



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

# **Poética de la violencia en *Los ejércitos* de Evelio José Rosero Diago**

Por:

Robinson Francisco Alvarado Vargas

Maestría en Estudios Literarios

Facultad de ciencias Humanas

Universidad Nacional de Colombia, 2022

# Poética de la violencia en *Los ejércitos* de Evelio José Rosero Diago

Por:  
Robinson Francisco Alvarado Vargas

Tesis presentada como requisito de grado para optar al título de  
Magister en Estudios Literarios

Bajo la dirección del profesor:  
Iván Vicenta Padilla Chasing

Maestría en Estudios Literarios  
Facultad de ciencias Humanas  
Universidad Nacional de Colombia, 2022

## **Agradecimientos**

Al maestro Iván Padilla por guiarme, entre otras cosas, en la escritura. Por el cariño, la casa siempre abierta y la amistad: por su complicidad en alcanzar “ese raro estado de ánimo que nos permite creer que hay en la vida otro amigo”. A mi hermano, mi mamá, mis sobrinos y a Alexa. A la Negra.

A Angélica Monroy, por la paciencia y amor que solo da la sabiduría.

# Contenido

	Pg.
<b>Resumen.....</b>	<b>V</b>
<b>Introducción.....</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo I</b>	
Las bases sociales del material verbal de <i>Los ejércitos</i> de Evelio Rosero.....	5
1.1 Rosero en perspectiva.....	7
1.2 La violencia: el fenómeno social y el fenómeno de lenguaje en el discurso científico: la semántica de la guerra.....	15
1.2.1 Desaparición forzada y pathos de la ausencia.....	24
1.2.2 “La masacre”: ¿elemento de la ficción o categoría sociológica?.....	37
1.3 Las visiones de la violencia por parte del periodismo, los medios masivos y la industria del entretenimiento.....	39
1.4 El discurso religioso y su participación en la novela.....	43
1.5 La lucha contra los “bandidos”: el discurso hegemónico en la novela.....	46
<b>Capítulo II</b>	
Elementos de la poética de la violencia en <i>Los ejércitos</i> de Evelio Rosero.....	50
2.1 El correlato objetivo.....	55
2.2 El diálogo interior.....	60
2.3 Proyecto de búsqueda.....	65
2.4 El fin de la esperanza.....	67
2.5 Despersonalización, clausura del deseo y la abyección carnavalesca.....	70
<b>Conclusiones.....</b>	<b>85</b>
<b>Referencias.....</b>	<b>88</b>

## Resumen

### Poética de la violencia en *Los ejércitos* de Evelio José Rosero Diago

Este estudio presenta una lectura de la obra *Los ejércitos*, del escritor colombiano Evelio José Rosero Diago. Mediante una exploración de aspectos sociales y lingüísticos y un estudio retórico, se busca explorar la obra del autor y situarla en el panorama discursivo contemporáneo. La existencia de una poética de la violencia mediante la cual Rosero busca significar el fenómeno social de la violencia constituye la forma en la que el autor se inserta en el campo literario colombiano. En primer lugar, se aclaran aspectos relativos a la naturaleza social del material verbal empleado por el autor. Se revisan algunos de los problemas y tendencias comunes en la representación de la violencia en Colombia en términos de la construcción ideológica del discurso en los niveles lexical, semántico y sintáctico. A partir de esto se discuten una serie de variedades estilísticas que dan forma al discurso literario en la obra del autor y se presentan algunas constantes de su obra que permiten pensar con mayor claridad el proyecto estético de Rosero.

#### Palabras clave:

Evelio Rosero, *Los ejércitos*, trauma, violencia, Literatura colombiana contemporánea, poéticas de autor, abyección

## Abstract

### A Poetics of Violence in *Los ejércitos* [*The armies*] by Evelio José Rosero Diago

The following study presents an analysis of *Los ejércitos* [*The armies*], by the Colombian narrator Evelio José Rosero Diago. Through the exploration of social aspects presented in the linguistic reality of the text and a rhetoric study, I sought to analyze and place the work in the discursive picture of Colombian contemporary writing. The existence of a poetics of violence that serves Rosero to signify a social phenomenon that constitutes the way in which the author places himself in Colombian literary context. The way of proceeding covered first; an account of the socially relevant discourses that appear in the form of material to be used by the writer. Some of the most commons problems and trends in contemporary writing of violence from different perspectives. Then, through these, the specific stylistic varieties of the author are queried and a study seeking to reveal his poetic is presented. The study's goal is to become a reference for studies on the uses of the category of *violence* in literary analysis.

#### Key Words:

Evelio Rosero, *The armies*, trauma, violence, Contemporary Colombia Literature, Personal Poetics, Abjection



## Introducción

En general, la expresión cultural colombiana tiene como referente la violencia producida por diversos factores sociohistóricos y culturales: tanto la narrativa, ya sea cuento o novela, como el teatro y la poesía han convertido en objeto estético la violencia derivada del narcotráfico, del paramilitarismo, el conflicto armado, las diferencias sociales y en general las provocadas por la falta de políticas de un Estado de derecho. Junto con la supresión de los paradigmas y lugares comunes en narrativa (el realismo mágico, la narconovela, Pablo Escobar y un largo etc.) la producción cultural colombiana se ha esmerado por diversificar y revitalizar el relato, las voces, el léxico y el lenguaje mismo de un tema de una actualidad abrumadora. Larga sería la lista de obras contemporáneas que incluyen en sus problemáticas los efectos existenciales de la violencia: además de novelas de Rosero como *En el lejero*, *Los almuerzos* y *Los ejércitos*, se podrían citar obras de teatro del teatro La Candelaria como *Suma Mnemosine*, *Si el río hablara*, de Varasanta *Quilele...*; y una pléyade de producciones audiovisuales como *La tierra y la sombra*, *La sirga*, etc. Sin ser por entero tema de esta reflexión, merecen mención tanto la Ley de Cine 814 de 2003 como una ampliación y nivelación de la industria editorial en la medida en que a través de ellas han proliferado las voces en el campo cultural nacional, enriqueciendo así el flujo de voces y visiones del problema que estudiamos. Igualmente, los adelantos del Centro Nacional de Memoria Histórica durante sus diez años bajo la dirección de Gonzalo Sánchez, auparon la investigación al respecto y nos dejan con un caudal considerable de obras documentales y artísticas.

Toda esta preocupación por evaluar estéticamente la situación colombiana da cuenta de la presencia constante de la violencia en la vida de los colombianos. Ella permea el amor, la vida cotidiana y las situaciones más triviales y banales. Además, las diferentes disciplinas de las ciencias humanas se han preocupado por estudiarla y han producido una rica literatura crítica en la que se ha tratado de explicar las causas y consecuencias, así como de plantear soluciones hasta ahora sin éxito<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> En el primer capítulo de esta tesis se desarrolla una discusión de los problemas de las obras literarias en relación a esta producción. En particular, interesa notar cómo estas obras se han aproximado a temas que discuten la construcción social de sentido que ocurre bajo condiciones violentas. Por ejemplo, se discute un tema recurrente en las obras de antropólogos como María Victoria Uribe y Myriam Jimeno, que observa la emergencia de una “estética de la violencia”, producto de las dinámicas de los actores del conflicto.

De igual manera, frente a esta preocupación, otra parte de la industria cultural, del entretenimiento y de los medios de comunicación ha elaborado un discurso sobre la violencia con bastante circulación editorial y en otros medios audiovisuales. Algunos de estos contenidos transmiten el tema de la violencia de una manera más entretenida, con tendencia a la sobreexposición en aras de crear productos más ligados con la espectacularización del crimen, del acto violento o de varias de sus causales y consecuencias como la pobreza, el narcotráfico, la prostitución, etc. Aunque en este texto interesa poco discutir el valor artístico o la agenda específica de tales productos (me remitiré específicamente a una crítica de los discursos que percibo en la novela de Rosero), en algunas obras es claro un interés comercial que se ocupa poco de su entramado crítico y realización estética. El interés de esta tesis es explorar cómo las novelas de Evelio Rosero, inscritas en el campo de tal producción cultural, muestran una objeción a la espectacularización mediática de la violencia en Colombia, que en ocasiones fetichiza y naturaliza el problema en la escritura creativa. Al entender del autor de esta tesis, evaluar e interpretar artísticamente la violencia, con o sin referentes directos, es una necesidad histórica y social. Es decir, las obras literarias se localizan de forma conflictiva en relación a las dos vertientes mencionadas. La tesis que defiende este trabajo se inserta en esta toma de posición de los artistas y creadores de literatura y espectáculos: se trata de explicar cómo las novelas de Rosero reaccionan frente a las especulaciones disciplinares y frente a la banalización de la violencia hecha por la industria del entretenimiento.

Si bien la violencia social y el conflicto armado son tanto el eje argumental como un factor estructurante del desarrollo temático de muchas novelas, en su reacción frente al fenómeno de masificación de lo violento propio de la industria cultural, las obras de Rosero no se limitan a documentar, exaltar o banalizar la violencia. En tanto que hecho estético, en su obra se privilegia un lenguaje literario que se ocupa de explorar el problema de la violencia de manera diferente. Sus novelas erigen lo que llamo una *poética de la violencia* como parte de su proyecto estético personal para explorar la existencia de quienes padecen a diario con las múltiples formas en que lo violento se manifiesta en sus vidas y presentar una toma de posición.

La hipótesis de interpretación de este trabajo es que la narración de lo violento en algunas obras de Evelio Rosero obedece a un cuestionamiento ético y ante todo estético que se erige en abierta discusión con otros discursos sociales. Esto se mostrará mediante un estudio sistemático de *Los ejércitos* que entiende los procedimientos retóricos como violentos: es decir que dentro



de su obra se descubre que no se trata solamente de reproducir los hechos cargados de barbarie que por demás se conocen en detalle a través de la prensa, por ejemplo, sino de explicar cómo las expresiones, el léxico, la sintaxis, las imágenes y sus sentidos producen la sensación de violencia por derivar de una situación sociolingüística histórica y violenta. La violencia en todas sus manifestaciones ha dado lugar, por lo menos en Colombia, a una retórica violenta que la obra del autor en mención toma como material y tema de reflexión. En este sentido, mi objetivo específico con este trabajo es explorar el sistema de la imaginación poética que el autor plasma en las obras y que en esa medida convierte un problema social en un problema estético de interés para la crítica literaria.

En el primer capítulo de esta tesis me interesa explorar parcialmente el contenido de los discursos artísticos, científico-sociales, religiosos y mediáticos que versan sobre el fenómeno de la violencia. Esta exploración es pertinente porque permitirá comprender mejor la forma en que la obra de Rosero reacciona y toma posición frente a una producción discursiva sobre el problema. Reconocer, por ejemplo, cómo se verbaliza y codifica el fenómeno en otros discursos, acercarse a su construcción de sentido, ayudará a develar algunos de los términos, intereses ideológicos y en general la situación sociolingüística frente a la cual la novela desenvuelve una poética. Para este análisis se acogen propuestas de análisis del texto literario propias de la sociología de la literatura, que orientan una parte de la reflexión sobre *Los ejércitos*. Hacia el final de este capítulo se evidencia la participación de Rosero dentro del campo literario acudiendo a sus participaciones y comentarios en entrevistas mediante los cuales se establece tanto el tema de la violencia como una posible ética y política del autor, que en parte permitiría comprender su proyecto estético, entendido en los términos de Bourdieu.

El segundo capítulo está dedicado a un análisis textual y lectura cercana de la obra que revela las piedras angulares de la poética de la violencia que constituye la obra del autor. Después de revelar un conjunto de particularidades del relato y del narrador (tipo de focalización y de voz narrativa que singularizan las obras del autor, análisis de los dos programas narrativos presentes en la novela) se rastrea la representación lingüística de algunos de los discursos mencionados en el capítulo anterior. Luego, se busca establecer un vínculo semántico, lexical y sintáctico que conduzca a una estructura de significado. Para esto, se presume que la obra del autor se funda en el entramado de un campo semántico que orienta la composición hacia una tensión que termina en la exacerbación del miedo. Así, durante el capítulo se recorren pasajes de la obra que permiten

ver cómo una poética de la violencia consistiría en el empleo de figuras retóricas de pensamiento como la antítesis o la paradoja (metalogismos) y de construcción, como las imágenes, repeticiones, elipsis, que buscan un pulso narrativo particular que comunica un vértigo, una creciente inseguridad y angustia producto de la incidencia de los hechos en la vida de los personajes y del pueblo donde se desarrolla la novela. Este capítulo termina con la revisión de la imagería que sustenta el proyecto creativo de Rosero. Se muestra el complejo de opuestos complementarios que, como intento explicar, poseen un carácter desintegrador que avanza hacia el hundimiento de la novela en lo grotesco, llevado en las escenas finales de sus novelas hasta el paroxismo, la confusión y la locura, y que pueden ser equiparados con una carnavalización abyecta.

Todo lo anterior puede traducirse en que el fenómeno de la violencia y su análisis en la obra de Rosero se estudian más como un problema relativo a la poética del autor que a una cuestión de referencias o de la influencia del conflicto bélico colombiano en la conciencia del personaje. Es decir, no se trata solamente de que Rosero hable o represente la violencia en su obra, sino de cómo los recursos están empleados para elaborar una poética que comporta tales sentimientos y percepciones de la guerra. La violencia en cuanto que hecho concreto permea el acontecer de la obra, pero más allá de tal constatación hay una enunciación literaria con sus sujetos, gente, sus modos, circunstancias y dispositivos que forman, deforman y transforman una estructura expresiva novelística que trato de captar aquí.

Quisiera con esta obra contribuir al caudal de estudios y trabajos artísticos y periodísticos que se han ido consolidando en muchos ámbitos alrededor del tema. Todos ellos deseosos de encontrar claves para dar cuenta del conflicto que pretendemos superar como nación, pero sobre todo en busca de nuevos lenguajes que permitan nombrar ese complejo de innombrables que amordazan verdades propias y ajenas; las de allá, las de acá, cualesquiera que sean las coordenadas, los bandos y los colores. A través de esta investigación y más allá de ella logran transparentarse, por medio de la exploración de los narradores latinoamericanos contemporáneos, ecos de la barbarie que solo el arte y la literatura pueden robarle a lo inefable.

# Capítulo I

## **Las bases sociales del material verbal de *Los ejércitos* de Evelio Rosero<sup>2</sup>**

Son pocos los estudios sobre la obra de Rosero que se han dedicado a analizar los problemas de fondo en términos del lenguaje empleado por el autor en sus novelas y la construcción de sentido en ellas. Si bien asuntos como la toma de posición y el problema de las prácticas de la violencia y los usos del poder del terror han sido estudiados en su obra, pocos trabajos se han detenido en un análisis microtextual que revele puntualmente la manera como Rosero integra una serie de discursos sociales en su novela, es decir, los recursos utilizados por el autor en el proceso de la *puesta en forma* y de su toma de posición (Pouliquen, 2011). Al respecto, el único que hasta ahora ha llamado la atención sobre “el material verbal y los códigos semánticos” utilizados por nuestro autor es el profesor Iván Padilla en su artículo intitulado “Los ejércitos: novela del miedo, la incertidumbre y la desesperanza” (Padilla 2012, 127-128). Estos comentarios sirven de punto de partida para mi reflexión.

El material verbal relacionado con las prácticas violentas generadas por el proceso histórico-social en la novela de Rosero presenta cierta complejidad que precisa ser analizada para esclarecer su diversidad y su importancia en los procesos estético-literarios colombianos. Para tal fin, es necesario tener en cuenta que las ideologías dominantes en el país han ejercido un dominio discursivo que justifica los procedimientos violentos: este fenómeno es evidente en la manera como las élites letradas y clases dominantes, a lo largo de la historia nacional han puesto a su servicio la prensa y otros medios de comunicación. La historia de nuestro país muestra una constante de agresiones fundamentadas en la inculpación y deslegitimación de la diferencia del otro como interlocutor: todo este conflicto ideológico se traduce en cierto tipo de lenguaje, léxico y expresiones que permiten rastrear su evolución a lo largo del conflicto armado colombiano (desde El Bogotazo, por lo menos, pasando por la llamada ‘seguridad democrática’, hasta nuestros días de ‘posconflicto’). El caudal de violencia verbal que tanto los sectores políticos como otros han derramado en el país a través de la prensa y los discursos políticos se presenta hoy como una continuidad que hace posible hablar de una *historia de la retórica de la violencia*

---

<sup>2</sup> A lo largo de mi demostración me apoyo en la idea de “material verbal” propuesta por Bajtín a lo largo de su *Teoría de la novela*.

en Colombia. Basta revisar el estado actual del debate político, de la prensa o de la industria del entretenimiento para identificar cómo, en los discursos contemporáneos, la violencia, en sus contenidos, pero sobre todo en las estructuras textuales y en las *formaciones discursivas*<sup>3</sup>, tal retórica parece inevitable.

En este sentido, una obra literaria que convierta en objeto estético los procedimientos violentos de la guerra en Colombia, necesariamente asumirá una actitud crítica frente al uso de la palabra hecho por diferentes actores sociales. En este orden de ideas, en este capítulo pretendo revisar, primero, algunas de las propuestas estéticas que forman parte del campo colombiano de la novela en el que el autor se sitúa. Es decir, revisaré sumariamente algunas de las obras literarias publicadas durante la época en la que nuestro autor publica algunas de sus obras, en particular *Los ejércitos* (2006), en busca de las formas en que otros escritores del campo literario colombiano han trabajado con el fenómeno de lo violento. A partir de allí, en segundo lugar abordaré la manera como el conflicto y los procedimientos violentos han sido verbalizados en algunos discursos que aparecen directamente aludidos en *Los ejércitos*. Las particularidades del conflicto armado colombiano serán representadas al tiempo que se iluminará el universo social como “un conjunto de lenguajes colectivos [o sociolectos] que aparecen, bajo diversas formas, en las estructuras semánticas y narrativas de la ficción” (Zima 2013, 169). En suma, en este capítulo busco demostrar cómo en *Los ejércitos*, al representar la situación de un pueblo en el fuego cruzado de diferentes grupos armados, el autor hace evidente la situación sociolingüística, la pugna ideológica que mantienen diferentes discursos sociales al exponer sus verdades acerca de la guerra y sus efectos en la sociedad colombiana. Así, se busca evidenciar cómo en *Los ejércitos* “la palabra está siempre cargada con un contenido o un sentido ideológico propio de los acontecimientos” (Bajtín y Volóshinov, 1977, como se cita en: Zima, 2013,p.171).

---

<sup>3</sup> Como concepto, las formaciones discursivas se adecúan al tipo de estudio que se pretende realizar en tanto estas remiten a los grupos y las normas sociales establecidas por estos para la enunciación. En la *Arqueología del saber*, Foucault las define como “un conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y en el espacio, que han definido en una época dada, y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa” (2010, p.154). La noción foucaultiana reside en un análisis histórico que no se limita al análisis lingüístico propiamente dicho, sino que se preocupa por las condiciones de enunciación y la forma en que esta se particulariza respecto a otros discursos y sujetos sociales.

## 1.1 Rosero en perspectiva

Consideraremos en esta revisión algunas de las propuestas más relevantes en términos de las apuestas estéticas que han hecho otros participantes en el campo literario. Nos enfocaremos particularmente en las obras de seis novelistas cuyas apuestas literarias están relacionadas directamente con la violencia en Colombia y que han sido producidas durante la época en la que se escribió la novela de Rosero. Así, nos interesa reconocer las obras de Fernando Vallejo, Juan Gabriel Vásquez, Mario Mendoza y Héctor Abad Faciolince como apuestas estéticas dentro del campo de la novela contemporáneo a la obra de Evelio Rosero, con el ánimo de comprender la forma en que nuestro autor se ubica en este campo mediante su apuesta literaria. La revisión de tales posiciones nos permitirá señalar algunas similitudes y diferencias, continuidades y rupturas con las que los diferentes agentes dinamizan la estructura relacional que constituye el campo, y acercar al lector al estado del campo literario colombiano de la primera década del siglo XXI.

Los criterios que se tuvieron en cuenta en esta panorámica fueron el tipo de novela que los escritores erigen frente a la manifestación de lo violento así como la actitud que estas toman frente a una tradición literaria colombiana y occidental. En este caso, por ejemplo, veremos cómo algunas de las novelas se relacionan con expresiones literarias como la novela negra, o con la novela europea del siglo XX.

Observemos por ejemplo la forma en que estructuras de significado emparentadas directamente con el hecho violento y con la trama relacionada con este, como es el caso de la novela negra, se erigen en la narrativa colombiana. Podemos reconocer una vertiente de este género que aborda el fenómeno violento mediante la utilización de herramientas y recursos narrativos propios de la novela policiaca. Encontramos en escritores como Mario Mendoza una apuesta que proyecta cierta “fascinación social por el crimen” (Forero Quintero, citado en Valderrama, 2013). La novela negra latinoamericana contemporánea apunta a un número de procedimientos que particularizan el crimen. Más allá de los elementos detectivescos que desenvuelven la trama de este tipo de novelas, las policiales dirigen la atención a otros aspectos que componen la narración del mismo en relación a un orden social más conflictivo:

En efecto, distintos escritores del continente han puesto énfasis en el hecho mismo del crimen por encima de las instituciones policiales que lo persigan y condenen o del ambiente negro que se exigía convencionalmente para su trama. Este interés verdaderamente recodifica el género y, además, determina el hecho de que tales escritores prefieren indagar en la psicología del criminal (pocas veces en la de la víctima) (Forero Quintero 2011)

Para algunos de los investigadores del género en Latinoamérica y en Colombia la novela negra contemporánea está relacionada con la anomia social y con el crimen, de manera que la exposición de lo violento, si bien revela aspectos fundamentales de la realidad social y política, privilegia la representación de lo cruento, del victimario incluso, y de la trama que se teje en torno del mismo. Este énfasis se distancia de la propuesta de Rosero en la medida en que el objeto estético que se plantea no se centra en la materialización de lo violento en la forma del crimen, sino en el fenómeno percibido por quienes lo sufren, las víctimas.

Al mismo tiempo, esta diferencia se vuelve diametral en la medida en que muchos de los productos culturales originados a partir de la novela negra, dado el énfasis en los hechos y las tramas complejas, son a menudo aprovechados por una industria cultural que busca entretener a partir de esta manera de exponer aspectos de la violencia colombiana. Dentro del campo cultural colombiano tal industria juega un papel importante por su capacidad de dar mayor visibilidad a este tipo de productos culturales. Aunque no se estudien en esta tesis de forma exhaustiva las relaciones entre ciertos productos culturales y la industria que los financia y distribuye, no puede desconocerse que el fenómeno de la violencia es de gran interés para la industria cultural en la medida en que su espectacularización parece rendir réditos importantes.

Cabe afirmar que los representantes de la novela de crímenes y el autor de *Los ejércitos* desarrollan dos visiones diferentes del hecho violento que presentan, de fondo, dos manifestaciones éticas y estéticas ya no solo frente a una realidad violenta, sino frente a cómo esta misma ha sido abordada por la tradición literaria nacional. Se trata de novelas que, en todo caso, y frente a la anomia evidente del medio social, reaccionan enarbolando unas narrativas con diversos grados de crítica frente al entorno cultural y social. En este proceso que podemos reconocer como “espectacularización de la violencia” (al que Susan Sontag (2003) se refiere cuando habla de la imagen y que se desborda en la narrativa y en la pantalla) producido por la industria cultural y del entretenimiento parecieran proyectarse sobre todo productos que muestran los actos de violencia de manera desmesurada, y en todo caso centrales como atracción para los lectores/audiencia. En la mayoría de estos productos, el crimen violento se presenta como condición *sine qua non* del relato. En novelas como *Scorpio City* de Mario Mendoza, la inclinación por la novela negra es evidente al combinar elementos detectivescos clásicos como el asesinato, el tipo de investigador con elementos del orden social y de la psicología de los personajes que los vinculan a la actualidad, a unos problemas y formas de funcionamiento

inherentes a Latinoamérica. La comprensión del crimen más allá de las condiciones de su materialización, es una obsesión obligada de esta novelística. Aunque, por supuesto, se pueden encontrar avances críticos que van más allá en su análisis y se pueda ver en la novela negra latinoamericana una recomposición de lugares comunes como la relación crimen-autor-orden social-justicia. En ese sentido, se podría reiterar que la novela negra latinoamericana moviliza los elementos del crimen y los desborda hacia una crítica social que lo enmarca, lo vincula a la historia en un momento particular. Sin embargo, el anclaje de este tipo de novela a un evento violento como el crimen lo distancia de novelas como *Los ejércitos*, como intentaré explicar.

La apuesta estética de Rosero integra lo violento a un *continuum* de violencias históricas del país, así como a una tradición literaria que se ha encargado de representar el tema desde una perspectiva que, aunque ha sido explorada por algunos de los discursos que se interrogan en esta tesis, pocas veces han sido convertidas en objeto estético de la novela. Por otra parte, la novela de crímenes se enfoca sobre todo en el entorno urbano, donde la narración directa del crimen y los hechos violentos tiene una función estructurante. En tales novelas lo violento hace parte del horizonte de expectativas de los personajes hasta tal punto que es el crimen la razón de ser de estos, cuyo oficio y programa narrativo es el de investigar, rastrear e interpretar los mismos. Es decir, que mientras la violencia y el crimen, por lo general atroz, constituyen la razón de ser de estos personajes (son investigadores, inspectores, etc.) y aportan al sustento de la narración, en la novela de Rosero nos encontramos con la aparición de lo violento justamente para desestabilizar la identidad del protagonista.

Ahora bien, un aspecto similar de *Los ejércitos* con la singular novela negra latinoamericana quizá tiene que ver con el problema de la superlatividad del crimen y el abandono (además del patrocinio) de la institucionalidad encargada de prevenirlo, de investigarlo, de restaurar cierto orden. El documental *Latin Noir* (2021), en el que se dan cita algunos de los escritores más representativos del género en Latinoamérica, gira en torno a ideas que hacen particular la novela de crímenes en nuestros países. Una de ellas es la laxitud de las autoridades a la hora de encontrar responsables, o como lo afirma el director del documental “los policías no investigan nada” y al final, en cuando en una estructura policial clásica se esperaría que se presentara un ‘cierre’ o una vuelta al orden, en realidad nadie va a prisión (AFP, 2021), entre otras cosas porque en muchos casos la historia de estos países pone como fuente de la

violencia a entes como el estado, la policía, la fuerzas militares, etc. Así, podemos estar de acuerdo que en ese aspecto las ficciones de Rosero y las de autores de novela policíaca contemporánea se posicionan, con diferencias, críticamente frente al fenómeno violento.

Otra vertiente contemporánea a *Los ejércitos* muestra una narrativa en la que lo violento aparece transformado en experiencia subjetiva, no premeditada, inesperada de alguna forma, para descomponer el mundo del protagonista. En *El olvido que seremos* (2006), y en otros productos de escritores contemporáneos como Fernando Vallejo y Juan Gabriel Vásquez, son evidentes las diversas tonalidades de una conciencia que, desde un momento presente, elabora el duelo por un pasado irrecuperable; una valoración del tiempo pasado que se percibe con cierta nostalgia. Con una construcción de lo familiar que se plantea como una metáfora de los binarismos materiales e ideológicos del país, y una relación pormenorizada y altamente subjetiva de los hechos del pasado, la obra de Abad Faciolince linda con la reflexión sobre el tiempo pasado elaborada en *En busca del tiempo perdido* no solo por algunos de los rasgos mencionados, que el protagonista hace explícitos en la biografía novelada (“algunos prefieren a Joyce, yo prefiero a Proust”), sino por el nivel de trabajo con lo individual y la estetización del detalle, que lo hace profundamente crítico de su entorno. No sorprende, en ese sentido, la captación de aspectos similares en la adaptación cinematográfica de la obra por parte de Fernando Trueba (2020).

La obra de Faciolince es decididamente un homenaje a su padre. Y por extensión, habla del fenómeno que nos ocupa en la medida en que significa, a través de su pérdida, la situación de un país. La muerte de Héctor Abad Gómez es la metonimia de la dinámica de la violencia en los años ochenta y noventa en Antioquia, que fue una manifestación de los grupos narcotraficantes y paramilitares en su ascenso social y económico. En ese sentido, el verdadero homenaje y toma de posición se puede leer en la adscripción y perdurabilidad de una ética y una visión del mundo humanista (la de la figura paterna) con la que el protagonista (Abad Faciolince) empatiza, que son los postulados de una sociedad democrática e igualitaria que se encuentra en crisis. En este sentido, tal como lo apunta el autor, la historia es atípica al distanciarse de un código y unos comportamientos culturales y familiares cuya valoración de lo violento difiere. Al



mismo tiempo la novela deliberadamente se distancia de una tradición literaria de padres terribles (Kafka, Vargas Llosa, entre otros), de relaciones tensas frente a lo literario. Como se ve, la configuración de la obra la sitúa no solo en una tradición literaria de la violencia sino sobre todo en una tradición más amplia de la literatura con linaje en la tradición de la novela europea en lo tocante a la renuncia del realismo y la exploración de los recodos de la consciencia.

