

El espacio claustrofóbico de Evelio Rosero Diago

Emanuela Jossa
Ensayista italiana

En las novelas de Evelio Rosero la angustia toma la forma, se concreta en el diseño de un espacio cerrado. A través de la función del habitar se construye la crisis de los personajes: por eso, el papel del espacio, por lo general vivido como conflicto entre dentro y afuera, resulta ser determinante.

En *Mateo solo* es en el espacio cerrado de una casa donde empieza y termina cualquier acción de los personajes. Y no sólo las acciones, sino también los pensamientos. Toda la novela se desarrolla en el interior de una casa, de la cual ya no se puede huir. Al inicio, los dos hermanos entregados a una tía pueden salir para ir a la escuela, pero poquito a poco esta única salida les es negada, y todo se reduce a las cuatro paredes de la casa, a las personas que la habitan: la tía Cecilia, la abuela, vieja y enferma, y Pastora, al principio presentada como empleada hasta que se descubre que es hermana de Cecilia.

La novela empieza precisamente con una imagen que relaciona dentro/fuera en un doble marco, rompiendo el rígido esquema geométrico de la relación



cerrado/abierto. Pues, esta relación dicotómica es vivida en formas opuestas por los dos hermanos: para la hermana y la tía, el binomio corresponde a seguridad/peligro, considerando la casa la estructura-nido que proporciona tranquilidad y protección. En la imaginación enferma de las dos mujeres, el mundo exterior es una amenaza al mundo cerrado de la casa. Cierran la cortina porque “han comenzado a señalarnos” (p. 9). Por supuesto, la tía tiene miedo a los de afuera porque no quiere ser descubierta, mientras la hermana mayor de Mateo tiene miedo al pequeño espacio que mira desde la ventana porque su percepción de la realidad ya es completamente alterada.

Frente a ese espacio que aplasta y borra el tiempo, la función del habitar es determinante: el espacio de la casa está perfectamente delimitado, cada parte cierra un lugar definido, presentándose a menudo como prohibido, con puertas que se cierran a defender el abuso o a esconder el abandono de la abuela.

Para Mateo, en cambio, el binomio dentro/fuera corresponde a angustia/deseo: la casa asume la forma de la pesadilla, con su pesadez claustrofóbica, mientras lo de afuera constituye el espacio del deseo, de la espera. Por esta razón, él se asoma hacia el mundo, se alza en punta de los pies hasta ver con claridad que no hay na-

die en la calle. La visión de la calle vacía, que podría tranquilizar a la hermana, desespera al niño. Él se asoma otra vez, corre los pliegues de la cortina “un poco, sólo un poco”, le duelen los tobillos, pero quiere averiguar otra vez: sin embargo la calle sigue vacía, sólo hay un perro que rápidamente desaparece. Mateo se agarra a esta imagen del perro para soñar con una salida, inventando un mensaje que le puede entregar, mientras sus ojos buscan desesperadamente, a alguien en la calle que mire hacia su ventana, que lo vea y diga “ese niño no sale desde hace días” (p. 13); que comprenda la verdad. Esta búsqueda del encuentro con el mundo de afuera no logra realizarse. La ciudad se configura como ausente, sin ciudadanos ni transeúntes: nadie ve a Mateo, nadie se percata de que hace tiempo el niño no sale. La ciudad se vuelve cómplice de la tía, porque quiere ignorar el encierro del niño. La ciudad ausente termina negando los conflictos que nacen en su mismo vientre.

Los límites, fronteras impuestas, de la casa de la tía no sirven para proteger de un afuera hostil, sino para cerrar una tragedia que nace y crece adentro. La casa no es un espacio reconfortante, pero tampoco el espacio urbano es el lugar de la posible salvación: la ciudad, pues, parece callar y tajar la tragedia de Mateo a través de una lluvia incesante. Las ventanas se cierran, las cortinas oscurecen la casa, y toda la tragedia de Mateo sigue sin que nadie pueda darse cuenta. La ciudad en esta novela es un desierto, es muda y ciega. La comunicación entre adentro –la casa– y afuera –la ciudad– es completamente interrumpida. Casi no hay comida y sólo de vez en cuando Pastora puede hacer mercado, en salidas que se parecen más a una huida que a una costumbre cotidiana. En la casa no hay teléfono, la tía dejó de pagar las cuotas, y el aparato callado se convierte, en la imaginación de Mateo, en el símbolo de su soledad y aislamiento de los demás. La casa logra ser tan cerrada que nada sale y nada entra, excepto el ruido de la lluvia y el frío. Los dos

