

Kristine Vanden Berghe

Modo gótico, agotamiento y resiliencia

En el lejero de Evelio Rosero

En el panorama de la literatura latinoamericana contemporánea, destaca la importancia del gótico, tanto por la profusión de textos que lo evocan como por su calidad. Al corpus de ficción lo acompaña un corpus igualmente importante de textos críticos que reflexionan sobre su auge, que buscan definirlo en términos de género literario, modo o tendencia, o bien intentan determinar sus rasgos distintivos.

Con este propósito, se han elaborado diversas listas de poéticas y estéticas hasta que, recientemente, parece haberse alcanzado cierto consenso en torno al hecho de que lo que define la ficción gótica es la presencia de una serie de tropos —la mujer perseguida y recluida en algún lugar inhóspito es uno de los más recurrentes— empleados con el objetivo de provocar miedo. A raíz de esto, han surgido otras interrogantes, como aquella sobre quiénes deben sentir estos temores góticos: ¿los personajes o los lectores? Para la mayoría de los críticos, en los textos góticos al menos uno —y a menudo varios— personajes deben experimentar momentos de terror, vivir experiencias que les causen escalofríos o sentirse paralizados por el pánico. Sin embargo, este miedo no se limita a los personajes y al ámbito textual en el que se mueven, sino que abundan los recursos que buscan transmitirlo a los lectores en el mundo real. Nos estremecemos con los personajes perseguidos por empatía, porque nos reconocemos en su desconcierto y sus temores, o porque nos entristecen su indefensión o su reclusión.

A pesar de que esta definición significa una primera definición del gótico, no deja de plantear nuevas preguntas. ¿Cómo se puede tomar en cuenta una emoción como criterio definitorio de un género si esta emoción depende de la personalidad de cada lector y también de los miedos colectivos de su época?¹ En efecto, aunque los miedos góticos se relacionan con las experiencias individuales de aquellos que los sienten, también suelen tener una dimensión social importante que hace que los motivos del miedo evolucionen a lo largo del tiempo y del espacio. Han sido especialmente los enfoques materialistas, feministas y postestructuralistas del gótico los que han destacado que los temores góticos no son representaciones de condiciones humanas atemporales, sino que surgen de contextos

¹ Este reparo ya se había formulado en relación con el género fantástico, por ejemplo, por Todorov (1970) en su réplica a la definición propuesta por Caillois.

Kristine Vanden Berghe, University of Liège

sociopolíticos específicos (Botting/Townshend 2004: 14–15). Estas reflexiones han llevado a su vez a que el gótico se haya definido en función de los traumas. En su libro *Gothic Literature. Texts, Contexts, Connections*, Sue Chaplin ha propuesto que lo consideremos como el modo que, frente a los conflictos y ansiedades de cada momento, tiene la capacidad de representar experiencias traumáticas (2011: 4). Como Chaplin, partiremos de la idea de que, ya sea que se defina en función de miedos o de traumas, el lector reconoce el modo gótico porque presenta una serie de tropos que lo caracterizan y porque, al mismo tiempo, activa recursos que generan miedo y que se relacionan con los traumas sociales de su época.

El hecho de que el gótico se considere apropiado para representar miedos y traumas contribuye a explicar su reciente auge en la ficción hispanoamericana, buena parte de la cual reflexiona sobre sociedades en las que los miedos ciudadanos y los traumas individuales y sociales se multiplican y exacerbán. Algunos de estos miedos son más propios de la región, como el temor al secuestro, al desplazamiento debido a mafias que ambicionan quedarse con el terreno de uno, al feminicidio o al temor a ser víctima colateral de enfrentamientos entre grupos armados. Otros miedos son más compartidos con áreas fuera de América Latina. Entre ellos se destacan el sentimiento de que la globalización está socavando los lazos comunitarios locales, el temor de que los peligros asociados con enfermedades globales y pandemias acaben con la especie humana, o el miedo a que los desastres ecológicos, especialmente los relacionados con el calentamiento global, destruyan el planeta. En la medida en que varios de estos temores globales sugieren la posibilidad del fin de la humanidad o de nuestro mundo, el gótico se presenta como un modo particularmente propicio para reflexionar sobre la idea del agotamiento.

Esta idoneidad la ilustra la novela *En el lejero* (2003) del escritor colombiano Evelio Rosero, la cual se analizará a continuación. El texto se nutre en gran medida del repertorio de tropos góticos para evocar los miedos individuales y colectivos, tanto colombianos como globales. Después de explorar los tropos en cuestión, profundizaremos en algunas de las numerosas alusiones que el texto hace a otros textos. Sin embargo, estas relaciones intertextuales generan una tensión, ya que parece haber una incompatibilidad entre la representación del agotamiento del mundo, por un lado, y la evocación de la resiliencia de la ficción literaria, por el otro. Antes de abordar estas tres cuestiones, sin embargo, conviene que presentemos de manera breve al autor y su novela.