Otra de las posiciones está representada por la novela de Juan Gabriel Vásquez. El autor bogotano presenta una visión más distanciada del hecho violento en su novela *El ruido de las cosas al caer* (2011). Su narración remite al lector a una época de violencia que si bien está relacionada con la historia reciente del país, es pretérita. Al menos en apariencia. Desde el principio se deja sentir en la narración la sombra de Pablo Escobar, toda vez que la narración comienza por un abordaje, en la búsqueda de una metonimia, del final de uno de los hipopótamos del zoológico de la gigantesca hacienda del extinto capo. Esta visión de un “legado de nuestro tiempo” (66) es elocuente e indica la manera en la que el narrador se posiciona ante estos hechos y de las formas de narrarlos, pues, igual que la mayoría de las apuestas que aquí esbozamos, hay una distancia del paradigma narrativo de García Márquez. Sin embargo, y por más que se insista en la existencia de un mundo anterior, en la preexistencia de un mundo en el que se sumergen cierta premodernidad y el pasado inmediato del país en contraste con el presente de la narración, que se erige como una nueva oportunidad de crear el presente, la visión de este mundo, en tanto que retrospectiva, presenta una evaluación pormenorizada de muchos de los aspectos relativos al “pasado mítico” que encarnan tanto la hacienda de Pablo Escobar y los hipopótamos como Ricardo Laverde, el personaje que merodea y a veces protagoniza el relato junto con el narrador.

La novela de Vásquez presenta un recorrido por las vidas de personas que vivieron en Colombia y tuvieron que sufrir todos los eventos de los últimos años, con el hilo conductor de los desastres aéreos que ocurren en la vida de Laverde, a quien el narrador, Antonio Yamura, acompaña durante sus últimos días antes de ser asesinado. De esta forma, la lógica de una novela de corte realista y urbano de la Bogotá de principios de siglo se desplaza argumentalmente hacia el pasado por una serie de averiguaciones que el protagonista decide hacer sobre el personaje que conoce en los billares de la ciudad. Este tipo de apuesta altamente subjetiva y que muestra una visión desencantada de la vida de los colombianos bajo el paradigma de la violencia que azotó al

país durante las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI, necesariamente se retrotrae al pasado.

La novela, que en un principio parecería propender por el presente con una orientación más o menos desafectada, nunca se libra por completo de esa carga simbólica del pasado. De hecho, el programa narrativo vincula al pasado de forma inexorable. El recuerdo desencadena una progresión que asimila todos los ámbitos de la vida, incluso hasta vincular la historia mediante una actualización de ese pasado. Se puede pensar en dos líneas narrativas, la del presente y la del pasado, que se juntan problemáticamente en la novela. Esto es lo que ocurre mediante la aparición de Maya, hija Ricardo Laverde (quien como dijimos vehicula los sucesos de la línea temporal del pasado violento), que materializa esa historia pretérita en el presente de Antonio Yamura. En *El ruido de las cosas al caer* la diferenciación entre el pasado y el presente se dirime mediante la decisión del protagonista de permanecer en la línea de la historia y los personajes que significan el presente de su narración.

Otra de las posiciones fundamentales de este panorama literario es la de Fernando Vallejo. En su novela de 2002, *La Rambla paralela*, el escritor antioqueño renueva algunas de las posiciones enarboladas en obras anteriores. La novela pendula entre la nostalgia por un Medellín que ya no existe y la diatriba del narrador sobre los cambios y la relación histórica de los hechos que definen a Colombia como país. La novela se construye sobre el paralelo entre la visión de Las Ramblas, en Barcelona, y la impermanencia de las personas, los lugares, el sujeto de la narración misma, que vacila entre un narrador etéreo y “el viejo”, protagonista que presenta casi todos los rasgos que sugieren cierto carácter autobiográfico. En esta novela la violencia funciona como materialización y justificación de todo el pesimismo. El narrador combina diferentes aspectos para exponer el latente desprecio del protagonista, un viejo escritor colombiano de visita en la feria del libro de Barcelona.

La de Vallejo no es una novela de un escritor debutante, en busca de figuración dentro del campo literario colombiano. Al contrario, su novela juega con las posibilidades de lectura de un lector avezado en su retórica, que mediante la reflexión hipercrítica y un cinismo incendiario hace frente a fenómenos como la violencia, la corrupción y el poder no solo en Colombia sino en el mundo al tiempo que busca tomar distancia de la adscripción a cualquier proyecto ideológico “Y sobre todo no sostener ninguna tesis. Jamás.” (13) Algunas de las estrategias,

vocablos, personajes y modos narrativos de *La Rambla paralela* se corresponden con el summum de su obra, de forma que no es difícil identificar la catadura de un tono y la recurrencia a unos temas que han sido privilegiados por el autor. Su novela encierra, pues, algunas de las características más notables de su propuesta estética, aunque incluye algunas variaciones formales relativas a la “muerte” de su personaje, que le demandan la apertura hacia una tercera persona, una oblicuidad que le permite soltarse de un narrador en primera persona enteramente hacia uno que en ocasiones comenta y en ocasiones parece dialogar con “el viejo”.

El desencanto frente al mundo contemporáneo y la nostalgia por un mundo anterior e irrecuperable, de ascendencia rural, agraria, casi bucólico, son índices de la degradación de un mundo por causa de la violencia, la corrupción. Pero además, hay una instancia existencial que se instala en forma no menos violenta a través de la feroz retórica del escritor antioqueño: la del olvido producido por esa progresión de la violencia, frente a la cual la novela se revela mediante dispositivos como la diatriba (Montoya, 160). Frente al olvido y el desmontaje de un pasado (idílico o no), el protagonista reacciona con una crítica brutal. Esto quiere decir que para el escritor antioqueño, y en esto podemos percibir una coincidencia con el planteamiento roseriano (acaso este sea un vaso comunicante con la novela de García Márquez y con una tradición colombiana de la novela (Pouliquen, 2011)), la novela cuenta con una “prehistoria”, un antes de la narración en la que el campo y las castas agrarias se ven amenazadas por fenómenos violentos de distinto calado como el ensanche (Vallejo), La hojarasca (García Márquez), o la violencia armada (Rosero).

La de Rosero es una novela que comparte, a su modo, la desconfianza, el hastío y el punto de vista crítico de algunas de las novelas publicadas durante los primeros dos decenios del siglo XXI en Colombia. Efectivamente son novelas que, junto con obras como *La virgen de los sicarios*, pocos años antes, se desembarazan de visiones premodernas, arcádicas o nostálgicas del pasado histórico nacional. Es así que el panorama de la novela colombiana contemporánea observa ya con cierta distancia el paradigma del realismo mágico que, en tanto apuesta literaria preeminente durante la segunda parte del siglo XX, suscitó, por oposición, importantes cambios en las manifestaciones literarias del país. (Pineda Botero, 1990)

He intentado en estas páginas localizar la obra de Rosero dentro de las coordenadas de algunas obras contemporáneas. Ahora es momento de orientar la discusión hacia las preguntas

que nos permitirán un análisis de *Los ejércitos* ¿Qué discursos sociales integra Rosero en su novela? ¿A qué grupos sociales pertenecen? ¿Cuáles son los fundamentos del conflicto sociolingüístico? A partir de estos interrogantes se propone una discusión sobre algunos aspectos del lenguaje que conforman lo que reconocemos en la novela de Rosero bajo el paradigma de “lo violento”. Interesa particularmente establecer, en tanto sea posible, la forma en que términos y expresiones asociados al conflicto armado y sus efectos en Colombia se imbrican en la novela. Siguiendo a Zima (2013, 160), aquí me pregunto ¿cómo el texto literario reacciona a los problemas acarreados por el conflicto armado en Colombia? ¿Cómo el material verbal da cuenta de una situación lingüística, histórica concreta? En este sentido, uno de los objetivos globales de esta tesis es evidenciar cómo Rosero hace entrar una selección del mundo de relaciones, problemas antropológicos y sociales en el entramado textual de su obra. Como hipótesis inicial, aquí planteo que, al ser utilizados como parte de las decisiones estéticas, en su novela Rosero actualiza estos contenidos bajo un panorama crítico.

A mi parecer, las expresiones discursivas percibidas en la novela son principalmente cuatro: primero, la presencia de elementos de cierto discurso de origen sociológico (“científico”), provenientes principalmente de la llamada *violentología*, cuyo origen tiende a ser ignorado por el hecho de haberse integrado al lenguaje cotidiano; segundo, aquellas que provienen de algunos medios de comunicación cuyo cubrimiento amarillista del hecho violento lo convierte en un espectáculo; tercero, un discurso religioso incapaz, como todos los demás, de explicar el fenómeno y de contraponerse a él; y cuarto, aquellas con carácter oficial que, desde una posición política hegemónica, pretenden obliterar el conflicto armado. Adicionalmente, como trato de hacer ver en mi análisis, estos discursos comportan una narrativa de corte ideológico neoliberal (económica y políticamente), que al mismo tiempo manifiesta unas muy arraigadas creencias religiosas que explican con una narrativa particular el origen, los motivos y los alcances de la guerra en Colombia. Este sistema de discursividad define el conflicto armado colombiano no como una guerra o un conflicto bélico interno, sino como una confrontación entre el Estado y un terrorismo revolucionario de causas caducas. En este sentido, será de interés revisar la estructuración que este discurso impone para referentes de la realidad violenta colombiana como la revuelta popular, la protesta, la desaparición, etc. y la contestación que se presenta en la novela de Rosero.

Ahora bien, la expresión en *Los ejércitos* se da de una manera innovadora que refiere indirectamente a los agentes de la barbarie (en cuanto que no son referentes directos sino la visión que el personaje tiene de ellos). Si, de acuerdo con Padilla, Rosero concibe una novela de tipo “fenoménico” en la que lo más importante es la manera como el personaje “verbaliza” en su conciencia el conflicto (Padilla, 124-125), me pregunto aquí ¿Cómo se integran estas formas discursivas en la conciencia de Ismael Pasos, protagonista de *Los ejércitos*? ¿Cómo aparecen las formas de poder en su expresión discursiva en la novela de Rosero?

## **1.2 La violencia: el fenómeno social y el fenómeno de lenguaje en el discurso científico: la semántica de la guerra**

La violencia representada en *Los ejércitos* dista de la mayoría de las definiciones provistas por los estudiosos de los conflictos bélicos. Varios son los aspectos que han cambiado desde la ya clásica confrontación y hostilidades entre dos bandos cuyas fuerzas son comparables, y de la guerra como “la continuación de la política por otros medios” (Clausewitz como se cita en: Avelar, 2011).<sup>4</sup> La violencia consumada como guerra contemporánea y el conflicto bélico contemporáneo, son distintos. Obedecen a unas particularidades geopolíticas e históricas que hacen que en países como el nuestro la violencia siga unos patrones que no resultan del todo lógicos y causales. La existencia de conflicto bélico en nuestro país se remonta, igual que en muchos otros países de América Latina, y en la mayoría de naciones de extracción colonial, a disputas originadas por la desigualdad social y la falta de trámite de las mismas por parte de la autoridad competente. Si bien esta es una historia de siglos y los escritos de cada época presentan

---

<sup>4</sup> En su trabajo, Idelber Avelar reconoce como uno de los desafíos imperantes en el pensamiento contemporáneo aquel de “comprender o embate entre forças que já não se conformam aos agentes políticos clássicos que Clausewitz tinha em mente”. El modelo que contempla el pensador alemán se puede considerar, según Avelar, como caduco. En efecto, la abundante bibliografía frente al tema sugiere que en la historia del siglo XX las formas de la violencia, así como sus móviles, se han desencadenado, evidenciando la necesidad de nuevos paradigmas que permitan acercarse a un fenómeno tan constante como variado.

Así, lo que en el planteamiento de Clausewitz sería una suspensión de la ética en la política (no sin antes plantear un momento ético previo a la guerra, en el que se evalúa, prepara y justifica la acción bélica) en el siglo XX, dice Avelar, está planteado como “uma sucessao de variações paródicas sobre a compreensao clausewitziana da guerra como continuacão da política por outros meios” (Avelar, 2011, p. 13). Entre estos valdría la pena hacer énfasis en los planteamientos de Foucault, para quien sería más bien la política la que continúa la guerra por otros medios, es decir, ve la política como un acto de guerra en sí mismo.

Así mismo, Avelar reconoce los caminos de las concepciones de la violencia que suceden a las formulaciones del siglo XIX en el pensamiento marxista (para el cual la violencia revolucionaria representaría el fin de la violencia como la conocemos) y el anarquismo (que justificaba la violencia como fin total del enemigo), lo que dinamiza estas ideas y las lleva más allá de la lucha de dos bandos o ejércitos, y las integra, por fin, al problema de la lucha de clases.

y discuten la problemática asociada a la violencia, es solo hasta el siglo XX que el tema se convierte en un objeto de estudio científico y sus causas, efectos y terapéutica se abordan de forma histórica y sistemática. Los discursos al respecto se han desarrollado por lo menos a lo largo de 60 años, durante los cuales se señala la presencia de una tradición en la literatura (sociológica, histórica así como en las manifestaciones verbal-artísticas, sobre las cual la novela se estructura).

En uno de los estudios seminales sobre el tema en América Latina, Ariel Dorfman plantea la inherencia del fenómeno no solo a la historia sino también a la literatura latinoamericana. En su trabajo de 1968 plantea una cuestión que hoy sigue siendo difícil de solucionar al tratarse de estudiar a profundidad el fenómeno en el discurso latinoamericano. Para Dorfman, tras la obviedad de la comprobación de la temática en nuestras letras, el problema de lo violento radica en las formas humanas y literarias que el fenómeno presenta. Sin embargo, es necesario observar que, en Colombia, si bien el discurso científico sobre la violencia se consolida con la creación de las facultades de sociología en el país a finales de la década del cincuenta e inicios de la del sesenta, tal como observa el profesor Padilla, los novelistas colombianos empezaron por lo menos una década antes a preocuparse por el problema de la violencia: de aquí que la producción novelística de este periodo sea entendida como “la novela de la Violencia”. De igual manera se observa cómo, cada vez que la violencia se incrementa en el país debido al recrudecimiento del conflicto armado, con la creación de las diferentes comisiones de estudio para pensar la paz, aparece una nueva conceptualización y terminología que amplía el espectro de la llamada violentología en Colombia.<sup>5</sup>

Entonces, en ese respecto, aunque “Colombia fue pionera en la violentología, un terreno investigativo que reunía, entre otros, a sociólogos, antropólogos e historiadores que buscaban instrumentalizar y sistematizar los estudios sobre la violencia en el país” (Suárez, 2010 27), la novela nos muestra, en cuanto discurso en el que dialogan las ideas sobre la violencia, algunos de los problemas de la emergencia de tal expresión discursiva. Una de las primeras preguntas que debemos hacernos en esta indagación es ¿Cómo explican y describen la violencia los sociólogos, antropólogos, historiadores y politólogos? ¿Cómo ha sido representada o evaluada

---

<sup>5</sup> Esta reflexión es ampliamente desarrollada en el texto titulado *Sobre el uso de la categoría «de la Violencia» en el análisis y explicación de los procesos estéticos colombianos*. 2017. En bibliografía.

estéticamente la violencia en las obras de las diferentes artes? ¿Cuáles son sus particularidades en el contexto colombiano? ¿Con qué lenguaje ha sido referida la barbarie durante más de 50 años de guerra en Colombia?

Como lo sugiere la amplia literatura al respecto de la violencia en Colombia el conflicto social y bélico en nuestro país ofrece una serie de particularidades que resultan definitorias al pensar en la construcción del país. Así lo hace ver, por ejemplo, Juana Suárez, quien en su investigación sobre las estrategias culturales que distinguen la representación de la guerra en Colombia señala: “una mirada panorámica a la bibliografía académica sobre Colombia deja claro que, independientemente de la disciplina o el campo de estudio la violencia es el eje en torno al cual se articula cualquier reflexión sobre la nación colombiana...” (2009, 21).

Indudablemente, el origen de los estudios sobre la violencia en nuestro país debe localizarse en el año de 1962, fecha en la que vio la luz la obra *La violencia en Colombia: estudio de un proceso social*. La publicación de la obra es fundamental porque suscitó por primera vez un debate académico y social frente a la pertinencia del problema en la noción de Colombia como un país definido en sus rasgos más profundos por prácticas y políticas que sustentan el conflicto bélico. La indagación por las causas, efectos y agentes de la violencia, así como una caracterización y localización geográfica e histórica del fenómeno, aunque había sido reclamada por diversos actores del conflicto, no había sido nunca sistematizada ni presentada en la forma de un estudio académico<sup>6</sup>. Así, este análisis parcial puede comenzar por reconocer en las palabras de Fals Borda una serie de factores y explicaciones que desde la publicación de la obra hasta nuestros días han sido vinculados como argumentos para dar cuenta del fenómeno:

Entre las tesis, hipótesis y constructos verosímiles disponibles sobre la violencia colombiana se encuentran: la del “agrietamiento estructural”, que presenté en el último capítulo de la publicación de 1962, que en parte recogen González, Bolívar y Vásquez; la de las “reivindicaciones regionales” como contraviolencia ante poderes nacionales o externos que no las reconocen; la de “causas objetivas” o “estructurales” como la pobreza y la explotación generalizadas y la riqueza sin conciencia social que llevan a guerras justas; la de “factores subjetivos” relacionados con la ideología y la elección racional o revolucionaria de actores armados, como las guerrillas; la de la “frustración de expectativas”, como las de campesinos y colonos marginales; la de la “crisis total y

---

<sup>6</sup> Al respecto, es importante notar que si bien desde el año 1958 hubo en el país intenciones de aclarar las causas históricas del conflicto encarnadas en la primera Comisión impulsada por el gobierno, la vida de estas comisiones fue breve y sus resultados poco satisfactorios. No obstante, también es importante ver que muchos de los documentos y posiciones emanadas de tal comisión fueron un insumo fundamental para el trabajo realizado por Germán Guzmán, Umaña Luna y Fals Borda.

parcial del Estado” o del estado débil y la falta de legitimidad en el monopolio de la fuerza; la del progresivo “carácter multidimensional” de la “espiral de la violencia”; la de la existencia de una “cultura y de una genética de la violencia”, aplicable según regiones; la del “desfase” entre la dirección político-ideológica y la conducción popular militar; la de la “inexistencia de espacios públicos o institucionales de resolución de conflictos”; la de la “crisis moral” y la “ruptura generacional” por impacto de fuerzas extrañas que llevan a una “violencia patológica” con mafias, genocidios y sicarios; la de la “relación entre la expansión capitalista y el conflicto armado, con el consiguiente armamentismo y los ejércitos como interés creado, etc., etc. (Guzmán, Fals y Umaña, 2005, p.13)

Como se ve, la explicación del fenómeno de la violencia parece, a partir de entonces, abrirse camino entre la investigación científica, los argumentos, las estructuras y determinaciones sociales, políticas, culturales y económicas. La aparición de este tipo de estudios (que proliferaron con el robustecimiento de las facultades de historia y humanidades en el país así como con las comisiones que acompañaron a casi todos los nueve procesos de paz adelantados hasta la fecha) involucró a diferentes sectores y concitó explicaciones más claras y menos parciales del conflicto bélico. A su vez, todo esto supuso una transformación de los discursos tanto literarios como políticos que emergieron después frente al tema.

Resulta imposible desconocer que las exploraciones encontraron un germen del problema de la violencia en el Frente Nacional, y un detonante en los hechos del 9 de abril de 1948, fecha en que fue asesinado en Bogotá el líder liberal Jorge Eliécer Gaitán. No obstante, las discusiones en torno al tema resultan amplias y una de las características de los discursos científico-sociales sobre la violencia resulta ser precisamente la heterogeneidad de sus propuestas y explicaciones. En ese sentido, contribuye a la exposición mostrar bajo un número limitado de temas y características comunes la constelación de voces que componen el discurso sobre la violencia. Al respecto, la relatoría “Una lectura múltiple y pluralista de la historia”, emanada de los doce ensayos que componen la *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia* (Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas - CHCV, 2015)<sup>7</sup>, ofrece un camino sumario

---

<sup>7</sup> La obra mencionada junta los trabajos adelantados por la Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas (CHCV) en la que participaron 12 connotados estudiosos de la violencia en Colombia (más dos relatores, entre los cuales el citado). Los antropólogos, sociólogos, economistas reunidos fueron convocados para tal fin como uno de los acuerdos de la mesa de conversaciones en la Habana, Cuba, en el marco del proceso de Paz entre la guerrilla de las Farc y el Gobierno nacional en cabeza del presidente Juan Manuel Santos. Los textos producidos en este contexto tienen como fin servir de “insumo”. A saber, acaso otra de las características del discurso de la violencia haya sido la de esgrimir un metalenguaje de los estudios sobre la violencia, fruto de la prolífica producción al respecto y las “al menos doce comisiones similares concebidas como herramientas para contribuir a la superación de la violencia”.



para adelantar el análisis. En vista de la “gran diversidad de perspectivas” Eduardo Pizarro Leongómez, autor de la relatoría, propone unos ejes temáticos en torno a los cuales giran, entre consensos y disensos, los textos de los autores que componen el volumen. Si bien la relatoría trabaja con los doce textos de la Comisión, es innegable que la mayoría de los estudios que por cuestiones de espacio no caben dentro del documento final se relacionan con los siguientes ejes:

- La determinación del tiempo histórico
- Las continuidades y rupturas entre el período de la Violencia y el conflicto actual
- La caracterización del conflicto armado interno
- La determinación de los agentes responsables
- Los factores que han incidido en la emergencia de las guerrillas en los años sesenta y de los paramilitares en los años ochenta
- La valoración del Frente Nacional
- Los factores explicativos de la nueva ola de violencia a partir de los años ochenta
- Los factores que han incidido en la prolongación del conflicto armado en Colombia a diferencia del resto de América Latina
- El universo de víctimas, los sufrimientos padecidos y las responsabilidades de los distintos actores
- Los impactos de la violencia en la cultura, la democracia, la equidad y la protesta ciudadana
- La caracterización de la rebelión armada en Colombia, ya sea ésta caracterizada como legítima o, al contrario, como una guerra injusta. (CHCV, 2015)

Si bien es claro que la novela no posee pretensiones documentales ni busca explicar el fenómeno de la violencia, la convergencia de algunas de estas premisas pervive en *Los ejércitos* en la medida en que la obra porta el interés de acercarse a la vivencia del fenómeno de la violencia en Colombia no solo como experiencia directa, sino como reflexión sobre el mismo. Para Rosero es pertinente representar una situación sociolingüística que dé cuenta de manera realista, mas no convencional del conflicto armado.

Finalmente el trabajo en esta parte de la tesis se orienta hacia la identificación de tal expresión discursiva y la forma en que esta es “novelizada”, en la ficción Rosero. Es posible reconocer en la actitud del autor una intención de resignificar el sentido de las violencias investigadas por los estudios sociales, muy parecida a la de Alfredo Molano a partir del relato, la descripción y la atención al detalle. Según esta, ambos escritores recuperan significados de este discurso y les asignan un valor genuino, que es más susceptible de ser fijado en la ficción que en la estadística o el cálculo de la guerra. Evelio Rosero encuentra en la novela la forma de reescribir

y reinterpretar el conflicto armado utilizando el discurso sociológico sobre la violencia, y es a través de este género que manifiesta su posición:

Yo no soy un analista político, soy un escritor y traté de reflejar toda la crudeza de esa realidad. Mi propósito fue escribir una novela, no un ensayo, ni tomar partido ideológico por ninguno de esos ejércitos. (Jiménez, 2007)

Para los autores, la narración vehicula, comunica de manera más efectiva el sentido cruel de la enorme cantidad de acciones violentas que ambos muestran en sus obras. Es así que incluso para Molano, cuya investigación es sociológica, resulta más favorable, en publicaciones como *Los años del tropel* (1991), abordar el material investigado a través de la creación de personajes que, como en la ficción roseriana, representan una síntesis en la que se singulariza la vivencia de los hechos violentos, particularmente en el mundo rural. Así comenta el autor:

Una vez terminado el trabajo [de campo] en las zonas, comencé a tratar de escribir el informe final. Había mil temas y mil matices, había personajes maravillosos que se resistían a ser enclaustrados en el texto “científico” y aséptico de un informe. Había mujeres a las que se sentía el aliento y hombres que sudaban, y caballos. Daba vueltas alrededor del compromiso y del material que tenía en mis manos sin saber por cuál decidirme. Estaba paralizado. Los términos de referencia corrían y los personajes se negaban a entrar en ellos (Molano, 1991, 12)

El proceso de escritura (que de todas formas es un proceso creativo) se desarrolló así, en tanto que buscaba la forma que le permitiera evadir la rigidez del reporte y el lenguaje científico:

De golpe, el milagro se produjo: encontré la voz, el tono, el color, el lenguaje, en una anciana llena de fuerza. Me topé con ella en medio del gentío a la entrada de los baños del estadio. Cuidaba a sus nietos. Me habló con una intensidad, con una certeza de su razón y con un dolor que todavía tengo presentes. Era Sofía Espinosa, en cuya cabeza aparece el relato de “los bombardeos de El Pato”. Toda la experiencia, toda la historia, todas las denuncias de los demás entrevistados se condensaron en su mirada. (Molano, 1991, 12-13)

Esta coincidencia en el trabajo de este y otros creadores en ámbitos artísticos como las artes escénicas o la pintura, representa por entero un cambio de paradigma en la representación de la violencia por parte de las artes y las ciencias y que están más relacionadas con una especie de ‘giro descriptivo’ en las ciencias sociales y humanas<sup>8</sup>. En lo que sigue veremos cómo nuestro

---

<sup>8</sup> Dentro del paradigma del *descriptive turn* pueden verse avances como los de Latour Bruno, en los años noventas. En la obra de Molano es evidente un detenimiento en el componente humano que reside en la realidad y que excede los límites del ‘informe’ en un abordaje ordinario de trabajo de campo. Otras referencias y una descripción

autor hace de esta convicción una toma de posición en sus novelas. En *Los ejércitos* Rosero apela a algunas de las oposiciones y articulaciones semánticas de discursos del orden científico social (Greimas 1987) que, dada la reiterada aparición de sus explicaciones, han terminado por permear el lenguaje coloquial, para denotar la situación de vulnerabilidad en un país superado por el conflicto bélico. Sin embargo, la novela claramente soslaya el afán de explicar el conflicto. Su perspectiva es la de establecer un pacto con la realidad de un país en guerra. Se toman prestados términos y ocurre una reconfiguración de ese discurso para proponer un esquema narrativo en el que todos los actores armados están en contra del grupo social del protagonista, quien representa a la sociedad civil de su pueblo. Analicemos cómo la novela ficcionaliza elementos de estos discursos:

Tempranamente huérfana, sus padres habían muerto cuando ocurrió el último ataque a nuestro pueblo de no se sabe todavía qué ejército –si los paramilitares, si la guerrilla: un cilindro de dinamita estalló en mitad de la iglesia, a la hora de la Elevación, con medio pueblo adentro; era la primera misa de un Jueves Santo y hubo catorce muertos y sesenta y cuatro heridos– la niña se salvó de milagro: se encontraba vendiendo muñequitos de azúcar en la escuela (...) (Rosero 2007, 12-13)

Esta cita permite ver algunas generalidades de la configuración del nivel lexical y semántico en la obra del autor. Una visualización de la manera en que estos ingresan al relato es, en principio, constatando su naturaleza lingüística, a partir de la cual se podrá realizar un posterior análisis de los elementos retóricos que constituyen la forma artística en que Evelio Rosero manipula los elementos de lenguaje deliberadamente seleccionados. Las marcas textuales refieren una realidad concreta, inscriben la obra de Rosero en un momento, un lugar (o una serie de lugares con los que la obra, los fenómenos y cosas narradas se pueden asociar) y unas circunstancias completamente particulares: historizan el relato en una época de conflicto interno armado y muestran en su lenguaje las condiciones sociales de un grupo cuya voz será expresada por el narrador. Sin embargo, como se verá adelante, el estratégico pacto narrativo permite a la novela, por una parte, acercarse e integrar a un conocimiento extenso del lenguaje de otros grupos, y por otra, paradójicamente, expresar la guerra en medio de un plano de incertidumbre.

---

más general se puede encontrar en Heather Love, "Close but not Deep: Literary Ethics and the Descriptive Turn," *New Literary History* 41, no. 2 (2010): 388.

En esa medida, es posible en primer término apreciar la configuración ideológica, espacial y temporal del protagonista que es al tiempo el universo narrativo de la novela. En la primera frase, Ismael emplea el adverbio “tempranamente” para referirse a la situación de Graciélita, que había quedado huérfana, y así indicarnos una evaluación u opinión sobre la situación que será descrita. La manera en que se cuentan los hechos ofrece un amplio contexto inicial: el uso de pronombre posesivo plural “nuestro” y la referencia al pueblo nos hacen saber que estamos frente a un protagonista vinculado a una comunidad (y en ese sentido es un conocedor de la axiología, visión del mundo, pero sobre todo de un lenguaje colectivo particular), que para el caso es un pueblo azotado por la violencia. Esta última se presenta mediante el referente directo de ‘los ejércitos’, que perpetran el ataque (cuyo calificativo ‘último’ permite presumir el carácter reiterativo de estos) pero se camuflan en medio de una incertidumbre nominal del narrador. Conviene analizar más en detalle el actuar de los ejércitos, motor narrativo de la novela, para contemplar cómo desde la microestructura de la novela (nivel lexical) los términos se van articulando semánticamente (hasta llegar a la estrategia retórica, en el límite con el nivel sintáctico, macroestructural) para formar estructuras de sentido más complejas.