elementos aparecen amenazantes y contrastan con la inmovilidad en la cual el niño está obligado a vivir:

no pude moverme de mi sitio y así estuve hasta que llegó la noche y el frío fue más frío y la lluvia empezó a crecer y recrecer como una mano que trata de romper una ventana [...] el viento y la lluvia palmoteaban como una mano larga sobre el vidrio [...] (p. 19).

La lluvia entra a través del techo y forma charcos debajo de la cama, mientras el frío de la casa es más intenso que afuera, alimentado por la tía Cecilia «que parece de hielo al caminar entre nosotros». La casa, para Mateo, no representa el nido, el lugar de la seguridad: las paredes son frías «igual que un hielo largo de color azul» (p. 10) y él ve cómo el rostro de su hermana se va poniendo igual «tan pálida, casi azul, como las paredes» (p. 10). La hermana asume los colores de la casa, la misma frialdad, a medida que va creciendo su locura, y Mateo ve en este progresivo parecido el alejamiento de su única aliada, el abandono de la que antes lo quería, cuando no era tan azul ni tan helada, cuando no era como la casa. A través de la relación con el espacio se presentan las distintas formas de reaccionar de los dos hermanos: mientras la hermana se vuelve parte de la casa, con la falaz ilusión de que este espacio cerrado y la oscuridad la están defendiendo de un afuera amenazante, Mateo siente que el peligro no llega desde afuera, sino se construye día tras día en el interior de la casa. Aparentemente más consciente que la hermana, Mateo no logra entender su situación, no encuentra sentido a los acontecimientos, ni puede condenar a la tía. La misma actitud desarmada caracteriza sus reflexiones sobre el abandono por parte de la mamá: es algo que el niño no logra explicarse, pero tampoco logra condenar. La pregunta constante sobre lo que es justo no tiene respuesta, porque Mateo no tiene nadie con quién confrontarse. Vuelve el tema del espacio: en el encierro de la casa, faltan los nexos que

puedan unir el espacio de la infancia con el espacio en que se desarrolla la existencia actual de Mateo, con su carga de angustia y soledad. Mateo no puede reconocerse en la casa porque las paredes que lo encierran no tienen pasado, no son impregnadas de su historia. Encierran un vacío, sin tiempo pasado, o sea, sin ninguna identidad; sólo muestran las huellas dejadas por el sabor amargo de una condena incomprensible. Por esta falta de nexos afectivos, la casa se delinea como un no-lugar, cuya identidad sólo depende de los acontecimientos del presente, del *hic et nunc* de la vida cotidiana. Y como el presente de Mateo es caracterizado por la violencia, el rasgo dominante de su espacio resulta ser eso: el binomio casa=violencia se construye a partir de la experiencia vivida en el presente. Como no-lugar, como efecto de un acontecer diario, este espacio adquiere la característica de efímero, su identidad es transitoria. Sin embargo, y aquí reside el sentido más profundo de la turbación del niño, este espacio supuestamente efímero se configura precisamente como eterno.

Frente a ese espacio que aplasta y borra el tiempo, la función del habitar es determinante: el espacio de la casa está perfectamente delimitado, cada parte cierra un lugar definido, presentándose a menudo como prohibido, con puertas que se cierran a defender el abuso o a esconder el abandono de la abuela. Los confines son infranqueables, Mateo vive el entrar siempre como transgresión del orden establecido. Y el salir como un acto desesperado hacia un afuera que sigue siendo un adentro: al salir del cuarto de la tía, el niño sólo puede llegar a otro cuarto. Siempre hay la presencia inmóvil de la puerta de ingreso que no se abre. Entonces, si por un lado la casa tendría que remplazar la estructura urbana ausente, por el otro le falta la instancia social más elemental, la familia. La falta de espacios relacionales empieza en la casa, con sus cuartos, sus puertas cerradas, sus silencios, y se extiende hacia afuera, hacia una ciudad

imaginada como posible lugar de salvación.