La carrera literaria de Evelio Rosero (Bogotá, 1958) conoció un viraje en 2006 cuando publicó su novela más aclamada hasta la fecha, *Los ejércitos*, la cual recibió varios premios importantes. La historia narra cómo unos grupos armados asolan un pueblo colombiano desde la perspectiva y voz de un hombre mayor, cuyos parientes y vecinos van desapareciendo uno tras otro. Tres años antes, en

2003, el autor había publicado otra novela breve sobre el mismo tema, titulada *En el lejero*, que pasó relativamente desapercibida pero que se volvió a publicar gracias al éxito de *Los ejércitos*, primero en 2007 por la editorial La Otra Orilla y luego, en 2013, por Planeta. Existen similitudes notables entre ambos textos, ya que tratan la misma cuestión, es decir, las desapariciones forzadas y la búsqueda de seres queridos, desde una perspectiva similar, la de un hombre septuagenario. En *Los ejércitos*, este hombre se llama Ismael Pasos y busca a su esposa desaparecida, mientras que en *En el lejero* el personaje principal es Jeremías Andrade, quien intenta encontrar a su nieta.²

Cuando se le preguntó al escritor sobre la relación entre ambos textos, respondió que consideraba *En el lejero* como un ejercicio preparatorio para *Los ejércitos*, una especie de antesala suya. Reflexionando sobre ambas novelas, mencionó que la primera le producía decepción porque era una suerte de sueño terrible, mientras que la más reciente le parecía reflejar principalmente la realidad histórica:

La insatisfacción literaria que experimenté con la primera, fue la génesis de *Los ejércitos*. La primera es un sueño terrible, una pesadilla de la que intentamos sacudirnos con dolor, con tristeza, hasta despertar. [...] Yo no podía contentarme con lo alcanzado en *En el lejero*. Allí la pesadilla se apoderaba de todo [...] Tenía que esforzarme por trasladar mi miedo real, mi esporádico terror de ciudadano a las páginas de un libro, como una rebelión. Yo no reflexioné jamás que la destrucción y la descomposición resultaran buenos materiales para mi oficio. (Ungar 2010: s.p.)

Este comentario establece dos conexiones con el modo gótico. La primera es evidente y se basa en la evocación del terror: al describir *En el lejero* como una pesadilla, Rosero apunta al vínculo del texto con el gótico, donde domina el miedo. Además, relaciona este sueño perturbador con el temor provocado por la “destrucción y descomposición”, palabras que evocan la idea de un mundo agotado. La segunda conexión se relaciona menos con los temas o las emociones y más con el juicio de valor que el autor emite sobre su propia obra. Al expresarse en términos negativos sobre ella, Rosero adopta la modalidad peyorativa con la que el gótico ha sido juzgado desde sus inicios en el siglo XVIII. Como han señalado Fred Botting, Dale Townshend y otros, estos juicios han perdurado hasta el siglo XX:

2 Para Juan Carlos Oregó Arismendi, “De algún modo *Los ejércitos* es la reescritura, en clave realista, de la historia periférica de violencia y desencuentro plasmada en *En el lejero*, sin que se borren del todo, en la novela de 2007, los indicios del alegórico enrarecimiento en la obra matriz” (2008: 87). Por su parte, Juliana Martínez estima que la falta de notoriedad de la primera novela tiene que ver con una experimentación más radical con lo que llama el “spectral realism” (2020: 40).

Critics [...] even in those studies which self-consciously attempt a positive reconsideration of the form, unconsciously reiterate a discourse in which distinctions between high and low, good and bad, popular and literary works abound: almost without exception, Gothic appears to be the disenfranchised term in the construction of a system of canonical tastes, categories and literary-critical values. (Botting/Townshend 2004: 13)

Mientras *Los ejércitos* sería la novela que cumple con los requisitos del canon, su antecedente es condenado hasta por el mismo autor al lugar de la exclusión incómoda de las obras de la literatura “baja”. Es, como la ficción gótica tal y como la califican Botting y Townshend “suggestive of an underground, an underclass, an unconscious, a locus of uncomfortable exclusion” (2004: 12).

Curiosamente, los calificativos utilizados por estos críticos para hablar del modo gótico, como “subsuelo” y “una exclusión incómoda”, evocan la trama de *En el lejero*. La novela, que es más bien un relato de ambiente en el que no ocurre gran cosa, se centra en el abuelo Jeremías Andrade cuando llega a un lugar que se asemeja a un purgatorio. En la parte más infernal y relegada del convento del pueblo adonde lo ha llevado su búsqueda, conocida como “el lejero”, yacen masas de individuos secuestrados. La novela actualiza el tropo literario del descenso al infierno, y el escritor ha utilizado numerosos elementos recurrentes en la iconografía gótica para describirlo. Veamos cuáles son los principales de ellos y cómo se relacionan con la idea de agotamiento.

Tropos góticos del agotamiento

Desde las líneas iniciales del texto, el anciano —y los lectores con él— somos transportados a un mundo donde domina el sentimiento de lo *unheimlich*, no tanto por referirse a un secreto que haya salido a la luz (aunque en sentido alegórico la nieta secuestrada podría representarlo), sino más bien por estar completamente alejado de lo que consideramos familiar y por aparecer francamente siniestro.³ Esta atmósfera lóbrega y sombría la crean cosas y personajes monstruosos, grotescos y abyecatos que sugieren que el mundo se acerca a su fin.

Cuando el abuelo llega al pueblo, se hospeda en un hotel regentado por una “dueña” a la que acompaña una “enana” de “desproporcionada cabeza” (Rosero 2007: 11). Poco después, se topa con una mujer ciega y otra que lo acusa de haber molestado a un grupo de niños que estaban pateando una cabeza humana. Esta

³ En un texto de 1919, Freud examinó la noción de lo *unheimlich* y concluyó que su etimología apunta a la idea de que, lo que parece familiar y tranquilo es amenazado por la vuelta de algo conocido pero escondido o reprimido (Botting 2014: 8).