Al respecto, la cita provee al menos dos claves léxicas que, además de configurar el código semántico de la novela respecto a la fuente de la violencia, permiten reconocer la situación sociolingüística. El primero es la selección de términos socialmente reconocidos en diferentes discursos como opuestos: “–si los paramilitares, si la guerrilla: (...)” (Rosero, 2007, 12). Este es uno de los aspectos que más llaman la atención de la novela ya que empiezan a definir la autenticidad de la toma de posición de Evelio Rosero con *Los ejércitos*, y es el hecho de que la narración se ubica tanto simbólica como materialmente en la mitad del fuego cruzado de estos ejércitos (y durante el desarrollo de la novela tal situación solo se agrava al incrementar la incertidumbre y reconocer la peligrosidad de otro actor armado, el ejército nacional de Colombia), en un punto en el que su focalización es limitada por la evidente falta de información “no se sabe todavía qué ejército” (Rosero, 2007, 12). En el tren de ideas expresadas en la cita y al referirse a los actores armados socialmente diferenciados, Rosero concreta al menos dos oposiciones fundamentales: la de los actores armados entre sí, y la de la población civil y tales actores.

Es a partir de estas diferencias desintegradoras que se puede comprender la sistemática marginalización tanto del pueblo como del protagonista en el progreso de la novela. En el plano lingüístico, como se verá más adelante, tal diferenciación se hace evidente mediante una constante partición de los sujetos gramaticales ellos/nosotros-yo al referirse a situaciones en las que interactúan personajes del pueblo y alguno de los de los ejércitos. El segundo aspecto es la inclusión de términos como “cilindro de dinamita”, o “que estalló en mitad de la iglesia” que hacen referencia a tácticas, estrategias de guerra y hechos completamente concretos y por tanto se configuran como expresiones mediante las cuales el referente de la guerra en Colombia se construye en la ficción.

Finalmente, se incluyen referentes que permiten reconocer el sociolecto de la ideología cristiana y la importancia que tiene ésta en tanto que es uno de los discursos criticados dentro de la novela. La novela integra un vocabulario que evidentemente se refiere al de las prácticas del catolicismo. Sin embargo, es importante notar cómo esto se combina en la narración con un complemento circunstancial. El cilindro de dinamita estalla justo en mitad de la iglesia, a la hora de la Elevación y durante un Jueves Santo. Las acciones violentas ocurren sin distinción ni respeto de ninguna convención religiosa, social, que permita a la población civil salvarse o evadir las circunstancias.

Es así que en el nivel microtextual, en principio, la novela representa verbalmente, de forma directa y sin ambages la violencia que rige su lógica composicional y los actores que la perpetran (aunque no sus causas ni su explicación lógico científica). La novela hace una asimilación de lenguajes sociales (religiosos, políticos, periodísticos) para efectuar una crítica de la manera en que estos han abordado el problema de la violencia.

Desde el principio, la referencia a los ejércitos y sus actividades es paradójica: al tiempo que se revelan los actores fundamentales de “esta guerra fratricida” como los paramilitares y la guerrilla y algunas de las tácticas de guerra más comunes como los ataques con cilindros bomba, el relato se adentra en la indefinición que estructura la trama de la novela: la de no saber la identidad de la ofensiva. Este ocultamiento, que distancia a la novela de la referencialidad propia de discursos como el periodístico, el histórico o sociológico, al mismo tiempo recrea una situación ficcional con la que se puede identificar casi cualquier pueblo colombiano de la época, y genera un universo narrativo en el cual se configuran la crítica a discursos que, desde la

distancia, pretenden describir la realidad del mundo de la guerra: “en esta perspectiva, *Los ejércitos* puede ser leída como una valoración estética, un análisis literario, de los efectos de la guerra, mas no como un examen conceptual sobre el conflicto armado o la manera como afecta a los colombianos” (Padilla 2012, 122).

### **1.2.1 Desaparición forzada y pathos de la ausencia**

En lo que sigue nos interesa explorar los diferentes niveles en los que algunos de esos referentes se integran a la ficción en el texto de Rosero. La novela muestra un ascenso de la conciencia del personaje frente a cuestiones sensibles como el secuestro y la desaparición forzada. De esta forma veremos cómo una serie de elecciones, clasificaciones semánticas que proceden de las oposiciones semánticas que hemos venido señalando ya, tienen un influjo en el recorrido de la novela al punto de reconfigurar, en medio de su programa narrativo inicial, el quehacer actancial del protagonista.

La desaparición forzada no es un fenómeno nuevo en la historia de la guerra. Sabemos por los estudios que han suscitado las grandes manifestaciones de estos hechos en contextos de guerra en el mundo que el plagio de personas ha sido usado como método de ocultamiento al menos desde la segunda guerra mundial. De esos tiempos quedan registros de cómo la Alemania nazi legalizó “la desaparición del enemigo y la negación del conocimiento sobre su paradero” a través del decreto nazi “ ‘Nacht und Nebel’ (Noche y niebla), documento que data de 1941 y pone de presente la práctica (CNMH, 2015, 35; Gatti, 2006 28). También conocemos cómo los gobiernos latinoamericanos básicamente oficializaron la desaparición por parte del Estado durante las dictaduras: “En varios países del cono sur, bajo las directrices de la Doctrina de Seguridad Nacional, en el marco de la guerra fría, se dio lugar al control militar del Estado y al despliegue de prácticas de persecución y eliminación del “enemigo interno”, percibido como agente de la amenaza comunista internacional” (CNMH, 2015 p.35). Sin embargo, en países como Colombia y México, la desaparición forzada ha tomado, sobre todo en las últimas décadas, unos visos que es necesario representar. Junto con otras formas de violencia, este tipo de desaparición dejó de ser de uso privativo del Estado para convertirse en un arma de guerra, una forma de humillación y de ocultamiento, un mecanismo de revictimización y de negación de la identidad y de los derechos del otro, y un método de ejercer terror. Es decir, este crimen de lesa humanidad escaló y llegó a concentrar, para miles de víctimas, todos los problemas que Colombia

como nación contemplaba con impotencia. Todo lo anterior en un contexto que no hizo sino empeorar:

... a medida que la guerra se profundizó y degradó, amarrándose a ciclos legales e ilegales que retroalimentaron su funcionamiento, la desaparición forzada dejó de ser monopolio del Estado y pasó a hacer parte de los repertorios de violencia de grupos armados ilegales, como las guerrillas y los grupos paramilitares. En Colombia, como veremos, los aprendizajes, las mezclas y la especialización violenta de los grupos armados ilegales dio pie para que, de manera diferenciada, estos incorporaran a sus planes criminales la desaparición forzada, así la práctica se banalizó, degradó y amplió a niveles muy superiores a los experimentados en cualquier dictadura suramericana. (CNMH, 2015, p.35)

En nuestro país, gracias al trabajo conjunto de investigadores, organizaciones de víctimas, ONGs, e instituciones como el Centro de Memoria Histórica, hoy se cuenta con la posibilidad de reconocer a las víctimas de secuestro, desaparición forzada e incluso de diferenciar y discriminar entre las modalidades (“diferenciar y relacionar”, reza el informe) de estos crímenes. La investigación social contemporánea nos permite conocer las escabrosas cifras (60 630 víctimas estimadas entre 1970 y 2015 según el Observatorio de Memoria y Conflicto); explorar el fenómeno como un problema real con consecuencias graves para la sociedad colombiana; conocer la *comunidad del dolor*, esa especie de constelación de dolientes que cada desaparecido deja tras de sí; también la forma en que se tipifican este tipo de crímenes (de lesa humanidad, de ejecución continua, etc.). Incluso, lo anterior se considera en las políticas de justicia, reparación y no repetición que desarrolla el Estado colombiano para resarcir los graves efectos de la violencia (Oficina del Alto Comisionado para la paz, 2016).

Todo este recorrido puede llevar a pensar que las formas de la violencia, en tanto objeto de estudio, han sido ya reconocidas. Entonces, en ese contexto, ¿podemos pensar que está dicho ya lo que se puede saber sobre la violencia en Colombia? ¿Cuál puede ser el papel de los discursos artísticos en la composición discursiva de esta realidad? ¿Cómo se relacionan en el plano estético novelas como *Los ejércitos* con las desapariciones de miles de colombianos?

Acaso un acervo de respuesta pueda pensarse en el sentido que menciona Gonzalo Sánchez, ex director del Centro de Nacional de Memoria Histórica:

No obstante, más que contar, nos urge el trabajo contrario: nombrar y narrar, para individualizar e identificar a los hombres, mujeres y personas menores de edad que han sido enajenados de un modo u otro. (CNMH, 2015).

Si bien el discurso de las ciencias humanas pretende dar cuenta de lo sucedido, dimensionar la gravedad de una catástrofe humanitaria producida por la guerra, existen varias cuestiones de los niveles de significación en que tanto la guerra como la desaparición son representadas. Por ejemplo, si bien existe una base “fáctica” que permite reconocer una desaparición como tal, las desapariciones plantean ausencias, que en su enunciación y reconocimiento resultan en la paradoja de decir lo que no está, referir al que no se sabe si está vivo o muerto. Así lo entiende Gabriel Gatti, para quien la desaparición, como problema semántico plantea una crisis de lenguaje, un vacío de la significación que “resulta por eso una figura incómoda para el trabajo de la sociología, que cuando se le acerca la explica, la llena de lenguajes” (2006, 28). De acuerdo con esto, el desaparecido está sometido a un “régimen de invisibilidad, de hechos negados, de cuerpos borrados, de cosas improbables, de construcción de espacios de excepción” que solo son descriptibles mediante una “semántica difusa” (Gatti, 2006). En ese mismo orden de ideas, conceptualizaciones psicoanalíticas que hablan del desaparecido como un “muerto vivo” (Zorio, 2013), y se ocupan del fenómeno de manera análoga, mostrando el vacío que la falta de un cuerpo muerto, destinado al luto, puede generar.

Sin embargo, estos discursos proponen un estudio disciplinar cuyo pacto de realidad no les permite profundizar en el vacío de lenguaje originado por un desaparecido desde perspectivas creativas. En el trabajo literario que elabora la novela se exploran no solo las formas de tales vacíos sino las profundidades existenciales que fenómenos sociales como los que referimos traen a personajes que los padecen. En ese sentido, nuestra concepción del discurso literario es la de una creación estética cuya maleabilidad de lenguaje, libertad referencial y versatilidad de herramientas facilita el acceso al conocimiento, a la caracterización simbólica de la conciencia humana. La novela puede permitirse, como ningún otro género literario, una exploración creativa de las circunstancias objetivas, pero también del estado mental de individuos frente a los problemas que el mundo plantea. Esta es una de las ventajas del discurso novelesco, la de significar este tipo de problemas insondables para las disciplinas de las ciencias humanas y sociales. Este aspecto constituye su elemento de verdad, el del problema humano. De esta forma, la visión de una novela que puede permitirse el acceso a las verdades espirituales, sentimentales e intelectuales de una época es una visión que compartimos con Milán Kundera quien, parafraseando a Broch, afirma que “descubrir lo que solo una novela puede descubrir es la única



razón de ser de la novela. La novela que no descubre una parte hasta entonces desconocida de la existencia es inmoral. El conocimiento es la única moral de la novela” (2006, 15-16).

Busco demostrar, en consecuencia, que Rosero elige el drama del desplazamiento y la desaparición como factor estructurante de su novela ya no tanto en busca de un sentido como en busca de una representación, una construcción simbólica que pueda localizarse en el lugar de tal ausencia. La integra desde el nivel lexical como un elemento que configura el sentido en una realidad propuesta en su novela y esta se articula a una serie de oposiciones semánticas y termina por modificar el recorrido narrativo de la novela en un sinsentido que tiene que ver más con lo irrepresentable.

Sin duda, toda pesquisa que pretenda acercarse al problema de la desaparición forzada en la obra de Rosero deberá empezar por una lectura de *En el Lejero*. Para Rosero, la obra es una pieza fundamental de su poética en la medida en que prefigura un tema, un personaje central (una voz a través de la cual abordar el problema y una mirada que se ejercita en ella) y un proyecto narrativo que se desprende de un fenómeno del orden social:

Esta novela sí está ligada a plenitud con la que sigue, *Los ejércitos*. Es, en cierto modo, su “preparación”, su antesala. Fíjese que los protagonistas de ambas novelas son viejos de 70 años. La mirada es parecida, pero no igual. Digamos que la insatisfacción literaria que experimenté con la primera, fue la génesis de *Los ejércitos*. La primera es un sueño terrible, una pesadilla de la que intentamos sacudirnos con dolor, con tristeza, hasta despertar. La segunda no es ninguna pesadilla, es la misma *realidad* [las cursivas son mías] que toca a tu puerta con los nudillos, tres golpes fuertes, los golpes con el sonido que dan los huesos, la muerte. Yo no podía contentarme con lo alcanzado en *En el lejero*. Allí la pesadilla se apoderaba de todo, como en *Señor que no conoce la luna*, otra suerte de alegoría. Pero no dejaba de ser eso, una pesadilla. No era verdad. 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. Es que padecí esta destrucción de manera progresiva, la padecí en la médula, a mi manera, como sé que directa o indirectamente la padecen todos en el país, excepto el presidente y los magistrados, excepto los generales y los comandantes guerrilleros y los jefes paramilitares, la padecí con sólo asomarme a un noticiero de mediodía, mientras almorzaba: una madre avisando de sus hijos masacrados; después la indiferencia del país; la muchacha modelo hablando de telenovelas; después la lista de desaparecidos, los falsos positivos, que todavía continúan, continúan, sin que nadie haga realmente nada por evitarlo; y luego la selección Colombia, que es otra desgracia como el país. Todo eso genera una novela. Ojalá el humor y la alegría forjen en mí otra novela, si llega a suceder. Sería tan interesante esa experiencia como la otra. (Ungar, 2010)

Notemos en primer lugar el proyecto narrativo que pretende erigir Rosero en *Los ejércitos*. Es importante aclarar que *En el Lejero* es una novela cuyo motivo central es la búsqueda de la nieta por Jeremías Andrade, el protagonista. El tema de las desapariciones, entonces, es visitado por segunda o tercera vez por nuestro autor, en esta ocasión con pretensiones de realidad. Claramente hay en sus declaraciones una visión de ‘lo real’, que para Thomas Pavel constituiría una “hipótesis sustancial” (2005, 42), que muestra la *verdad* del mundo novelesco que la obra desea proyectar. Es decir, podemos afirmar que hay en *Los ejércitos* una versión orgánica, una comprensión de la realidad asociada a un sentimiento de miedo individual y social que requiere ser representado como tal. Así es la verdad de ese mundo: terrorífica, una muerte que toca a *tu* puerta con sus manos huesudas. Para ello, Rosero busca hacer vivido su “terror de ciudadano” en un mundo que, siendo real, logre estremecer y permita a su lector identificar esos terrores con un espacio/tiempo verdadero.

Sin embargo, como sabemos, la noción de lo real está siempre condicionada ideológicamente y, según nuestro abordaje, se trata de una construcción lingüística. Sus términos son susceptibles de ser analizados, como veremos. Rosero pretende iluminar una verdad en particular: la del grupo social de Ismael Pasos, que se diferencia tanto de los perpetradores de la violencia como de aquellos que, desde las gradas, han consentido la ejecución de ese terror y no lo sufren. Fijémonos entonces que esta es una verdad particular comprometida con la expresión de lo que se siente ser partícipe de la guerra vinculado a los grupos sociales más afectados y cuya capacidad de defenderse está limitada por su carácter de sociedad civil, es decir, de grupo no alzado en armas. En ese sentido, una vez más, la elección del tipo de novela resulta un acierto estético del autor.

Ahora bien, es importante notar que si bien en nuestro trabajo asumimos que Ismael Pasos es un representante del sociolecto de su grupo social, no debemos confundir esto con la univocidad ideológica de la novela, que la convertiría en una versión parcializada o panfletaria del problema. Como protagonista (o como héroe problemático que cuestiona los valores inauténticos y busca los genuinos en el mundo, de acuerdo con Lúkacs), Ismael Pasos puede verse en el epicentro de la crítica del discurso: “el sujeto de enunciación puede adoptar una actitud crítica y, sobre todo, autocrítica, solo si reflexiona sobre los intereses sociales y los valores *históricos* (por tanto cambiantes) que expresa su discurso” (Zima 2013, 183). A través del

protagonista de *Los ejércitos*, Rosero problematiza y critica todas las explicaciones y versiones sobre la desaparición forzada al tiempo que brinda prelación, como hemos dicho, al fenómeno que ocurre frente a sus ojos.

El primer episodio en el que nos encontramos con la desaparición forzada es el de Hortensia Galindo: “Los 9 de marzo, desde hace cuatro años, visitamos a Hortensia Galindo. Es en esta fecha cuando muchos de sus amigos la ayudamos a sobrellevar la desaparición de su esposo, Marcos Saldarriaga, que nadie sabe si Dios lo tiene en su Gloria, o su Gloria lo tiene en Dios —como han empezado a bromear las malas lenguas, refiriéndose a Gloria Dorado, amante pública de Saldarriaga” (Rosero 2007 27).

La visita a Hortensia se ha convertido en un evento popular en San José, en el que se come, se bebe y hay fiesta. Las personas en el pueblo han aprendido a convivir con la desaparición de cualquier persona, han hecho de esto algo cotidiano. No obstante, el evento es objeto de diversas interpretaciones por parte de diferentes habitantes del pueblo. Así, el referente “desaparición”, da origen a lo que para Ismael es una *visita* con el fin de “ayudar a sobrellevar”; para Hortensia es una “fecha conmemorativa”; y para Mauricio Rey es una “fiesta”. La ausencia de Saldarriaga permite incluso hacer evidente la crisis de esa ideología cristiana entre los habitantes de San José, que bromean con la posibilidad de que el desaparecido esté muerto (si Dios lo tiene en su gloria). Pero va más allá:

Incluso, de dos años para acá, en su casa se pone música y, quiéralo o no Dios, como que la gente se olvida de la temible suerte que es cualquier desaparición, y hasta de la posible muerte del que desapareció. Es que de todo la gente se olvida, señor, y en especial los jóvenes, que no tienen memoria ni siquiera para recordar el día de hoy; por eso son casi felices. (Rosero, 2007, 28)

Rosero es crítico con la reacción de sus coterráneos, que han banalizado, asumido de forma acrítica el drama que les ha tocado en suerte. Sin embargo, detrás del sarcasmo que manifiesta Ismael se muestra cómo la clasificación semántica efectuada por Rosero tiene como objetivo presentar, de manera más incisiva, no solo la desaparición como ausencia, sino como mecanismo y engranaje de esta realidad de terror. Es decir, la desaparición se ha incrustado en la vida diaria de las personas que ven con indiferencia “la lista de desaparecidos, los falsos positivos, que todavía continúan, continúan, sin que nadie haga realmente nada por evitarlo” (Ungar, 2010) y lo vuelven incluso un objeto folclórico. ¿Cómo un referente tan contundentemente reprochable en

términos emotivos puede ser sujeto de tantas interpretaciones? Veamos un aspecto de la composición de esta primera aparición de la desaparición como fenómeno de la guerra.

En términos actanciales, resulta sumamente llamativo e irónico que la primera víctima de desaparición sea Marcos Saldarriaga. Su tipo social revela con claridad todo el esquema de la desaparición forzada en Colombia. Saldarriaga, o “saporriaga” como se le conoce, es un *sujeto* con un papel o función social de ‘sapo’ o informante. Dentro de la niebla temporal de identidades de los destinatarios y destinatarios del relato, sabemos que el *objeto* de su trabajo es enriquecerse brindando información (a menudo falsa, y de ahí parte de la animadversión de la que es objeto) a grupos ilegales sobre posibles colaboradores con el ejército, la guerrilla o los paramilitares. En su actuar se vehiculan las oposiciones semánticas como *ayudante* de estos grupos y *oponente* de la población civil. Su presencia junto con narraciones como la del profesor Claudino permite aclarar algunos detalles del funcionamiento del plagio en nuestro país. Por supuesto, no podemos contentarnos con esta explicación para describir la presencia del problema en la novela, entre otras cosas porque Saldarriaga no es la figura más importante del relato y sus funciones como actor se limitan a las ya descritas; funge como signo, pero no llega a ser una voz en el diálogo de la novela. Baste con decir que la ficción de su actuar y su padecer revelan apartes de lo que otros discursos obliteran, pues, como se ha dicho, los relatos posibles frente al secuestro y la desaparición portan la marca de lo inefable, el límite que impide sondear la naturaleza evasiva del problema, esos vacíos de información que en el lenguaje científico, cotidiano y novelesco se manifiestan a partir de negaciones ante la pregunta. Las palabras de Ismael rezuman la duda e incertidumbre propia de la desaparición. Hay en ellas, en las de sus allegados, un manto que oculta algo que no se termina de saber: desde el impersonal “*nada se sabe*” de Hortensia Galindo, hasta la negación, el aplazamiento y el uso de formas indirectas que distorsionan la referenciación y favorecen el anonimato y la reserva propia de la desaparición:

«Fue uno que se llevaron», comentan los parroquianos, ¿a quién se llevaron esta vez?, nadie lo sabe, y tampoco nadie se muere por averiguarlo; que se lleven a alguien es un asunto común y corriente, pero resulta delicado averiguar demasiado, preocuparse en exceso. (Rosero, 2007, 65)

La cita presenta todas las angustias posibles: no conocer quién enuncia la pérdida, quién la perpetra o sobre quién recae la acción. ¿No es acaso la clara enunciación de un miedo el eufemístico hecho de que resulte “delicado” buscar más información? El constante uso pasivo reflejo del “se”, ¿qué agencia esconde?

De la misma forma, más adelante el problema sigue acechando a Ismael, acercándose cada vez más a la puerta, en esta ocasión, de su vecina. Aunque es innegable el padecimiento de Ismael Pasos ante los sufrimientos de sus coterráneos, la novela muestra la distancia entre el doliente y el espectador. En el camino hacia el padecimiento directo del que habla el autor más arriba, en esta ocasión comprobamos la distancia entre el padecimiento de Geraldina y el de copadecientes como Ismael, en cuyo fuero más interno aparece la compasión por el dolor ajeno, pero matizada por una visión menos sentida:

—¿Pero es que usted sabe lo que es esto? —le pregunta ella, con violencia intempestiva, como si se revelara.

—Lo sé, lo sabemos todos — responde el médico, mirando en derredor. Todos, a nuestra vez, nos miramos, y es en realidad como si no supiéramos, como si de manera subrepticia entendiéramos eso, sin vergüenza, que no sabemos lo que es esto, pero no tenemos la culpa de no saberlo, eso sí parecemos saberlo. (Rosero, 2007, 78)

Es una incertidumbre que se suma a la cadena de significantes vacíos que la desaparición va dejando durante la narración. Tales dudas y vacíos son cruciales. Funcionan en dos vías, dependiendo del tipo de discurso que emplee. Esta constante de la desaparición forzada se presenta, en el discurso de Rosero, como una necesidad que requiere ser llenada, un vacío de significación que ha sido llenado con la violencia de turno (si consideramos la coincidencia entre Gatti, 2006, 2008 y Uribe, 2004 en que estos hechos representan una “catástrofe para el sentido” entre otras cosas debido a “la ausencia de un lenguaje que pueda darles sentido”<sup>9</sup>).

Por otra parte, estos ‘baches’ de sentido son hiatos capitalizados por un discurso que opera diferente. Son uno de varios puntos de partida argumentativos del discurso promovido por el gobierno durante la época y que entendemos como “discurso oficial” dados sus modos de producción y difusión, los agentes que lo reproducen y sus aspiraciones retóricas. En la novela también nos encontramos con un discurso oficial que instrumentaliza la negación (del conflicto, del secuestro, de la desaparición forzada, etc.) y la hace su estrategia retórica más fuerte.

---

<sup>9</sup> La noción de catástrofe que propone Gatti es inmensamente fértil para el análisis de *Los ejércitos* en la medida en que emana de un enfoque comprensivo del estado de excepción en el que la anomia se hace norma social y en la que las desapariciones se vuelven algo cotidiano. Gatti se pregunta por las narrativas y discursos que han hecho un uso efectivo de la desaparición. Sin embargo, dentro de su argumentación, coincidimos en la problematización de la relación lenguaje/violencia y la afectación al sentido que las desapariciones producen, como discutiremos en el segundo capítulo de este trabajo.

Hasta ahora hemos allanado parcialmente el terreno léxico-semántico de la desaparición forzada en la novela, es decir, la forma en que las palabras son objeto de clasificación y uso y cómo en estas están representados grupos sociales que pugnan por el sentido de sus palabras como explicación de lo que ocurre. Pero no nos hemos ocupado de sus consecuencias en niveles más profundos de la narración. Falta todavía explorar la manera en que la desaparición forzada modifica el programa narrativo de la novela. Este se transforma del de la mirada del mundo, al de la búsqueda infructuosa.

Desde el principio de la novela el carácter de observador del protagonista es innegable y se traduce en un conocimiento limitado pero totalizante del universo narrado. Durante el comienzo, Ismael ejerce dominio enunciativo en calidad de observador de primera mano sobre el relato. Como apunta Juliana Martínez (2012), hay una “corporización” de la mirada, que en el caso particular de *Los ejércitos* transmite las limitaciones, la impotencia física, tangible, de quien ve. No obstante, si bien lo anterior es cierto –junto con el hecho de que la novela siempre constata la existencia de otras miradas de agentes con mayor capacidad de subordinación– no encontramos en ello razón para afirmar, con esta autora, que Ismael no “pued[a] crear la fantasía de una mirada totalizante, en control” (Martínez 2012, 89). Lo que Martínez no contempla es justamente que a causa de esa distancia y de esa imposibilidad, tanto Ismael como el desnudo protagonista de *Señor que no conoce la luna* ejercen dominio enunciativo (aunque a lo largo de la novela este se vea comprometido por el olvido y la locura de Ismael). Es más, tal dominio trasciende la mera percepción visual y se extiende para incluir percepciones de todos los sentidos.

No solo la mirada se corporiza sino que además toda apreciación sobre el mundo ingresa al relato a través de los canales de los sentidos de Ismael Pasos. Nadie en estas novelas mantiene, como los personajes protagonistas, un constante manejo de lo que se dice, ni semejante capacidad de “reportar” lo que su vista, oído, olfato, perciben. Podríamos decir, incluso, que es el deseo de Ismael el que gobierna la enunciación, pues el anciano continúa mirando a veces incluso a pesar de considerarlo inapropiado, o de su impotencia para satisfacer el deseo. Esta discusión es importante porque nos remite sin dudas a la idea de que Rosero estipula el programa narrativo de Ismael como mirón, receptor y productor crítico e imaginativo del universo, con una importante prelación de lo erótico femenino: “no pido otra cosa a la vida sino esta posibilidad, ver a esta mujer sin que sepa que la miro, ver a esta mujer cuando sepa que la miro, pero verla,

mi única explicación de seguir vivo” (Rosero, 2007, 34). Incluso, tal prelación llega a ser perversa, premonitoria:

(...) toda ella es el más íntimo deseo porque yo la mire, la admire, al igual que la miran, la admiran los demás, los mucho más jóvenes que yo, los más niños «sí», se grita ella, y yo la escucho, desea que la miren, la admiren, la persigan, la atrapen, la vuelquen, la muerdan y la laman, la maten, la revivan y la maten por generaciones. (Rosero, 2007, 35)

No olvidemos, sin embargo, que esto último es una proyección imaginativa del protagonista, fruto de una de las constantes del relato: el hecho de que, si bien Ismael es un viejo, ya impotente en un sentido social (su participación es, de hecho, poco visible) el protagonista imprime durante toda la novela una percepción sumamente fina, reflexiva y en todo caso *activa* a lo narrado. Es decir, la narración fluye por unos canales que no solo se limitan a la percepción sino que entregan junto con ella el complejo de una valoración, una reflexión y una comprensión de esa realidad. Así, el proyecto inicial de Ismael es el de valorar, de manera queda, más reflexiva y ejerciendo un poder enunciativo al hablar de lo que sabe, sustrayéndose voluntariamente de las prácticas y los espacios de socialización de su comunidad, hecho que de nuevo, redundando en la especificidad del narrador y de su actitud.

No obstante, en la lectura propuesta, se impone un segundo momento en el que confluyen la pérdida del dominio enunciativo, la necesidad de Ismael de retomar un rol socialmente activo abandonado incluso antes del comienzo de la novela y la incursión de un nuevo programa narrativo que sería el de la búsqueda. Este segundo momento que signa el devenir de la novela está representado, evidentemente, con una pérdida: “No encuentro a Otilia en la casa” (Rosero, 2007, 81).

En este, la función enunciativa de Ismael mantiene sus características principales como las hemos descrito, pero sus funciones como protagonista se diversifican, pues ahora tiene que participar en la búsqueda de un *objeto* que antes daba por sentado, y cuya significación, con la pérdida, empieza a cobrar valor: “Tendrá que buscarla, no es día para ir y venir por las calles” (Rosero, 2007, 81), sentencia alguna de las voces. De esta forma, podríamos plantear que el problema de la desaparición forzada posee una función estructurante en cuanto manipula las posiciones de un objeto “dado” (por las aspiraciones, las relaciones entre sujeto y objetos, los cambios en los destinatarios, etc.) en la narración de Ismael, y las dinamiza en función del

programa narrativo de la búsqueda, que extrapola los límites originales y el marco narrativo inicial.