Dentro y fuera no pueden invertirse: la barrera está claramente marcada, los dos se plantean como irreducibles. Este espacio arquitectónico ahogante de la casa corresponde al espacio interior de los personajes: ellos asumen sobre sí mismos esta dicotomía entre dentro y fuera, volviéndose ellos mismos presencias fracturadas: tanto el espacio interior del yo, como el espacio exterior de la casa faltan de unidad, constituyéndose como entidades particulares respecto a su entorno: la casa frente a la ciudad, Mateo frente a su familia. Por un lado está el ser, con su malestar, por el otro el entorno, con sus promesas y sus amenazas. Confirmación de esta sobreposición de los espacios del sujeto y de la arquitectura que lo encierra es la dúplice falta de áreas de ilusiones. El espacio interior de Mateo ya no parece tener sueños: sus mismos deseos tienen una forma indefinida, resultan débiles y vagos. Esto quiere decir que en el niño se realizó un proceso tan terrible que produjo la pérdida de la imaginación como repertorio de lo potencial: Mateo ya no imagina una realidad distinta de la que vive, ya no fantástica sobre lo que hubiera podido ser o lo que podrá ser su vida; ni sabe qué soñar, qué esperar, habiendo ya renunciado a su deseo primario, volver a ver a su mamá. Su único deseo expresado es ver el rostro de alguien que está muerto, para averiguar la diferencia con los vivos. Cuando sueña con salir de la casa, lo hace en relación con la realización de este deseo: caminar, por la noche, bajo la lluvia, para ir a ver la abuela de un amigo muriéndose. Los deseos que se sitúan en el afuera —un afuera totalmente desconocido— quedan en los ojos de Mateo mirando a través de la ventana. La visión espacial del niño está tan reducida que él habla de sus movimientos en la casa como de viajes, como si desplazarse de un cuarto al otro fuera una verdadera odisea:

vamos hacia un sitio y volvemos hasta otro para después volver a irnos (p. 67).

Mateo advierte toda la desesperación de un viaje por los mismos sitios, sin parar, pero sin salir, sin nunca mudar su espacio. Cuando se dedica a pintar, tampoco logra soñar: su fuente de inspiración es el rostro de Pastora, es decir, una imagen que pertenece a su limitada cotidianidad. Un retrato, y no un invento, un reflejo de la realidad y no un sueño. Mateo no

el gato de la tía, y Mateo en lugar de soñar con la libertad conquistada por el animal, se imagina que puede ser el gato muerto que un día vio en el techo. Si por un lado el mundo de afuera es objeto de deseo, por el otro está tan lejos de él, que siempre termina asumiendo los rasgos del peligro, de la amenaza. Espontáneamente, la huida del gato para Mateo toma el sentido de la muerte y no de la conquista de la vida. Al final de la novela, Mateo, voz narradora, nos dice que está gritando, que por fin resolvió gritar para que alguien se percate de su condición desesperada, lo escuche y lo ayude. Toda la novela, entonces, es

