



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

HISTORIA Y FANTASMAS EN *EL LEJERO Y LOS EJÉRCITOS*
La representación literaria del fenómeno de la violencia en Colombia

ALEXANDER OCHOA CASALLAS

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura
Bogotá, Colombia
2013

HISTORIA Y FANTASMAS *EN EL LEJERO Y LOS EJÉRCITOS*
La representación literaria del fenómeno de la violencia en Colombia

ALEXANDER OCHOA CASALLAS

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

Magister en Estudios Literarios

Directora:

Diana Nicoleta Diaconu

Línea de Investigación:

Literatura Colombiana

Grupo de Investigación:

Historia y Literatura

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura

Bogotá, Colombia

2013

Dedicatoria

Los muertos son los desnudos del alma
Los muertos son desnudos de existencia
Los muertos son desnudos de piel y sentir,
sin cuerpos solo les queda la figura de imágenes fantasmáticas.

Vestidos para la muerte

La precaria prenda enteriza de la piel
ceñida a las fibras de la carne
nuestro abrigo que envuelve los huesos
¿y el alma?
¿qué es?
¿dónde está?
es invisible
será como el baúl de madera que antes fue árbol
y ahora simple objeto que aguarda el cuerpo
o lo que queda de éste
lo cierto es que tanto árbol como cuerpo
se deshacen, desaparecen
por la humedad y el peso de la tierra.
pero ¿qué es entonces el alma?
es en tanto cuerpo
como el árbol es en tanto árbol,
en tanto raíz que lo sostiene en la tierra
así como el alma se arraiga,
sustenta un cuerpo
¿o es el cuerpo el que sujeta el alma?
El cuerpo una vez cadáver deja de ser cuerpo y alma

como el árbol una vez derribado,
cortado y pulido en la forma de ataúd deja de ser árbol
y es un objeto, una nada así como el cadáver.

Entonces los fantasmas existen
son de carne y hueso
aparecen y desaparecen en la memoria
son recuerdos muertos
que buscan desesperados asir su corporalidad
en imágenes del pasado en el presente del pensamiento
Recuerda:
son apenas eso:
imágenes en tu conciencia,
percepciones que se diluirán
pero una y otra vez más reaparecerán.

Alexander Ochoa Casallas

Agradecimientos

La vida es la única verdad real, vivirla es nuestro destino, mostrarla desnuda es nuestro único deber.

Biofilo Panclasta.

Resumen

HISTORIA Y FANTASMAS EN EL LEJERO Y LOS EJÉRCITOS, es una reflexión con presupuestos metodológicos de la filosofía y la literatura sobre la estética del fenómeno de la violencia en la escritura de Evelio Rosero a partir de la metáfora del fantasma, entendida como una forma histórica¹ que se cristaliza en la representación y significación literaria de la guerra en Colombia. En las dos novelas y otras antecesoras como *Cien Años de Soledad*, la presencia de la metáfora está ligada con una concepción de la violencia como un absolutismo de la clase política del país, evidente en la constante negación e indiferencia del conflicto armado por parte de sectores sociales, políticos y económicos de la nación.

Palabras clave: violencia, guerra, narración, narrador, experiencia, conciencia, metáfora, metaforología, invisibilidad, espectro, fantasma, Evelio Rosero.

Abstract

HISTORY AND PHANTOMS EN EL LEJERO Y LOS EJÉRCITOS, is a reflection with philosophy and literature methodological assumptions about the aesthetic violence phenomena in Evelio Rosero writing, based on the phantom metaphor, understood it as a historical form that crystallizes in the literary representation and signification of war in Colombia. In the two novels from the author and others previous as *Cien Años de Soledad*, this metaphor is associated with a violence conception as an absolutism imposed by political class supremacy in the country, evident in the constant violence phenomena denial and indifference by social, political and economic sectors in the nation.

Keywords: violence, war, narration, narrator, experience, awareness, metaphor, metaphorology, invisibility, spectrum, phantom, Evelio Rosero.

¹La metáfora se entiende aquí, también, en el sentido de Theodor Adorno que las asume como huellas del proceso histórico. Sobre la ingenuidad épica (p. 40) En: *Notas sobre literatura. Obra completa, 11* (2003) Madrid: Ediciones Akal S.A.

| Contenido | Pág. |
|--|-------------|
| Resumen | VI |
| Introducción | 1 |
| 1. Capítulo 1..... | 11 |
| I. La experiencia estética de la violencia..... | 12 |
| 2. Capítulo 2..... | 23 |
| II. El narrador, la negación y el fantasma <i>En el lejero y Los ejércitos</i> | 24 |
| 3. Capítulo 3..... | 65 |
| III. La violencia, generadora de la negación y la invisibilidad | 66 |
| 4. Capítulo 4..... | 78 |
| IV. La experiencia de lo erótico y lo violento | 79 |
| 5. Conclusiones | 93 |
| 6. Consideración final | 109 |
| Bibliografía | 110 |

Introducción

En el lejero (2003) y *Los ejércitos* (2007) del escritor colombiano Evelio Rosero son narraciones que evalúan estéticamente el fenómeno de la violencia en Colombia. Este trabajo pretende examinar cómo dicho fenómeno es representado en las dos novelas. Para tal fin, se retoman postulados de autores como Walter Benjamin, Edmund Husserl, Hans Blumenberg y Giorgio Agamben, en lo que respecta a nociones como narración, narrador, experiencia, conciencia, metáfora, metaforología, invisibilidad, espectro, fantasma.

Estos conceptos son el fundamento para el análisis de las novelas a partir de la metáfora del fantasma, entendida no sólo como una figura literaria, estilística y retórica, sino también como una forma histórica² que se cristaliza en la representación y significación literaria de la guerra y la violencia en Colombia. En las novelas objeto de estudio, se evidencia la relación del problema de la violencia con un absolutismo de la tradicional clase política del país, cuyos sectores sociales y económicos persisten en la constante negación e indiferencia de la guerra en la nación.