En la frase se encuentran todos los elementos que requerimos para mostrar este cambio de curso y sus consecuencias. La ausencia de Otilia del hogar es angustiante dada la insistencia de Ismael en la construcción de su lugar de seguridad. Para Ismael, cada componente de ese conjunto simbólico que es su casa, aunque mudo en principio (“¿qué me decían?, nada sin entenderlos” (Rosero, 2007, 11)) representa el valor de la seguridad en lo cotidiano, un conjunto natural doméstico y domesticado (Martínez, 2012) que compone una imagería que ya conocemos de sus novelas anteriores (y que exploraré más a fondo en el siguiente capítulo). No es gratuito que justo entonces los retome y que, entonces, de ellos de pronto emane una significación antes estéril, aunque permanezcan igual: “allí veo la escalera, recostada al muro; en la fuente nadan, anaranjados y relampagueantes, los peces; uno de los gatos me observa desperezándose al sol, me hace acordar de los ojos de Geraldina, Geraldina vestida de negro de la noche a la mañana” (Rosero, 2007, 81).

Pero también se muestra el principio elemental de ese cambio de vida que significa la desaparición. De observar y deleitarse con la belleza de la hija de Sultana, que ha venido a recoger las naranjas, Ismael tiene que pasar a sopesar la importancia de sus objetos de deseo y su relación con ellos, al reconfigurarlos: “la conmoción de ver pasar a esta muchacha, de seguir y perseguir a esta muchacha, percibir la fatalidad de aroma silvestre, crudo pero nítido, que arroja desde cada uno de sus pasos, te hace olvidar lo que más te importa en el mundo, Ismael” (Rosero, 2007, 82).

Es en este momento en el que Ismael comienza a matizar la falta de Otilia, y con ello, se ve el trastocamiento de la integridad de la conciencia narrativa:

Después no se oye nada, ¿cuánto tiempo ha pasado?, me canso de mirar mis rodillas, mis zapatos, levanto los ojos, un pájaro borroso cruza volando sin sonido entre los árboles. Es el silencio de la tarde que en el huerto se acrecienta, se hace duro, recóndito, como si fuese de noche y el mundo entero durmiera. La atmósfera, de un instante a otro, es irrespirable; puede que llueva al anochecer; un lento desasosiego se apodera de todo, no sólo del ánimo humano, sino de las plantas, de los gatos que atisban en derredor, de los peces inmóviles; es como si uno no estuviese dentro de su casa, a pesar de estarlo, como si nos encontráramos en plena calle, a la vista de todas las armas, indefensos, sin un muro que proteja tu cuerpo y tu alma, ¿qué pasa, qué me está pasando?, ¿será que voy a morir? Cuando regresa la muchacha con los vasos de limonada, ansiosa por beberse el suyo, ya no la reconozco, ¿quién es esta muchacha que me mira, que me habla?,



nunca en la vida me ocurrió el olvido, así, tan de improviso, peor que un baldado de agua fría. Es como si en todo este tiempo, encima del sol, hubiese caído un paño de niebla, oscureciéndolo todo: es porque sentí de pronto el miedo tremendo de que Otilia se halle sola, hoy, paseando por estas calles de paz donde es muy posible que llegue la guerra otra vez. Que llegue, que vuelva — me digo, me grito—, pero sin mi Otilia sin mí. (Rosero, 2007, 83-84)

En adelante, comienza ese proceso de olvido, de desorientación y de destrucción tanto del pueblo como de la subjetividad del protagonista. En el caso del pueblo, esto ocurre por la acción de los grupos armados. En el caso de Ismael, sobre todo por la ausencia de Otilia.

Los cambios en la estructura sintáctica tras manifestarse en el cambio de orientación del héroe también se manifiestan necesariamente en el uso de ciertas formas lingüísticas que denotan el cambio. Es a partir de entonces que cobran mayor valor los usos de lenguaje que Ismael emplea para significar el vacío dejado por Otilia. Entre ellos encontramos tres construcciones lingüísticas que dan sustento a una estrategia retórica elemental para la novela: el vocativo, que Ismael emplea para reconstruir a Otilia como su interlocutora; el condicional, con que a menudo acompaña sus acciones como para encubrir la guerra de los ojos de una Otilia ahora imaginada y “suplir su ausencia”; y la segunda persona, que como veremos tiene usos diversos en la novela.

En este aparte nos limitaremos a ilustrar algunos ejemplos que tienen que ver con las estrategias afectivas o dispositivos patéticos a los que la novela recurre no ya para solucionar la ausencia sino para enunciarla en toda su complejidad, para problematizarla. En el segundo capítulo desarrollaremos esta estrategia, el apóstrofe, en relación con una crisis del diálogo en la voz de Ismael Pasos<sup>10</sup>.

Desde antes de la calamidad, ya nos encontramos con un protagonista que, dentro de sus elucubraciones, se remece al presentir una vida sin ella: “Otilia, qué premonición, qué equivocación, que nadie me falte cuando muera, pero que nadie me ayude a orinar, Otilia, muérete después de mí” (Rosero, 2007, 62). Falta el condicional precisamente porque por entonces podemos dar por sentada la presencia de su esposa. Durante este tiempo es observable

---

<sup>10</sup> En esta ocasión nos referimos al apóstrofe como figura que ayuda a Ismael a confeccionar a su interlocutora. En su *Diccionario de retórica y poética*, Helena Beristáin la define como una “figura de pensamiento de las denominadas (en el siglo pasado) ‘patéticas’ o ‘formas propias para expresar las pasiones’. Consiste en interrumpir el discurso para incrementar el énfasis con que se enuncia, desviándolo de su dirección normal; al mismo tiempo que se explicita y se cambia a veces el receptor, al cual se alude (naturalmente en segunda persona) o se le interpela con viveza. Este receptor puede estar presente o ausente, vivo o muerto; puede ser animado o inanimado, y puede ser un valor o un bien o puede ser el emisor mismo” (71)

la proyección verbal del protagonista para con lo relativo a su esposa: “Hoy Otilia no se *aburrirá* con mis noticias” (Rosero 2007, 64); “Otilia me examinaba con mucha más atención” (Rosero 2007, 57), etc. Se refiere a una presencia activa.

Pero muy pronto la situación cambia, cuando la mujer empieza a convertirse en una presencia remota, invisible: “...si Otilia se asomara a sus peces, si los gatos.” (Rosero 2007, p.64); “¿Cómo seguirá la dulce Geraldina? Otilia se encontrará, seguramente, acompañándola.” (Rosero, 2007, 71); “¿Por qué se te ocurre, Otilia, que estoy en la parroquia?, hace años que no voy donde el padre” (Rosero, 2007, 84). La enunciación empieza a fluctuar entre lo que hace, hacía, y *haría Otilia, si estuviera*.

Ya, por ejemplo, en la casa cural, los tres elementos característicos del apóstrofe en *Los ejércitos* están presentes: “Otilia: tú no podrías padecer mi confesión en mi lugar” (Rosero, 2007, 90). La frase es desalentadora y paradójica, porque en adelante la ausencia de Otilia será la causante de los padecimientos y las confesiones del protagonista. Así, cuando nos encontramos con Otilia después de las escenas que acabamos mostrar, nos encontramos con que su nombre y su presencia dentro del relato se mantienen como una constante a pesar de que, ella misma, en cuanto personaje, se encuentre desaparecida: es a esta estrategia a la que nos referimos cuando hablamos de un pathos de la ausencia, que ha sido construido por Ismael en tanto doliente directo de la desaparición forzada.

El uso de estos recursos perfila una propuesta estética que pugna por afrontar la ausencia y procurar un sentido evaluando la ausencia misma, desde el cuestionamiento de la falta, evitando a toda costa un lenguaje que oblitere o disfrace. El efecto que produce esto es una *conversación con el desaparecido*, quien, sin aparecer, ayuda a razonar las preguntas sobre su paradero: “No has vuelto, Otilia, ni más tarde ni más temprano. Tendré que buscarte otra vez, pero en qué lugar, adonde fuiste a buscarme” (Rosero, 2007, 107).

De esta manera, se puede apreciar cómo esta manifestación de lo violento adquiere un valor en las formas de lenguaje literario en una variedad de niveles que, a través de lo lexical, escalan en el proyecto narrativo del autor hasta configurar los niveles sintácticos de la obra. La construcción de un pathos de la ausencia concretiza el cambio de programa narrativo del héroe y hace de sus enunciaciones un llamado más concreto a los lectores, a la visibilización del problema

mediante una vinculación retórica mayor que revele aspectos no vistos por efecto del ocultamiento producido por otros discursos que han pretendido negar la desaparición. Observemos ahora otro de los términos y construcciones semánticas que configuran el horizonte de *Los ejércitos*.

### 1.2.2 “La masacre”: ¿elemento de la ficción o categoría sociológica?

Sin duda, unos de los momentos que concentran el sentido de la guerra y el padecimiento de inocentes en el conflicto armado colombiano es el de las masacres, entendidas estas como eventos singulares de aniquilación. De manera simplista podría afirmarse que el argumento de *Los ejércitos* ocurre en el ínterin y durante tres masacres: en las primeras páginas aparece referida una, en la que mueren los padres de Graciélita; la segunda, en la que Otilia desaparece; y la tercera cuando el pueblo es destruido por completo, al final de la novela. En cuanto a sus procedimientos, las masacres son eventos que se diferencian de los hechos cruentos perpetrados durante las guerras intestinas que caracterizaron a Colombia particularmente durante la época de la Violencia (1944 - 1965). Se procuró entonces la aniquilación del bando político contrario, pero mediante grupos civiles, policiales y militares menos organizados.

En las masacres contemporáneas como las que se representan en *Los ejércitos*, estos actos son perpetrados por grupos armados que ingresan en el relato bajo el manto de la duda respecto a su identidad; se trata de grupos de individuos que obran de forma calculada. Para María Victoria Uribe, las masacres, aunque han acompañado casi siempre la historia del conflicto, representan un punto neurálgico para caracterizar el recrudecimiento del conflicto armado tal como se representa en *Los ejércitos*. Según la autora, estos son actos que, por la forma en que se han perpetrado en el país, responden a estrategias de guerra cuyo fin es doble: el de generar dolor y el de hacer sentir miedo. Esto quiere decir que la masacre cubre no solo una función de aniquilación del otro, de eliminación de la peligrosidad del enemigo de forma desproporcionada, sino también el acceso a la esfera simbólica que busca generar el miedo, sustentado en sofisticadas expresiones del terror.

Todo esto deriva, para la autora, en una ritualización de estos actos. En su trabajo muestra cómo las masacres perpetradas contra población civil campesina en Colombia fueron una sucesión de operaciones que vinculaban acciones logísticas y convenciones culturales por parte de los grupos armados que al volverse comunes derivaban en rituales para estos grupos. Tales

actos iban desde el ritual de iniciación para los miembros nuevos de grupos armados hasta la transfiguración del cuerpo de manera que reconfiguraban su estructura biológica. Es decir, que lo que se puede denominar como un *modus operandi* criminal, ingresa luego al repertorio cultural cuyo fin ha sido el de imponer o perpetrar el miedo entre las poblaciones civiles afectadas por el conflicto.

Sin embargo, no es solamente la tipificación de la masacre lo que llama la atención del ensayo de María Victoria Uribe. Cuatro aspectos sobresalen de *Antropología de la humanidad*: 1 la identificación de un vacío de lenguaje que el acto horrendo de la masacre pretende llenar; 2 identificación de una “técnica” o tecnología en el acto de la masacre, que a su vez resulta de suma utilidad porque nos permite situar de manera muy precisa lo que ocurre en *Los ejércitos*; 3 la evidencia material, escrita en el cuerpo, de un palimpsesto de las numerosas épocas de la violencia en la historia de Colombia subyacente en las masacres; y 4 la identificación de funciones, configuración de escenarios que hicieron posible las masacres.

Consideremos con algo de detenimiento algunos de estos aspectos. Como he señalado ya, tal enumeración se estructura y se superpone por la fuerza en el tiempo y el espacio en que acontece lo violento. En su título, que esconde un oxímoron, Uribe parece sugerir que en el hiato ocasionado por la transgresión de la vida -la inhumanidad que se revela en la masacre-, se produce toda una realidad simbólica y cultural que es, por eso mismo, profundamente humana: que construye con sus mutilaciones, con sus transfiguraciones de la forma humana, el rugido de un intento de relato y que no puede ser ignorada. En un sentido más simbólico, se puede sentir en Rosero una pugna por la escritura de la narrativa de la violencia: entre la silencioso horror después de la masacre, y la voz desgarrada que se rebela, que todavía busca nombrar.

Es así que este tipo de violencia activa unas dinámicas y unos roles actanciales que Rosero emplea en la configuración de la estructura narrativa de la novela para representar esa cara del conflicto. De los personajes del “San José, pueblo de paz” surgen una serie de agencias que obligan a figurar la cuestión actancial a partir de categorías prácticas que han sido impuestas por las dinámicas de la guerra. Como se ve, la masacre como evento y como práctica aparece inherente al conflicto armado colombiano. Su empleo es comprendido en *Los ejércitos* como ineludible en la representación directa de esa realidad de horror que nuestro autor tiene como propósito contar. A pesar de estar involucrada desde el principio en escenas como la de los padres

de La Gracielita, no debemos olvidar la progresión de los fenómenos representados en la novela. Solo entonces, tras una cruenta toma al parecer guerrillera (los combatientes tienen botas que son diferentes a las del ejército, como nos ha contado ya Ismael) podemos encontrarnos con la conjunción de los términos ‘masacre’ y ‘desaparición forzada’ en un contexto completamente particular:

Ya desde que arribé a la cabaña el silencio encarnizado me enseñó lo que tenía que enseñarme. No estaba Otilia. Estaba el cadáver del maestro Claudino, decapitado; a su lado el cadáver del perro, hecho un ovillo en la sangre. Con carbón habían escrito en las paredes: Por colaborador. Sin pretenderlo, mi mirada encontró la cabeza del maestro, en una esquina. Igual que su cara, también su tiple se hallaba reventado en la pared: no hubo necesidad de descolgarlo, pensé, absurdamente, y lo único que gritaba en ese instante era Otilia, su nombre. Di varias vueltas alrededor de la cabaña, llamándola. (Rosero 2007, 113)

La masacre es aprehendida en la novela como el vórtice en el que se conjugan todas las fuerzas que Ismael ha estado temiendo que alguna vez se enfilaran en su contra. Es en ella en la que la idea de la guerra se materializa. Finalmente, en lo que se refiere palimpsesto, las prácticas que contribuyen a una narrativa de lo violento instrumentalizan al cuerpo. Lo convierten en el lugar de la escritura a partir de un borramiento de estructuras biológicas y la imposición de lo arbitrario. La decapitación, el reposicionamiento de la estructura humana que relatan los testigos directos de las masacres en Colombia son muestra del afán de posicionar una reescritura del presente violento no solo sobre la ‘tabula rasa’ del cuerpo sin marcas, sino a modo de reescritura de todas las violencias que históricamente se han perpetrado sobre los cuerpos de quienes históricamente la han padecido con desgarradora preferencia por el cuerpo femenino.

### **1.3 Las visiones de la violencia por parte del periodismo, los medios masivos y la industria del entretenimiento**

La coincidencia temática entre el discurso periodístico y lo narrado es fácilmente constatable y varios estudios se dedican a reconocer las similitudes sin desentrañar las funciones de tales discursos en *Los ejércitos* (Maya Franco, 2012). De hecho, es el mismo autor quien manifiesta que mucho del material usado ha sido extraído de recortes de periódicos y medios audiovisuales: “Todas las anécdotas que narro son reales. Los dedos que le mandan al hombre que le secuestraron a su esposa y su hija. El coronel que dispara en la plaza a diestra y siniestra porque ‘ustedes son guerrilleros’. Nada es inventado por mí, solamente los personajes alrededor de los

cuales giran las anécdotas verídicas” (Jiménez, 2007). Recalcar el estatuto de “realidad” de su prosa iría en contracorriente de nuestros propósitos porque simplemente nos remitiría a una comprobación temática, y nos excluiría de una problemática socio-literaria que subyace en la novela.

Entonces, más allá de catalogar las similitudes interesa rescatar la forma como el discurso periodístico es novelizado o integrado al sistema de la novela en una valoración estética. Como se ha dicho, en *Los ejércitos*, Rosero aborda irónicamente los discursos contemporáneos sobre la violencia. En esta novela, Rosero recurre al punto de vista de Ismael Pasos, un profesor retirado que habita en el pueblo de San José, para reflexionar y realizar una valoración del contenido de tales discursos frente a la realidad de millones de colombianos en el campo. A través de la exploración del drama humano que viven los habitantes de todo un pueblo en medio de la guerra, la novela pone en cuestión la veracidad de versiones e ideologías imperantes sobre la violencia que deshumanizan el conflicto, reducen y soslayan sus causas y sus consecuencias. La novela recorre las modalidades y los “lugares comunes” de la guerra que ciertos discursos han convencionalizado: a mi parecer, Rosero remueve esa base lingüística y de sentido con el fin de humanizar nuevamente tanto a las víctimas como a los espectadores indiferentes de eventos como masacres, tomas, pescas milagrosas que, dada la saturación de información y el recrudecimiento del conflicto, tienden a ser obliteradas frente a las imágenes, testimonios, noticias, espectáculos que dan cuenta de la guerra en Colombia. La reacción en términos narrativos se manifiesta en un relato cuyo programa narrativo desestabiliza (al desestabilizarse a sí mismo), pone en duda mediante la ironía y la experiencia directa de la guerra las oposiciones semánticas erigidas por los lenguajes que pretende polemizar.

En tanto estructura textual que se alimenta léxica, semántica y sintácticamente de los discursos sociales para consolidar un acervo sociocultural (situación sociolingüística e histórica) de versiones sobre la violencia que permiten a la obra exponer y controvertir tales discursos, la novela busca restituir el valor cruento y antropológico al fenómeno al dinamizar las oposiciones, agencias y estructuras de los demás discursos en contra de la reificación que muchos de estos le imponen a un problema como el de la violencia. Con esto nos referimos al hecho de que la novela recupera la palabra que refiere al conflicto y busca restaurar una significación que se ha perdido en el cúmulo de discursos que versan sobre la violencia y la guerra en Colombia.

Semánticamente, la crisis humanitaria de la situación se expresa a partir de significantes que refieren al conflicto armado colombiano. Así por ejemplo, al hablar de Graciélita, un personaje que significa al mismo tiempo la crueldad de la guerra y la sensualidad naciente, Rosero introduce elementos lexicales que de manera inconfundible remiten al conflicto armado colombiano contemporáneo y que explican las razones por las que Graciélita ha tenido que ser adoptada por la familia de Geraldina. La crítica a la visión de lo violento de esta ideología liberal de los medios masivos se desarrolla en *Los ejércitos* mediante dos vías principales: la distancia que Ismael identifica entre los medios y la realidad (incluidos agentes y víctimas), y las formas en que se producen, es decir, la generación del material audiovisual en que se traduce el conflicto y que es representado en la visita de los periodistas al pueblo después de un ataque.

En el primero de estos, el personaje es capaz de identificar la fascinación que ejerce la representación de la violencia en habitantes del pueblo como Oyee, el vendedor de empanadas, al reconocerse en la pantalla del televisor que muestra las noticias.

Me lo encuentro siempre [a Oye] en los noticieros de televisión, donde Chepe, sin despegarse de la puerta, recostado, más ensimismado que en un cine; hace dos años, cuando filmaron las calles de este pueblo de paz recién dinamitada la iglesia, y nos tocó vernos por primera vez en el noticiero de televisión, rodeados de muertos, lo mostraron a él un segundo, telón de fondo, y él mismo se reconoció en su esquina, se señaló así mismo y nos gritó: Oyeee... (Rosero, 2007, p.74)

La crítica del protagonista es muy concreta: por una parte, Oye siente la fascinación de contemplarse en la pantalla; reconocerse allí causa una exaltación mayor de lo que sería reconocerse, por ejemplo, en un espejo. Pero, ¿por qué? La respuesta viene entre líneas: para la reconstrucción de su recuerdo de aquel momento el relato recurre a un lenguaje propio de la cinematografía y del espectáculo. Se habla puntualmente del *cine* y de la grabación del evento como una *filmación*, en la que se presenta la disposición y la composición de una escena: rodeados de muertos y con Oye en un *segundo plano*, telón de fondo. Esta indicación se presenta como un índice crítico de la *figuración* que para el personaje tiene el conflicto armado y sus dolientes en la construcción de relatos en esta ideología: se reporta la violencia como en una película, los pueblos de Colombia son el teatro de un simulacro.

Esta idea adquiere unos visos muy concretos si analizamos el reproche de Ismael Pasos frente al régimen enunciativo que el discurso periodístico enarbola sobre las víctimas:

Los cientos de hectáreas de coca sembradas en los últimos años alrededor de San José, la «ubicación estratégica» de nuestro pueblo, como nos definen los entendidos en el periódico, han

hecho de este territorio lo que también los protagonistas del conflicto llaman «el corredor», dominio por el que batallan con uñas y dientes, y que hace que aquí aflore la guerra hasta por los propios poros de todos: de eso se habla en las calles, a horas furtivas, y se habla con palabras y maldiciones, risa y lamento, silencio, invocaciones. (Rosero, 2007, 124)

Es notable cómo el referente “nuestro pueblo”, al que venimos acostumbrados por ser depositarios de la voz de Ismael, está sujeto a la variación y la resignificación por parte de otros grupos cuya distancia de la situación, de la creación de realidad de estos discursos es evidente. De nuevo, Ismael aterriza en el plano del uso de las palabras y de las valoraciones que estas suscitan en el seno de las configuraciones epistemológicas de cada formación discursiva. Le preocupa que las definiciones del conflicto provengan más de tecnicismos y de instigadores que de los testigos directos y quienes sufren la violencia, por un lado, así como el hecho de que la lente de tal discurso busque el espectáculo, por el otro. En el primer caso, aquí saltan a la vista, una vez más, los problemas de la nominación frente al vacío de lenguaje. Rosero pone de plano el problema que ya hemos referenciado:

Los violentólogos intentaban abordar científicamente los brotes de violencia resultantes de la exacerbación del tráfico de drogas en esa década sin ignorar el legado anterior de la violencia en el país. Ahora bien, aunque el aporte de tales estudios sea relevante para la comprensión del problema de la violencia, *las historias de las víctimas e incluso las de los perpetradores parecieron haber pasado a un segundo plano en las aproximaciones a la violencia que se popularizaron en esa década.*(Suárez, 2010, 30.) (Las cursivas son mías)

En lo tocante a la espectacularización, Ismael critica esta expresión discursiva elementalmente por sus formas de elaboración que apenas si informan y analizan la realidad de las víctimas, pues están llenas de preconcepciones, estereotipos, lugares comunes, y sobre todo de indiferencia y una orientación casi morbosa de búsqueda de lo espectacular que caracteriza a muchos de los medios actuales. Para ello elige en su relato a dos agentes productores de tal discurso (periodista y camarógrafo). A través de ellos, de la forma en que Ismael los ve, se encarna ese régimen enunciativo que define, discrimina, determina e informa posicionado en una distancia que tiene tanto de ideológico como de arrogante. Si la descomponemos un poco, la imagen de la periodista presenta al menos tres problemas desde la perspectiva de Ismael Pasos: en primer lugar, es sugerente que sea sobrina del general Palacios y que haya sido mediante este contacto que haya llegado a San José. Esto dificultará, por supuesto, el cometido de ejercer un periodismo imparcial.



En segundo lugar, la descripción que Ismael ofrece de la imagen de esta mujer en el pueblo está cargada de connotaciones: viene escoltada por dos oficiales además de su camarógrafo y “Se pasea indolente desde hace días bajo el sol, que en este mes se ha recrudecido, la roja cabellera guarnecida por un blanco sombrero de paja, oculta la mirada detrás de unos anteojos negros” (Rosero, 2007, p.125). Y luego: “Aquí, en este pueblo, quemada por el sol, no parece encontrarse a gusto. Siguió su merodeo por las calles explotadas, las casas despedazadas. Lenta, la verde camiseta empapada de sudor —en la espalda, en la juntura de los pechos—, se diría que camina a través del infierno, la boca fruncida en el tormento” (Rosero 2007, 126). Se forma con ella la imagen de un periodismo que no mira, indolente frente a la devastación que le impone la realidad. Resulta altamente llamativo que en una novela que privilegia tanto la figura femenina como al acto de mirar ambos aspectos en la figura de la periodista apenas si se mencionan: es una especie de afiche de cuerpo entero trasplantado de algún centro urbano posando en la mitad de un pueblo hecho ruinas al que oculta la mirada; no padece más que su propio calor e impaciencia y ni siquiera se ve afectada por la temporalidad del lugar: parece moverse como suspendida en una temporalidad ajena a la del pueblo, a la que no puede esperar por volver.

El discurso periodístico es criticable porque parece cada vez diferenciarse menos de las producciones de la industria del entretenimiento. En la medida en que más que noticias y versiones de la verdad, el periodismo practicado por la periodista y el camarógrafo aparece más comprometido con la generación de contenidos espectaculares que información noticiosa. Así lo demuestran titulares rutilantes y amarillistas como “«Angélica, secuestrada antes de nacer»” (Rosero 2007, 125) o la búsqueda de una buena foto al observar a Ismael sentado en la vera de su casa. Sin embargo, el problema simbólicamente más grave radica en que, el vacío de sentido que las manifestaciones de la violencia han recabado, lejos de ayudar a explicar mediante trabajo científico-periodístico se llena de rodeos y construcciones que reducen el conflicto a proporciones maniqueas, oposiciones semánticas demasiado básicas que no corresponden con la realidad y que por ende excluyen y atacan. Así, las afirmaciones, negaciones y silencios provenientes de estas manifestaciones discursivas, en tanto construcciones con valor de verdad, alientan la formación de estereotipos, de preconcepciones y confusión que alimentan la guerra. Al prestarse, igual que otros elementos retóricos que hemos descrito y problematizado, a la instrumentalización por parte de discursos hegemónicos, las formaciones discursivas mediáticas

contribuyen a la desarticulación y a la carencia de explicación de los problemas sociales asociados con la guerra y a la justificación de la misma. En este sentido, las producciones audiovisuales emanadas de estos discursos, más que aclarar, distorsionan referentes léxicos como “secuestro”, “desaparición”, “víctima”, “conflicto armado”, “sociedad civil”, etc.

#### **1.4 El discurso religioso y su participación en la novela**

El discurso religioso que se corresponde con la ideología cristiana que Rosero pretende criticar aparece en la novela como una de las piedras angulares de las visiones del mundo de la mayoría de los personajes. Incluso, de la conciencia de Ismael Pasos. Su importancia se revela desde el nombre del pueblo, que corresponde a un santo de la tradición cristiana católica. En esta perspectiva, es clara la actitud irónica del autor.

Para ser mucho más precisos, todo el contenido semántico de la novela es en mayor o menor medida deudor de la profunda raigambre católica que se vierte en la topografía, las costumbres y los diferentes lenguajes empleados en la novela. Sin estos, no solo el universo retratado, el de la Colombia rural de finales del siglo XX y comienzos del XXI, carecería de la verosimilitud deseada por el autor, sino que además la recepción de la novela se vería comprometida al no manifestar los códigos culturales y de comportamiento del que las prácticas católicas revisten a la sociedad colombiana. De hecho, en términos de la construcción de sentido se puede afirmar que la realización irónica del texto depende en buena parte de la capacidad de usar las referencias culturales, la semiótica e iconografía sacra al tiempo que logra sustraerse semánticamente de ellas para producir sentidos que van a contrapelo de esta. De este proceso tenemos ejemplos como el del nombre de “San José, pueblo de paz” (Rosero, 2007, 13) pues durante la novela comprobamos que la proposición es falsa; al corresponderse el nombre del pueblo con el de un santo, nadie esperaría que en realidad el pueblo fuera un pueblo de guerra. Igualmente, cuando tenemos la frase: “nadie sabe si Dios lo tiene en su Gloria, o su Gloria lo tiene en Dios” (Rosero 2007, 27). El material léxico que se emplea para dar sentido proviene, claramente, del discurso religioso interiorizado y casi naturalizado por muchos de los habitantes de este pueblo.

Ahora bien, más que un mundo sin Dios, –que es una hipótesis del artículo de Padilla (2012, 130-136) –, interesa ver cómo la constitución de la obra de Rosero es beneficiaria de ese discurso que durante muchos años ha sido hegemónico en el campo religioso (por más que

Colombia sea, por definición, un país pluricultural y un Estado laico) al emplear muchos de sus elementos simbólicos para la construcción de sentido en la novela. Por supuesto, lo que llama la atención de este proceso es el hecho de que tales elementos y procedimientos atraviesan en la obra de Rosero un proceso de resignificación y reformulación, en la medida en que su poder simbólico tradicional aparece problematizado al no ofrecer ningún acervo de respuesta ante los problemas políticos, pero también espirituales que traen las manifestaciones de la violencia. En ese sentido, junto con otras de las expresiones que hemos estudiado, la religiosa estará condenada a ser otra construcción discursiva que fenece ante la crisis de lenguaje provocada por la guerra.

Esto, por supuesto, no es nuevo en la obra de Rosero. En esta característica vemos una forma de componer a contrapelo del discurso religioso. Novelas como *Los almuerzos*, *Muertes de fiesta* o *Plegaria por un Papa envenenado* aprovechan la simbología, temas, personajes y prácticas propias del catolicismo (la liturgia, por ejemplo) y la penetración simbólica en la audiencia a la que Rosero se dirige. Pero además, el discurso religioso se incorpora formalmente al relato (es decir, se vincula ya no solo como horizonte de expectativa de sus habitantes sino que se personifica) mediante la encarnación en un personaje que representa al clero y a la institución. Encarnado por el padre Albornoz, este discurso se muestra anquilosado e incapaz de mantener su estatuto de fe frente al aluvión de guerra que invade San José. En *Los ejércitos*, el discurso religioso se presenta ‘invadido’ por términos como la incertidumbre y el temor, que han hecho del padre “un concierto de balbuceos, donde todo confluye en la fe” (p.94). Pero, ¿cómo puede un discurso tan tradicional de la nación colombiana aparecer de tal manera diezmado? La respuesta aparece en las discusiones del Ismael Pasos con el padre Albornoz, de las cuales puede colegirse que toda propuesta ideológica y discursiva que haya pretendido oponerse a la violencia ha sido no solo sancionada y malinterpretada sino reprimida brutalmente, mediante algunos de los mecanismos clásicos de la violencia. Así, Ismael y el padre recuerdan en su breve conversación al padre Ortiz, del pueblo “El Tablón, al que mataron, luego de torturarlo, los paramilitares: quemaron sus testículos, cercenaron sus orejas y después lo fusilaron acusándolo de promulgar la teología de la liberación” (Rosero, 2007, 91).