última mujer aparece por primera vez: “en la casi total oscuridad de su ventana abierta, le pareció que brotaba la figura amarilla de una mujer, que su cara de ojos enormes los contemplaba. La boca desvanecida, amarilla, se entreabría” (35). Los ojos enormes, la boca entreabierta, el color amarillo con el que aparece, son aspectos que evocan un cuerpo grotesco. El padre de los niños malévolos, Bonifacio, una especie de cacique que administra el lejero, es presentado como “el albino”. Estos personajes, más bien tipos, carecen de profundidad psicológica, pero se caracterizan por su anormalidad física, que les confiere una apariencia monstruosa. Su deformidad se vuelve aún más grotesca porque a menudo viene acompañada de risas: “Desde algún lugar, una risotada incipiente lo escalofrió” (67), o en el caso de Bonifacio: “Y se volvió a él, los brazos abiertos, la risa en la cara, ancha, luminosa de saliva, la voz estruendosa y borracha” (104). Las figuras inquietantes, omnipresentes, provocan escalofríos en Jeremías y en el lector.

Cabe subrayar que, en la novela, los monstruos no solo lo son por su apariencia física, sino también, y ante todo, por su comportamiento hacia el abuelo que busca ayuda. Parecen conspirar para hacer que Jeremías se sienta desorientado y en el punto de mira. En lugar de empatizar con él y, mucho menos, de apoyarlo en su búsqueda, lo insultan, lo reprenden y lo acusan de acciones que no ha cometido. Además, estos monstruos no son los renegados de la sociedad o víctimas de un sistema que los excluye. Por el contrario, son la encarnación misma de ese sistema y de esa sociedad común. El verdadero monstruo es el pueblo, cuyo *otro* es el forastero, el anciano Jeremías que, como el profeta homónimo, clama en el desierto por su nieta y un poco de solidaridad.

A parte de estos personajes monstruosos, la imagen que más que ninguna otra evoca el agotamiento del mundo es la presencia de ratones muertos amontonados en las calles, “cadáveres de ratón diseminados como a propósito, secos y ennegrecidos, aquí y allá, contra un horizonte como de plástico” (12). Antes de verlos, Jeremías los pisa, ya que sus esqueletos pestilentes forman una alfombra sobre la cual caminan las personas. Su representación da forma al concepto de abyección tal y como lo entiende Julia Kristeva (1983). Disociados de lo limpio y lo sano, perturban el orden y los límites que este orden supone. Esta transgresión es aún mayor porque, aunque muertos, parecen estar con vida: Jeremías quiere buscar un lugar donde pueda moverse “sin tener que pisar esas cabezas de ratón — pensaba — siempre sonoras, y por eso mismo escandalosas, como con vida” (28). Al ser cuerpos puros, se ubican completamente fuera del orden cultural.

La sensación de lo *unheimlich* que producen estos animales góticos por excelencia se exacerba porque aparecen en masas, sus enormes cantidades suscitando los temores de invasión y reproducción incontrolables. A ellos se suman otras dos masas, la de pollos crudos y vivos, y la de los secuestrados en el lejero, todos representados como cuerpos en cantidades enormes:

Retrocedió precipitado a la abertura, esta vez sin cuidarse de pisar o no pisar la alfombra de pollos que lo cercaba; los sintió crujir igual que los ratones en las calles infestadas, crujir debajo de sus zapatos, sólo que los pollos crujían vivos, aplastados; pero eso a él ya no le importaba; retrocedía de espaldas; no le era posible apartar de su mirada el insondable horizonte de camas, el insufrible tumulto de llamados. (82)

La marcada corporeidad de los personajes monstruosos, los ratones y los pollos contrasta con el carácter inasible de los acontecimientos, con la dificultad que experimenta el forastero para asir la situación y aprehender la topografía del lugar. La desorientación de Jeremías, quien no logra entender las cosas en un mundo que parece moverse, se expresa a través de numerosas preguntas en su monólogo interior, preguntas que también se plantea el lector, afectado por el mismo sentimiento de pérdida. En relación a él, Juliana Martínez ha dicho: “The bewilderment he feels is transferred to the reader” (2020: 54). En el abuelo, la confusión se genera debido a que todo se percibe mal y que la vista es velada por la oscuridad y la niebla; en el lector, esta misma sensación es generada por la gran cantidad de cosas no dichas en la novela.⁴ Nos preguntamos, por ejemplo, cuál es el espacio en el que se desarrolla la trama y por qué la sociedad representada en el texto está al borde del agotamiento. Incumbe al lector aportar hipótesis a partir de algunos escasos datos propuestos por el texto.

En cuanto a la primera pregunta, relativa a la geografía, a pesar de la gran topografía (Tally Jr. 2019) que siente Jeremías, la novela carece de información cronotópica clara sobre el espacio y el tiempo en el que pasan los hechos.⁵ No hay referencias directas a Colombia ni a un período histórico específico. Sin embargo, para aquellos lectores que tienen cierto conocimiento del país, resultarán significativas las menciones al cóndor, los frailejones, el volcán, el desplazamiento forzado, el secuestro y la guerra. Además, le llamarán la atención algunos colombianismos utilizados en el texto, como *ruana*, *talegos*, *so vergajo* o *hijueputa*. Estos lectores interpretarán el relato a la luz de la historia reciente de Colombia, donde

4 El *fading*, tan importante para la creación de un ambiente gótico, se genera gracias a la lluvia, la bruma, lo medio iluminado. Al mismo tiempo, como también ha observado Juliana Martínez, lo inasible se produce porque las cosas se mueven. El lenguaje de la (des)aparición abunda en la novela, destacando en ella la cantidad de ocurrencias del verbo desaparecer (Rosero 2007: 17, 19, 22, 31, 42, 63...) que alude oblicuamente a los desaparecidos en el lejero. También nos parece significativa de la inestabilidad del mundo la abundancia de los gerundios y de calificativos que aluden al resultado de un cambio o a un estado en transición, especialmente aquellos que hablan de colores: ennegrecidos (12, 85, 114), enrojecidos (14, 29, 48), descoloridas (16), verdosos (39, 108), oscurecidos (43), reverdecidos (73). Ilustran el tropo gótico de que todo fluye.