Para Hans Blumenberg, un absolutismo está estrechamente relacionado con la indiferencia, con la experiencia de no ser tenido en cuenta, de no ser visto o permanecer invisible. La indiferencia es peor que la enemistad, que la “*negación óptica de un ser distinto*”, ya que puede ser más eficaz en el rechazo del otro. Situada en el extremo opuesto a la hospitalidad, lleva incluso a la invisibilidad, a no reconocer al semejante, pero también a la pérdida de sentido del mundo, a que sean imposibles las historias que nos constituyen como seres humanos. Aquí se halla el verdadero mal de los absolutismos: nos amenazan con reducirnos a sujetos invisibles, a cosas sin valor alguno. Si la superación del absolutismo supone luchar por la visibilidad de cualquiera, la apología de la democracia implicará asimismo la inacabable

²La metáfora se entiende aquí, también, en el sentido de Theodor Adorno que las asume como huellas del proceso histórico. Sobre la ingenuidad épica (p. 40) En: *Notas sobre literatura. Obra completa, 11* (2003) Madrid: Ediciones Akal S.A.

pugna porque todos sean visibles, porque cuenten hasta las más insignificantes opiniones (Rivera García, 2010, 3)

En este sentido, el absolutismo de la violencia en Colombia tiene su origen en un absolutismo político, generado igualmente por actores no armados del conflicto que han ocasionado la insignificancia, el miedo, la incapacidad del individuo común, del civil, de la víctima para enfrentarse a esa realidad, asumida con normalidad, pues los colombianos están familiarizados y acostumbrados a ésta. Esto dificulta la escritura de las historias particulares e individuales, reducidas, minimizadas o acalladas por la historia oficial.

Por tanto, la literatura es posibilidad de historiar la existencia individual frente a las grandes narraciones de la historia que asumen una voz, en muchos casos, monológica y unívoca, cuya pretensión de objetividad relega aspectos subjetivos de la interioridad del ser humano frente a una realidad concreta como la guerra.

La primera narrativa de la violencia en Colombia, posterior al crimen de Jorge Eliecer Gaitán, fue una respuesta a la impunidad de cientos de crímenes de lesa humanidad. De aquí que predomine en ésta las descripciones explícitas de las formas como asesinaban despiadadamente. Sin duda, esta narrativa, anclada en premisas de un realismo del que subyace una noción de novela como fiel reflejo de la realidad, impulsa una nueva estética que puede enmarcarse en un realismo crítico y simbólico, cuya pretensión también tiene como finalidad la denuncia pero de una forma mucho más certera, pues con los recursos literarios a los que recurren los escritores como la metáfora, por ejemplo, crean atmosferas de ensoñación, alucinación, irrealidad, imágenes del horror y el erotismo yuxtapuestas, imágenes que en todo caso, por su tratamiento narrativo, tienen más probabilidad de preservarse en la memoria de los lectores.

En *Los ejércitos* (2007) Evelio Rosero crea unos personajes de ficción a partir de relatos reales de sobrevivientes de la guerra más reciente en Colombia. Al inicio de la novela es indudable la existencia de ellos en un espacio y tiempo histórico que pareciera no corresponder con aquel

de la violencia de la primera década del siglo XXI en Colombia, pues el personaje central, Ismael Pasos, vive en un estado contemplativo de la naturaleza del cálido ambiente en San José y de las sutiles formas de los cuerpos femeninos como el de Geraldina o Graciélita:

Ella era casi rolliza y, sin embargo, espigada, con destellos rosados en las tostadas mejillas, negros los crespos cabellos, igual que los ojos: en su pecho los dos frutos breves y duros se erguían como a la búsqueda de más sol. (12)

Pero inmediatamente sabemos que los habitantes de San José como Graciélita vivieron un tiempo pasado reciente que en apariencia ha terminado en el pueblo de paz, pero persiste no solo en la memoria, pues está ligado directamente con ellos, con su presente:

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 dentro; 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 [...] (12, 13)

Este ordenamiento de los hechos en la narración está asociado con la intencionalidad del escritor por afirmar que la sociedad colombiana no se ha podido desasir de la sombra o fantasma de la guerra y la violencia, pese a que constantemente se evoque la paz, como en el actual gobierno de Juan Manuel Santos o, por ejemplo, en el discurso político del gobierno de Álvaro Uribe Vélez quien durante su gobierno insistía en la inexistencia del conflicto armado, oponiendo argumentos como la mejoría del país en aspectos económicos: prosperidad económica y confianza inversionista, aspectos de seguridad: libre tránsito de los colombianos por las vías del país, reducción de secuestros, de criminalidad, de muertes violentas, etc.

Esta imagen optimista y distorsionada del país puede leerse a partir de una perspectiva del negacionismo o también llamado revisionismo histórico ilegítimo. Para este análisis, se empleará el término negacionismo para evitar confusiones con el revisionismo histórico. El negacionismo de la violencia en el periodo comprendido entre los años 2002 y 2010 se

evidenció en las declaraciones del expresidente Álvaro Uribe Vélez acerca de la inexistencia del conflicto armado en el país y sus devastadoras consecuencias como el incremento de falsos positivos. Es bien conocido el caso de muchachos en Soacha engañados con promesas de trabajo y luego asesinados y presentados como guerrilleros muertos en combate. El negacionismo, aparte de negar crímenes históricos, como el holocausto de judíos en campos de concentración, busca inventar o tergiversar hechos, invertir la culpa, generar confusión entre las víctimas y victimarios para excluir a los responsables moralmente. Daniel Samper Pizano cuestiona a columnistas-propagandistas quienes sostuvieron que los muchachos de Soacha eran delincuentes que, después de atormentar a sus vecinos, se fueron a buscar mejores aires con las bandas armadas del narcotráfico en el Catatumbo³.

En la escritura de José Obdulio Gaviria, ideólogo y asesor político del expresidente Uribe pueden leerse rasgos del negacionismo. La rescritura de la historia en Obdulio tiene como finalidad apoyar una agenda política, como lo fue la de Álvaro Uribe Vélez. Además, puede leerse en sus artículos un rasgo esencial de la doctrina, impostura o secta del negacionismo: la pasión anti-comunista.