Ante semejante arremetida, la ideología detrás de este discurso parece desdibujarse, en consonancia con la posición crítica del narrador frente a esta. Ingresan a la novela una serie de referentes y de ideas sobre las que se estructuran en nuestro país de una manera inconfundible al

tiempo que conceptos como el de miedo, incertidumbre y silencio frente a la violencia pueblan el discurso cristiano:

...la incertidumbre es igual para todos; el padre Albornoz replica abriéndose de brazos, ¿qué puede saber él?, les habla como en sus sermones, y tal vez tiene razón, poniéndose en su lugar: el temor de resultar malinterpretado, de terminar acusado por este o ese ejército, de indigestar a un capo del narcotráfico –que puede contar con un espía entre los mismos feligreses que lo rodean– ha hecho de él un concierto de balbuceos, donde todo confluye en la fe, rogar al cielo esperanzados en que esta guerra fratricida no alcance de nuevo a San José, que se imponga la razón, que devuelvan a Eusebio Almida, otro inocente sacrificado, otro más, ya monseñor Rubiano nos advirtió que el secuestro es una realidad diabólica, fe en el creador –nos exhorta finalmente y eleva el dedo índice–: después de la oscuridad llega la luz, y, cosa realmente absurda, que nadie entiende de buenas a primeras, pero que todos escuchan y aceptan porque por algo lo dirá el padre, nos anuncia que el Divino Niño ha sido nombrado esta mañana figura religiosa nacional, que nuestro país sigue consagrado al Niño Jesús, oremos, insiste, pero, de hecho, ni él ora ni nadie parece dispuesto a corresponder con una oración. (Rosero, 2007, 93-94)

La cita no solo muestra la entelequia de un discurso que ha sido constantemente parodiado por el narrador, sino que apela a una incredulidad sobre las máximas de tal discurso en nuestro país: se desnuda la moralidad cristiana representada en símbolos y personajes de la vida nacional. De entrada, se trata de un discurso que habla fundado en el temor, porque en realidad está invadido por una serie de términos ajenos al campo religioso de donde esta expresión emana como “capo del narcotráfico”, “espía”. Pero lo que causa profundo interés es la vinculación del término religioso con la descripción de la realidad nacional. Por ejemplo, este discurso considera a los secuestrados como “inocentes sacrificados” y a esta práctica como una “realidad diabólica”. Además, se incluyen referentes indiscutibles como el del “Monseñor Rubiano”, el del “Divino Niño”, que, enunciados desde la visión de Ismael, aparecen degradados simbólicamente, incapaces de brindar sustento moral a la población civil. En consecuencia, lo que muestra Rosero sobre el discurso religioso es una manifestación limitada en sus funciones enunciativas (el padre apenas si puede balbucear) que le resta credibilidad, poder enunciativo, en definitiva poder simbólico a esta narrativa. Ni siquiera sus actualizaciones (el Divino Niño nombrado esta mañana figura religiosa nacional, y que nuestro país siga consagrado al Niño Jesús) parecen tener un efecto mayor que el relato de muerte y desesperanza soportado en acciones prácticas.

La representación de la violencia en Colombia, la construcción de sentido a partir de las expresiones violentas conlleva la configuración de códigos a veces subrepticios que modelan las formas de relacionar lo real con lo simbólico. Por eso, la ruina del discurso ‘serio’ sobre dios, el

católico en esta ocasión, en el que funge como autoridad máxima, abre paso, gracias a la ironía, a todo un flujo de significaciones que despiertan mediante un discurso irónico y que van desde los juegos de sentido que se ven durante la novela, hasta el vaciamiento del mismo por parte de los personajes. Comprender esto permite entender cómo, mientras para Ismael Pasos la retórica católica existe, al punto en que él puede ironizar sobre esta, para los actores del conflicto, alzados en armas con poder de aniquilación, el significante “dios” está completamente devaluado por causa de su ineficiencia, (“¿Milagroso? (...) pues aquí se le olvidaron los milagros” (Rosero 2007, 134), dice Ismael al referirse a una imagen religiosa de la misma tradición) al punto de que:

(...) «Les falta matar a Dios» dice con un chillido.

«Díganos dónde se esconde, madrecita» le responden.

Ella abre la boca, al oírlos, como si tragara aire; después la veo dudar: arrodillarse ante el cuerpo de su hijo, por si sigue vivo, por si es posible alcanzar a consolarlo en el último momento, o seguir detrás de los hombres: su mano se cuelga del morral del último de ellos; con la otra señala el cuerpo de su hijo. (Rosero, 2007, p.198)

### **1.5 La lucha contra los “bandidos”: el discurso hegemónico en la novela**

En la novela, el universo semántico y los discursos circundantes se encuentran de frente con el cariz fenomenológico de la novela: Ismael pasos, de cierta forma desmiente, discute discursos sociales, en particular el político y el periodístico espectacular que conceptualizan de manera dominante la experiencia vital de los individuos en el mundo ficcional roseriano. Ideológicamente, lo que se reúne en la expresión de lo que denominamos discurso oficial refiere a un discurso mayoritariamente aceptado que comporta una forma de ver la realidad y que, en consecuencia, determina unos roles, unas diferencias semánticas que tienen una importancia en la creación de la realidad. La crítica de la novela para este discurso es la de haber creado una narrativa del orden público que no da cuenta de la realidad de los problemas y que por ende opera de una forma contraproducente para su solución. Específicamente, Rosero apunta al problema de cómo este discurso entiende el conflicto armado colombiano y las lógicas a través de las cuales las instituciones estatales, que emiten y sustentan este discurso se proyectan en el campo colombiano. A través de Ismael Pasos Rosero lanza un crítica radical a este discurso por

considerarlo excluyente, permisivo y centralizado y por no reconocer un conflicto que ha traído la aniquilación de miles de campesinos, habitantes de zonas vulneradas cuyos derechos a menudo son vulnerados en las formas que vemos en la novela.

Además, para Ismael es clara la existencia de una relación entre las formas del discurso oficial y otras formas discursivas de algunos sectores de los medios de comunicación que trabajan en la perpetuación de un *estatus quo* violento que reduce el conflicto a una guerra entre el Estado y bandas terroristas y narcotraficantes. Rosero critica la actitud reduccionista maniquea que engloba un conflicto de larga data en una oposición entre fuerzas del orden, del Estado, y grupos terroristas, emparentados con el comunismo y el narcotráfico. Esta polarización no es nueva, hace parte de una construcción sistemática del discurso oficial, según la cual los actores en pugna pueden ser descritos como delincuentes armados que sin razón o por móviles de enriquecimiento saquean a las personas de bien en el país y que por lo tanto deben ser combatidos por las fuerzas del estado. Esta afirmación niega de tajo cualquier estatus político o ideológico a los combatientes de esos grupos y los reúne a menudo bajo el rubro de “bandidos”, sin importar la composición social de los grupos, sus motivaciones o sus formas de actuar. Así, durante buena parte del siglo XX, e incluso en nuestros días en los que todavía se perciben sus ecos y rencores, desde el oficialismo se erigió un discurso construido por diversos agentes sociales y políticos que sostenía la inexcusable ilegalidad de los grupos guerrilleros que buscaban la rebelión, negaba la existencia de otros actores armados alentados económica y políticamente por el poder del estado (los paramilitares) y de esta forma buscaron reivindicar los valores opresivos de “la democracia más antigua de Latinoamérica”. Esta tendencia histórica de este discurso es la que se define en la literatura especializada como “negacionismo” y funciona, insistimos, sistemáticamente como sustento ideológico durante años de genocidios, masacres, abusos de autoridad en nombre de la manutención de una élite política en el ejercicio del poder acosta una sucesión de guerras intestinas que incluso hoy no terminamos de nombrar.

Con la configuración de las situaciones de la novela y el recrudecimiento del conflicto observado por Ismael la crítica se vuelve más explícita en la medida en que el discurso político del gobierno se hace más evidente por su ausencia y por lo insostenible de sus afirmaciones frente a la realidad del protagonista:

Los contingentes de soldados, que apaciguaban el tiempo en San José, por meses, como si se tratara de renacidos tiempos de paz, han disminuido ostensiblemente. En todo caso, con ellos o sin ellos los sucesos de guerra siempre asomarán, recrudescidos. Si vemos menos soldados, de eso no se nos informa de manera oficial; la única declaración de las autoridades es que todo está bajo control; lo oímos en los noticieros —en las pequeñas radios de pila, porque seguimos sin electricidad—, lo leemos en los periódicos atrasados; el presidente afirma que aquí no pasa nada, ni aquí ni en el país hay guerra: según él Otilia no ha desaparecido, y Mauricio Rey, el médico Orduz, Sultana y Fanny la portera y tantos otros de este pueblo murieron de viejos, y vuelvo a reír (Rosero 2007, 160-161)

De esta manera, referentes léxicos como el de “bandidos”, que tanto los medios como la oficialidad representada en las autoridades emplearon (en el contexto de la novela) emplearon para dar cuenta de la configuración espaciotemporal del conflicto en Colombia, los matices específicos de los eventos de guerra, al abandono de un gobierno centralista, sugieren ampliamente una discusión entre el discurso de la novela y unos de los momentos más cruentos de este discurso, que fue el de la seguridad democrática. A su vez, es una virtud de la novela permitir este cruce de ideas basado en la configuración de un discurso experiencial, que permite a los lectores confrontar las construcciones de verdad diversas. Insisto que es de importancia señalar los discursos que se critican en la novela para así develar el conjunto de lenguajes sociales que participan en *Los ejércitos* y acceder a la configuración de sentido. Esto ocurre también mediante la inclusión y puesta en duda de los profundos vacíos que estos discursos ofrecen en cuanto *relatos* sobre lo violento.

Hasta este punto hemos incluido algunos de los discursos contemporáneos a la novela con el fin de conocer su enunciación, su formación como sistema y algunos de los contenidos que se relacionan con la novela de Rosero en un diálogo intertextual ya sea como construcción irónica que subvierte la verbalización de otras formas de expresión. En lo que sigue, nos ocuparemos de la forma en que vocablos, construcciones sintácticas y usos modales dan lugar a la profunda apuesta del autor que estudiamos. Es decir, veremos cómo algunos de los mecanismos retóricos desplegados por otros discursos se disponen en la apuesta literaria de Rosero en la forma de una poética.

## Capítulo II

### Elementos de la poética de la violencia en *Los ejércitos* de Evelio Rosero

*En toda forma literaria, existe la elección general de un tono, de un ethos si se quiere, y es aquí donde el escritor se individualiza claramente por que es donde se compromete*  
Roland Barthes

En el capítulo anterior hemos hecho evidentes una serie de aspectos sociales e históricos en el terreno lingüístico de la novela *Los ejércitos*. Nos interesamos por la forma particular en la que las estructuras lingüísticas elegidas por Rosero configuran una novela de corte fenomenológico que se desarrolla entre la discusión con otras formas discursivas (medios de comunicación, discurso religioso, discurso científico, discurso oficial y el discurso artístico de la novela) y su crítica para privilegiar la postura de una producción literaria comprometida con la perspectiva vital de la víctima del conflicto armado colombiano. Es decir que, mediante la exploración de las formas del lenguaje empleadas por el autor, rastreamos el código semántico con el que se identifica la novela y lo manifestamos en relación con algunas de las tensiones discursivas más importantes de la época en Colombia. Una vez identificados ciertos aspectos de la naturaleza del material verbal, procederemos a trabajar sobre la forma en que este se dispone en el relato de *Los ejércitos*.

En este capítulo la reflexión aprovecha las consideraciones iniciales para estudiar los aspectos más sobresalientes de una poética del miedo, entendida como el conjunto de estrategias retóricas y estilísticas de las que se vale el autor para manifestar el miedo, la indignación y la impotencia experimentada por los colombianos que han padecido un conflicto armado durante más de cincuenta años, que en sus últimos años experimentó un proceso de recrudescimiento y sevicia casi inefables. Ante esos sentimientos, pero sobre todo ante lo inefable y el vacío de lenguaje, nos encontramos con dicha poética como una necesidad expresiva tanto del autor como de su sociedad para acercarse al fenómeno violento padecido directamente por las víctimas.

Se han manifestado ya algunos aspectos rectores de esta exploración literaria en el capítulo anterior: hablamos de una progresión y de cómo esta se manifiesta inicialmente en un cambio de programa narrativo que altera el actuar del protagonista y lo lleva de la observación a la búsqueda. Ahora podemos estudiar más ampliamente los problemas relativos a esta forma



composicional y sus relaciones con otras como el correlato objetivo y el diálogo interno. Este tipo de linealidad es propia, por ejemplo del drama clásico. Ya desde la tragedia, este modo progresivo de composición exalta una crisis que transita del control a la pérdida del mismo (marcado por el reconocimiento, según la poética aristotélica), aunado a la exacerbación de la tensión dramática que desemboca en la locura por cuenta de la conciencia de la infracción moral y la muerte (como en el caso de la tragedia griega clásica). En *Los ejércitos*, esa espiral de tensión se elabora hasta el paroxismo, en el que se presentan unos picos expresivos mediante los que se explora lo abyecto.

En una lectura más atenta de *Los ejércitos* llama la atención la forma en que la narración privilegia la subjetividad. En esta novela, la voz está encarnada en el protagonista, Ismael Pasos, cuya verdad leemos y aceptamos desde la primera frase de la novela: “Y era así” (Rosero 2007, 11). Encontramos desde aquí una huella discursiva (Molina, 2007) de aspiraciones totalizantes, aunque lo que se introduce inmediatamente después no es otra cosa que el mundo que perciben los ojos y los sentidos de Ismael Pasos y cuyas reflexiones, memorias y sentimientos traen a nosotros el detalle de su experiencia de la guerra. En el capítulo anterior nos hemos referido a este fenómeno de la narración de Rosero como un pacto narrativo en el que estamos sujetos al dominio enunciativo del narrador. Podemos profundizar en esta idea al observar cómo la realidad violenta del relato se revela como efecto de la confluencia de la focalización y la voz narrativa en una conciencia y una interioridad sensualista que procesa las imágenes del mundo antes de que estas lleguen a nosotros.

La prelación de lo narrado hace pensar en la desaparición del narrador en una subjetividad tan detallada en la observación que olvida configurarse como narrador y el hecho de que todo lo que se presenta no es otra cosa que el fluir de una consciencia. Si bien este hallazgo no es nuevo y la noción de “novela fenoménica” suple con creces la explicación del pacto narrativo, es necesario insistir en la singularidad y el funcionamiento de la narración y en los mecanismos retóricos que permiten al autor desplegar este tipo de novela. Es decir, aunque podemos explicarnos los planos de lenguaje que entran en juego en esta especie de fenomenología, pues “el lenguaje es la condición ontológica de la realidad” y “a través de él se captan las diferentes percepciones del conflicto armado colombiano” (Padilla, 145), es necesario develar los mecanismos composicionales y semánticos que hacen que esto sea posible.

De esta manera, Ismael Pasos se convierte en núcleo de análisis de los efectos de la guerra en la conciencia, sus vivencias aparecen como análisis fenomenológico de dicho conflicto: sus discernimientos y sensaciones, y, por lo tanto, su verbalización se convierten en la valoración artística, en el gesto “intencional” y “consciente” (Ingarden, 1998) que expresa, no tanto los deseos reprimidos, fantasías, frustraciones y búsquedas individuales del personaje, como ocurriría en una novela de la llamada *corriente de la conciencia*, sino un sentimiento colectivo que normalmente no se puede expresar con acciones o palabras. (Padilla, 141)

Ismael Pasos muestra el mundo valiéndose de un conocimiento que sin ser mayor al que le corresponde como protagonista del relato, sí sugiere un dominio íntimo de la materia narrada, fruto de la observación. Si bien Rosero renuncia a la configuración de un narrador omnisciente, su intención es contar la totalidad de una historia conocida por él en los detalles más elementales, a los que se accede a través de una mirada estetizante, experiencial. Este objetivo de la voz se logra mediante una diégesis que combina la experticia de un personaje dedicado a la observación y sus elucubraciones y una aparente intención más de reflexionar dentro de sí que de narrar: inferencias y juicios críticos modelan y otorgan nuevos atributos a la materia narrada. De este modo, pronto aparecen índices que muestran que la conciencia de Ismael no es omnisciente, que el hecho de ser subjetiva también la hace falible; de hecho, su carácter dubitativo lo configura como un narrador no confiable.

De entrada el texto nos ocupa con los problemas relativos a la confluencia de dos aspectos que conviene analizar: la focalización y el punto de vista de que dispone la novela: ambos confluyen en Ismael Pasos. Parte de la fuerza enunciativa de *Los ejércitos* reside en el hecho de que, a pesar de encontrarnos con un narrador en primera persona, su espectro espacio-temporal, psicológico e ideológico es de una amplitud abrumadora, que evidencia niveles de conocimiento por momentos comparables con narradores omniscientes. Sin embargo, Ismael ni es un narrador en tercera persona, ni tiene un dominio cognitivo absoluto sobre el relato. ¿Cómo ocurre esto?, ¿cuáles son los pilares de la propuesta narrativa de *Los ejércitos*? Y lo que es más importante: ¿qué importancia tiene esto dentro de la propuesta estética de Rosero? Pasar a explicar estos aspectos nos pone necesariamente frente a una diferenciación más abarcadora entre *relato* y *narración*. La comprensión del relato como una “historia presentada de cierta manera, con una ordenación determinada” (Ríos, 410) nos permite reconocer el hecho de que la *historia* de *Los ejércitos*, en tanto serie ‘lógica’ de acontecimientos que envuelve a personajes, tiempos y lugares, es un material que ha sido manipulado por el autor. Para ello emplea una focalización particular, panorámica, con capacidad de deslizarse en el tiempo y que otorga importancia a episodios

particulares de esa historia. Aunada a esta aparece la noción de narración o discurso (dependiendo de la propuesta narratológica a la que nos acojamos). Si la noción de relato en términos prácticos apunta a la pregunta de “¿quién ve?”, en la de discursos nos encontramos con problemas relativos a la enunciación narrativa, a la voz, a la pregunta “¿quién habla?”

Ismael es consciente de su propia visión de las cosas. En principio encontramos una concordancia poco cuestionable entre las percepciones de Ismael y su realidad exterior. Esto equivale a decir que en la novela los límites de la representación son los del fenómeno percibido, dado que en la mayoría de los casos, incluso cuando no es del todo inteligible, Ismael registra en su mente lo que sucede y no lo exterioriza, esto es, no lo convierte en palabras fuera de su pensamiento: las guacamayas reían todo el tiempo y esto lo sabemos porque Ismael lo piensa, pero nunca *lo dice* “yo las oía”. Así mismo, Ismael se “sentía” observado por los gatos. Se encuentra distante de los acontecimientos pero captando siempre su manifestación. Esto ocurre durante el comienzo de la novela. La comunicación se da sin ambages, con una tranquilidad y confianza rayanas en el aburrimiento producto del conocimiento de lo habitual. La construcción de una cotidianidad en principio parca (el ejercicio de recoger las naranjas, los gatos, la vida con su esposa Otilia) permite al lector situarse en un plano de seguridad del mundo.

Sin embargo, a esta confluencia de los elementos de la narración subyace la intención de comunicar, literariamente, unas sensaciones e ideas a sus lectores aglomeradas en la idea de *padecimiento*. Esta idea es evidente a través del trabajo literario del autor, y también en sus reflexiones frente al oficio de la escritura. Manifestaciones al respecto las hemos visto en entrevistas concedidas por Rosero y en conversaciones con otros creadores, pero queda claramente decantado en escritos como “La creación literaria”, que no es otra cosa que una reflexión en cuanto que creador. Allí Rosero se plantea como objetivo esbozar “aspectos ideoliterarios particulares, abstrusos devaneos, características íntimas para adelantar la trama y culminarla sobre su obra” (1993, 109).

En este texto se aprecia desde el principio la concepción problemática, incómoda, sino angustiosa de la escritura. Se percibe en la palabra del autor un imperativo, pero sobre todo se vislumbra una angustia intrínseca al acto de escribir: “pretendo responder o intento responder cómo escribo y por qué, para qué he resbalado en este abismo de la escritura desde los doce años” (Rosero, 1993, 113). La analogía con el movimiento hacia abajo que apenas describíamos en el

capítulo anterior con el cambio de programa narrativo y la búsqueda infructuosa tiene un germen en la subjetividad del autor así:

No empleo los términos *resbalado* y *abismo* de manera fortuita. Siempre que escribo experimento la sensación de un hundimiento, en donde participo, como angustioso intermediario, de fuerzas internas que me avasallan. Esto de ningún modo es para mí enaltecedor. Si escribo lo hago con la urgencia de no permitir que se me hunda; me explico: todo el andamiaje de mi escritura está conducido a que esta sensación de hundimiento desaparezca: y es posible que ese mismo vértigo implique la velocidad con que yo considero que se desplazan mis argumentos; cuando alguien resbala por un abismo es natural que intente asirse cuanto antes de algo –o alguien– que lo detenga en la caída. Y ese "algo" o "alguien", para mí, sólo puede ser el punto final de la obra, nada más. (Rosero 1993, 113-114)

Llama la atención el hecho de que al explicarse, el autor transgrede la mera analogía para confirmar que al escribir, efectivamente, “*experimenta* la sensación de un hundimiento”. Acaso es esta sensación la que acompaña algunos de los pasajes más patéticos de *Los ejércitos*. Pero hay más: tanto este texto como el que citábamos en el capítulo anterior comportan un carácter misional “como angustioso intermediario”. O, dicho de otro modo, cuando el autor habla en particular de la novela que nos ocupa afirma: “tenía que esforzarme por trasladar mi miedo real, mi esporádico terror de ciudadano a las páginas de un libro, como una rebelión” (Ungar, 2010).

En consecuencia, la hipótesis de lectura que desarrollamos apunta a que el padecimiento, tal como lo describimos, hace parte de la propuesta estética del autor, de una poética a través de la cual se expresa una toma de posición. Dicho esto, no es difícil advertir que esa aversión al hundimiento de la que habla el autor se transmite a las obras en diferentes niveles (no sólo el relativo a la rapidez del argumento); se comunica simbólicamente y existencialmente en algunas obras de Rosero e incorpora justamente una lucha de “fuerzas internas”, pulsaciones interiores contra las cuales los protagonistas de la novela desean rebelarse o simplemente controlar y ante las que terminan sucumbiendo: Tancredo, de *Los almuerzos*, no quiere convertirse en un animal; Ismael Pasos parece en ocasiones luchar contra los instintos eróticos que guían su mirada y que hacen parte de su padecimiento; y el desnudo de *Señor que no conoce la luna*, inquieto por su identidad y naturaleza emprende un proceso de desalienación. Sin importar la circunstancia, darse a la fuga para evitar el hundimiento manifiesta una secreta violencia que la novela reserva para el lector, una convulsión que en el caso de *Los ejércitos* aguarda bajo una aparente normalidad.

La necesidad del autor de salvarse del abatimiento mediante el acto de contar está en concordancia con una de las nociones claves de las reflexiones de Rosero que permite entrever el padecimiento como una suerte de legado del autor para sus narradores-personajes: “desdeñé

el paraíso de la lectura, en donde a fin de cuentas uno es tirano y rey (es más fácil arrojar y olvidar un libro que leemos que uno que escribimos), para dedicarme a investigar y *padecer* los infiernos que se encontraban detrás, quiero decir: el quehacer literario, llámese carpintería, o fragua, locura o masturbación.” (Rosero, 1993, 134. Las cursivas son mías) Con esto no quiere significar el autor que la tarea de escribir le resulte desagradable u obligada, sino que la creación, a la que llega a partir de una “insatisfacción literaria” que lo empuja a escribir, se asume con un alto nivel de compromiso con la literatura misma en un grado que bordea el sufrimiento.

## 2.1 El correlato objetivo

Como se podrá apreciar, en el nivel composicional Rosero acumula una serie de términos que dan una forma particular al padecimiento como abismo, vértigo, angustia, entre otros, que se pueden agrupar dentro de un mismo campo semántico. La presencia de este campo en la raíz misma de las obras, es decir en su filosofía y modo de composición, brinda una idea de su proyecto estético, pero nos deja también con el problema de cómo construye Rosero aquel complejo que lleva al patetismo. ¿Cómo opera tal construcción en el tipo de novela que he venido describiendo?

En el caso de *Los ejércitos*, el campo semántico aproxima los términos propios del conflicto armado que he mostrado ya y de los que el autor es plenamente consciente. Pero falta por averiguar todavía cómo se da en el texto tal padecimiento. ¿Cuáles son los mecanismos que estructuran y dinamizan ese campo semántico y lo convierten efectivamente en un padecimiento? En principio, estudiaremos la forma en que el mundo interior del autor encuentra una relación intrínseca con el mundo social, exterior, que compone la novela. Es esto a lo que nos referimos como la poética empleada en *Los ejércitos* porque, como se ha explicado, lo que la novela presenta no es otra cosa que la exploración de las circunstancias en las cuales se desarrolla la vida de la consciencia del protagonista y de dónde, en grado último proviene su valor histórico, cultural y literario. En ese sentido, la propuesta de lectura tiene que ver con el correlato objetivo del que se vale Ismael Pasos para verter su visión y su acento particular sobre la materia narrada y generar un universo sensible a partir de ella. Nos interesa problematizar la forma en que Ismael Pasos, en tanto conciencia subjetiva que se impone en el relato, se relaciona con lo narrado (o lo pensado). El análisis de la estructura profunda de esta relación nos permitirá demostrar cómo entre la narración y lo narrado existe un vínculo sensible que Rosero pretende hacer visible.

El uso de la primera de estas estrategias se encuentra enraizado en el desarrollo del argumento de la novela. Cuando en el primer capítulo sugerimos la importancia de la imaginaria que constantemente se presenta en la obra de Rosero y que juega un papel fundamental en *Los ejércitos* pretendíamos hacer ver que esta contribuye a crear juegos de contrastes, de intensidades y de oposiciones que se encuentran en la consciencia de Ismael Pasos y que precisan ser manifestadas en el universo circundante: es decir, requieren de una objetivación que nos permita fijar la idea, manifestar la corriente de la consciencia de Ismael Pasos en referentes externos a esta. Como se verá ahora, este juego con el correlato objetivo le permite a Ismael Pasos comunicar los cambios en su consciencia en la medida en que los referentes son dispuestos de forma dinámica por la consciencia misma que dirige lo narrado presenta cambios en su apreciación de la realidad.

Precisemos, antes de continuar, de qué manera entendemos el relato objetivo en la obra de Rosero. Entre las primeras definiciones disponibles de este mecanismo de exteriorización del sentido en poesía y en general en “las artes”, por más manida y general que resulte, está una de las más funcionales, la provista por T.S. Eliot:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an “objective correlative”; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked. If you examine any of Shakespeare’s more successful tragedies, you will find this exact equivalence; you will find that the state of mind of Lady Macbeth walking in her sleep has been communicated to you by a skillful accumulation of imagined sensory impressions; the words of Macbeth on hearing of his wife’s death strike us as if, given the sequence of events, these words were automatically released by the last event in the series. The artistic “inevitability” lies in this complete adequacy of the external to the emotion. (Eliot, 1967 15-16)

El planteamiento de Eliot resulta particularmente relevante para el objetivo de este trabajo, ya que parte de la apuesta de Evelio Rosero se puede transparentar a través de un sistema de imágenes que aparecen descritas y encadenadas en la novela. Precisamos entonces ingresar al problema de las relaciones artísticas con las emociones, que Rosero enfrenta al esgrimir elementos con capacidad evocativa en su consciencia, y luego crear conjuntos creativos con estos.

Comencemos con un ejemplo general que nos permitirá calibrar la apreciación y comprender la propuesta del relato objetivo en esta novela. De vuelta de la casa de Hortensia Galindo, a quien Otilia visitaba para alentarla por la desaparición de su esposo, esta le cuenta los pormenores de la reunión a Ismael. De pronto, en medio de la pesadumbre de lo narrado por Otilia a Ismael:

Oímos el zumbido de un insecto por la habitación; rodeaba el bombillo encendido, cruzó por entre nuestras miradas, se posó encima del crucifijo de la cama, después en la cabeza del antiguo San Antonio de madera, especie de altar en una esquina, y al fin desapareció. (Rosero, 2007, p.56)

Si bien no recurre a la imaginería de la que hablaremos más adelante, este correlato se carga de sentido en la medida en que exterioriza la desazón que inspira la charla sobre Marcos Saldarriaga. Un silencio breve transporta la atención al movimiento sonoro del insecto, que comporta la actitud y el sentir de los hablantes frente a la situación. Un desaliento entre incómodo y resignado compone la escena en la que el insecto atraviesa las miradas de dos figuras estáticas. La imagen es rematada con un par de elementos que remiten, una vez más, a la crisis espiritual y particularmente de la religión católica que la obra transparenta cada tanto: el insecto se posa encima de un objeto de madera que bien puede ser una escoba, una mesa o el antiguo San Antonio, en clara alusión a la pérdida de su valor simbólico en el contexto de la guerra. Recuerda, al mismo tiempo y con la misma sutileza irónica, secularizante, al inicio de *En el Lejero*, cuando en la habitación de hotel a la que llega el viejo protagonista se ve un Jesucristo colgado, raído uno de sus ojos por la humedad, y esta termina, comenta con alguna sorna el narrador, dando la impresión de estar guiñando el ojo.