5 Según María del Carmen Caña Jiménez, la relativa falta de atención de la que sufre la obra de Rosero se debe a la ausencia de elementos cronotópicos claros en ella: “el uso de la imaginación y de la fantasía parece haber marginalizado el trabajo de Rosero de una producción crítica en

los mafiosos y los guerrilleros han enriquecido sus arcas a través del negocio de los secuestros y donde miles de ciudadanos se han visto obligados a desplazarse. Al mismo tiempo, la falta de referencias explícitas permite que los lectores no familiarizados con Colombia interpreten la historia en función de otros contextos sociales y políticos. De esta manera, la novela ilustra lo que Inés Ordiz (2016: 106) menciona sobre el gótico contemporáneo, que mira en dos direcciones: hacia la realidad global y hacia un conjunto de temores más locales.

En lo relativo a la segunda pregunta, sobre las causas del agotamiento del mundo en la novela, tanto los lectores que tienen conocimientos sobre el pasado reciente de Colombia como los otros se interrogarán sobre qué ha llevado a la sociedad representada a tal estado de descomposición. El narrador no proporciona explícitamente estas causas. Sin embargo, a lo largo del texto insinúa de manera sutil un motivo que se reitera y que podría considerarse como una posible explicación para el ambiente siniestro y la falta de afecto en el comportamiento de los habitantes del pueblo.

Una primera alusión a este motivo aparece cuando un personaje menciona que la dueña de la tienda del pueblo ha importado un par de ratones para poder vender trampas (Rosero 2007: 46–47). Es un motivo mercantil el que ha provocado la plaga de ratones. Asimismo, también el secuestro de Rosaura tiene su origen en una transacción comercial. Con las escasas monedas que le quedaban al abuelo, su nieta fue a comprar un ramo de flores después de lo cual no volvió a casa. En la breve evocación de este hecho por el abuelo bajo la forma de un discurso indirecto libre, llama la atención la repetición del verbo “comprar”: “nunca más la mandaría a comprar rosas en la tienda para que nunca más desapareciera, porque desapareció mientras compraba rosas en la tienda; jamás la envió a comprar rosas en la tienda” (89–90). Es, pues, un pequeño intercambio monetario el que ha acarreado su secuestro. Este ha sido motivado, a su vez, por la codicia, y la dueña del hotel del pueblo le advierte a Jeremías:

Por cada uno de estos acostados se pide una plata. Si nadie paga, allí seguirán, hasta que San Juan agache el dedo. Y si pagan rápido se cobra el doble, a ver qué pasa. A veces traen el doble, a veces no. Y si traen el doble muy rápido se pide el triple, es simple sentido común. Yo vuelvo y le advierto: aquí todos tienen que pagar; de eso nadie se salva, y mucho menos usted. (96)

A partir de las relaciones causales levemente sugeridas en distintos episodios de la novela, el lector puede deducir que el afán de lucro es la causa fundamental del estado de agotamiento del pueblo donde Jeremías viene a parar. Se nos pre-

torno a la violencia colombiana mucho más interesada en la conciencia cronotópica de la nación dentro del espacio diegético” (2014: 348).

senta una sociedad cuya organización se basa en el deseo de enriquecerse, donde todo acto lleva consigo una expectativa de recibir algo a cambio. Relacionado con esto, se destaca la cosificación de las personas, lo cual evoca el concepto de reificación tal y como lo planteó Georg Lukács (1960: 381). El individuo, incapaz de establecer relaciones interpersonales saludables, se involucra en interacciones por interés, convirtiendo a las personas en objetos. En este sentido, la novela presenta un estado de sociedad en una etapa avanzada del capitalismo, evocando por lo mismo también el concepto de “capitalismo gore” desarrollado por Sayak Valencia (2010). En este tipo de capitalismo, el cuerpo humano se convierte en una mercancía rentable, y aquellos que no cumplen con los requisitos para ser considerados valiosos son fácilmente desecharados.

Dos otros motivos se relacionan con el agotamiento del mundo en la novela. El primero de ellos es la velocidad de la reproducción que se sugiere a través de las masas de ratas, pollos y secuestrados. Apunta hacia una aceleración descontrolada y excesiva en los procesos biológicos, lo cual contribuye al desequilibrio del entorno y que, según como ha demostrado Hartmut Rosa (2010), caracteriza nuestra modernidad tardía. El segundo motivo, sugerido de forma más tenue, se refiere al poco cuidado del medio ambiente. Puede interpretarse como una crítica a la falta de consideración hacia los recursos naturales.⁶ Ambos motivos, la reproducción desenfrenada y la falta de cuidado para con el medio ambiente, se suman al afán de lucro y la cosificación de las personas como elementos que contribuyen al estado de agotamiento. Juntos, conforman un panorama distópico que cuestiona las dinámicas sociales y los valores imperantes en la sociedad contemporánea.

La resiliencia de la literatura

Desde sus inicios, la ficción gótica se refiere de manera explícita y abierta a otros textos. También lo hace *En el lejero* que, de manera evidente, se inspira en numerosos temas de los grandes escritores góticos, especialmente en los clásicos del siglo XVIII, como Ann Radcliffe. Además, hace alusiones bastante inequívocas a

⁶ En las calles del pueblo distópico se amontona la basura. El anciano “Vio ollas y tazas de peltre perforadas, botellas de aguardiente despedazadas, una muñeca de plástico sin cabeza [...] 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 sólo tres dientes, rota y enlodada pero como disponiéndose a morder” (Rosero 2007: 13–14). Las descripciones que señalan la suciedad de las calles abundan, el pueblo está “sucio de cáscaras y ratones, de estopa y crin de caballo, de tarros oxidados y pilotes calcinados” (16).