Ivan Padilla Chasing señala en su ensayo, *Los ejércitos: novela del miedo, la incertidumbre y la desesperanza*, (2012, 149) el artículo *Si hay Guerra, señor presidente*, publicado el 6 de febrero de 2005 en el cual se refuta no solo la doctrina de Álvaro Uribe, sino también la de José Obdulio Gaviria quien publica para la misma época el libro titulado *Sofismas del terrorismo en Colombia* para explicar por qué no hay una Guerra en Colombia. Los argumentos expresados por el expresidente en diversos foros son los mismos:

El primero es que no existe un conflicto porque Colombia es una democracia legítima y no una dictadura ni un régimen opresivo. Por lo tanto no hay justificación para que un puñado de violentos continúen en armas. Segundo, porque después de la caída del muro de Berlín las guerrillas colombianas ya no luchan por un ideal político sino que actúan como mafias vinculadas al narcotráfico y a la captura de rentas como la gasolina, la coca y el oro. En consecuencia, más que revolucionarios en busca de un nuevo régimen son bandas criminales con

³ En: *Aquí no ha pasado nada*. Daniel Samper Pizano. Periódico El Tiempo, Bogotá: Enero 16 de 2010.

poderosos aparatos militares. Y por ultimo, porque en su lógica criminal la principal victima son los civiles. En síntesis, son simples terroristas que no respetan las normas humanitarias.⁴

En contraste con esa supuesta imagen favorable del país que defendía Uribe, apoyado en la tesis de la inexistencia del conflicto armado, organizaciones no gubernamentales y de derechos humanos oponían otra imagen más acorde con la verdad histórica: la de las víctimas de la guerra, minas antipersona, desplazados, refugiados, exiliados, homicidios de sindicalistas, falsos positivos, etc. Es una visión que puede enmarcarse en el revisionismo histórico, pues se refutan las afirmaciones del negacionismo de la guerra en Colombia. Así, la realidad del país posee un carácter dual:

La Colombia de hoy luce como el relato de R. L Stevenson sobre el Dr. Jekyll y Mr. Hyde: conviven lo angelical y lo monstruoso, lo moderno y lo primordial, lo desarrollado y lo bárbaro; y una cara de la sociedad parece empeñada en negar que la otra exista. (Sierra, 2009)⁵

En este sentido, la novela *Los ejércitos* puede leerse como una respuesta a la negación de esa sociedad invisible, la de las víctimas de la guerra en Colombia. En *Los ejércitos*, el autor denuncia las muertes violentas y la monstruosidad de la violencia, pero no se centra sólo en este aspecto, pues a esas imágenes del horror, yuxtapone otras imágenes que movilizan el deseo y complacencia humana en la contemplación de la naturaleza y de la belleza femenina. El anciano Ismael detiene su mirada en los árboles, en los frutos, en las aves, en los peces, en los gatos, en los cuerpos de Geraldina y Graciélita.

Por tanto, Evelio Rosero no desconoce las dos caras de la realidad colombiana. Sin embargo, predomina en *Los ejércitos*, y al final termina imponiéndose, la imagen más oscura del país: el horror de la violencia. En las novelas como *Las muertes de fiesta*, *Señor que no conoce la*

⁴ En: *Sí hay Guerra, señor presidente. La doctrina Uribe*. Revista Semana. Bogotá: Febrero 6 de 2005.

⁵ SIERRA, Alvaro. *En estado de negación*. Versión escrita para EL TIEMPO (Enero 4 de 2009) a partir del capítulo “*El país del Dr. Jekyll y Mr. Hyde: elementos para el cubrimiento del conflicto y el post conflicto en Colombia*”, lanzado el 12 de diciembre por la Corporación Medios para la Paz.

luna, En el lejero y Los ejércitos es posible hallar elementos⁶ de un discurso literario que construye el autor para desmentir el autoritarismo, el totalitarismo, la negación de la guerra, la violencia, el horror, la barbarie, en últimas, Evelio Rosero reflexiona en torno a las formas que amenazan la libertad del hombre. De manera tal que la propuesta narrativa del escritor se aproxima o puede enmarcarse dentro del revisionismo histórico.

En *Los ejércitos* a medida que se avanza en el relato, el personaje central, Ismael Pasos, devela cómo se vive en la guerra, cómo es percibida por la población civil y cómo la vive y siente él; indica ciertas causas como que el pueblo es llamado el corredor debido a que es una zona cocalera, bastión estratégico para el narcotráfico. Pero donde se focaliza la narración es en los efectos de la guerra y la violencia en la conciencia de los habitantes en medio del fuego cruzado de tres ejércitos igualmente despiadados.

La presencia de Ismael Pasos, página tras página, en la búsqueda de su esposa Otilia empieza a adquirir un halo fantasmagórico que lo conduce a revelar el más crudo horror de la guerra de la que finalmente no puede escapar, pues de una u otra forma se convierte en partícipe de ésta.

Es evidente en la escritura de Evelio Rosero la superación en la forma de narrar estéticamente el fenómeno de la violencia en Colombia. Desde los años cincuentas hasta la primera década del siglo XXI, muchos escritores sin formación literaria, apoyados en sus propias experiencias del conflicto armado, elaboraron una serie de relatos que, si bien se basan en su existencia individual como testigos o víctimas de la violencia, reflejan un nivel de escritura simplemente documental. Esta narrativa no alcanza una elaboración estética que contenga todo un constructo de elementos lingüísticos, estilísticos, literarios y retóricos suficientes como para que las novelas proyecten múltiples imágenes de la realidad de la guerra y la violencia. En este sentido, es una literatura anclada en un nivel descriptivo que difícilmente logra evaluar estéticamente el fenómeno en sus diferentes dimensiones.

⁶ Uno de estos elementos es la metáfora del fantasma. Esta funciona para referirse irónicamente a la inexistencia de la violencia en Colombia por parte de discursos oficiales del Estado que son una clara evidencia del negacionismo de la guerra en el país.

Algunas obras de la literatura nacional del periodo de la violencia en Colombia de mitad del siglo XX como *Viento Seco*⁷ (1953) de Daniel Caicedo se caracterizaron por ser simples descripciones explícitas del horror, de la barbarie cometida por los ejércitos conservador y liberal. Para algunos críticos esta literatura se enmarca dentro de un realismo burdo⁸, que no aborda en toda su complejidad el fenómeno de la violencia. Sin embargo, un autor como Gabriel García Márquez, en *Cien Años de Soledad* (1967), crea imágenes para aproximarse a esa realidad a través de lo onírico, con lo cual se adhiere a lo real maravilloso, planteamiento proveniente del pensamiento de Alejo Carpentier que explora el Nobel colombiano en su escritura. En esta, la preponderancia del uso de las metáforas es trascendental para la creación de las atmósferas y ambientes que se entretajan en los relatos. En *Cien Años de Soledad*, como se expondrá más adelante, el espacio-tiempo donde suceden los acontecimientos como una masacre, la de las bananeras, adquiere cierto halo fantástico o para ser más preciso, fantasmagórico, pues los personajes que allí aparecen dudan de su condición corpórea. José Arcadio Segundo no sabe si está vivo una vez es testigo y sobreviviente de la masacre que otros personajes niegan, porque no la presenciaron o porque han borrado todas las pruebas:

José Arcadio Segundo no habló mientras no terminó de tomar el café.