Es necesario proceder por unidades de sentido más pequeñas que muestran en principio juegos de relaciones semánticas básicas como la oposición o el complemento. La aparición en la primera página de una imaginería robusta, una naturaleza viva, no presenta solamente un *aparente* espacio idílico sino que revela el juego de opuestos complementarios y de contrastes que componen la obra. Dadas las características del cronotopo empleado en los *Los ejércitos*, hemos de identificar los elementos de la construcción de ese mundo consistentemente mediante una imaginería rural y un entorno natural. Así, por ejemplo, las guacamayas ríen mientras que los gatos, los peces y la misma Otilia no dicen nada, contienen su expresividad. El conjunto de imágenes que se acumulan en la primera parte de la novela resultan determinantes para la expresión y el desarrollo argumental en *Los ejércitos* porque sobre ellos recae la comunicación poética externa (es decir en lo tocante al mundo que se encuentra fuera de la conciencia de Ismael pasos) de la novela. Lo que ocurrirá con la sucesión de imágenes como las de los gatos, el jardín, los árboles y las guacamayas es un proceso de construcción similar al que ocurre en la poesía.

En un principio los gatos, los peces y la misma Otilia (que se localizan del lado de acá del muro) no dicen nada, no están en el rango de visión del narrador, se encuentran detrás de él. Pero esta percepción de insignificancia no es injustificada, exalta sobre todo la indiferencia de

Ismael hacia esta parte de la realidad, acaso la realidad en general, la del muro hacia acá, en la que aparentemente sólo resta envejecer dentro de lo habitual: la inquietud observadora de los gatos manifiesta el ritmo pausado de la vida en este lado del muro. En este sentido, es de gran importancia observar que aunque los elementos simbólicos van ganando peso semántico y evocativo en la novela en la medida en que el programa narrativo se ve modificado, elementalmente Rosero muestra a un personaje cuya visión resulta en general desencantada, carente de magia, por ejemplo (si se piensa en otras resoluciones ficcionales) que solo puede ser “exorcizada” mediante la apreciación de lo femenino.

De inmediato reconocemos en el otro jardín una vida más dinámica y erótica, expresado mediante las guacamayas que inauguran el relato, y entramos a participar de los contrastes: el sol, que empezaba, devela del otro lado del muro un jardín donde Geraldina completamente desnuda lo recibe junto a su esposo que toca la guitarra a la sombra de una ceiba, en un escenario descrito por una adjetivación que hace todo muy agradable a los sentidos: Geraldina es esbelta, la voz del brasilero es plácida y persistente, y la risa de las guacamayas es dulce. El contraste explícito es rematado por la manera en que el narrador percibe el tiempo a lado y lado del muro. En la novela, el mecanismo funciona siempre compartiendo semas de proyección temporal: de este lado del muro, Otilia e Ismael ven pasar los días juntos, pero con desgano: “Así *envejecíamos*, ella y yo, los peces y los gatos (...) ¿qué me decían? Nada, sin entenderlos.” (Rosero, 2007, 11); Del lado de allá la fórmula es diferente, animada por la experiencia sensorial: “así *avanzaban las horas* en su terraza, de sol y de música” (Rosero, 2007, p.11).

Tras la presentación del espacio del comienzo y la descripción inicial de la cocina donde se encuentra Graciélita, nos encontramos con un detalle que anuncia el comienzo de la tensión de la narración: “de vez en cuando un cuchillo dentado asomaba, luminoso y feliz, pero en todo caso como ensangrentado. También yo padecía, aparte de padecerla a ella, ese cuchillo como ensangrentado” (Rosero, 2007, 12). Este llamado de atención parte temáticamente de la referencia a una tarea casera común: Graciélita lava los platos. En medio de platos llameantes, colores claros y una serie de verbos y adverbios que proveen a la narración con un ritmo acelerado, casi optimista, se insinúa un cuchillo precedido de una adversativa cuya función justamente es la de cortar el ritmo lleno de vida que la narración exhibe en consonancia con los primeros párrafos de la novela. Es decir, si bien este cuchillo aparece “luminoso y feliz”, el *pero* que compone casi sintagmáticamente la frase abre camino a un elemento pleno de sentido: la



sangre. El cuchillo aparece *en todo caso* como ensangrentado, ampliando así el espectro de la mirada hacia la sospecha. ¿Por qué incluir este tipo de locución adverbial en una narración tan llena de placidez?

La respuesta se presenta justo en la frase siguiente de la narración. El autor se permite en esta frase tan corta la repetición de dos términos que aparecen como un señalamiento sutil de lo terrible: el *padecimiento* (como complejo emocional del protagonista) y el cuchillo ensangrentado (como su objetivación en el relato). Se pueden captar algunos de los elementos fundamentales de la poética del autor: la presencia de la subjetividad, de la cual todo lo narrado es una proyección y de la forma en que están ligados: el padecimiento, que media en forma de sintagma verbal; y la representación alegórica, en la figura de Gracielita, de violencia y erotismo, que a continuación serán analizados.

En el siguiente ejemplo se aprecia cómo la materialización de las impresiones de Ismael Pasos está íntimamente relacionada con los fenómenos de lo violento y lo erótico. Es el prisma de opuestos que se complementan el que signa la representación. En la anécdota en la que Ismael muestra los detalles de cómo se conoció con Otilia, se pone en funcionamiento un doble juego de oposiciones para construir la imagen material: primero, el que contrapone erotismo (al ver a Otilia desnuda en el baño) y muerte violenta; y, luego dentro de este último, el que envuelve las percepciones opuestas cuando Ismael nos cuenta sobre la muerte del hombre viejo, gordo, vestido de blanco a manos del niño, escuálido, “reverso de la medalla” (*Ejércitos* 23). Como objetivación de lo violento, la dinámica entre los dos hombres que se relaciona en esta escena capta la atención y entra a competir por la visualización: Ismael, que entonces ocupaba su visión en Otilia, nos cuenta: “Entonces ocurrió algo que distrajo mi atención de su belleza montuna, inusitada; sólo un incidente semejante pudo apartarla de mis ojos:” (Rosero, 2007 21). Es a partir de esa situación que *encadena* un complejo de imágenes que logramos entender la relación y la lógica que, al pertenecer a la configuración cognitiva de Ismael Pasos y extenderse al universo narrado, es decir al objetivarse, prefigura la construcción emotiva de la narración.

El correlato objetivo del sentimiento de la muerte y de lo erótico se constituye de aquí en adelante en manifestaciones del padecimiento de Ismael; será el vehículo a través del cual lo padecido se manifiesta en el plano real, ‘objetivo’, la *fórmula* de una evocación: “Pronto el asesinato y el incidente del baño quedaron relegados —en apariencia, porque yo seguía repitiéndolos, asociándolos, de una manera casi que absurda, en mi memoria: primero la muerte,

después la desnudez.” (Rosero, 2007, 23-24). Además del relato objetivo, aparece claramente un elemento unificador en la conciencia narrativa que tiene que ver ya no solo con la sensibilidad para evocar mediante lo percibido, sino además con el uso de una cognición que aprovecha cualquier fuente de significación para elaborar asociaciones con recuerdos, hilvanar imágenes, etc.

Hasta el momento hemos visto cómo las formas de la expresión se concentran en el poder evocativo del texto para transmitir literariamente una dualidad en el estado mental del protagonista que origina lo que hemos llamado, siguiendo a nuestro autor, el padecimiento. No obstante, respecto a la validez de esta lectura surge un problema. En primer lugar, uno puede preguntarse por la necesidad de “objetivar” los sentimientos, las ideas y las sensaciones en una novela en la que la latencia de la primera persona y la interioridad es lo suficientemente contundente para manifestar sin dejar alguno de duda el sentir y pensar del protagonista. Es cierto, por ejemplo, que el contexto en el que se expone la noción de Eliot de correlato objetivo este se evidencia en relación a procesos de impersonalización de la voz en la poesía, en oposición al lirismo romántico que pretendió establecer una identificación absoluta entre la voz del poeta y la del yo lírico. Y si bien este contexto en poco se parece al de una subjetividad ficcional que identificamos plenamente en la novela, podemos observar que esto no parece importar en *Los ejércitos*, donde el protagonista, justo con el resto de su pueblo y la naturaleza ceden ante la destrucción, en lo que parece una forma de comunión en la desgracia. Esto quiere decir que el uso del correlato objetivo, contrario al enmascaramiento o abandono de la voz que le subyace, busca proyectar el ánimo de la conciencia de la subjetividad para identificarse con el entorno y establecer un contacto anímico con la vida exterior que diferencie sus palabras de un fluir de la conciencia demasiado interiorizado o una novela intimista. Sin embargo, asumir esta cualidad de Ismael Pasos pone de plano los problemas propios de una voz narrativa que filtra el universo de voces sociales. Es decir, una narración de carácter totalizante debe existir en la novela un mecanismo discursivo que permita dar cuenta integral en el relato.

## **2.2 El diálogo interior**

A lo largo de esta tesis hemos sostenido que la historia de *Los ejércitos* es narrada mediante un discurso que privilegia una sola voz narrativa. También se ha afirmado que esa voz privilegia una focalización y un punto de vista internos, que en muchas ocasiones se limitan a la

comunicación para sí mismo, al ver la historia de la novela como un repaso de lo ocurrido en la conciencia de forma que mucho de lo que se lee parece carecer de narrador y se asemeja a una reflexión del pensamiento de Ismael Pasos. Pero al mismo tiempo esa voz que produce la realidad desde los límites de una subjetividad parece poseer un dominio nemotécnico de la misma, como si se tratara de una imagen anterior en el tiempo, que observa los destinos de los habitantes del pueblo. Incluso se puede pensar en la ética a la que apunta Rosero con su personaje al asignarle la función de permanecer y atestiguar los vestigios del pueblo y en su condición de único habitante: “Comeré de lo que hayan dejado en sus cocinas, dormiré en sus camas, reconoceré sus historias según sus vestigios (Rosero, 2007, 194), y de enterrar los despojos mortales de los habitantes asesinados. En general, para su construcción abarcadora esta voz se alimenta de otras voces (acaso emulando la ficción rulfiana en cuanto aparecen los fantasmagóricos “ruido de voces y respiraciones” de hombres y mujeres que se alistan para abandonar el pueblo y luego tantos otros que Ismael oye en su locura) que componen su enunciación sin descomponer la estructura interna del relato en primera persona.

Si bien es preciso reconocer en el desarrollo de la narración una serie de fenómenos comunes a la comunicación literaria (desde el dialogismo hasta la intertextualidad con otros discursos, necesarios para que la voz de Ismael Pasos logre proyectarse), en este aparte nos ocuparemos específicamente de formas más evidentes en el discurso de Ismael Pasos y que tienen que ver con los mecanismos puestos en la obra para denotar la expresión de la interioridad del personaje. Nos referimos al diálogo interior en cuanto uso del diálogo de forma composicional entre dos entidades (que no personajes) que residen dentro de la psique del autor. Esta forma de intercambio discursivo es de suma relevancia para la fluidez del relato. El empleo constante de la pregunta retórica augura la aparición de esa bifurcación de la conciencia que termina en el diálogo interior. El uso de preguntas como mecanismo retórico de introspección, de apelación a sí mismo, constituyen una forma dialogada en cuanto que la pregunta encuentra en Ismael la refracción, una respuesta:

Es Fanny, ¿quién era Fanny? La portera. Más pequeña que antes, el mismo delantal de hace siglos. ¿No me escabullí en su catre, hace más de muchos años, no la olí? Sí. Olía a aguadepanela. Y se ha pintado de blanco la cabeza. (Rosero, 2007 63)

O

El brasero, me repito. Con razón no acudió a lo de Hortensia Galindo, Otilia no habló de él, ¿no fue su caballo el que vi solo, ensillado, trotando al desgaire en la noche, a mi regreso de donde el maestro Claudino? (Rosero, 2007, 66)

Por supuesto, hasta aquí es posible ver en esta forma dialogada una estilización propia del monólogo interior de un personaje septuagenario, en la medida en que se presta como una estrategia de acceso a la información de la historia que entra a apoyar la forma de la narración (Beristain, 1995, 144) sin abandonar formalmente la conciencia. Pero sus cambios en la dinámica de la novela no se harán esperar. La combinación (al menos retórica) de dos modalidades discursivas (narración/diálogo) requiere ser analizada porque materializa, hace evidente de forma singular el rasgo que vincula la novela de Rosero con la tradición de una escritura moderna en la medida en que es a través de este mecanismo que se produce en parte la exploración y expresión de la subjetividad. A su modo, con el carácter errático de una ficción cuyo fin es la aniquilación de la conciencia subjetiva, *Los ejércitos* exhibe un personaje moderno (Padilla 125 y ss.) que, en el sentido más literal posible se cuestiona, ejerce la crítica sobre su entorno y sobre sí mismo en tanto agente y objeto de su pensamiento. Así, no sorprende que esta construcción dialogada se manifieste de forma interrogativa. Esto habla de sus funciones. A menudo esta bifurcación de la voz entra a completar informaciones que la focalización interna ha dejado sueltas para dar cuenta más integralmente del asunto. Otras veces esta pregunta, insolente, aparece para desnudar aspectos de la personalidad de su enunciador; para criticarlo o amonestarle al asimilar y parodiar la palabra ajena que aparece como juicio moral (como cuando el protagonista interioriza la reconvencción de su esposa o de los habitantes del pueblo).

En resumen, el despliegue de esta discusión interna es versátil: revela detalles mucho más específicos, metacognitivos, sobre el funcionamiento de Ismael Pasos como núcleo de la narración, como fuente de conocimiento y procesador del mismo.

Pero, sobre todo, este complejo de formas interrogativas que recae sobre el sujeto de la enunciación condiciona la manera en que, junto a Ismael (o a través de él) percibimos el tiempo. Como se ve en las narraciones de este tipo, es decir aquellas que están más vinculadas a la corriente de una conciencia que al registro atento del mundo exterior, el paso del tiempo está vinculado a la percepción y al mundo psicológico, luego en *Los ejércitos* la exactitud temporal es soslayada por preguntas como “¿a qué horas pasó el tiempo?” (Rosero, 2007, 65). Si bien rara vez logramos establecer con certeza el transcurso temporal (y cada vez menos, con el avance de la narración hacia su declive), encontramos como respuesta a estas marcas textuales una voz que padece el tiempo.

En el capítulo anterior nos referimos ya a una forma de diálogo que esgrime el protagonista de *Los ejércitos* para representar la desaparición de su esposa Otilia. Mostramos cómo formas lingüísticas y retóricas como el apóstrofe se juntan para dar forma a un pathos de la ausencia, que consiste en recrear la ausencia de Otilia mediante el vocativo, la primera persona y el uso de ciertas formas gramaticales que particularizan la experiencia de lo ausente. No obstante, es importante notar que aunque la forma del monólogo interior prima en la mayor parte de la novela, la representación de la progresión de la violencia está estilísticamente soportada en el diálogo interno, una forma de aparición de la *voz ajena reflejada*, que va tomando cada vez más fuerza a lo largo de la novela, en la medida en que la mente de Ismael presenta un declive. Es preciso detenernos a explicar los términos para luego ver cómo se configuran en la novela.

Esta palabra, que en un primer momento apenas si se diferencia de la voz de Ismael, empieza a diferenciarse de sus palabras hasta alcanzar un importante nivel de autonomía que le permite incluso reprochar, cuestionar a su enunciador. La aparición de esta variedad de la voz de Ismael aparece inicialmente como una conciencia de sí mismo, como una fuente de comunicación y diálogo que permite establecer los linderos de la interioridad, separar la instancia interna del diálogo de los diálogos con los demás. Como partícipes de la conciencia narrativa de Ismael Pasos asistimos a este espacio de pensamiento en el que nos enteramos por ejemplo de la ambigüedad de estas voces que residen en el mismo personaje: por ejemplo, mientras una parte de Ismael manifiesta constantemente su desapego por la vida, “sigo aquí simplemente porque no he sido capaz de matarme” (Rosero, 2007, 30), en otro momento manifiesta diciendo “como que todavía quiero la vida” (Rosero, 2007, 44).

Casi desde el principio de la novela tenemos asomos sutiles de preguntas enunciadas en primera persona que hacen pensar que Ismael “se pregunta” cosas. Por supuesto, no toda pregunta de Ismael Pasos es una expresión de esta voz que dialoga con sí mismo. En la misma progresión que evaluamos en el anterior capítulo para abordar la construcción de Otilia como interlocutora, vemos crecer en el relato la voz interna de Ismael en desmedro de la conciencia unificada del protagonista. Esto ocurre esencialmente mediante los mismos mecanismos que configuraban el apóstrofe, pero con un cambio de dirección que causa que no sea ya Otilia la destinataria, sino el mismo Ismael. Esta coincidencia del emisor y el receptor de la comunicación (que no ha de ser reducida a una construcción reflexiva), da paso a la variedad discursiva que desarrollamos a continuación.

Así, este fenómeno coincide con la cesión del dominio enunciativo del protagonista en provecho de otra palabra que, si bien no deja de ser la de Ismael Pasos, está sujeta a un diálogo interior en la medida en que se presenta al otro lado de un espacio de contienda en el que penetra la palabra social, la misma de la que antes ha surgido la crítica de Ismael y que comparte muchos de los rasgos ideológicos que desarrollamos en el capítulo anterior. La penetración de esta palabra ajena no necesita integrarse a la narración en una voz diferente a la del mismo protagonista, sino que ingresa en la forma de una *palabra ajena reflejada*. En términos de Bajtín:

en la autoconciencia del personaje penetra la opinión ajena acerca de su persona, en el enunciado del personaje germina la palabra ajena sobre él; la conciencia ajena y el discurso ajeno producen, por una parte, los fenómenos específicos que determinan el desarrollo temático de la autoconciencia, sus rupturas, evasivas y protestas, y por la otra, asimismo, el discurso del personaje con sus rupturas enfáticas y sintácticas, repeticiones, reservas y redundancias. (1979, 306)

Todos estos fenómenos, como hemos visto, son manifestaciones que hemos encontrado ya en la construcción de la voz de Ismael Pasos. En su visión, esta difracción tiene una función sustitutiva, una construcción del otro que le hace falta; “este ‘consigo mismo’ adquiere ineludiblemente la forma de ‘tú y yo’, (...) es decir una forma dialógica” (Bajtín, 1989, 313).

Si bien es cierto que Bajtín analiza los problemas compositivos de una novela como *El doble* de Dostoievski y su fin es mostrar los problemas de la intriga interna del protagonista, su “conflicto interior dramatizado”, no es menos cierto que el problema interior y la forma en que se soluciona estéticamente en ambas novelas es harto similar; no obstante, a diferencia de la obra del autor ruso, en *Los ejércitos* esa palabra ajena reflejada representa ya no solo la voz de un doble sino de un prisma de voces sociales bajo la guerra que sancionan la subjetividad de Ismael que ingresan a su narración con palabras y tonos diferentes. Además, la consistencia de esta voz y su crecimiento enunciativo se producen precisamente por unas circunstancias externas generalizadas que comprometen la capacidad enunciativa de la voz que inicialmente coordina la narración. El diálogo con Otilia, por ejemplo, puede ser considerado como una forma de afrontar las dificultades y la soledad propia de la guerra.

No olvidemos que dentro de la propuesta de una poética de la violencia estos cambios forman parte de las dinámicas de la conciencia que llevan a Ismael a una experimentación particular de esos fenómenos verbalizados, como se verá más adelante. Pronto en el relato se puede apreciar esa tendencia al diálogo manifiesta en la conciencia de Ismael: voces como “«Pues mírame» gritaba su otra boca y lo gritaba a pesar de mi vejez, o más aun, por mi vejez, «mírame,

si te atreves»” (Rosero, 2007, 17); “¿volverás a dolerme, rodilla?” (Rosero, 2007 62);o el constante “¿será que voy a morir?” (Rosero, 2007 63, 84, 85) constituyen, en sus diversas modalidades, invitaciones al diálogo, sea con lo inanimado, con lo ausente o, como en el caso que nos ocupa ahora, consigo mismo.

Por efecto de la guerra, el universo de la novela, otrora habitado, se convierte paulatinamente en un desierto en el que tiende a imponerse la incomunicación dada la aniquilación de los coterráneos de Ismael. En ese escenario, podemos especular sobre el hecho de que para Ismael esta construcción interna aparece como única posibilidad de interactuar con el otro, pues “[...] cada vez hay menos en el pueblo, y con razón, todo puede pasar, y pase lo que pase será la guerra, resonarán los gritos, estallará la pólvora, sólo (sic) dejo de decirlo cuando descubro que camino hablando en voz alta, ¿con quién, con quién? (Rosero, 2007, 85). Así, proponemos, la condena de soledad que impone la guerra, imposibilidad de “alcanzar ese estado de ánimo que nos permite creer que hay en la vida otro amigo” (Rosero, 2007, 87) abre el camino para la aparición de este tipo de diálogos en la novela.

Hemos venido explorando hasta el momento un par de recursos que consideramos fundamentales en la construcción de la obra de Rosero y que, elementalmente, le permiten al autor dar concreción estética a su obra con base en algunos de los postulados poéticos que también mostramos al comienzo de este capítulo. Estos recursos retóricos, lingüísticos y estilísticos presentes en varias de las novelas del autor, dan cabida a lo que podemos plantear de manera más clara ahora como una poética de la violencia. Sin embargo, nuestra demostración no estaría completa si no explicamos la forma en que estos despliegan todas sus posibilidades expresivas en un contexto de guerra que lleva toda posible significación al extremo. En lo que sigue, nos interesa ver cómo tanto el relato objetivo como el diálogo interior de la conciencia narrativa se aúnan en la progresión de la novela, concentrando el sentido en un punto culmen, para dar cuenta de lo abyecto.

### **2.3 Proyecto de búsqueda**

Después de haber presentado los aspectos anteriores que componen un conjunto, veamos cómo funciona este en el contexto de una obra cuyo programa narrativo, como vimos en el capítulo I, se quiebra y comienza un descenso de resonancias órficas. Los elementos constructores de sentido que hemos mencionado se configuran de forma particular para hacer hincapié en el

padecimiento de Ismael Pasos. A continuación estudiaremos cómo se disponen en la narración para construir la imagen de lo abyecto; veremos cómo esta condición de precariedad de la existencia no es propia solamente de *Los ejércitos* sino que, como lo ha anunciado el autor en sus intervenciones, hace parte de cada una de sus obras en las que los personajes se encuentran relacionados con las formas de violencia en Colombia.

Cuando Ismael percibe la ausencia de Otilia, el entorno circundante también se modifica para significar el estado de conciencia de Ismael:

Después no se oye nada, ¿cuánto tiempo ha pasado?, me canso de mirar mis rodillas, mis zapatos, levanto los ojos, un pájaro borroso cruza volando sin sonido entre los árboles. Es el silencio de la tarde que en el huerto se acrecienta, se hace duro, recóndito, como si fuese de noche y el mundo entero durmiera. La atmósfera, de un instante a otro, es irrespirable; puede que llueva al anochecer; un lento desasosiego se apodera de todo, no sólo del ánimo humano, sino de las plantas, de los gatos que atisban en derredor, de los peces inmóviles; es como si uno no estuviese dentro de su casa, a pesar de estarlo, como si nos encontráramos en plena calle, a la vista de todas las armas, indefensos, sin un muro que proteja tu cuerpo y tu alma, ¿qué pasa, qué me está pasando?, ¿será que voy a morir? (Rosero, 2007, 83-84)

Frente a la incertidumbre se enarbola la expresión de un correlato; la concurrencia de sintagmas nominales que se acompañan de complementos adverbiales y adjetivaciones apelan a sensaciones sombrías o de malestar. A la ausencia de sonido Rosero subordina sensaciones que remiten a sentimientos que se extienden a todos los rincones de la escena, traspasan la valoración humana y se objetivan en la naturaleza, en la imaginería que solo retorna una sensación de desarraigo originada en dos imágenes contradictorias: la del oxímoron ‘lento desasosiego’ sumada a la angustiosa sensación de estar en casa y sentirse desprotegido. No es solo Ismael el que decae, es el entorno natural y cultural exuberante que se ha consolidado durante el relato y en el que Ismael insiste en plasmar su padecer. De aquí en adelante los angustiosos términos que signan el campo semántico al que se puede asociar la poética de Rosero entran en un círculo que los repite en espiral como parte de ese crescendo. Este es el mecanismo (constante en la forma de la arquitectura de la obra del autor) que más que componer, carcome *Los ejércitos* hasta los cimientos mínimos de la aberración, de la reducción abyecta del sentido de la vida a causa de la guerra.

La emergencia de lo violento se reconoce por ese “clamor levísimo que parece brotar remoto, desde los pechos, alguien murmura: *mierda, volvieron.*” (Rosero, 2007 95). El intervalo de los asedios en la novela no da respiro de este punto en adelante y en el momento en el que Ismael busca a su esposa se encuentra de frente con otro de los índices inconfundibles de la guerra en el relato: una toma guerrillera. Tras revelar este índice, nos vemos sumergidos ya no solo en



las implicaciones del referente sino en las imágenes que desata: “Un murmullo de admiración, su frío, recorre las espinas dorsales —ahora sí sonoro, a plenitud —: Estas sombras que veo temblar alrededor, igual o peor que yo, me sumergen en un torbellino de voces y caras desquiciadas por el miedo, veo en un fulgor la silueta del padre Albornoz huyendo a su parroquia, veloz como un venado” (Rosero, 2007 95). No hay un solo elemento que escape a esta dinámica. En la factura de una novela de carácter más “realista”, por decirlo de alguna manera, como ha querido el autor, Rosero no evita cierto onirismo que le da a sus novelas características de pesadilla (recordemos la dialéctica entre “objetivo” y “alegórico” que nunca se termina de resolver en su obra). Los referentes alcanzan una plasticidad que hace de la sensación sonora un vertiginoso ‘torbellino de voces’, retorciendo la materia verbal como el artista que moldea la greda para darle un aspecto dramático, deformado por el miedo.

A lo largo de la descripción de las escenas del combate entre ejércitos desde la casa, la confrontación armada trae consigo la destrucción material y simbólica del mundo de Ismael. En su deambular entre su casa y la de sus vecinos aparecen muertas la guacamayas, algún gato, el árbol de naranjas, los peces. La claridad de la descripción permite entrever la lejanía de ese entorno natural casi idílico, alegre, que vimos durante el inicio de la novela, junto con la distancia de Otilia. Lo que alguna vez fue un conjunto más o menos armónico en cuyo centro se encontraba “Geraldina desnuda”, ahora es reemplazado, alegóricamente, por un “ídolo del dolor”:

Encuentro a Geraldina en la salita donde no hace mucho la saludé. Sigue sentada en el mismo sillón, sigue vestida de negro, sigue hundida como a su pesar en una sombra de enamoramiento que por triste es más avasalladora, urgente y devastadora que nunca. Las manos en el regazo, los ojos idos... (Rosero, 2007, 104).

El hundimiento queda así enunciado poéticamente mediante imágenes puntuales, estáticas. Se trata de referentes cuyo deslucimiento caracteriza el estado anímico, mediante un aquietamiento, una descripción pictórica, entre pose recatada de una señora de época y la imagen de una *dolorosa* que consterna por lo detallado de su inmovilidad, impuesta a figuras como la de Geraldina, cuyo dinamismo caracterizó la primera parte de la novela. Nada en este universo narrativo volverá a tener ese brillo erótico que trasluce la mente de Ismael, por más que el septuagenario lo intente. Una reducción de lo erótico se produce con la misma figura que lo ha provocado desde el principio y, si bien más adelante tendremos alguna “escaramuza” del protagonista, este termina en el duelo de Geraldina. Esto ocurre, por supuesto, no porque el deseo de Ismael medre, sino

porque el protagonista, que no renuncia a sus percepciones de lo femenino, se reprocha tal actitud en momentos tan precarios:

Con todo y lo desventurado de las circunstancias yo mismo a mí mismo me deploro, abominándome, al reparar voluntaria o involuntariamente en el vestido recogido, los muslos de pájaro pálido, la selvática oscuridad en la entrepierna, a la escasa luz de la vela, su rostro mojado en lágrimas... (Rosero, 2007, 106-107)

La tarea de Ismael de reconstruir mentalmente su situación, y acaso de reaccionar, se ve reducida a una parálisis, a un pasmo que contempla cómo alrededor se juntan las imágenes fundamentales de su padecimiento, de la guerra, en un hilvanado que evoca todo, pero que no logra asir nada, que presenta el juego de sustituciones y de apelaciones que en adelante conjugan la ausencia de Otilia y en el que el diálogo interno se hace necesario. La construcción de imágenes a través del evento coloquial y la sutileza expresiva tanto de los objetos y su estructuración interna brindan a este pasaje una tesitura única en la novela:

He regresado otra vez a mi casa, por el mismo camino. Pongo a hacer un café en la cocina, y allí me quedo, sentado, esperando a que hierva el agua en la olla. Escucho hervir el agua, y sigo quieto. El agua se evapora por completo, la olla se quema; la delgada tira de humo se desprende de su fondo y me recuerda el árbol incendiado, el cadáver del gato. Bien, no fui capaz de preparar un café; apago la estufa, ¿y el tiempo?, ¿cuánto tiempo ha pasado?, no se escuchan más tiros, ¿cómo pasará el tiempo, mi tiempo, desde ahora?, el estruendo de la guerra desaparece: de vez en cuando un lamento lejano, como si no nos perteneciera, un llamado, un nombre a gritos, un nombre cualquiera, pasos a la carrera, ruidos indistintos que declinan y son reemplazados por el silencio absoluto. Es el anochecer, las sombras empiezan a colgar por todas partes, uno solo se ve. Intento de nuevo preparar un café: pongo la olleta debajo del grifo: de pronto no hay agua, tampoco luz, desaproveché la ocasión para un café, Ismael, y quién sabe hasta cuándo regresen el agua y la luz, ¿qué haría Otilia en mi lugar? Llenaría la olleta con el agua sobrante de la fuente, encendería la estufa de carbón, enaltecería al mundo ofreciéndonos un café en mitad de la hecatombe; yo sigo quieto [...] (Rosero, 2007 105-106).