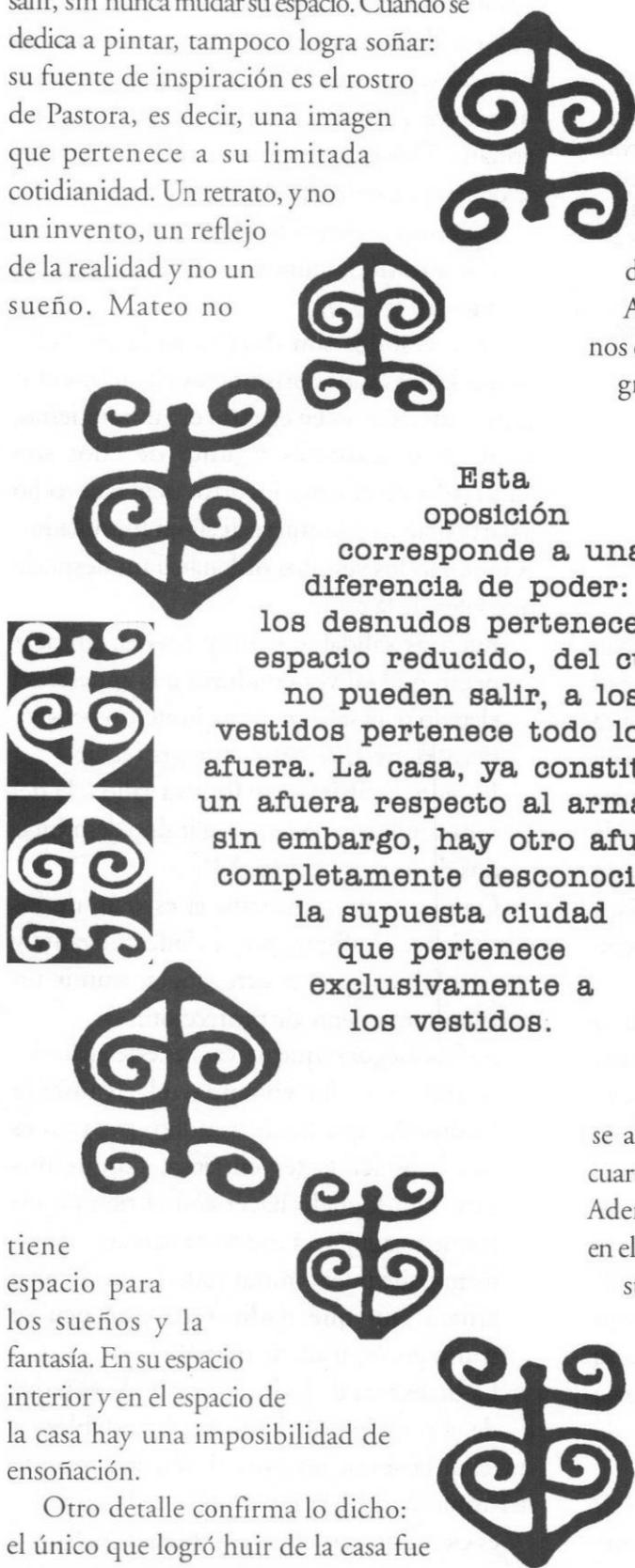
un grito en busca de ayuda. Unas páginas antes, él ya nos había avisado, de alguna manera, que estaba invocando auxilio y tratando de ver con más claridad en su situación tan oscura, violenta y trágica: todo eso era lo que yo tenía que contar, y no me atrevía, pero fue sin darme cuenta como lo conté, y ya lo he contado (p. 62).

El eje semántico del espacio asume rasgos muy distintos en *Juliana los mira*. Tratándose de una novela que, a pesar de todo, mira hacia la vida y la libertad de una niña, siempre se alternan fuera y adentro, los juegos en el cuarto cerrado con llave y las carreras en el jardín. Además, el espacio cerrado, como el armario en el cual se encierran las dos niñas descubriendo sus cuerpos, no se propone como fuente de angustia y pesadilla, sino como lugar de placer y de juego. El espacio del armario de Camila está en paz con la imaginación de las niñas, tanto que puede caer y destruirse, es decir abrirse. El armario de Camila y Juliana se rompe, se transforma de

Esta oposición corresponde a una diferencia de poder: a los desnudos pertenece el espacio reducido, del cual no pueden salir, a los vestidos pertenece todo lo de afuera. La casa, ya constituye un afuera respecto al armario; sin embargo, hay otro afuera completamente desconocido, la supuesta ciudad que pertenece exclusivamente a los vestidos.

tiene espacio para los sueños y la fantasía. En su espacio interior y en el espacio de la casa hay una imposibilidad de ensoñación.

Otro detalle confirma lo dicho: el único que logró huir de la casa fue



Los personajes de Evelio aquí presentados, protagonistas de las tres novelas analizadas, no son dueños ni partes de las casas: Mateo ha sido forzosamente adoptado por la tía, los desnudos están encerrados, y Eduardo es huésped. Todos se sienten enjaulados, y necesitan abandonar el espacio de las sensibilidades usuales (todas alteradas) para entrar en comunicación con un espacio psíquicamente innovador. O sea, necesitan un cambio de espacio concreto para que se realice un cambio de naturaleza. La tragedia de estos personajes reside precisamente en la imposibilidad de realizar este cambio.

espacio cerrado en espacio abierto de par en par, porque las dos experimentan una amistad fuerte, una solidaridad, sentimientos que nunca aparecen ni en *Señor que no conoce la luna* ni en *Mateo solo*. Se confirma, así, la correspondencia entre el espacio exterior y el espacio interior: la soledad corresponde a la clausura. El armario se vuelve el símbolo de esta correspondencia, y por esta razón en ambas novelas aparece con una fuerte significación.