-Debían ser como tres mil -murmuró.

-¿Qué?

-Los muertos -aclaró él-. Debían ser todos los que estaban en la estación.

La mujer lo midió con una mirada de lástima. “Aquí no ha habido muertos”, dijo. “Desde los tiempos de tu tío, el coronel, no ha pasado nada en Macondo. En tres cocinas donde se detuvo José Arcadio Segundo antes de llegar a la casa le dijeron lo mismo: “No hubo muertos”. Pasó por la plazuela de la estación, y vio las mesas de fritangas amontonadas una encima de otra, y tampoco allí encontró rastro alguno de la masacre. Las calles estaban desiertas bajo la lluvia tenaz y las casas cerradas, sin vestigios de vida interior. (318)

⁷ Ryukichi Terao parte de esta novela para analizar “la transformación de la novelística que comienza con la reproducción pueril para llegar a la recreación simbólica de los sucesos históricos y se cierra definitivamente con la parodia de textos precedentes”. En: *La novelística de la violencia en América Latina: entre ficción y testimonio* (2005, 210) Merida: Universidad de los Andes.

⁸ Término propuesto por Laura Restrepo en el ensayo *Niveles de realidad en la literatura de la violencia en Colombia*. En éste se refiere a varias novelas de la violencia del siglo XX, basadas exclusivamente en anécdotas cruentas, articuladas apenas por un hilo central mal elaborado. En: *Ideología y sociedad*. Abril- Septiembre, 1976, 11.

Los habitantes de Macondo temen oponerse a la versión oficial de la masacre, evidente muestra del negacionismo de gobierno que oculta por completo el hecho y le resta importancia anteponiendo eventos como un aguacero, convertido en la “verdadera” desgracia:

La versión oficial, mil veces repetida y machacada en todo el país por cuanto medio de divulgación encontró el gobierno a su alcance, terminó por imponerse: no hubo muertos, los trabajadores satisfechos habían vuelto con sus familias, y la compañía bananera suspendía actividades mientras pasaba la lluvia. La ley marcial continuaba, en previsión de que fuera necesario aplicar medidas de emergencia para la calamidad pública del aguacero interminable, pero la tropa estaba acuartelada. (Cien años de Soledad, 319, 320)

Este aspecto de la negación es recurrente desde el pasado histórico del periodo de la violencia bipartidista de mitad del siglo XX hasta la presente violencia del siglo XXI en Colombia. La literatura ha respondido oponiéndose a la negación, afirmando la existencia de los cuerpos mutilados, y a su vez negando en forma de ironía crítica, que es la propuesta del nobel y que a su modo continúa Evelio Rosero, como se demostrará en este trabajo. El recurso retórico empleado por estos autores es la metáfora del fantasma, entendida como una forma histórica evidente en el discurso literario que alude al fenómeno de la violencia.

La noción de metáfora que se empleará para el análisis de las novelas corresponde a la señalada por Blumenberg quien propone con la metaforología⁹ una concepción filosófica y antropológica en el sentido que esta dimensión está ligada con el ámbito simbólico del hombre del que subyace la historicidad del ser, es decir, la esencia de la existencia humana, cuyas representaciones se dan en forma de metáforas absolutas con las que el hombre comprende, interpreta, significa y dota de sentido su accionar en el mundo, en la realidad que habita.

La violencia en Colombia es una realidad que permanece en el presente desde siglos atrás. La persistencia de ésta, desde la violencia bipartidista de mediados del siglo XX hasta la actual violencia por efectos del narcotráfico, es la lucha, además, por imponer una u otra ideología,

⁹ En: Blumenberg Hans (2003) *Paradigmas para una metaforología*. Madrid: Editorial Trotta, S. A

lo que puede apuntar, en últimas, a la implementación de uno u otro absolutismo. El objetivo de este trabajo es interpretar el problema de la representación literaria de la violencia en *Los ejércitos* y *En el lejero*, a partir de un análisis comparativo con algunas obras del pasado y contemporáneas¹⁰ que abordan la violencia. Por tanto, cabe aclarar que el ejercicio interpretativo no se centra en la ideología que subyace en las novelas.

En este sentido, el análisis de la novelas *Los ejércitos* (2007) y *En el lejero* (2003) se fundamenta en postulados fenomenológicos¹¹ pero, especialmente, en la metaforología de Blumenberg, formulada con base en el estudio de teorizaciones de autores como Husserl y Heidegger. En la filosofía de Blumenberg, se interpreta la existencia humana y el mundo a partir de la liberación de cualquier absolutismo de la realidad, absolutismo ideológico, político o teológico, lo cual señala la relevancia que le adjudica el autor a la libertad del hombre. En cierta forma la novela *Los ejércitos* de Evelio Rosero, puede leerse como una propuesta en este sentido, como se evidencia también en *La carroza de Bolívar* (2012), la más reciente novela del escritor en la que reflexiona sobre la figura oculta del libertador y los desmanes cometidos bajo sus órdenes en la población de Pasto por el ejército patriota en la lucha por la libertad.

Ahora bien, ¿qué se puede entender por fantasma, por espectro? Giorgio Agamben señala su composición:

¿De qué está hecho un espectro? De signos, o más bien, con mayor precisión, de signaturas, es decir, de aquellos signos, cifras o monogramas que el tiempo inscribe en las cosas. Un espectro siempre lleva consigo una fecha, es, pues, un ser íntimamente histórico (Agamben, 2011,53)

¹⁰ Se citarán fragmentos de obras como: *La casa Grande* (1962), *El día señalado* (1964), *Cien Años de Soledad* (1967), *Abraham entre bandidos* (2011), *Las muertes de fiesta* (1995) y *Señor que no conoce la luna* (1992), éstas dos últimas del escritor Evelio Rosero.

¹¹ Ivan Padilla Chasing interpreta *Los ejércitos* con base en una premisa fenomenológica. Se apoya en la idea de la incidencia de la conciencia en el sentido de la expresión verbal e intenciones significativas que plantea Husserl en *Investigaciones lógicas*. En: *Los ejércitos: novela del miedo, la incertidumbre y la desesperanza. Literatura: teoría, historia, crítica*. Vol. 14, n°1 enero-junio de 2012. Revista semestral de literatura. Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Colombia.