Elementos comunes como la olla, el agua, el café, se orquestan para perfilar tanto la ausencia de Otilia como el pasmo de Ismael. Estos elementos incitan la memoria melancólica que a su vez recupera otros aspectos propios de la imaginaria que acompaña la narración: los gatos, el jardín, entre otros, se agolpan para confirmar la ausencia de Otilia. Después se deja ver, mediante la voz interna que pregunta, la cuestión del tiempo, que nunca como ahora se presentó más difusa, más fuera del control de una voz que hasta entonces coordinó la temporalidad del relato.

En el segundo intento fallido por preparar café (el final de la cita presenta una valiosa simbología de ese acto como expiación, casi ritual, en medio del desastre) la voz de Ismael empieza a deslindarse mediante el vocativo en ese lánguido intento de auto-reproche, que no deja de tener un eco de reconvención de Otilia.

## 2.4 El fin de la esperanza

La actitud resiliente de Ismael lo lleva a entrever la esperanza y a buscar a Otilia hasta el último momento. La persistencia de la búsqueda redonda narrativamente en la posibilidad de sondear el panorama de un pueblo en guerra, pues, como hemos visto, por los ojos de Ismael pasa todo el espectro de miserias generadas por esta. Es por esto que autores como Vanegas (2014) o ChenSham (En: Gómez, F., y Saldarriaga, M. C,2017) han visto en Ismael un *flaneur* de la miseria. En algún punto de la novela Ismael, que se ha desplazado por todo el pueblo, decide buscar a su esposa en el único faro aparente de esperanza, la casa del maestro Claudino. Me interesa de esta parte de la novela captar la íntima relación entre las actitudes del protagonista, su brega por satisfacer su búsqueda y la forma en que los recursos provistos para su expresión contribuyen en la construcción de la escena.

*Los ejércitos* muestra la esperanza como una construcción mental en la conciencia del protagonista. Los componentes simbólicos se alinean con esta momentánea ilusión de una manera clara: el canto de los pájaros aparece “a pesar de todo”; Ismael recupera parte de la imaginería venida a menos, alimenta a los gatos y restaura parcialmente el entorno en medio de un amanecer demacrado. Su comportamiento es enunciado como una constante emulación del comportamiento de Otilia, con quien sostiene una comunicación imaginaria:

...soy tu otro gato, pienso, y por pensarlo me acuerdo del gato muerto: tendré que enterrar ese gato, que nunca veas tu gato muerto, Otilia. Voy hasta el árbol: allí sigue el gato destrozado; lo entierro debajo del mismo árbol. La cabaña del maestro Claudino es el último sitio que me queda, el último sitio donde *pudiste* ir a buscarme, Otilia, yo mismo te dije que pensaba llevar al maestro una gallina de regalo, allá *estás*, allá *te* encontró la guerra, allá te encontraré yo, y para allá me voy, repitiéndolo con toda esa fuerza y terquedad como una luz en mitad de la niebla que los hombres llaman esperanza. (Rosero 2007, 108) (Las cursivas son mías).

Aumenta el uso de los vocativos y la segunda persona que buscan remitir directamente a Otilia a la vez que se involucra un diálogo con quien no está, un uso emotivo de la imaginación que produce una forma diferente relación con la realidad que advertimos fácilmente a través del reflejo de sí mismo que nos entrega la visión de Geraldina: “percibo los ojos de la enlutada Geraldina detrás de la puerta de vidrio: me contemplan atónitos cuando atrapo al fin una gallina y me la guardo en la mochila, ahora riéndome: haremos el sancocho con Otilia y el maestro Claudino” (Rosero, 2007 109). La imagen es casi ingenua: “me olvido para siempre de la guerra: sólo siento el calor de la gallina en mi costado, sólo creo en la gallina, su milagro, el maestro

Claudino, Otilia, el perro, en la cabaña, todos atentos al sancocho feliz entre la olla, lejos del mundo y todavía más lejos: en la montaña azul invulnerable que se levanta enfrente mío, medio oculta en velos de niebla.” (Rosero, 2007 109)

Sin embargo, una vez más, debemos recordar que el sino de Ismael como personaje es el padecer. Pronto la realidad del relato lo alcanza. Con la gallina se va, parcialmente, la esperanza. Nos encontramos con una arremetida de la abyección. La construcción de esta escena empieza desde el signo natural premonitorio, que objetiva los peores presagios de Ismael. Hemos visto la forma en que el personaje elabora sensaciones, ideas y sentimientos a partir de percepciones sensoriales de la naturaleza, y cómo devienen de ahí las elucubraciones que coinciden con el hecho narrado:

Se oye, oigo, veo un soplo de viento que levanta pequeñas olas de polvo entre las piedras, ¿será que voy a morir, al fin? Un frío desolador, como si bajara por el mismo camino de herradura y desembocara ante nosotros, guiado por el viento, me sobrecoge, me hace pensar que no, que Otilia no se encuentra allá arriba, me hace pensar en Otilia por primera vez sin esperanza. (Rosero, 2007, 112)

Luego, la confirmación de este hecho se vincula a la conciencia de Ismael mediante el índice natural, el silencio, que revela lo terrible: “Ya desde que arribé a la cabaña el silencio encarnizado me enseñó lo que tenía que enseñarme” (Rosero, 2007 113). El silencio, igual que muchos de los elementos climáticos y temporales, adquiere un carácter expresivo que permite a Ismael dar cuenta de una emoción, incluso antes de que esta lo embargue. En esta escena nos enteramos de las cruentas acciones de los violentos en la casa del maestro Claudino.

El remate de esta parte se encuentra de nuevo con los símbolos que se han transformado en soportes emocionales de la voz enunciativa, los gatos sobrevivientes. Todo este trasegar nos entrega el sufrimiento originado por una forma de violencia que Ismael empieza a vivir en carne propia la desaparición: “oigo el maullido de los gatos sobrevivientes, girando en torno mío. Otilia *desaparecida*, les digo. Los Sobrevivientes hunden en mis ojos los abismos de sus ojos, como si padecieran conmigo. Hacía cuánto no lloraba” (Rosero, 2007 119).

## **2.5 Despersonalización, clausura del deseo y la abyección carnavalesca**

La desaparición de Otilia enfrenta a Ismael con la pérdida del dominio sobre sí mismo. El problema existencial que enfrenta Ismael afecta la estructura misma del relato. Así, el deslinde del sujeto como centralizador de la narración se manifiesta en una enunciación cada vez más borrosa, en un programa narrativo trunco y en la configuración de un universo cada vez más

estrecho, angustioso y carente de recursos. A todo esto se suman el desmonte de los elementos que caracterizan al protagonista, esto es, al abandono forzoso de su deseo como observador y la entronización, en su lugar, de lo abyecto fruto del paroxismo y el retorcimiento, la ambigüedad onírica de una realidad insoportable.

Aunque nunca logramos saber cómo es físicamente, en un momento llegamos a saber que su aspecto personal se ha visto afectado por los desbalances de la guerra, particularmente por la ausencia de su esposa. La aproximación a esta faceta del padecer se da en términos rayanos en la ternura, en un patetismo que revela costumbres de cuidado mutuo con su esposa. El cuerpo de Ismael Pasos se convierte en un retrato vivo de la infamia de la guerra, un signo del desplome de una intimidad construida por años, que el pueblo ve con repulsión:

(...) una mañana me di cuenta, sólo una mañana me miré sin pretenderlo al espejo y no me reconocí: con razón la última vez Geraldina me observó con aprensión, deplorándome, igual que las gentes, hombres y mujeres que de unos meses para acá detienen la conversación cuando me acerco, me miran como si me hubiese vuelto loco, *¿qué me dirías tú, Otilia, cómo me mirarías?*, pensar en *ti* sólo duele, triste reconocerlo, y sobre todo acostado en la cama, bocarriba, sin la vecindad viva de tu cuerpo, tu respiración, las ilusorias palabras que pronunciabas en sueños. Por eso me obligo a pensar en otras cosas, cuando intento dormir, Otilia, aunque tarde o temprano *hablo contigo y te cuento*, sólo así empiezo a dormir, Otilia, después de repasar un trecho de mi vida sin ti, y logro dormir profundo, pero sin descansar: me soñé con los muertos, Mauricio Rey, el médico Orduz, seguramente la conversación con Oye me hizo recordarlos a la hora de empezar a dormir, y hablar de viva voz sin darme cuenta, como si tú me escucharas, «Qué tal esta vida», le digo a *Otilia invisible*, «Mauricio Rey y el médico muertos, y seguro que Marcos Saldarriaga sigue vivo».

—Deja que viva el que viva —me diría Otilia, estoy seguro—, y que muera el que muera, tú no te metas.

Casi escucho su voz. (Rosero, 2007, 141-142) (Las cursivas son mías)

Al no reconocerse, Ismael busca el concepto de sí en la proyección que tienen sus coterráneos de él, que resulta ser negativa, y sobre todo en la visión ausente de Otilia, como última opción. Resulta sumamente importante notar que, en medio de la crisis, estas voces dialogantes van ganando autonomía, enfilan sus palabras a pesar de la opinión y carácter unificador de la voz narrativa y se permiten la expresión, dentro de la voz principal, de palabras que no le son propias al protagonista. El brote de una voz que incluso contradice lo que dice Ismael Pasos madurará, al recrudecerse por el sufrimiento, al punto de reintegrarse a su discurso en la forma de un diálogo interno en el que el reproche se convierte en una forma de infligir el sufrimiento.

No podemos dejar de observar que el carácter despersonalizador que la guerra trae consigo afecta la totalidad psíquica del profesor Pasos. De no reconocerse en el espejo (algo que

le ocurre a un personaje cuya manifestación de la subjetividad siempre fue clara), Ismael pasa a ver su espacio invadido por el horror de ser otro. Después de presentar un repaso sumario que permite entender la rencilla entre el médico Orduz, el borracho Mauricio Rey y el desaparecido Marcos Saldarriaga, (que esbozamos actancialmente en el capítulo anterior) Rosero hace aparecer en el teatro de la consciencia de Ismael el sueño que saca a flote la angustia. Nuevamente aparece el espejo, que esta vez lo *visualiza* convertido en el personaje que colaboraba con los grupos ilegales, Marcos Saldarriaga. En un otro que no es él. La imagen que se genera en el sueño es un agravante, pues indica que la crisis se ha desatado en su interior. La disolución del personaje continúa hasta alcanzar proporciones demenciales: se descompone y deja a su paso apenas un manto de duda sobre su propia existencia, una voz que ya no se cree “«Yo no soy Marcos Saldarriaga»”... “¿O era yo Marcos Saldarriaga y aguardaba a ser ajusticiado, sin esperanzas? (149) Pero además, esta introducción en el universo onírico de Ismael es sin duda alguna la antesala de la transformación de la realidad en pesadilla.

Ismael se encuentra con el problema de intentar desconocer el aspecto íntimo que probablemente lo caracteriza. Es como si, por cuenta del peso de la guerra Ismael hubiera tenido que pasar de la libertad para elaborar en su interior sobre las riquezas de lo erótico femenino a una especie de culpa (que se desliza desde la palabra social hasta su fuero interno) que aumenta su padecimiento: “Cierro por un segundo los ojos porque no quiero recordar a Geraldina desnuda porque debe ser por eso, sobre todo que no quiero verla: me resulta doloroso, agotador, sin esperanzas, en mitad de la desaparición de Otilia, atestiguar que mi mente y mi carne se conmueven y padecen por la sola presencia de esta mujer sola en el mundo... (186). La novela muestra a un personaje con pliegues, una personalidad compleja que aleja a la novela del maniqueísmo y ofrece una complejización de la noción psicosocial de víctima. A pesar de erigirse como una fuerza motora, un impulso vital que motiva a Ismael a seguir viviendo, Ismael lamenta esta pulsión en la medida en que lo distrae, disuade su mente del sufrimiento que causa no tener a Otilia. Ocurre dentro de Ismael un aguerrido intercambio de objetos que desencadenan su padecer, una dialéctica interna que Ismael prefiere ignorar:

—Venga a desayunar con nosotros, profesor, ¿por qué no ha querido visitarnos como antes?  
¿Por qué no he querido? Ignoro la respuesta, porque no logro, o no quiero, afrontarla. Avanzo detrás de Geraldina, intentando vanamente desconocer su perfume que asedia, mis ojos explorando involuntariamente su espalda enlutada, y en todo caso sorprendiendo, detrás del luto, las piernas, las sandalias, el rutilante movimiento de su cuerpo, su vida entera difundiéndose y proclamando, detrás de los velos de la fatalidad que le tocó padecer en este mundo, el acaso

inclemente deseo de ser poseída cuanto antes, aunque sea por la muerte (¿yo mismo?) para olvidarse un instante del mundo, aunque sea por la muerte.  
Yo mismo. (Rosero, 2007 148-149)

El deseo sin realización atormenta a Ismael porque él no quiere dejar de pensar en Otilia por considerarla su prioridad. Así asume la voz de Ismael, divergente, la actitud del profesor Pasos. Mientras Geraldina cuenta sus pesares por la negociación con los captores de su marido, Ismael pone la mano en la rodilla de esta, en un gesto entre confuso y abominable: mientras Geraldina sufre y hace partícipe de su dolor a Ismael, este solo piensa en la posibilidad de estarla tocando. Una voz interna, la suya, en principio, no duda en interpellarlo: “Ismael, a tu ruindad sólo le importa su rodilla, nunca las lágrimas por el marido desaparecido, ni siquiera la insensata pero irrefutable alegría de Geraldina: decir que su hijo como un hombrecito los acompañará, suceda lo que suceda, y decirlo sin que se le quiebre la voz, ¿qué pensará su marido?, gran decepción, «que lo recojas todo y te largues», algo así dijo Eusebito que había dicho su papá, la voz delirante de Geraldina me conmueve, los dos en mitad de las ruinas, entre despojos de flores, los dos idénticos.” (Rosero, 2007, 173-174). Es así como a su papel de víctima, de padeciente, se suma otro elemento relacionado con la posición de Ismael como virtual victimario o, al menos, su deseo de victimizar. Este aspecto será determinante porque este es el motivo que manejan las voces que ingresan en la subjetividad del profesor Pasos.

El conocimiento que deja la novela de Rosero es el de la vida íntima en contextos de guerra. En medio de los discursos que categorizan, miden y conceptualizan, más allá de las estadísticas y de las creencias religiosas y políticas que enturbian la visión, aparece en el fondo la vida de las personas comunes y corrientes cuya voz se pierde en la lejanía del conflicto. Acaso sea este uno de los objetivos de Rosero al concebir un discurso literario a partir de imágenes tan populares y consabidas como el acto de tomar café o de escuchar las guacamayas de un pueblo o recoger naranjas y de desarrollar una novela a partir de la vida anodina de un hombre común: crear una empatía que permita descubrir a ese otro mitificado y olvidado por las dinámicas políticas y discursivas que durante años han llevado a millones de colombianos de las áreas rurales a soportar los embates de la guerra en aparente silencio, o gritando sin ser escuchados. Lo que muestra Rosero con héroes problemáticos como Ismael Pasos o como Jeremías Andrade (*En el Lejero*) es el declive de la consciencia de un hombre desencantado del mundo que padece los rigores de la desaparición forzada de su esposa y que aun en la hora más negra se esmera por

volver a comenzar, por mantenerse en pie en busca de lo elemental de la vida en medio de una realidad macabra. Aunque en ninguno de estos dos casos el intento llega a buen fin.

En su contexto particular, como hemos analizado al dar cuenta de algunos de los discursos dominantes contemporáneos, la puesta en forma de esta novela es en sí una postura reivindicadora, contestataria de discursos que han pretendido, a su modo, deshumanizar al otro con el fin de mostrar su aniquilamiento como necesario, como una acción heroica que debe ser emprendida por las fuerzas del estado. Ismael pasos decide pues exponer su despersonalización material y psíquica como el resultado de una resistencia ante tales retóricas que criminalizan o desoyen el clamor de víctima. Así, ante un discurso mediático, oficial, audiovisual, masivo que revictimiza, distorsiona y despersonaliza al otro al denominarlo “enemigo”, “bandido” o “terrorista” con el fin de justificar su eliminación, es dable pensar que Rosero contrapone un protagonista cuya compleja conciencia se ve exterminada por la evidencia implacable de la violencia emanada por este. Al final pareciera que la naturaleza de la palabra en la novela pasara de un diálogo interior a una cesión del principio mismo de dialogismo, detrás del cual no queda más que silencio.

El declive en el que se adentra la novela la asocia con la tradición de la novela occidental (Kafka, Roth, Coetzee), en la que el sujeto se exilia, resulta extranjero a ese mundo de sentido fabricado por la razón (y la representación objetivo/realista) e ingresa en la penumbra del sinsentido, entra a “vivir en el afuera, sin identidad y sin límite, se vierte donde solo hay vacío y desolación” (30). La realidad o lo que se pactó con el sujeto que piensa se convierte en un inhóspito terreno de contornos cada vez menos ciertos. En Rosero, la disolución del sujeto y su capacidad enunciativa derivan a menudo en el terrible descubrimiento del otro, de la realidad que construye su agencia en el mundo más allá de la bruma que impedía la vista. En este punto podemos entroncar la noción problemática entre personaje y realidad a través de la idea de “realismo espectral” de Martínez (2020), para quien dicho contacto se da en contextos donde la bruma, la interrupción de la visibilidad juega un papel en la imposibilidad de descubrir a ese otro, de interpretarlo o siquiera describirlo. Entre otras cosas porque, a menudo, ese otro resulta ser un espectro, una ausencia que se resiste a ser aprehendida. Otras veces, es la naturaleza de ese realismo la que ofrece esa visión fantasmagórica, inescrutable del otro, de quien solo escuchamos o vemos su síntoma, su signo.



Después de esto, el relato entra en una recta final, y todos los recursos retóricos de la narración se precipitan, entrando formalmente en la parte más intensa: “creo que ya iba a dormir cuando un grito de mujer desde la calle me llamó, todo el mundo está gritando, dije, y salí de la casa *como si me asomara al infierno.*” (Rosero, 2007 175 las cursivas son mías) En adelante el relato muestra toda la abyección, el nivel de recrudescimiento de la guerra en Colombia. Fijémonos cómo más que en los hechos, por demás cruentos, interesa aquí apreciar la forma en que los elementos de la narración se disponen para asir el padecimiento de Ismael, su observación de la crueldad con la que todo deseo es aniquilado. La tensión dramática aumenta por cuenta del “clamor” de las gentes, que de forma espasmódica dan muestras de la nueva arremetida de algún ejército, en medio del abandono del personaje y del pueblo, pues ninguna autoridad hace presencia para proteger a la población civil. La ausencia de Otilia, la imprecisión que se desprende de una realidad violenta, que ha perdido conexión espaciotemporal de referentes ciertos y que desesperadamente busca asidero en imágenes mentales, dantescas, ratifican la imposibilidad de representarla en términos racionales. La única posibilidad es sugerir el delirio, la locura, la pesadilla.

A Ismael lo vemos convertido en un espectro, muerto socialmente: el gesto de admiración de Oye al encontrarlo vivo entre la muchedumbre que se agolpa para enterarse de la suerte de Chepe así lo demuestra. “«De manera que me mataron mientras dormía» dije en voz alta, y por un instante me convencí de estar contándoselo a Otilia: «Nunca tuve esa felicidad»” (Rosero, 2007, 178). La voz ajena en su propio discurso, el diálogo interior con Otilia ingresan de manera mucho más contundente a un relato, un orden de la narración, y en una estructura más delirante se abre paso al carnaval abyecto que cierra esta novela. Fruto de la niebla que trastorna un discurso marcadamente visual, la novela presenta un cambio de ritmo, evidente en la rapidez con la que se elaboran las imágenes y en el onirismo o surrealismo que gobierna las descripciones. Es esta la forma en la que el relato representa la crisis de representación en la obra: como el foco y el discurso se presentan bajo el rubro de una subjetividad que los comanda, al producirse la despersonalización de esa estructura que centralizaba la narración y le daba un sustento, nos encontramos con una quiebra del orden de lo “real”. Tal giro da paso a una visión alterada de la realidad, en la que los elementos psíquicos del protagonista se desbordan y modifican lo que percibimos como lectores. Por supuesto, tal construcción narrativa responde a un contexto anómico que ha recreado lo peor del universo surrealista roseriano. Antes de entrar a elaborar

más sobre los mecanismos retóricos que la desarrollan, podemos situar el panorama para develar la transformación de Ismael, en el que se anticipa el papel de la risa, del desvarío:

Por lo tanto, aquel en virtud de lo cual existe lo abyecto es un arrojado (*jeté*), que (se) ubica, (se) separa, (se) sitúa y por lo tanto *erra* en vez de reconocerse, de desear, de pertenecer o rechazar. Situacionista en un sentido, y apoyándose en la risa, ya que reír es una forma de situar o de desplazar la abyección. Forzosamente dicotómico, un poco maniqueo divide, excluye, y sin querer realmente reconocer sus abyecciones, no deja de ignorarlas. Además, con frecuencia se incluye allí, arrojando de esta manera al interior de sí el escalpelo que opera sus separaciones.

En lugar de interrogarse sobre su “ser”, se interroga sobre su lugar: “dónde estoy” más bien [sic] que “quién soy yo”. Ya que el espacio que preocupa al arrojado, al excluido, jamás es uno ni *homogeneo*, ni *totalizable*, sino esencialmente divisible, plegable, catastrófico ... (Kristeva, 2007, 16)

En su movimiento final, *Los ejércitos* emula estilísticamente escenas de *En el lejero* y sobre todo de *Señor que no conoce la luna* en la que se mezclan violencia y sensualidad, muerte y desnudez, en escenas en las que la narración hace ver un baile (es en realidad una refriega, pero la lectura torcida carnavalesca parece transformarlo) entre un vivo y un cadáver, que muestra el punto climático de las relaciones entre vestidos y desnudos. En *Los ejércitos* asistimos a otras como la que se construye con los gemidos de la hija de Sultana en medio de la noche, después de horas de combate entre los ejércitos: la violación del cadáver de Geraldina, en un final trunco para el deseo, una destrucción horrida de la conciencia y la voluntad.

Específicamente, entra en funcionamiento un rasgo persistente en la novelística del autor: la ambigüedad en la construcción de imágenes que luego se sintetiza en favor del significado más macabro. Un gesto, un sonido, signos aparentemente claros, ingresan en un juego que los relaciona con al menos dos ámbitos de significación diferentes. Empleada como recurso, la ambigüedad demuestra la dislocación entre los significados y sus referentes que en este caso no es impulsada por el protagonista sino que escapa a su dominio cognitivo. Por supuesto, los ámbitos de significación que convergen en la ambigüedad están relacionados con el erotismo, la sensualidad, la violencia y la muerte, como pares de opuestos en los que se sustenta temáticamente la novela, pero son ahora una carnavalización de los significados que desvía, retuerce el sentido de lo que ocurre para hacer ver lo otro: una difracción entre el referente y el significante que al descubrirse deja al lector frente a la evidencia de un mundo desconcertante. Nos detenemos en este aspecto de la obra de Rosero porque es en este en donde se abisagran los fenómenos en la comunicación literaria que hemos descrito: verbalización de la pérdida de control del relato; detrimento del estado cognitivo del enunciador; y el oscurecimiento en

términos generales, es decir, no solo en cuanto a la iluminación de la “escena” sino también en lo que respecta al manejo de un lenguaje visual más apegado a sus referentes) y una disolución del sujeto.

Por supuesto, de tal puesta en forma también interesa reconocer la vinculación del lector. El intercambio producto de “dilatación semántica del lenguaje poético, que no coincide con el simple significado literal” (Empson, 1977, 123) impone a Ismael, pero también al lector un campo semántico nuevo, uno en el que la producción de sentido pone al lector frente a la deformación grotesca de todo lo que antes pudo haber sido observado. De ese modo, estas observaciones permiten matizar la siguiente afirmación dentro del programa narrativo de la obra: si bien es cierto que

La novela [*Los ejércitos*] relaciona explícitamente el deseo sexual con la violencia de la guerra [...] Historiza la sexualidad al vincularla a una amenaza física y real (no sólo simbólica) de mutilación y aniquilación del yo. Todos los relatos de deseo sexual en la novela pasan, primero, por una escena en la que el deseo se negocia desde lo visual, y, segundo, por un relato violento.” (Martínez, 2011, 90)

Es solo con la ambigüedad que tales órdenes de sentido se convierten en un todo indivisible. Aclaremos esta noción de ambigüedad y su avance dentro de la poética del autor comparando, de manera general, los ejemplos de dos tipos de escenas. Por un lado, están las más tempranas en las que las descripciones muestran el juego de términos opuestos en dos momentos separados; por el otro, están las que muestran el intrincamiento de las de acciones que remiten al erotismo y a la violencia dentro de una misma imagen. Entre las primeras están la descripción de cómo Ismael conoce a Otilia y en la que recuerda a su estudiante Rosita Vitervo: las imágenes van desde el descubrimiento sexual y del cuerpo del otro hasta la muerte violenta en una sucesión, en imágenes separadas, que distan de ser ambiguas en virtud de la luminosidad que las acompaña y el dominio enunciativo con el que son contadas.

Por contraste, cuando vemos, en segundo lugar, las escenas de Sultana y la misma violación de Geraldina, echamos en falta el procedimiento de sucesión de imágenes que es reemplazada por el de la yuxtaposición de estas, que se sintetizan en la imagen grotesca que escapa a la subordinación enunciativa de Ismael Pasos. Este proceder coincide con la decadencia del inventario de expresiones alusivas a la luminosidad que emana lo femenino dentro de la novela y con la fuga del relato hacia lo informe, la pérdida de identificación. Así, es dable comparar apartes de escenas como:

La vi sentada sola en una banca de hierro, con espacio para dos. Me *deslumbraron* sus ojos negros y ensoñados (...) La blusa clara, de lino, de mangas cortas permitía admirar los brazos blancos y finos y la aguda oscuridad de los pezones, que se transparentaban (...) Entonces ocurrió algo que distrajo mi atención de su belleza montuna, inusitada; solo un incidente así pudo apartarla de mis ojos [...] el color blanco pudo más que mi amor a primera vista (...) Pronto, el asesinato y el incidente del baño quedaron relegados –En apariencia, porque yo seguía repitiéndolos, asociándolos de una manera casi que absurda, en mi memoria: primero la muerte, después la desnudez. (Rosero, 66, 67)

O

La reconozco [a Rosita Viterbo], y voy a recordar: ¿fue ella? De niña, en la primaria, detrás de los cacaos empolvados de la escuela la vi recogerse ella misma su falda colegiala hasta la cintura y *mostrarse* partida por la mitad a otro niño que la *divisaba*, a medio paso de distancia, tal vez más asustado que ella, ambos sonrojados y estupefactos; no les dije nada, ¿cómo interrumpirlos? [...] ¿El niño que se conmocionaba ante el encanto de Rosita, de falta voluntariamente recogida, no era Emilio Forero? Siempre solitario, no cumplía todavía los 20 años cuando lo mató, en una esquina, una bala perdida, sin que se supiera quién, de dónde, cómo (Rosero, 102, 103)

Que muestran manifestaciones directas de la oposición erotismo, cuerpo, vitalidad, femenino-violencia, muerte, cadáver, masculinidad, que se suceden en un entorno rico en matices y apelación a la iluminación, a lo visual, y dejan poco espacio al equívoco o a la ambivalencia. Al contrario, la progresión de lo indiferenciado, la individualidad disuelta en el afuera de pesadilla gana espacio en la representación:

Escucho solo unos gemidos en la noche, ¿sollozos de niña?, y luego el silencio y después otro lloro, alargado, casi un maullido, muy cerca de mi casa, en la verja de la cerca de Geraldina que oscila, chirría [...] Es una muchacha, descubro, de pie, recostada contra la verja, y, frente a ella, estregándola, una sombra que puede ser un soldado. ‘Qué hace aquí, viejo, qué mira’, me dice con un suspiro el soldado disminuyendo la acometida y, como yo sigo en mi sitio sorprendido de descubrir algo tan distinto a lo que yo imaginaba – yo pensaba en quejidos de la peor agonía – la luz de la vela se ensancha, abarcándonos y ellos entonces se detienen con el gesto de un solo cuerpo ofuscado. [...] (Rosero, 2007, 87)

Es posible observar, desde ya, la irreconciliable diferencia entre las descripciones y construcciones sintáctico-gramaticales de estos ejemplos y las que se observan al principio del relato. Incluso cuando en estas se presentaban los opuestos, la claridad en el lenguaje y presentan una enunciación ambigua.