Pedro Páramo y *La Divina Comedia*, dos textos en los que la noción de agotamiento es palpable. Gracias al uso constante de la hipotiposis y a algunas écfrasis, el relato evoca asimismo reconocidos grabados y pinturas. A continuación, se destacarán algunas de estas alusiones, sin pretender exhaustividad, ya que el tema de la intertextualidad en la novela merece un análisis aparte. Me interesa recalcar la importancia de la intertextualidad sobre todo para realzar luego la tensión que surge de ella con la idea de agotamiento.

La contratapa de la edición de *La Otra Orilla* menciona que Evelio Rosero ha asumido el legado de Juan Rulfo: “mientras [Jeremías Andrade] avanza entre el miedo y el frío en busca de ‘lo único que le separa de la muerte’, ese deambular va tomando tintes rulfianos, fantasmales”.⁷ Este comentario establece una conexión entre las dos novelas a través del fantasma, una presencia común en la literatura gótica que apunta a la gradual desaparición del ser humano. Al igual que Juan Preciado en *Pedro Páramo*, Jeremías llega a un pueblo desconocido en busca de un pariente y, tal y como Juan Preciado es orientado por Abundio, a Jeremías lo ayuda un personaje llamado “el carretero”. Como Juan Preciado, Jeremías es un forastero que explora un mundo desconocido que le provoca inquietud y que parece estar habitado por seres que no están completamente vivos ni totalmente muertos. Ambos pueblos, especies de purgatorios donde reina el silencio, están bajo el férreo control de un cacique: Pedro Páramo y Bonifacio, respectivamente. Sin embargo, el poder de ambos hombres se desmorona al final cuando sus cuerpos caen y cuando mueren. Y, como la novela de Rulfo, la de Rosero apunta hacia la imposibilidad de lazos sociales.⁸

A parte de estos y otros paralelismos temáticos, se puede identificar una serie de coincidencias estilísticas entre las dos novelas. Roland Forgues ha señalado la “violencia literaria” de Rulfo y cómo “se expresa a través de una desnudez impávida, de una flema y sobriedad que descartan cualquier tipo de exageración melodramática o tremedismo” (1987: 33). Lo mismo puede decirse de Rosero, cuyo narrador habla de un acontecimiento horrible sin alzar la voz y cuyos personajes

7 La herencia rulfiana ha sido reconocida en otras obras de Rosero, y Oregó Arismendi también la detecta en *Los ejércitos*: “Ismael Pasos, fantasma ambulante por San José como Juan Preciado por Comala, no podría estar más cercano al registro del célebre escritor mexicano; como lo está también el pueblo en *En el lejero*, alto y fúnebre como Luvina en el cuento homónimo” (2008: 89).

8 Lo dicho por Ignacio Sánchez Prado sobre Rulfo también se aplica a Rosero: “El carácter espectral del escucha en ‘Luvina’, así como de prácticamente todas las obras narrativas de Rulfo [...] apunta hacia la idea de una narrativa que ha perdido su sentido de transmisión y, en consecuencia, la comunidad que le da sentido” (2017: 184) o, sobre Comala: “no hay origen, no hay comunidad, no hay pasado, no hay comunicación” (2017: 187). El mundo de Evelio Rosero también es, como dice Yvette Jiménez de Báez sobre el mundo creado por Rulfo, “un mundo antisolidario” (1994: 238).

son igual de difíciles de palabra que los del escritor mexicano. En *Pedro Páramo* también resalta la abundancia de verbos de comunicación, especialmente el verbo “decir” que, según Forques (1987: 77), es uno de los fundamentos del discurso narrativo de Rulfo. Este mismo verbo abunda en *En el lejero*, a menudo en alternancia con el verbo “gritar”. Por último, en ambas novelas convergen recursos fonológicos, semánticos y sintácticos para crear una obra poética. Al igual que en *Pedro Páramo*, estos elementos tienen una presencia notoria en *En el lejero* y dan forma a un lenguaje evocador y estéticamente coherente.⁹

La búsqueda de Jeremías evoca otro intertexto, que comparte con *Pedro Páramo*, es decir, el descenso al infierno de Dante. Tal y como Dante fue en busca de su amada Beatriz, el anciano busca a su querida nieta. A la obra de Dante hay numerosas alusiones en *En el lejero*, entre ellas el nombre de la monja guardiana del convento (101), quien, siendo uno de los pocos personajes no anónimos en la novela, se llama Beatriz. La triada entre los espacios, que consiste en el guardadero, el perdedero y el lejero, recuerda la importancia del número tres en Dante y la sucesión en su texto del infierno, el purgatorio y el paraíso. Sin embargo, más que al texto de Dante, *En el lejero* convoca las representaciones pictóricas que se han hecho a partir de él.

La evocación de dichas ilustraciones se ve en gran medida favorecida por la hipotiposis, gracias a la cual, desde el primer capítulo, los matices sensoriales acercan la percepción de los personajes a la del lector.¹⁰ En el siguiente fragmento, la evocación de la vista, el oído, el olor y el tacto contribuyen a esto y se mezclan a través de la sinestesia. Lo que normalmente se vería (alguien abriendo los ojos) se describe auditivamente, mientras que el olor se asocia con una sensación táctil intuida (el pollo cerca de la cara):

A mí me pareció escuchar que abrió los ojos –insistió la criada–. Pude oír sus párpados abriéndose.