La condición esencial del fantasma, en este sentido, es su imposibilidad para desasirse del tiempo, lo cual le otorga un carácter propiamente histórico, como un ser viviente, orgánico y a su vez sígnico. Así, se podría pensar que la historia posee rasgos espectrales en tanto el tiempo inscribe en ésta, mediante el accionar del hombre, cifras, signos o monogramas. Si se comprende entonces la historia como un ser espectral, el hombre inmerso en ésta es apenas otra imagen fantasmagórica que desaparece con el tiempo en la historia. Sin embargo, en el accionar o movimiento del ser humano en el tiempo quedan trazas, huellas legibles en la escritura de la historia, la ciencia, la literatura, la poética, etc.

En todas estas escrituras predominan las metáforas, pues en la búsqueda incesante del hombre por su libertad, en la lucha constante del ser humano contra la muerte, contra la desaparición, contra la invisibilidad que lo sitúa en el abismo de la nada, surgen formas estéticas que se contraponen a esa realidad, al olvido del ser en la historia¹².

En este orden de ideas, el presente análisis espera resolver preguntas como: ¿Qué concepción o noción de la violencia se desprende de la metáfora del fantasma en las novelas *En el lejero y Los ejércitos*? ¿Cómo esta metáfora ha modificado la representación literaria de la violencia desde *Cien Años de Soledad* y *La casa grande hasta En el lejero y Los ejércitos* en lo que respecta a masacres y desapariciones?

¹² La tensión entre finitud y el deseo de in-finitud revela la contradicción constitutiva de la realidad y de la existencia humana. Esta se constituye en característica de la dialéctica de contrarios en la metaforología de Blumenberg. En: <http://pendientedemigracion.ucm.es/BUCM/tesis/fsl/ucm-t27802.pdf> (p. 11)

CAPITULO I:

1. LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DE LA VIOLENCIA

La experiencia estética de la violencia

Walter Benjamin, en *El narrador*¹³ (1933), analizaba la relación entre crisis o pérdida de la experiencia con el arte de narrar en la época moderna. Señala causas como el despliegue en el avance de la técnica, evidente en el perfeccionamiento de la primera guerra mundial, momento histórico que proporcionó un motivo para la creación de historias que en muchos casos no tenían nada que ver con experiencias transmitidas por tradición oral, sustento u origen de la narración en su forma primigenia y a su vez fuente de la que se han servido grandes narradores cuyas obras perduran de generación en generación. Toda esta literatura adquirió así una aureola u autoridad¹⁴ en el tiempo.

Algo similar ocurrió en el periodo de la violencia bipartidista en Colombia de mitad del siglo XX. La cantidad de novelas que surgieron en ese momento histórico carecían de valores estéticos literarios, puesto que se desvinculaban de la experiencia humana que parecía distante por el afán de testimoniar, real o imaginariamente, los sucesos de la guerra. En la representación literaria, estos hechos se centran en la descripción de los muertos, el inventario de cadáveres, el énfasis en la venganza de uno u otro bando, la defensa de una ideología que resalta en la vasta cantidad de novelas¹⁵ el carácter de denuncia o compromiso que dista de la imparcialidad que se logra con el alejamiento con respecto a los hechos referidos de la violencia. La distancia es pues un factor que puede asegurar la permanencia de las obras en el tiempo.

¹³ En: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV* (1991) Trad: Roberto Blatt. Madrid: Taurus.

¹⁴ Aureola y autoridad son nociones de Benjamin y Agamben respectivamente. Ambas ideas se refieren a la permanencia o eternidad de las obras de arte en el tiempo histórico.

¹⁵ Al respecto, Augusto Escobar señala un total de setenta novelas conocidas, escritas entre 1949 y 1967, que abordan de una u otra forma el fenómeno de la violencia. En: *La Violencia: ¿Generadora de una tradición literaria?* http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/violencia.htm

La imparcialidad es alcanzada por escritores como Gabriel García Márquez y Álvaro Cepeda Samudio. Ellos se distancian de las reivindicaciones políticas, para desentrañar el problema de la violencia y abarcarlo de manera amplia y matizada a través de una escritura que explora el fenómeno desde los puntos de vista de las víctimas y de los victimarios. Esto hace que en la narración se supere el énfasis de la descripción y se alcance un nivel de análisis filosófico con respecto a la realidad del país.

En *La Casa grande* (1962) y *Cien Años de Soledad* (1967), pese a la persistente guerra y violencia referida, la vida en todos sus aspectos (deseo, amor, sexualidad, esperanza, felicidad, humor) se sucede en medio de la muerte, la desolación y el miedo.

La novela *Los ejércitos* (2007) de Evelio Rosero coincide en parte con estas novelas, puesto que la mirada del autor abarca con imparcialidad el conflicto armado en Colombia, sin propender por una defensa, apología o reivindicación política.

En la narración se exploran los efectos de la violencia en la conciencia humana ante el deseo, el amor, la sexualidad, la esperanza y el horror. En la novela se percibe una escritura que fluctúa entre Eros y Thanatos. Eros se materializa en la celebración de los sentidos. La visión del narrador Ismael Pasos, revela los detalles de la vida cotidiana en San José. El anciano contempla el verdor de la naturaleza, las risas de las guacamayas, los gatos trepados en los almendros, los peces en el estanque alimentados por Otilia, la redondez de las naranjas que caen en el cesto, la belleza en las formas de los cuerpos de sus vecinas Geraldina y Graciélita.

Esta mirada genera en el lector la sensación de estar en un pueblo vivo, pero pronto irrumpen imágenes de violencia, asociadas directamente con las vidas de los personajes, que lo sitúan en una guerra: la guerra en San José, un pueblo cualquiera de Colombia donde la crueldad habita en la forma de la muerte, plaga que pulula por sus calles desde hace más de medio siglo por efecto de la confrontación armada bipartidista en el pasado y la guerra entre el ejército, guerrillas y paramilitares en el presente.