Además de la amistad, es la presencia de lo lúdico y de la energía adolescente lo que permite el derrumbe del armario: precisamente por eso, el armario de *Señor que no conoce la luna* nunca se cae, permanece como refugio ilusorio de personajes desesperados quienes, por supuesto, no tienen ni el aspecto lúdico ni la energía juveniles. Por el contrario, los personajes de *Señor que no conoce la luna* tienen una energía sexual que refleja precisamente el cierre de su espacio: son hermafroditas, por lo tanto también su espacio erótico termina siendo cerrado y autorreferencial.

Inmediatamente la dialéctica de adentro/afuera caracteriza, con el mismo dramatismo

de *Mateo solo*, la relación con el espacio de los personajes de *Señor que no conoce la luna*. El título revela de inmediato la condición de recluso del protagonista, voz narradora: un hermafrodita que, como sus compañeros, nunca ve el cielo, viviendo cerrado en un armario. Él pertenece a los desnudos, a los cuales se contraponen los de afuera, los vestidos:

los vestidos vienen de afuera y nosotros, por el contrario, estamos y estaremos siempre adentro (p. 52).

Los vestidos son dueños de la ciudad y tienen los desnudos prisioneros y hambrientos en una casa: de vez en cuando organizan fiestas, y en estas ocasiones algunos de ellos son encerrados en el armario, otros tienen derecho a participar, lo que quiere decir ser humillados. A menudo los vestidos ordenan a un desnudo que salga de la casa:

nuestras salidas son muy breves; un azar negro que tal vez conduzca a la muerte: el elegido para salir corre ese inmenso peligro, pero tiene que salir, sin protestar [...] Excepto la última y definitiva salida, la del cementerio, no podemos salir sino desorbitados de horror [...] (p. 53).

Con estos presupuestos, el espacio de los desnudos se configura por un lado ahogante y claustrofóbico, por el otro, logra asumir un papel mínimamente de protección:

podría asegurar que mi casa es este armario; se trata de una vivienda relativamente incómoda, que huele a moho; pero no es una habitación desventajosa, porque mis uñas han logrado hacer con el tiempo un pequeño agujero a modo de ventana, de tal forma que puedo mirar todo lo que ocurre afuera, sin que nadie sepa qué ocurre conmigo, aquí adentro (p. 9).

La dialéctica de lo interno y de lo externo desde el principio de la novela se establece a través de la oposición entre el espacio ahogante del armario y el espacio amplio de la casa:

es cierto que esta casa es inmensa (p. 9).

Esta oposición corresponde a una diferencia de poder: a los desnudos pertenece el espacio reducido, del cual no pueden salir; a los vestidos pertenece todo lo de afuera. La casa, pues, ya constituye un afuera respecto al armario; sin embargo, hay otro afuera completamente desconocido, la supuesta ciudad que pertenece exclusivamente a los vestidos:

la calle no corresponde a los desnudos (p. 17).

La ciudad se plantea como un lugar que no puede ser habitado por estos seres marginados: del espacio urbano, ellos sólo conocen el cementerio. Las calles se llenan de seres monstruosos en la imaginación de los desnudos (cfr. pp. 21-25), y el mismo pueblo se transforma en una bestia furiosa:

surgirán y surgirán más vestidos, perplejos o curiosos, la mayoría furiosos; siento desde ahora que el pueblo entero se conmueve hasta en su última piedra; es una bestia viva que despierta y me rodea por todas partes, aguardándome (p. 95).

El espacio claustrofóbico produce también la desaparición del tiempo, según un proceso parecido a lo que se realiza en *Mateo solo*. Aquí tampoco, la casa pertenece a los desnudos porque no tiene huellas de su pasado, no guarda su historia. Hablando de la primera mujer que habitó la casa, la voz narradora dice:

no hay en la casa algún vestigio que hable con certidumbre de la casa: alguien o algo debió encargarse de desaparecer el pasado, pulverizando cualquier utensilio o presencia o sonido o retrato que expresara la memoria de alguien, o algo. Porque, por ejemplo, las cosas de la casa no parecen pertenecer a algún tiempo, ni a alguien (p. 44).

