo periodístico, fotográfico, es generar una reflexión, que la gente piense: si así quedó el cristo, despedazado, así quedó la gente. (Horne, 33:54)

Con mayor rigor se aplica a la construcción de textos literarios, ya que el autor, además de mostrar las capacidades horribles de los humanos, tiene licencia para crear nuevas realidades, que pueden estar tanto al servicio del espectáculo, el consumismo, como de la reflexión, la comprensión de una realidad que amerita una transformación.

## BIBLIOGRAFÍA

- Burgos, H. (2014). La metáfora de la violencia colombiana en la obra *En el lejero* de Evelio Rosero. *Revista Fedumar Pedagogía y Educación*, 1(1), 49-54. Recuperado de:
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2013). *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional. Recuperado de
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2017). *La guerra inscrita en el cuerpo Informe nacional de violencia sexual en el conflicto armado*. Bogotá: Martha J. Espejo Barrios. Recuperado de:
- Chaves, J. (2011). Entre la violencia sobre el cuerpo y la violencia incorporada. *Hacia la Promoción de la Salud*, (16), pp. 162 – 172.
- CNN Español (9 de septiembre de 2017). La historia del Cristo mutilado ante el que rezó el papa Francisco en Villavicencio. *CNN español*. Obtenido de <https://cnnespanol.cnn.com/2017/09/09/la-historia-del-cristo-mutilado-ante-el-que-rezo-el-papa-francisco-en-villavicencio/>
- Cortés, C. (1999). La literatura latinoamericana (ya) no existe. *Cuadernos hispanoamericanos*, (592), pp. 59-65.
- Cruz, D., Ureña, K. (2015). *La construcción de memoria colectiva en las obras En el lejero y Los ejércitos*. Bogotá: Corporación universitaria Minuto de Dios.
- Cruz, F. (1998). *Ser contemporáneo: ese modo actual de no ser moderno*. Bogotá: Planeta. Recuperado de: <https://www.academia.edu/18548514/Ser-contemporaneo-Ese-modo-actual-de-no-ser-moderno-Fernando-Cruz-Kronfly>
- Deza, J. (2004). Gracián y el concepto de alegoría. Verdad y agudeza en “El criticón”. *Conceptos. Revista de Investigación Graciana*, (1), pp. 157-178.

- Fornet, J. (2006). *Los nuevos paradigmas: Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana: Letras Cubanas.
- Galdós, G. (productor) y Horne, K. (director). (2018). *El testigo* [documental]. Colombia: Pacha Films, Ronachan Films y Horne Productions.
- Gasel, A. (2017). Una corporeidad dinamizada: Notas sobre corporeidad, territorios y literatura argentina actual. *Estudios de Teoría Literaria*, (11), pp. 39-51
- Jaramillo, R. (1998) “La postergación de la experiencia de la modernidad en Colombia”. En: *Colombia: la modernidad postergada* (pp. 27-57). Bogotá: Argumentos.
- Lingüística, G. (28 de 03 de 2016). *Glosario Lingüística*. Obtenido de <https://glosarios.servidor-alicante.com/linguistica/alegoria>
- Marín, P. (2011). La novelística de Evelio Rosero Diago: los abusos de la memoria. *Cuadernos de Aleph*, (3), pp. 136-160.
- Martínez, M. (2012). *Mirar (lo) violento: rebelión y exorcismo en la obra de Evelio Rosero* (Tesis doctoral). Universidad de California, Berkeley.
- Martínez, J. (2017). “La mirada sin perspectiva de la niebla”: fantalogía y desaparición en *En el lejero. Evelio Rosero y los ciclos de la creación literaria*, (pp. 37-56). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- McDermott, J. (2018). *La nueva generación de narcotraficantes colombianos post-FARC: “Los Invisibles”*. Recuperado el, 10 de Marzo de 2019, de <https://es.insightcrime.org/wp-content/uploads/2018/03/La-nueva->

generaci%C3%B3n-de-narcotraficantes-colombianos-post-FARC-Los-Invisibles.pdf

Ochoa, A. (2013). *Historia y fantasmas En el lejero y Los ejércitos: la representación literaria del fenómeno de la violencia en Colombia* (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Osorio, Ó. (2011). Siete estudios sobre la novela de la violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva. *Revista Poligramas*, (25), pp. 85-108

Osorio, Ó. (2015). *El sicario en la novela colombiana*. Cali, Colombia: Universidad del Valle, Programa Editorial.

Prieto, A., Uscátegui, A., Ascanio, C., Ávalos, E., Lasso, E., Rodríguez, J., Galván, J., Merchán, M., Artieda, P., Rubio, S. y A'Lmea, R. (2017). *Cuerpos y fisuras. Miradas a la literatura latinoamericana*. San Juan de Pasto, Colombia: Editorial UNIMAR.

Real Academia Española (RAE). (2020). Título de la definición *DLE*. Obtenido de <https://dle.rae.es/alegor%C3%ADa>

Redacción APP. (31 de mayo de 2021). “¿Cuáles son las dictaduras más nocivas que ha tenido América Latina?” *El Tiempo*. Obtenido de <https://www.eltiempo.com/mundo/latinoamerica/cuales-han-sido-las-dictaduras-de-america-latina-337448>

Rodríguez, J. (S.F). Augusto Escobar: la violencia: ¿generadora de una tradición literaria?

*Novela colombiana.* Obtenido de [https://www.javeriana.edu.co/narrativa\\_colombiana/contenido/bibliograf/violencia.htm#](https://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/violencia.htm#)

Rojas, V. (20215). *La mirada transgresiva en la narrativa de Evelio José Rosero*. Santiago de Cali: Universidad del Valle.

Rosero, Evelio (1981): *El eterno monólogo* de LLO (Poema novelado), Medellín, Ediciones Testimonio.

Rosero, Evelio (2003): *En el lejero*, Bogotá, Norma.

Rosero, Evelio (2007): *Los ejércitos*, Barcelona, Tusquets.

Suárez, M. (31 de julio de 2020). Cuando los dictadores entraron en la literatura. *Política Exterior*. Obtenido de <https://www.politicaexterior.com/articulo/cuando-los-dictadores-entraron-en-la-literatura/>

Unidad de Víctimas. (2020). *El Salado*. Obtenido de <https://www.unidadvictimas.gov.co/especiales/web-el-salado/index.html>

Zavaleta, José (2018). “Elementos para la construcción del concepto de campo de la violencia”. En: *Sociológica* (pp. 151-179). México: UAM, Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades.

Zó, R. E. (2016). El discurso testimonial y el pasado latinoamericano. *Boletín GEC*, (20), 52–64. Recuperado de <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/article/view/1054>