La violencia en este pueblo, por acción de los ejércitos, irrumpe en todos los lugares como la iglesia, la casa de Ismael y la de sus vecinos el brasilero y Geraldina. En estos espacios privados e íntimos se sucedía la existencia en un tiempo, un pasado idílico prontamente interrumpido por los acontecimientos de la guerra. Ismael Pasos contempla ahora la naturaleza muerta: las hojas de los árboles marchitas o chamuscadas, las guacamayas, gatos y peces petrificados, el horror en el cuerpo ultrajado de Geraldina. En relación con este aspecto Iván Vicente Padilla Chasing señala:

Rápidamente, la sensualidad del ambiente y de los personajes es cambiada por la atmósfera de la guerra, la paz es remplazada por el miedo, el erotismo por la violencia, la vida por la muerte: al mismo tiempo que revela sus apetitos sexuales, el viejo verde que figonea a su vecina y a la niña que despierta a la pubertad sugiere que evoluciona en un pueblo sometido al conflicto armado y bajo la amenaza continua de ataques. (Padilla, 2012,144)

Así, la irrupción de la violencia, cuyos actores aniquilan la experiencia humana, destruyen la infancia, la vejez y la posibilidad de que el placer tenga cabida en la historia como la patria del hombre¹⁶, desvanece la imagen idílica o paradisiaca del pueblo de paz de San José. Se revela ahora su verdadero rostro: el del infierno de una prolongada guerra sin tregua cuyos ejércitos en pugna imponen la muerte y el olvido, condenan así la población a la desaparición. Este destino es proyectado mediante la figura de un único narrador focalizador interno: Ismael Pasos, un viejo maestro pensionado que progresivamente desaparece como todos los habitantes del pueblo en el que vive. La elección de este tipo de narrador en la novela permite configurar una visión profunda e íntima de todo el microcosmos del pueblo. Su formación como profesor le otorga una lucidez excepcional, una mirada objetiva, pues reflexiona en torno a la realidad del pueblo y del país. Él, al igual que otros habitantes de San José, se rehúsa a desaparecer, a pesar de que sabe que no hay salida, que sus pasos lo conducirán vertiginosamente a la muerte, que presiente aún más cercana, la avizora, la intuye en él, tanto así que se percibe como un muerto, pues algunos pobladores lo dan por desaparecido u otros

¹⁶ Esta idea del placer como la patria original del hombre en la historia es tomada de Giorgio Agamben. En: *Infancia e historia*. (1978) *Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. (p. 153). Buenos Aires: 2007, Adriana Hidalgo Editora S.A.

apenas lo ven, no pueden creer que continúe vivo, lo señalan como si fuera un muerto en vida, como un fantasma:

[...] “Quién fuera gato, Dios, sólo un gato allí en el techo”, les digo, “seguro que antes que dispararles a ustedes me disparan a mí”. Me escuchan y desaparecen, tan instantáneos como aparecieron, ¿me estaban siguiendo? De los árboles saltan a volar en racimo los pájaros, después de un sucesivo estallido de disparos, todavía distantes. A lo lejos, otro grupo de hombres y mujeres rezagados sigue presuroso su camino: pareciera que huyen en punta de pies, para no hacer ruido, con un sigilo voluntario, desmesurado. Algunas mujeres me señalan, aterradas, como si comentaran entre ellas la presencia de un fantasma. (*Los ejércitos*, 2007, 193,194)

En este discurrir, los habitantes de San José deciden irse para salvar su pellejo, pero otros como el vendedor de empanadas a quien decapitan o Rodrigo Pinto, quien acompaña a Ismael a enterrar al maestro Claudino, se rehúsan a exiliarse, se niegan a ser desplazados. La huida no es una salida, su deseo es, en medio del caos de la guerra y la destrucción, habitar otro lugar apartado de la barbarie de la violencia impuesta. Rodrigo le manifiesta a Ismael su deseo de fundar un nuevo pueblo:

Es lejos. Pues mejor. Me voy hasta su cima, y nadie me vuelve a ver, jueputa. Tengo un buen machete. Sólo necesito llevar una marrana preñada, un gallo y una gallina, como Noé. Y mi mujer quiere acompañarme, la yuca no faltará. ¿Sí ve la montaña, profesor, sí la distingue? Montaña bella, productiva. Esa montaña puede ser mi vida. Es que mi padre nos levantó en las montañas.” (*Los ejércitos*, 162)

La vuelta a un pasado idílico es una idea recurrente en Rosero. Hecho que no señala, de ninguna manera, una pretensión utópica, la añoranza de un tiempo pasado y mejor, sino que significa la persistencia de la esperanza en el sentir y pensar humano a pesar de cualquier adversidad. Tanto Ismael Pasos como Jeremías Andrade, personaje de *En el lejero*, guardan cierta esperanza; Pasos en hallar a su esposa Otilia y Andrade a su nieta Rosaura. Es precisamente en esta búsqueda, en este trasegar que develan la vida de los pueblos, su cotidianidad semeja estar regida por una ley del eterno retorno, puesto que la muerte, pero ante

todo la violencia perdura, parece vivir y reinar por los siglos de los siglos en aquellos pueblos donde la paloma de la paz pone huevos de víbora y hace su nido sobre el techo de Tartufo¹⁷:

[...] San José agoniza en el calor, es un pueblo muerto, o casi, igual que nosotros, sus últimos habitantes. Solamente los perros y los cerdos que husmean entre las piedras, los gallinazos aleteando sobre la rama de los árboles, los eternamente indiferentes pájaros parecen los únicos en no darse cuenta de esta muerte viva. Porque de nuevo somos noticia; aumentan los muertos, a días: después del ataque, de entre las ruinas de la escuela y el hospital, otros cadáveres aparecieron: Fanny, la portera, con una esquirra de granada que atravesaba su cuello, y Sultana García, la madre de Cristina, que apareció acribillada debajo de unos ladrillos “todavía con la escoba en las manos”- comentario amargo de las gentes-. (*Los ejércitos*, 123)

La destrucción de San José, evidente en las ruinas producto de consecutivas explosiones, señala la agonía del pueblo. Esta sincronía de la desaparición de espacio y personajes tiene como función resaltar el vacío del estado fantasmagórico del pueblo y a su vez resalta la verosimilitud en el relato. *En el lejero*, se acentúa aún más ese estado a partir de la presencia de objetos que evocan vidas muertas:

Vio ollas y tazas de peltre perforadas, botellas de aguardiente despedazadas, una muñeca de plástico sin cabeza- su piel casi humana resaltaba en la niebla, las diminutas manos abiertas, como encendidas, parecían escarbar en la niebla-, vio contra un muro un gran santo de madera rajado por la mitad, carbonizado de cabeza a pies como por un rayo, un calzón de mujer color carne entre el barro y de pronto una antigua dentadura postiza con solo tres dientes, rota y enlodada pero como disponiéndose a morder. (*En el lejero*, 2003,15)

El narrador de *En el lejero* expone en este apartado lo que no se muestra, omite el horror de la devastación, producto de una explosión que ha dejado despojos de la existencia en este lugar. Así nos enteramos de que la condición fantasmática de este pueblo se debe a una guerra, puesto que reposan restos, como la bota de un soldado de algún ejército que así lo indica:

¹⁷ En el siglo XX Luis Vidales había previsto que la paz es un espejismo, que quizá la paloma sea más bien una víbora o ave negra de rapiña disfrazada.