⁹ Expresiones como las siguientes remiten directamente a la repetición característica del estilo rulfiano (cf. Gutiérrez Marrone 1978): “la mujer sentada enfrente mirándose la mirada” (Rosero 2007: 43), “buscando reencontrarse con su búsqueda” (53), “ver que vieran que ya estaba viejo” (58) o “otro grito gritando más” (87). Por otra parte, se nota una serie de coincidencias estilísticas con el cuento “Luvina”. Llama la atención, por ejemplo, el uso abundante del conector “como si” en función de la antropomorfización de la naturaleza, como en las frases siguientes: “el tañido hendió la niebla, que se retiraba como si la sorbieran desde las montañas, como si la chuparan las bocas del volcán” (57) o “Era el viento que empezaba otra vez a pegar contra ellos, como si no estuviera de acuerdo” y “cuando el viento se adelgazaba más, como cuchillos” (113).

¹⁰ En su *Diccionario de términos literarios*, Estébanez Calderón define la hipotiposis como una “descripción de una persona o de un objeto, hecha con gran riqueza plástica de anotaciones y matices sensoriales de forma que pueda producir al lector o receptor la sensación de presencia o evidencia de dicho objeto” (2001: 508).

Tú oyes hasta lo que no.

La dueña avanzó. Él lograba distinguir su bulto en la noche, inclinándose. Olió la carne cruda del pollo que enarbocaban sus manos, próximo a su cara. Cerró inmediatamente los ojos. (Rosero 2007: 12)

La hipotiposis acumula los elementos descriptivos en una narración, aporta los detalles de tal manera que el lector puede imaginar la escena descrita como si fuera una representación pictórica.

Pero el relato no solo evoca representaciones pictóricas, sino que también las describe a modo de écfrasis, especialmente algunas que se han hecho del infierno en *La Divina Comedia* de Dante. Cuando Jeremías muestra la foto de su nieta a los pueblerinos, el narrador señala cómo pasa de unas manos a otras:

La niebla regresó a envolverlos, desde el volcán; cayó sobre las cabezas en raudos jirones turbios, sábanas despedazadas. Y el instante de sol había desaparecido. Pero al menos algunas manos se extendieron a él. Igual que manchas lentísimas, indiferentes, las manos recibían la foto, la devolvían; los rostros de él y su nieta iban y venían como un barco encima de manos. (Rosero 2007: 66)

La descripción evoca el cuadro de Eugène Delacroix “La barque de Dante” (1822), donde Dante y Virgilio navegan en su barca y se ven rodeados de niebla y cuerpos que intentan salir del infierno. Pero todo el ambiente creado en el relato se asemeja aún más a los grabados realizados por otro artista francés, Gustave Doré, basados en el texto de Dante y hechos entre 1861 y 1868.¹¹ Tanto en las descripciones que Rosero hace del pueblo como en los grabados del infierno hechos por Doré, se repiten imágenes de cuerpos amontonados, paisajes rocosos y montañosos, un ambiente lúgubre y oscuro, y una pareja de hombres que provienen de fuera: el dúo Dante y Virgilio se transforma en *En el lejero* en Jeremías y el cartero que lo guía en este lugar infernal particularmente similar al calabozo infrahumano donde residen los detenidos en *La Divina Comedia*.

Especialmente al final *En el lejero* parece incluir écfrasis de otras obras de arte archiconocidas. Es el caso del fragmento siguiente: “El precipicio se hundía debajo de ellos; parecían dos hojas minúsculas en el paisaje de piedra, vertical. Prensados con las manos a la pared siguieron avanzando hasta la mitad de la nariz” (111). Cada uno de sus elementos descriptivos hace presente la obra de arte de William Turner, “The Passage of St Godard” (1804). En esta pintura, el artista inglés representa un paisaje grandioso, montañoso y salvaje en medio del cual se

¹¹ Con esto se comprueba lo dicho por Hans-Otto Dill, quien, en el ensayo que dedicara a la presencia de Dante en las letras latinoamericanas, afirmaba que la inspiración dantesca en esa literatura viene más de las ilustraciones de Gustave Doré que del propio texto de Dante (2006: 21).

vislumbra un pequeño grupo de viajeros que se aferra a un paso por encima de un precipicio. Tanto dicho cuadro de Turner como las descripciones de Rosero generan un sentimiento de lo sublime, recurrente en el estilo gótico, y que combina el sentimiento de fascinación con el de horror.¹²

Conclusión

En la novela *En el lejero*, nos encontramos con un mundo al borde del agotamiento. El proceso de entropía que lo amenaza se alegoriza en los ratones muertos esparcidos por las calles, y se relaciona con el afán de lucro y con la falta de solidaridad y de comunicación entre los individuos. La ausencia del sentido de humanidad y la reificación de las personas son resaltadas por Rosero en su relato, cuya trama y estilo se construyen mediante numerosas alusiones a un acervo literario y artístico mundial. A su vez esto sugiere la idea de que los textos y las imágenes están lejos de agotarse e ilustra de este modo lo dicho por Gesine Müller sobre cuán ambivalente es el concepto de creación/agotamiento del mundo: “Invariably, the dynamic of exhaustion is also countered by a trend of creatively harnessing world creation processes; their potential to imagine new worlds that move between global and local spheres plays out particularly in literary and cultural production” (2023: 13). En un mundo borgeano donde la literatura y el arte se reinventan una y otra vez, donde el gran tejido de la biblioteca universal sigue tejiéndose, no puede haber un agotamiento completo, ni siquiera cuando en esta biblioteca se acumulan las visiones del mundo más sombrías y góticas. Al final, es esta resiliencia la que supera la postración, también en la misma trama de la novela. Dos peripecias permiten argumentar que, al final de la historia, la visión entrópica se transforma en una perspectiva apocalíptica (véase Parkinson Zamora 1989 para una discusión de ambos conceptos), que anuncia la posible transformación del antiguo mundo en otro nuevo.