La pérdida del tiempo y de la historia es tan definitiva que los desnudos tampoco conocen su edad, ni tienen idea del transcurrir de las horas, de los días, hasta de los años:

me pregunto cuánto tiempo ha pasado (p. 95).

Viviendo sin pasado, los desnudos tampoco saben quienes son sus hermanos o sus padres. La familia aquí no es destruida, como en *Mateo solo*: simplemente no existe.

Al final de la novela el protagonista muere: percibiendo su fin, descubre que el encierro correspondió a una larga muerte:

Muero y se hace la noche y el silencio, sin ninguna ventana; [...] ahora el inmenso mundo negro que me rodea es el mismo armario negro que yo antes ocupaba (p. 101).

El mundo exterior se vuelve conocible sólo cuando se configura como espacio negro, oscuro, y sobre todo cerrado, «sin ninguna ventana». Si en *Mateo solo* el encierro produce una imposibilidad de ensoñación, en el desnudo, el hecho de no tener afuera, se traduce al hecho de ser expulsado del ámbito de la posibilidad. La falta objetiva de horizonte, debida a la condición de «presos», se traduce en una dramática falta de perspectivas.

La dialéctica de lo adentro y lo afuera constituye una isotopía también en *Muertes de fiesta*. Aquí el suceso es contado en tercera persona: el protagonista, Eduardo, es un joven estudiante de la universidad, que de la provincia se trastea a Pasto, a la casa de Clemencia, una viuda que arrienda las piezas del segundo piso, mientras en el tercero vive ella con su hija, Alegría. A pesar de la constante referencia a la ciudad de Pasto, el espacio que domina la escena de la novela es decisivamente el de la casa, o sea, otra vez, el espacio cerrado y no abierto, el espacio de la puertas y no de las calles, el espacio donde uno sabe a quién va a encontrar y no la imprevisibilidad del exterior. Se repiten el motivo del espacio asfixiante y la situación del encierro: esta vez se trata de Alegría, considerada loca. Eduardo se enamora de ella, y descubre que todos los hombres que la conocieron comparten la misma irresistible atracción. Todos los que habitan en la casa, la familia de Alegría y los huéspedes, parecen atrapados por

la magia apriisionadora de Alegría, y luego de la casa. Este lugar se vuelve un espacio que encierra relaciones violentas, un espacio que esconde secretos: sin embargo, atrae. Eduardo, a pesar de su joven edad y sus estudios en la universidad, sale muy poco, y a medida que crece su amor para Alegría, va reduciendo sus relaciones al pequeño mundo de la casa. La casa, con las reglas estrictas impuestas por Clemencia, llega a representar todo el mundo de Eduardo, que termina excluyendo todo el afuera. No obstante, en esta novela tampoco la casa es un espacio acogedor. Es descrita como motivo de miedo:

sus intentos por recuperar el sosiego se estrellaban siempre contra la muralla de miedo elemental y telúrico que protegía cada espacio de la casa, que hacía que cualquier burla o guiño o encogimiento del hombre se pulverizaran (p. 68).

Y, antes que todo, la casa es un lugar sin amor:

Primero el pasillo penumbroso, al fondo las escaleras de caracol, después el mismo pasillo que se bifurcaba hacia la sala, la cocina, el patio, el comedor, y en toda aquella inmensidad las alfombras raídas, las paredes agrietadas, la ausencia de flores, la infinitud de una casa sin amor (p. 48).

Así, afuera y adentro constituyen mundos separados, que sólo de vez en cuando interactúan. Mientras en *Señor que no conoce la luna* la relación con lo externo se construye a través de la invasión del afuera hacia dentro (lo vestidos que penetran en la casa), en *Muertes de fiesta* el adentro es tan presente y tan angustioso que logra invadir el espacio exterior:

[Eduardo] caminaba a pasos largos, creyéndose libre al fin de los habitantes de la casa, cuando, contra lo que él creyó, los habitantes invisibles de la casa alargaron un brazo negro y lo aprisionaron por el cuello, lo congelaron [...] (p. 109).