En el piso desigual, de hierba, de tierra, de arena, había alfombras arrolladas, otra muñeca descabezada, la mitad de un balón de cuero, una bota de soldado, y de pronto un infinito montón de guitarras destrozadas, en un rincón blanco. Pensó que nunca hubiera terminado de contarlas ese día, y ahora pensó en un cementerio de guitarras. (*En el lejero*, 46)

De esta forma, el narrador omite la carne hecha jirones, los cuerpos mutilados por la metralla de las bombas, las cabezas desprendidas de los cuerpos, en últimas, la presencia de la muerte no se halla en los cuerpos despedazados y carbonizados, sino que sus vestigios están en la ropa, en un calzón de una mujer, en una muñeca sin cabeza de una niña que probablemente murió allí con sus manos abiertas implorando, en una dentadura postiza que pudo haber sido de un anciano que murió con un gesto feroz. La existencia en sí de éste pueblo muerto solo la puede imaginar o volver perceptible el narrador y el lector por medio de los objetos:

Veía diseminadas las piezas rotas de los lavamanos de porcelana, las tazas del water, completas pero resquebrajadas, algunas hacia arriba, otras bocabajo, otras de costado, pero todas como con cuerpos reales sentados encima, como si la sola presencia de las tazas, su forma de silla, provocara la presencia de los cuerpos. Igual ocurría con los tocadores de mujer: sus espejos de óvalo oscurecidos presagiaban la mujer sentada enfrente mirándose la mirada. Igual con las puertas, todas con sus marcos, dispersas como naipes de una baraja, recostadas a las paredes, a otras puertas, o al aire -muchas colgaban de una viga que atravesaba el patio-, pero realmente puertas abiertas, con sus picaportes dispuestos, porque sus pomos gastados delataban las manos asidas, las diferentes manos, puertas que alguien acababa de abrir, pensó, que alguien acababa de cerrar en este segundo y tú las oyes. (*En el lejero*, 45)

Todos estos objetos evocan la presencia de seres que allí habitaron pero se fueron o los mataron. Esta estrategia narrativa se asemeja a la empleada por Gabriel García Márquez en la novela *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) puesto que en ésta, según Ryukichi Terao (2005, 234), los objetos se convierten en símbolos que revelan el cambiante estado interior y exterior de la existencia del coronel y su esposa, y a su vez comunican la sensación del vivir real de la violencia.

En el lejero los objetos también se transforman en símbolos pues están ligados directamente con el transcurso del tiempo en el pueblo donde han sucedido ininterrumpidamente los eventos de la guerra. De este modo Evelio Rosero resuelve el problema de narrar lo inenarrable de la violencia en Colombia. A su vez, sitúa a los personajes que aún siguen vivos en un espacio espectral donde sabemos que los otros habitantes, víctimas, mueren en el pueblo, o sus últimos días los pasan en el hotel donde se hospeda ahora Jeremías Andrade, otras se resguardan en una iglesia, mientras imploran vanamente a un santo de madera que ahora está hecho añicos como la fe de los pobladores de este hostil e inhóspito lugar en medio de la nada. Luego, se confirma que Jeremías Andrade y su nieta Rosaura son otras víctimas más de la guerra, de la más reciente violencia en el país que ha llegado a las ciudades en la forma del secuestro:

Pagaron el pan y la panela y salieron de la tienda sumidos en un silencio premonitorio, porque llegaron a la casa-taller – la casa que él arrendaba en el antiguo barrio de artesanos, la casa donde ya sólo él y su nieta vivían, porque también a su hijo y su esposa los había matado la guerra [...] (88)

Para un lector de *Los ejércitos* y *En el lejero*, medianamente al tanto de la historia de Colombia de la década del 2000 al 2010, resultarán conocidos ciertos episodios de la violencia desatada en este periodo de tiempo en el país. Uno de estos es la explosión de un cilindro bomba en la iglesia de Bojayá, Choco, en el año 2002, que produjo más de setenta víctimas civiles. Evelio Rosero, tanto *En el lejero*, y más directamente en *Los ejércitos*, evoca alusivamente este acontecimiento:

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 dentro; 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; por recomendación del padre Albornoz vivía y trabajaba desde entonces en casa del brasilero -de eso hará dos años-. (*Los ejércitos*, 12)

Como se evidencia, el interés de Rosero son los vivos, los testigos, los sobrevivientes que aportan los testimonios de guerra, el material para la escritura que traduce el autor en experiencia viva. Los muertos, producto del estallido de la pipeta bomba, también aparecen, es innegable, pero pasan a un segundo plano en la narración. Los supervivientes o víctimas constituyen el tejido del relato. Sobre estos se estructuran las novelas, y a medida que avanzan los sucesos, se van configurando como imágenes fantasmáticas.

Los actores armados, los ejércitos, también pasan a un segundo plano. No aparece ninguna proeza de estos¹⁸. En *el lejero*, ni siquiera aparecen, apenas se evocan a través de objetos como una bota de soldado. En *Los ejércitos*, los soldados de uno u otro ejército son los causantes de las cifras, de las víctimas, en su mayoría, inocentes. Estos números, frías sumas a las que se refiere el narrador sin dar detalles, pues solo dice que había allí medio pueblo dentro, no corresponden exactamente con la realidad, es decir, con lo ocurrido en la iglesia de Bojayá, pues en ésta las muertes ascendieron a 79 personas.

Sin embargo, es claro que el material para la escritura de Rosero es la realidad. San José puede corresponder con el pueblo de Bellavista, en Bojayá, pero es notorio que el escritor busca distanciar su relato de toda intención de literatura testimonial o documental. Así, configura a San José como un espacio fantasmal donde medio pueblo murió allí en la iglesia, y en páginas más adelante sabemos que otra parte del resto de habitantes ya han emigrado, solo unos cuantos aún quedan pero pronto desaparecerán. San José entonces puede corresponder con cualquier pueblo de Colombia azotado por la violencia de los ejércitos en este siglo XXI.