La primera alteración se refiere a la actitud del pueblo. Al principio, los habitantes del lugar son indiferentes hacia la *quest* del abuelo y hostiles hacia él, pues representa una intrusión en su universo cerrado. La forma de ser y actuar de estos personajes hace pensar en lo que Maggie Kilgour mencionó en relación al mundo evocado en el modo gótico: “A nightmare vision of a modern world made up of detached individuals, which has dissolved into predatory and demonic rela-

12 Consultese a Sue Chaplin (2011: 58) para la influencia que ha tenido en el gótico la definición de lo sublime de Edmund Burke y para la relación entre el modo gótico y la pintura paisajística de los siglos XVII y XVIII.

tions that cannot be reconciled into a healthy social order" (1995: 2). Sin embargo, cuando se acerca el fin de la novela, estos individuos desconectados comienzan a transformarse en una comunidad que sigue a Jeremías, protegiéndolo y mostrándole su apoyo: "Iba al convento, y, detrás suyo, iba el pueblo" (Rosero 2007: 67).¹³ De esta forma, reaparecen los lazos comunitarios como una promesa de continuidad de la vida. Lo que Juan Carlos Orrego Arismendi en una reseña de la novela ha calificado en términos de "intensa alegoría expresionista sobre la crisis de la sociabilidad" (2008: 86) se transforma en una evocación esperanzadora de la resurrección moral (el abuelo) y física (la nieta) del individuo gracias, precisamente, a la sociabilidad.

Cabe subrayar que Rosero sitúa la salvación en la respuesta ética de las personas, sin importar quiénes sean, ya que no asocia la amenaza de agotamiento con características como la raza o el origen étnico, la clase social o la orientación sexual. De hecho, no se nos proporcionan datos específicos sobre estos aspectos en relación con los personajes. La novela enfatiza así que es el ser humano quien salva a los demás en función de su humanidad compartida, sin que haya ningún rasgo distintivo que determine quién merece ser redimido o quién debería ser lógicamente el victimario o la víctima. La solidaridad y el cuidado mutuo se basan en la conexión humana, más allá de cualquier diferencia, lo cual permite afirmar que su novela evoca no solo el agotamiento del mundo, sino también el de las ideologías contemporáneas de los particularismos identitarios.

La segunda peripécia que se puede vincular con la idea de un mundo nuevo y que implica una respuesta positiva a la idea de agotamiento es el encuentro del abuelo con la nieta, Rosaura, después de un año de búsqueda. En un momento en que comienza a desesperarse, cuando su pesquisa parece no dar resultado y el fin de su mundo parece acercarse, aparece la joven. La presencia de su bebé, aunque se pueda especular que sea producto de una violación, simboliza la perseverancia obstinada de la vida y personifica su continuidad.¹⁴ Además, a través de su nombre, el personaje de Rosaura es otra evocación de la resiliencia de la literatura misma. La primera parte de su nombre, "rosa", alude a las circunstancias de su

13 Una vez más carecemos de explicaciones al respecto de este cambio de actitud. Una interpretación posible es que la tranquila testarudez del anciano y el hecho de que no represente ninguna amenaza hayan motivado que el pueblo dejara de desconfiar en él.

14 Es justo mencionar que el desenlace de la novela también puede interpretarse de manera menos optimista, como lo ha hecho Juliana Martínez. Subraya que, aunque el final sugiere la liberación de Rosaura, no es del todo tranquilizador debido a que el abuelo y la nieta no llegan a abrazarse y porque la novela se enfoca en el abismo en el que los cuerpos continúan desapareciendo. A favor de una lectura más optimista, sin embargo, también quisiera recordar que, en algún momento de su génesis, la novela debía titularse *En el lejero le va bien*, ya que en la literatura crítica al respecto se encuentran varias menciones de este título alternativo.

desaparición, pero también sugiere que la belleza, incluso efímera, no puede ser destruida, aun en un mundo que parece estar llegando a su fin. El segundo elemento de su nombre, “aura”, es un guiño al texto gótico homónimo de Carlos Fuentes.¹⁵ La referencia a Fuentes apunta a cómo el gótico renace una y otra vez de sus cenizas. “Gothic, long before any psychoanalytical critical interventions, is already suggestive of an underground [...] that, in terms of canons and literary values, continues to return” (Botting/Townshend 2004: 12).

De esta forma, el modo gótico no solo es adecuado para evocar el miedo al agotamiento, sino que también y paradójicamente niega este agotamiento mediante su continua resurrección y una intensa actividad intertextual. Al evocarlo, Evelio Rosero apunta a cómo la literatura es inagotable, incluso cuando puede pensarse que ya no hay tela ni telar. A pesar de crear una atmósfera profundamente sombría, *En el lejero* propone así una narrativa optimista que replica tanto a aquellos que profetizan el fin del mundo como a los que prevén la extinción de la literatura. Al final del túnel, en el mismo lejero, así sugiere el autor, sigue habiendo luz.

Bibliografía

- Botting, Fred/Townshend, Dale (2004): “General Introduction”. En: Botting, Fred/Townshend, Dale (eds.): *Gothic. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Londres/Nueva York: Routledge, pp. 1-18.
- Botting, Fred (2014): *Gothic*. Nueva York: Routledge.
- Caña Jiménez, María del Carmen (2014): “De perversos, voyeurs y locos: hacia una fenomenología de la violencia en la narrativa de Evelio Rosero”. En: *Revista de Estudios Hispánicos*, XLVIII, 2, pp. 329-351.