A pesar de su negatividad, la casa se identifica con Alegría en la imaginación de Eduardo, según el mismo proceso de asimilación de las paredes con la hermana de Mateo. Eduardo busca a la muchacha en la arquitectura de la casa:

la vivificaba más entre las paredes de la casa, en el laberinto de pasillos invernales que era la casa, en los salones perpetuamente alumbrados de amarillo –aunque fuese de día, pues como una condena eterna la casa estaba sellada para el sol– [...] (p. 61).

No es una casualidad que la casa cerrada corresponde a la muchacha loca (p. 107). Si en *Mateo solo* las puertas señaban los límites de zonas que no se podían cerrar, puertas sin su función, en *Muertes de fiesta* se repiten escenas de puertas cerrándose ruidosamente, abriéndose de par en par revelando secretos de la casa; o sea, las puertas señan realmente el límite entre distintos espacios pertenecientes al adentro de la casa:

el golpazo de puerta que el médico empujó a sus espaldas (p. 108).

Las puertas cierran las personas, sus intenciones, y afuera alguien trata de escuchar, de imaginar lo que pasa adentro (cfr., por ejemplo, las escenas de Eduardo con la manzana a las pp. 150-152).

Frente a una casa tan inadecuada, Eduardo describe una casa ideal, así como Mateo soñaba con una ciudad con sol:

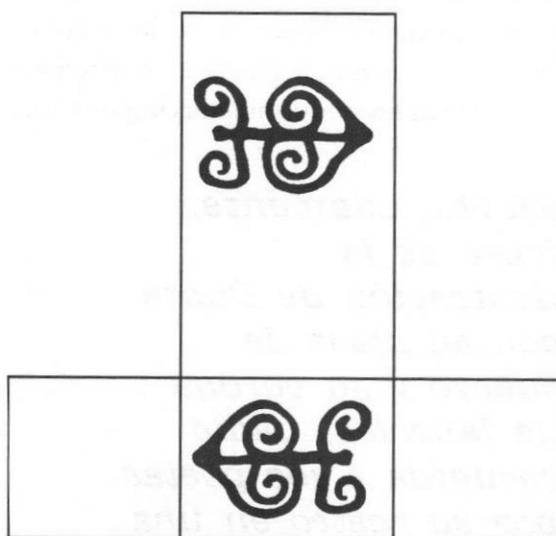
– Quisiera construir una casa donde uno no se sintiera encerrado, sino al aire, en libertad... quiero decir, pondría algunas ventanas inmensas, redondas... y jaulas hermosas para pájaros, pero sin pájaros... y una piscina en la sala, para que los invitados floten mientras hablan... y escaleras de caracol, con un techo de vidrio encima, de manera que uno, al subir, creyera llegar al cielo (p. 201).

Por supuesto, la casa soñada por Eduardo no se parece para nada a la casa de Clemencia.

Pero lo que más interesa es que la casa ideal se destaca por su abertura: hasta las jaulas están vacías, abiertas, y todo los elementos imaginados subrayan esta ausencia de límites: flotar, ventanas, techo de vidrio, presencia del cielo. Esta casa imaginada por antítesis describe la negatividad de la casa de Clemencia y confirma la idea con la cual hemos empezado el discurso: las casas de Evelio Rosero no son espacios reconfortantes, ni son poseídos por sus habitantes. Los personajes de Evelio aquí presentados, protagonistas de las tres novelas analizadas, no son dueños ni partes de las casas: Mateo ha sido forzosamente adoptado por la tía, los desnudos están encerrados, y Eduardo es huésped. Todos se sienten enjaulados, y necesitan abandonar el espacio de las sensibilidades usuales (todas alteradas) para entrar en

comunicación con un espacio psíquicamente innovador. O sea, necesitan un cambio de espacio concreto para que se realice un cambio de naturaleza. La tragedia de estos personajes reside precisamente en la imposibilidad de realizar este cambio.

hojas Universitarias.....



Bibliografía citada de Evelio Rosero:

- Señor que no conoce la luna*, Santafé de Bogotá, Planeta, 1992.
Mateo solo, Santafé de Bogotá, Cooperativa Editorial Magisterio, 1985.
Juliana los mira, Barcelona, Ed. Anagrama, 1987.
Muertes de fiesta, Bogotá, Ed. Planeta, 1995.