En el medio de tal dislocamiento irrumpe otro elemento que permite seguir la noción del carnaval *perverso* (en la segunda acepción que tienen ambas palabras de corrupción, inversión de “las costumbres o el orden y estado habitual de las cosas” DRAE, 2017) en la medida en que se convierte en su signo: la risa, que se desata en las gentes que padecen, en Ismael frente a la hecatombe, y que ni él mismo puede explicar. Por supuesto, no es esta una risa de alegría ni de

júbilo: es una mueca de dolor que el cuerpo ya no sabe identificar y transforma en un espasmo medianero entre el llanto y un grito desesperado que embarga a los habitantes de San José: “Chepe aferra el talego y se incorpora, los labios distendidos como si riera del asombro” (Rosero, 2007, 179).

En tanto materialización de la emoción, la risa nos remite a la corporalidad. Nociones como las de padecimiento, náusea o la de la risa como una mueca de terror, vinculan de manera inconfundible a *Los ejércitos* con la visión por fin desencantada de lo corporal. Esto va más allá de las percepciones visuales y auditivas de Ismael. Aunque pudimos afirmar incluso que la objetivación de la mirada de Ismael Pasos no ocurre en ningún otro lugar de manera tan lograda: Ismael Pasos (y esto aplica para otros personajes como el desnudo que protagoniza *Señor que no conoce la luna*) es un observador de cuerpos y un sensualista. Esta ‘nueva’ corporeidad en el relato va más allá, y mediante la risa como signo desconcertante de lo ominoso nos reintegra al cuerpo como epicentro del padecimiento, eliminando los límites de la visión distanciada, desafectada “en el muro, asomado” ubicada en lo alto. Las marcas textuales de esa carnalización en el sentido ambiguo de festividad en la que se subvierten los sentidos, pero también en su faceta más carnal, cadavérica, se conjugan en un juego tremebundo. Así es como vemos la función de la abyección en la desconstrucción de Ismael:

(...) me quedo hecho un ovillo como si durmiera, me finjo muerto, me hago el muerto, estoy muerto, no soy un dormido, es en realidad como si mi propio corazón no palpitará, ni siquiera cierro los ojos: los dejo perfectamente abiertos, inmóviles, inmersos en el cielo de nubes arremolinadas, y escucho el ruido de botas, próximo, idéntico al miedo, igual que si desapareciera el aire alrededor; uno de ellos me tiene que estar mirando, me examina ahora desde la punta de los zapatos hasta el último cabello, afinará su puntería con mis huesos, pienso, a punto de provocarme yo mismo la risa, otra vez libre y simplemente como cualquier estornudo, en vano aprieto los labios, siento que arrojaré la carcajada más larga de mi vida, los hombres pasan a mi lado como si no me vieran, o me creyeran muerto, no sé cómo pude encerrar la risotada a punto, la risotada del miedo, y sólo después de un minuto de muerto, o dos, ladeo la cabeza (...) (Rosero, 2007, 185-186)

La risa ingresa a la novela como expresión física de lo abyecto, entendido como “violencia estrepitosa de una convulsión” (Kristeva, 1988, 10). Algo de esta abyección, hemos visto ya en el escenario del sueño, que desdibuja los límites del “ser”. Para Julia Kristeva, lo abyecto va más allá de las reacciones fisiológicas que genera lo insalubre, lo sucio, lo asqueroso y su naturaleza radica en la capacidad de arrastrar hacia un sinsentido:

No es por lo tanto la ausencia de limpieza o salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La

complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la consciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar [...] La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos: un terror que disimula, un odio que sonríe, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava un puñal por la espalda (11)

El contrasentido del carnaval nivela lo vivo con lo muerto, capta el cielo desde la tierra polvorosa y atrapa en expresiones oximorónicas a la risa y al miedo y hace confluír todo en el cuerpo, en la carne, que para entonces se acerca al despojo. deslinde de un sujeto en situación, cuyos límites se dilatan en la configuración social y lo convierten en “un fantasma”, “un muerto”.

Decididamente, el carnaval de lo abyecto, ya sea como tema, como motivo o como parte de la lógica composicional (como vemos que ocurre en *Los ejércitos* o en *Señor que no conoce la luna*) en la poética de Rosero resulta ser un elemento central de su apuesta estética que permite dar cuenta de su posición frente a su contexto psicosocial, cultural, y literario. Alejado de una concepción mágico-mítica o de la ciudad o de la que fue popular en la construcción del canon colombiano durante el siglo XX (“Gabo es formidable, pero no soy macondiano, no aplico ningún realismo mágico en mis cuentos, y eso lo puede comprobar cualquier lector si se asoma a mi obra sin prejuicios.”) Rosero apuesta por una novela que extrapola el conocimiento del conflicto bélico colombiano y lleva la visión en primera persona de la guerra hasta las últimas posibilidades del miedo. En ese culmen del sinsentido se comunica el nivel de abyección que ha alcanzado el conflicto en Colombia, mensaje último del narrador. Y esto es así porque la novela logra traspasar la mera identificación de actores y víctimas del conflicto armado para revelar – incluso sin necesidad de vociferar la identidad agentes por demás hartos conocidos– los efectos en el orden psíquico de los colombianos que han vivido la guerra como víctimas.

Las últimas escenas de *Los ejércitos* buscan revisitar el valor del terror producido por la violencia que, como criticamos con el autor desde el primer capítulo, se generalizó y se obliteró mediante una serie de discursos y retóricas que en su afán de definirlo o aprovecharlo, sepultaron su sentido. Al imponerse como voz centralizadora del relato que luego va menguando su dominio hasta perderse en el ruido y la niebla de la guerra, Ismael Pasos evidencia la inquietud ética que el autor de la novela desea proyectar. En las líneas que siguen nos preguntamos acerca del epítome de la poética roseriana del miedo, su construcción y su finalidad. Inevitablemente visual y corporal, la abyección del cuerpo, o mejor, la forma abyecta de hablar y de lidiar con los cuerpos que generan abyección, un continuum que acumula la repugnancia hacia el cuerpo que prefigura la escena final de la novela. En ese camino, la degradación del cuerpo, se extiende a todos los

ámbitos de la significación. Un ejemplo de ello, es el de la desacralización de lo religioso que entra al caudal de la carnavalización de lo abyecto. Incluso eso parece estar permitido. Las imágenes divinas, son también material (se materializa su despojo) de la burla, de lo obscuro y escatológico, y son llevadas a niveles de pauperización a los que ni siquiera la ironía de Ismael los había llevado antes:

Mírenlo qué rosado, no huele a muerto, a lo mejor es un santo.

—Qué, viejo, ¿usted está vivo, o está muerto?

No me encontraba solo. Estaban ellos, a mis espaldas. El hombre que dijo eso me puso la boca de un fusil en el cuello. Oí que reía, pero seguí quieto.

—¿Y si le hacemos cosquillas? —No, a los santos no se les hace cosquillas. Ya vendremos más tarde, viejo, ya no estaremos de buen humor.

—Mejor démosle chumbimba de una vez.

—Si van a matarme mátenme ya.

—¿Oíste? El muerto habló.

—¿No lo dije?, un santo, un milagrito de Dios. ¿Tendrá hambre? ¿No quieres un pedazo de pan, santo? Pídele a Dios. Se van. Creo que se van. ¿Dios, pan? Comida de gusanos. No. No se van. (Rosero, 2007, 187)

El lenguaje se ha ido a pique. Las palabras alcanzan un estado de indeterminación semántica o de indiferencia de sentido en el que lo que se dice y lo que se hace no concuerda, las palabras de cualquier índole pierden el peso que alguna vez tuvieron, significan todas lo mismo, ninguna tiene valor. Esta es una lectura anómala, perversa, esterilizante, de lo que representa el carnaval en términos de inversión de roles, de juego con la simbología establecida y posibilidad de burlar que ordinariamente es sacro, establecido. En cierto punto, ni siquiera el miedo persiste, pues este se ha convertido en un pasmo indiferente. No obstante, a pesar de la pérdida de la memoria y del sentido de las cosas permanece algún valor en el decir del protagonista, una función de resiliencia que se pregunta con algo de entereza: “¿quién va a enterrar a los muertos?” (Rosero, 2007, 191) y la decisión de permanecer, así sea bajo un ilusorio magnolio, y a manera de fantasma, dada la pérdida del horizonte de la narración “con toda razón desconozco esta calle, estos rincones, las cosas, he perdido la memoria, igual que si me hundiera y empezara a bajar uno por uno los peldaños que conducen a lo más desconocido, este pueblo, quedaré solo, supongo, pero de cualquier manera haré de este pueblo mi casa, y pasearé por ti, pueblo, hasta que llegue Otilia por mí.” (Rosero, 2007, 194)

Finalmente, la escena de la violación de Geraldina, epítome de lo abyecto ha sido citada en numerosos estudios por lo impactante de lo narrado y por el sinnúmero de interpretaciones que de allí surgen. No obstante, la crítica ha prestado poca atención a la construcción en ella. Es

la consolidación de la palabra ajena en la voz de Ismael, sacando provecho de la locura de su enunciador. La voz difractada de Ismael se perfila casi como una entidad propia, que lo recrimina desde el interior y acaso por eso de manera más lacerante, pues es una voz en la que se juntan tanto la experiencia vivida de Ismael como la concreción de la palabra exterior. Llega a un punto culminante. Es una voz cuya avanzada es tal que ha variado la usual primera persona de Ismael hablando consigo mismo (“¿qué me decían, nada, sin entenderlos” (Rosero, 2007, p.11)) y en este caso arremete desde una contundente segunda persona que interpela, con la propiedad y familiaridad que otorga el conocimiento del relato, pero además con un tono que ya se sugirió durante la novela.

Es como si dentro de cada signo de interrogación se escondiera un furioso enemigo dispuesto a reprimir, a reprochar al protagonista todas sus licencias en la mirada. La voz que habla desde la interrogación retórica pretende vincular las pasiones de Ismael con la sevicia del actuar de quienes violan al cadáver de Geraldina:

Entre los brazos de una mecedora de mimbre, estaba, abierta a plenitud, desmadejada, Geraldina desnuda, la cabeza sacudiéndose a uno y otro lado, y encima uno de los hombres la abrazaba, uno de los hombres hurgaba a Geraldina, uno de los hombres la violaba: todavía demoré en comprender que se trataba del cadáver de Geraldina, era su cadáver, expuesto ante los hombres que aguardaban, ¿por qué no los acompañas, Ismael?, me escuché humillarme, ¿por qué no les explicas cómo se viola un cadáver?, ¿o cómo se ama?, ¿no era eso con lo que soñabas?, y me vi acechando el desnudo cadáver de Geraldina, la desnudez del cadáver que todavía fulgía, imitando a la perfección lo que podía ser un abrazo de pasión de Geraldina. Estos hombres, pensé, de los que sólo veía el perfil de las caras enajenadas, estos hombres deben esperar su turno, Ismael, ¿esperas tú también el turno?, eso me acabo de preguntar, ante el cadáver, mientras se oye su conmoción de muñeca manipulada, inanimada, Geraldina vuelta a poseer, mientras el hombre es solamente un gesto feroz, semidesnudo, ¿por qué no vas y le dices que no, que así no?, ¿por qué no vas tú mismo y le explicas cómo?(Rosero, 2007, pp.202-203)

En esta escena lo abyecto capta por completo la atención mediante una configuración de elementos que muestran el envilecimiento de los bandos de la guerra, una degradación de todos los protocolos de la guerra, pero sobre todo, la contravención del mismo Ismael frente a lo narrado. Tal es su terror que la voz que alguna vez comenzó con el gozo de lo erótico femenino, ha involucionado, no ha logrado mantener la integridad frente a la guerra y se ha derrumbado moralmente frente a lo inenarrable. No se trata ya solo del abuso, sino el hecho que este literalmente se ‘encarnice’ sobre un cuerpo que, tras soportar toda clase de violencia simbólica en vida (claro, incluso del mismo Ismael) ahora se presenta indefenso, roto, presente en su vestigio más para la emulación, para la masturbación que para el amor o el ritual amatorio. La



abyección, nos dice Kristeva, “alcanza su apogeo cuando la muerte que, de todas maneras me mata, se mezcla con aquello que, en mi universo viviente, está llamado a salvarme de la muerte: con la infancia, con la ciencia, entre otras cosas (11, 12). Es precisamente aquello lo que ocurre en la novela.

Resumiendo, antes de una clausura que es atroz, la novela desarrolla lo que llamamos en este trabajo una carnavalización abyecta en el sentido de que todos los elementos, sean imágenes, *leit motifs*, o argumentos que en algún momento tuvieron roles particulares y colores diferenciados en la novela, se acumulan para formar una escena ruidosa, sobreexpuesta, inasible, que viene siendo el culmen del paroxismo. Pensamos en su carácter carnavalesco también por la capacidad que tiene de convocar a vivos y a muertos en una especie de coreografía, de desfile que se extiende una última vez por todo el esqueleto de San José, una procesión que recuerda el antecedente mítico-espiritual y popular de las prácticas asociadas al carnaval, de la persecución de un ejército de diablos enmascarados sueltos del que todos escapan, etc. Y todo esto, una vez más, no resulta extraño como procedimiento roseriano. Incluso, más que en *La carroza de Bolívar*, obra en la que la alusión al carnaval es evidente, es común ver en otras como *Los almuerzos* una suerte de ritual al revés –carnavalizado de ese modo– en el sentido de que procede mediante temporalidades, ubicaciones y roles invertidos que ejercen cambios argumentativos en las novelas. Para tal efecto puede apelarse a la liturgia al revés que ocurre entre Tancredo y el nuevo cura, que tiene como epicentro ya no el púlpito sagrado sino el silencio oscuro de la cocina (con todo y las connotaciones de brujería que han impregnado las Lilias en ella) y en donde, por momentos, pareciera ser el jorobado quien confiesa al nuevo párroco.

Desearía acercarme al final de mi reflexión al ponerla a orillas de un cuerpo conceptual que ha sido ampliamente explorado por Juliana Martínez en su más reciente libro titulado *Spectral Realism: Representations of Violence in Colombia's Recent Cultural Production*. La exploración de las obras literarias y audiovisuales desde la perspectiva de un realismo más especulativo, espectral, permite la imbricación y la crítica de un problema ético, político que la obra de Rosero, junto con la de artistas como Beatriz Gonzáles, Doris Salcedo, y muchas otras, pone de relieve: el de la existencia de voces, ecos, y en definitiva, expresiones de permanencia que la violencia arrasa y cuyo olvido impone en las dinámicas que lo violento sustenta. Esto quiere decir, para una sociedad que ha naturalizado los procedimientos violentos en las prácticas y en los discursos, que las obras se inquietan ante el silenciamiento abrupto de toda voz que ha

sido debilitada u obliterada mediante algún tipo de violencia, por ejemplo, la desaparición forzada. A partir de tales nociones, que devienen de lo que se conoce en la crítica como el “giro espectral”, la emergencia del espectro como concepto teórico permiten ver, más que la mera presencia de un “fantasma”, la posible reproducción de su eco<sup>11</sup>:

El lenguaje del espectro en el realismo espectral no está justificado por la presencia de fantasmas, sino por el potencial de espectralidad para llamar la atención sobre la violencia que subyace a los modos de producción hegemónicos, bien sean estos económicos, sociales, simbólicos o epistémicos. (Martínez, 2020)

A su vez, resulta innegable que la pérdida de control que ejercía Ismael sobre lo narrado, el descentramiento y la subsecuente proliferación de presencias en el relato fluyen a partir de la ruptura del marco psíquico y epistémico que he dado en reconocer como la carnavalización abyecta, dada la manera en que el contrasentido, la ironía, la risa y lo “no serio” vehiculan y dan lugar al espectro. En ese sentido, puede pensarse tal carnavalización (que implica el encuentro con lo abyecto tanto como la construcción inversa del rito canónico, establecido) como el entramado compositivo mediante el cual se erige una crítica a un sistema social y económico que hace de la violencia un modo de asignación de orden y memoria, y permite la expresión ya no de la voz y el pensamiento directamente del protagonista, sino de la problemática elocuencia de los fantasmas que lo habitan.

---

<sup>11</sup> Nociones como la de giro espectral tiene una gran relevancia en la crítica cultural y literaria. Desde el punto de vista filosófico, como lo menciona Martínez, el desarrollo conceptual cuenta con predecesores en el postestructuralismo. como Jacques Derrida, (*Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo, el duelo*, 1993). En su obra, Derrida elabora sobre el relato triunfal del capitalismo y las obliteraciones que este opera. Desde el punto de vista de la literatura, por supuesto, el referente claro de una propuesta espectral se encuentra en la obra de Rulfo. En su intervención, Martínez insiste también sobre la influencia del autor mexicano, aunada con lo dantesco que se puede ver en la obra de Rosero. La presentación de la profesora Martínez, en la que se explaya más sobre la noción de un realismo espectral se está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Y6n-KoyWl4c&t=1482s>

### 3. Conclusiones

A lo largo de este escrito monográfico he pretendido explorar la composición social de los discursos que ingresaron en la novela en forma de palabras, discursos, enunciaciones particulares y se relacionaron en el ecosistema de la obra de manera problemática. Me interesó esto porque, como parte de mi hipótesis, necesitaba reconocer la naturaleza de los lenguajes que se entrecruzan en la novela para poder dar cuenta de forma más específica de cómo estos entran al terreno ficcional cargados ideológicamente. Hacer esto permite configurar el escenario y poner de relieve las discusiones y a la posible apuesta estética que propone Evelio Rosero en su novela. También, como mostré, esto está relacionado con las meditaciones de autores de la sociología y la crítica literaria que sostienen que los autores toman posiciones dentro del campo cultural mediante sus apuestas literarias. El género de la novela, dada su flexibilidad genérica, permite la pervivencia y la crítica de discursos sociales que batallan todos por crear, mantener, legitimar o desmontar el sentido del otro. De esto di cuenta cuando mostré la versatilidad de la palabra interior en *Los ejércitos* apoyado en conceptualizaciones que fueron desde el dialogismo hasta la revisión de aspectos compositivos en la obra del autor colombiano en relación a su tradición literaria.

Mi reflexión no estaría completa sin considerar aspectos intrínsecos de la novelística de Rosero. Por ello, decidí hacer una exploración de algunos de los ‘aspectos idioliterarios’ de la obra del autor, entendidos como aquellos que hacen que obras como *Los almuerzos*, *Señor que no conoce la luna*, *En el Lejero* y principalmente *Los ejércitos* presenten una identidad particular, un modo de proceder y de captar la realidad para proyectar aspectos problemáticos mediante un discurso narrativo, ficcional, literario. En esa exploración, me encontré con aspectos retóricos, estilísticos, ideológicos y compositivos singulares que me permitieron pensar que el proyecto estético de Evelio Rosero se sustenta en una ‘poética de la violencia’.

Me interesó también, en tanto fue posible, ‘limpiar’ o distinguir un poco la idea bastante manida de conceptos aledaños como ‘Estética de la violencia’ (Uribe, 2004) o ‘literatura violenta’ e incluso ‘violencia literaria’ amplia y a veces indiscriminadamente usada en estudios sociales, teatrales y literarios, que a menudo están relacionados con la idea de que eso sobre lo que versan es violento, turbio, obscuro. O, en el terreno de la descripción, se habla de algo que ha sido hecho con violencia. Esta clarificación es importante porque, si bien *Los ejércitos* versa sobre violencias y sujetos que se encuentran en las intersecciones en las que muchas se

encuentran, su objetivo primario no es hablar de violencia ni meramente asustar con su exposición descarnada, sino brindar una visión literaria que cause empatía e invite a la reflexión sobre lo violento. Es precisamente para ello que el empleo de los recursos ejerce una violencia, en el terreno estilístico, retórico y compositivo que se integra a la idea de una poética entendida como modo de hacer en su literatura. Puesto de otra forma, no se busca narrar los actos violentos meramente, como lo haría un noticiero o un informe sobre una masacre, sino generar una estética que permita acercarse a eso que del acto violento se resiste a la comprensión, a la cuantificación y conectarlo con la parte de todo ellos que es drama para una víctima, para un observador directo. Específicamente, uno de los problemas básicos de toda poética que pretende erigirse como tal tiene que ver con la creación o reconfiguración del lenguaje, la búsqueda de una nueva expresión. Por supuesto, no se puede obviar que detrás de ese lenguaje residen formas de concebir el mundo y tratar un contenido particular. Por parte de Rosero, como hemos visto, es posible captar dentro de sus inquietudes como escritor colombiano el fenómeno de la guerra y la violencia no para exaltarlas, sino para realizar un cuestionamiento acerca de la forma en que víctimas y no víctimas las perciben a través de unas formaciones discursivas que las configuran. En ese sentido, por ejemplo, una poética de la violencia no debe ser confundida en sus objetivos con una retórica guerrillera, con la demonización del otro, ni con el usufructo de lo violento como tema. Es este el sentido y el fin del segundo capítulo: brindar un análisis literario sobre un problema de la representación que, por lo común de su presencia en nuestra sociedad se ha convertido en poco elaborado. Esto porque, si bien nuestras literaturas están llamadas a hablar de las violencias inherentes a nuestras sociedades, lo violento no debería convertirse en un lugar común.

Quisiera terminar este trabajo con unas pocas palabras sobre los alcances de un estudio sobre poética de lo violento en un contexto violento. Hace pocos años en Colombia se firmó un proceso de paz. A pesar de los esfuerzos incansables por un sector de la sociedad por “hacer trizas ese maldito papel”, el proceso al que se vinculó la sociedad parece estar generando frutos, o parecía, si nos detenemos a contar, en números y en historias la crueldad con la que casi a diario se asesinan líderes sociales, se retorna a prácticas que por un breve espacio se consideraron superadas y de las que hablé en esta tesis como las masacres o el desplazamiento forzoso. En este sentido, y al expresar mi solidaridad con cada una de las víctimas de esta guerra que es al mismo tiempo nuestra y ajena, de todos, quisiera retornar a lo tocante a nuestra disciplina en términos justamente de los frutos que un proceso de paz puede generar. Me atrevería a decir que serían de

manera categórica los relatos lo que podríamos pensar en cosechar, como estudiosos de los lenguajes literarios y artísticos en esta parte de nuestra historia. Y continuaría diciendo que un proceso de paz que busca aclarar, reparar, y restaurar la justicia está intrínsecamente ligado a la necesidad de que surjan, de múltiples formas y de todas partes, los relatos que durante tanto tiempo nos han sido vedados como sociedad, ya sea por un discurso oficial o por algunas de las ficciones que mitifican al otro, lo demonizan en el curso de la historia.

Así como muchos territorios geográficos, que durante décadas estuvieron (y otros que siguen estando) aislados, bloqueados, ‘incomunicados’ por causa de la guerra, es menester que los relatos provenientes de miles de actores, acusadores, azuzadores, víctimas y victimarios salgan de la incomunicación y se hagan públicos, susceptibles de ser insertados críticamente en lo que conforma nuestro relato nacional y le cambien la cara.

Porque el relato, al ser social y dialogar con los otros relatos -y yo quisiera humildemente pensar que tal ha sido mi cometido y mi logro con este trabajo- se enriquece, se vuelve voz y entra al territorio ético de la empatía. Acaso así, con la atronadora fuerza del relato que descubre, que discute e invita al disenso, la formulación y a llamar las cosas por su nombre, podremos un día trascender la insalubre y poco consistente costumbre de algunos sectores de nuestro país de relativizar y subsecuentemente negar o buscar deslegitimar mediante un mediocre uso de eufemismos, la evidencia del conflicto, del delito y de lo terrible que ocurre, ya nunca más a sus espaldas, sino a través de sus propios manteles. En virtud de un relato nacional múltiple, decolonial, abierto, pero no por eso menos sólido, estaría el espacio idóneo en el cual vencer hábitos pseudo intelectuales y opresivos que nombran las realidades según conviene, y así allanar el terreno de una paz duradera. O como lo afirma Eduardo Posada-Carbó y tantos antes desde distintos campos y diferentes tonos al referirse al conflicto colombiano:

No se trata tampoco de una discusión meramente semántica. Ni de un debate teórico y abstracto. Las visiones de los intelectuales sobre una sociedad particular no pueden disociarse del lenguaje que les sirve para analizarla. Pero la claridad de conceptos en el caso que nos ocupa es de interés más que todo por profundas razones prácticas. *Interesa, en primer lugar, al propio camino escogido domésticamente para lograr la paz en Colombia. Cualquier concepto que se seleccione estaría definiendo la naturaleza del*

*conflicto y condicionando así la gama de posibilidades para enfrentar su solución. (xiv, el énfasis es mío)*

Esta reflexión, en consecuencia, buscaría ser una lectura que alentara otras lecturas y otros relatos de la misma forma en que Rosero ha motivado este, como forma de buscar claridad, en el camino, por ejemplo, de una poética de la violencia como práctica de la paz.

## Referencias

- Avelar, I. (2011). *Figuras da violência - Ensaio sobre narrativa, ética e música popular*. Brasil: UFMG.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. España: Taurus.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa.
- Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas. (2015). *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia*. Recuperado de <http://www.altocomisionadoparalapaz.gov.co>
- Derrida, J. (1993)[2012]. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Editorial: Trotta, 2012
- Eagleton, T. (2005). *Novela Inglesa: Una Introducción*. Madrid, España: Ediciones AKAL.
- Eliot, T.S. (1965). *To Criticize the Critic and other Writings*. New York, Farrar. Strauss & Giroux.
- Faucault, M. (2010). *La arqueología del saber*. México: Siglo XX.
- Gatti, G. (2008). *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Gatti, G. (2006). Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales). *CONfines de relaciones internacionales y ciencia política*, (4).
- Gómez, F., y Saldarriaga, M. C. (Ed.). (2017). *Evelio Rosero y los ciclos de la creación literaria*. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- Greimas, A. J. (1987). *Semántica estructural*. Madrid, España: Editorial Gredos.
- Guzmán Campos, G., Fals Borda, O., y Umaña Luna, E. (2005). *La violencia en Colombia*. Bogotá: Taurus.
- Heather L. (2010). "Close but not Deep: Literary Ethics and the Descriptive Turn," *New Literary History* 41, no. 2 : 388.
- Jiménez, A. (5 de mayo de 2007). Escribo para exorcizar el dolor de la violencia: Evelio Rosero. *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx>
- Kundera, M. (2006) *El arte de la novela*. España: Tusquets.

- Latour, B (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press.
- Martinez, J. (2012) *Mirar (lo) violento: rebelión y exorcismo en la obra de Evelio Rosero* (Tesis de doctorado). University Of California, Berkeley.
- Martinez, J. (2020) *Spectral Realism: Representations of Violence in Colombia's Recent Cultural Production*. University of Texas.
- Maya Franco, C. (2012). Literatura y Sociedad. *Los Ejércitos* de Evelio Rosero y la narración de La Violencia en Colombia. *Lingüística y literatura*, (61).
- Molano, A. (1991). *Los años del tropel: crónicas de la violencia*. Bogotá: El Ancora Editores.
- Molina, C. (2007). Cómo se analiza una novela. Teoría y práctica del relato, II. *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, (2).
- Oficina del Alto Comisionado para la Paz. (2016). *Proceso de Paz. Acuerdo sobre las víctimas del conflicto*. Recuperado de <http://www.altocomisionadoparalapaz.gov.co>
- Padilla, I. (2012). Los ejércitos: novela del miedo, la incertidumbre y la desesperanza. - *Literatura: teoría, historia, crítica*, 14(1).
- (2017). *Sobre el uso de la categoría «de la Violencia» en el análisis y explicación de los procesos estéticos colombianos*. Bogotá, Filomena Edita.
- Pavel, T. (2003). *Representar la existencia: el pensamiento de la novela*. Barcelona, España: Crítica S.L.
- Posada-Carbó, E. (2001) *¿Guerra civil? El lenguaje del conflicto en Colombia*. Bogotá, Alfaomega.
- Pouliquen, H. (2011). *El Campo De La Novela En Colombia. Una Introducción*. Bogotá, Colombia: Instituto Caro y Cuervo.
- (1993). Teoría y análisis sociocrítico. *Serie Cuadernos de Trabajo*, (4).
- Ríos, F. (s.f.). Niveles y modalidades de focalización. Una propuesta narratológica. *Teoría y práctica de los métodos críticos*. Recuperado de <http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/8657/CC082art35ocr.pdf?sequence=1>
- Rosero, E. (1993). La creación literaria. *Boletín cultural y bibliográfico*, 30 (33).
- Rosero, E. (2007) *Los ejércitos*. Barcelona, España: Tusquets Editores S.A.
- Suárez, J. (2010) *Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. Madrid, España: Iberoamericana.



Ungar, A. (2010). Evelio Rosero by Antonio Ungar. *Bomb*, (110).

Uribe, M.V. (2004) *Antropología de La Inhumanidad: Un Ensayo Interpretativo del Terror En Colombia*. Bogotá, Colombia: Grupo Editorial Norma.

Vanega, O. K. (2014). Héros vagabundos: memoria narrativa de la guerra colombiana. *La palabra*, (25).

Zima, P. (2013). *Manual de sociocrítica*. Bogotá, Colombia: Instituto Caro y Cuervo.

Zorio, S. M. (2013) *El dolor por un muerto vivo. Una lectura freudiana del duelo en la desaparición forzada* (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.