¹⁵ En la entrevista con Ungar a la que me he referido antes, Rosero menciona algunas lecturas que lo impactaron, entre ellas de Felisberto Hernández, Borges y Rulfo. Antes de referirse a ellos, mencionaba su poca afinidad con Carlos Fuentes, al decir: “no es un escritor de mi predilección, para nada”. Si no le gusta, significa que lo ha leído y *En el lejero* parece incluir varios guiños a *Aura* (1962), uno de los principales textos del canon gótico hispanoamericano. El primero se relaciona con la enunciación. El narrador del relato de Rosero habla en tercera persona –es una de las mayores diferencias con *Los ejércitos*, que tiene un narrador en primera persona– pero con interpolaciones esporádicas en segunda persona. Según Caña Jiménez, en *En el lejero* el tú “deja entrever la imperante necesidad del sujeto por entablar conversación –aunque sea consigo mismo– como forma de desarrollar un sentido de comunidad que le permita vencer la adversidad” (2014: 335). Podemos especular también que el uso de la segunda persona es un guiño a *Aura*, enteramente escrito en tú. Luego, hay una larga serie de coincidencias en la diágesis de ambos textos, una de ellas siendo que a Jeremías lo acogen en su hotel inhóspito dos mujeres raras, la dueña y la enana. Recuerdan a las dos mujeres extrañas, Aura y Consuelo, joven y anciana, que invitan a Felipe en su mansión lúgubre en *Aura*. Ambos relatos también se asemejan por el constante recurso a la hipotiposis. (Para un análisis de esta figura de estilo en *Aura*, consúltese a Muñoz-Basols 2003).

- Chaplin, Sue (2011): *Gothic Literature. Texts, Contexts, Connections*. Nueva York/Londres: Pearson Longman/York Press.
- Dill, Hans-Otto (2006): *Dante criollo. Ensayos euro-latinoamericanos*. Fráncfort del Meno: Peter Lang, Col. Sprachen, Gesellschaften und Kulturen in Lateinamerika.
- Estébanez Calderón, Demetrio (1996): *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- Forgues, Roland (1987): *Rulfo, la palabra redentora*. Barcelona: Puvill Libros.
- Gutiérrez Marrone, Nila (1978): *El estilo de Juan Rulfo: estudio lingüístico*. Nueva York: Bilingual Press/Editorial Bilingüe. Studies in the Literary Analysis of Hispanic Texts.
- Jiménez de Báez, Yvette (1994) [1990]: *Juan Rulfo: del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kilgour, Maggie (1995): *The Rise of the Gothic Novel*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Kristeva, Julia (1983): *Pouvoirs de l'horreur*. París: Seuil.
- Lukács, Georg (1960): *Histoire et conscience de classes*. Trad. K. Axelos y J. Bois. París: Les Éditions de Minuit.
- Martínez, Juliana (2020): *Haunting without Ghosts. Spectral Realism in Colombian Literature, Film and Art*. Texas: University of Texas Press.
- Müller, Gesine (2023): “The Post-Global Challenge in the Debate over World Literature. Latin American Perspectives”. En: Müller, Gesine/Loy, Benjamin (eds.): *Post-Global Aesthetics. 21th Century Latin American Literatures and Cultures*. Berlín: De Gruyter, pp. 11–28.
- Muñoz-Basols, Javier (2003): “La recreación del género gótico a través de la percepción sensorial: la construcción de la hipotiposis en *Aura* de Carlos Fuentes”. En: *Atenea. Facultad de ciencias y artes*, 23, 2, pp. 73–86.
- Ordiz, Inés (2016): “Environmental Apocalypse and Uncanny Technology. Gothic Visions of the Future in Three Mexican Literary Distopias”. En: Edwards, Justin D./Guardini Vasconcelos, Sandra (eds.): *Tropical Gothic in Literature and Culture: The Americas*. Londres/Nueva York: Routledge, pp. 105–118.
- Orego Arismendi, Juan Carlos (2008): “Los ejércitos. Nueva versión de un pueblo muerto”. En: *Revista Universidad de Antioquia*, 294, <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/186> (última visita: 19/05/2023).
- Parkinson Zamora, Lois (1989): *Writing the Apocalypse. Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosa, Hartmut (2010): *Accélération. Une critique sociale du temps*. Trad. Didier Renault. París: La Découverte.
- Rosero, Evelio (2012) [2007]: *Los ejércitos*. Barcelona: Tusquets.
- (2007) [2003]: *En el lejero*. Barcelona: La Otra Orilla.
- Sánchez Prado, Ignacio (2017): “Juan Rulfo: el clamor de la forma”. En: Palou, Pedro Ángel/Ramírez Santa Cruz, Francisco (eds.): *Pedro Páramo, El llano en llamas y otras obras (en el centenario de su autor)*. Madrid/Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert, pp. 171–202.
- Tally Jr, Robert T. (2019): *Topophrenia. Place, Narrative, and the Spatial Imagination*. Indiana: Indiana University Press.
- Todorov, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. París: Seuil.
- Ungar, Antonio (2010): “Evelio Rosero (in Spanish) by Antonio Ungar”. En: BOMB Magazine, 1 de enero, nº110, <https://bombmagazine.org/articles/evelio-rosero-in-spanish/> (última visita: 29/08/2023).
- Valencia, Sayak (2010): *Capitalismo gore*. Barcelona: Melusina.