Por lo tanto, se reitera que el interés de Rosero no es desarrollar una crónica o testimonio de un trágico suceso, pues se sabe que el cilindro bomba estalla el dos de mayo de 2002 tras un

¹⁸ En la escritura de Evelio Rosero, las figuras heroicas desaparecen totalmente. El único acto heroico del ser humano es sobrevivir en medio de la guerra, de la violencia. Este aspecto también aparece en su más reciente novela *La carroza de Bolívar* (2012) en donde reflexiona en torno al prócer y cuestiona las acciones del ejército libertador contra el pueblo defensor de Pasto en la denominada navidad negra del 24 de diciembre de 1822, cuando el batallón Rifles, a ordenes de Sucre y Sanders, dejan tras su paso el saldo de 400 muertos entre mujeres, ancianos y niños, pese a que Agustín Agualongo y sus milicias, que se oponían a los libertadores, habían huido a las montañas.

día de iniciado el enfrentamiento entre las Farc y los paramilitares, cuando gran parte de la población de Bellavista estaba refugiada en la iglesia, es decir, que no fue durante la ceremonia, en la misa, sino que los civiles aguardaban allí, sitiados en medio del fuego cruzado de los ejércitos:

[...] estábamos comiendo cuando cayó esa pipeta... ¡bum... ey, vea! Le digo que esto quedó que usted no podía caminar de la gente que quedó muerta... Ay, unos quedamos locos... yo quedé aplastada por las cosas que me cayeron del techo, y cuando por fin pude salir de ahí estaba ese poco de gente que no podía caminar, porque todo lo que era «tendió» era muerto ahí en la iglesia [...]¹⁹

Es de anotar que la ficción en *Los ejércitos* cumple con una función u objetivo propiamente crítico, pues el hecho de que el narrador nos cuente que el estallido sucedió a la hora de la elevación, durante la conmemoración de la misa, resalta el sentido irónico que se evidencia en la novela. Lo examinado o sugerido es que en el conflicto armado en Colombia no existe ninguna moral, lugar, institución, poder o persona inmune a la violencia, puesto que ésta es una fuerza desatada por el propio ser humano, por lo cual solo él puede o estaría en capacidad de detenerla. Es decir, ninguna entidad metafísica media en las acciones u omisiones del hombre: “[...] “Mataron una recién nacida” y se persignan: “Descuartizada. No hay Dios” (*Los ejércitos*, 35). Se podría pensar de nuevo en la muerte de Dios o la pérdida de la fe en los pobladores, que es similar, pues la fe engendra esa idea de que un ser superior ha abandonado el pueblo, desvanecido en medio de la violencia, de los secuestros, de los crímenes, de las amenazas y la injusticia que acompañan la historia de San José, llamado sarcásticamente pueblo de paz:

[...] 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

¹⁹(*Testimonio, mujer anciana, Bellavista, 2009*)

En: http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2010/informe_bojaya.pdf (p. 59)

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.” (Los ejércitos, 94)

Esta percepción no solo es propia de Ismael. También se extiende a todo el pueblo que ha perdido la fe y consideran que Dios los ha abandonado, razón por la que el símbolo nacional del Divino Niño no es figura de consuelo y esperanza frente a los trágicos sucesos por los que atraviesa San José. Al respecto, Iván Vicente Padilla Chasing afirma que Rosero, en tono irónico, introduce referentes históricos culturales directos para consolidar la idea de vacío del discurso religioso y de la pérdida de la fe, pues en la conciencia de Ismael aparecen desvirtuados por la crudeza del conflicto Monseñor Rubiano y el culto del Divino niño como símbolo sagrado nacional por excelencia. (Padilla, 133)

En el lejero, lugares como el hotel, el convento y la iglesia son concebidos como espacios donde solo reina el silencio cómplice; la esperanza y la fe han muerto, pues Jeremías Andrade no se consuela con ninguna presencia invocada que no avista ni siente en su interior. Al contrario, en ese lugar de nadie, parece habitar la agonía de los muertos o de los vivos que viven en un inframundo:

No se oía la voz de ningún sacerdote; se oía la voz de la iglesia, multiplicada por los parlantes: era un silencio hecho del montón de respiraciones allí dentro, sombras sonoras que transpiraban, vapor de sudor de cuerpos, pequeños tosidos transformados en estertores ultraterrenos [...]

-Y ahora viene hasta nosotros- oyó que decía-. Acaba de llegar y está entre nosotros, como si nada hubiera sucedido. (60)

En este vacío hueco de voces donde *el miedo, la incertidumbre, la desesperanza* y el silencio reinan, aparecen otros símbolos nacionales de la patria trastocados:

Regresan otra vez los invisibles aleteos, y resbala a tu lado, por fin, desprendiéndose del fondo más alto de la niebla, la figura borrosa y enorme de un cóndor que se posa, un cóndor más blanco que negro, desnudo el pescuezo, sus dos alas inmensas desplegadas, después encogidas,

los enrojecidos ojos atentos, las garras trizando las piedras, y se acerca de un salto a su presa, y da un vigoroso picotazo, sin descuidar para nada tu paso presuroso junto a él. (*En el lejero*, 16)

El cóndor de los andes, ave que habita en territorios sudamericanos como Bolivia, Chile, Ecuador, Perú y Colombia se ha constituido como símbolo patrio de estos países por su grandeza, exotismo y singularidad. En Colombia, aparece en el escudo de armas nacional en la parte superior sosteniendo una corona de laureles asida a una cinta en la que se lee: libertad y orden, ideales que la nación busca preservar en la historia del país. El cóndor representa así la soberanía del país.

Evelio Rosero *En el lejero* explora la otra figura del cóndor, ave carroñera que aparece, aguarda o vigila en cercanía al “perdedero”, lugar donde “habitan” los condenados, alguna muerte ocasionada por la violencia de ejércitos invisibles en el pueblo de muertos vivos o vivos muertos, un pueblo en todo caso fantasmagórico: “Lo vieron durante un instante diáfano, irse de ellos, sus ojos fijos enrojecidos remontando la niebla, erguido, en busca de sus cadáveres. Lo vieron desaparecer agradecidos. Pero ya la mañana parecía tarde: no demoraría en anochecer” (72).

Esta imagen del cóndor dibujada por el narrador es la opuesta a la que aparece en el conocido símbolo patrio oficial. De este modo, el autor construye la ironía del estandarte, pues el contexto en el que se enmarca toda la novela corresponde a un momento histórico – social del país en el que la libertad y el orden están bajo amenaza de los ejércitos legales e ilegales. Lo sugerido por el escritor parece ser que en la cinta sostenida en el pico del cóndor se escribe más bien: violencia, muerte y caos. En la novela esta ave acecha paciente a quienes en apariencia están aún vivos, pero los espera, aletea sobre ellos, advirtiéndoles que pronto ya no estarán.

CAPÍTULO II:

**2. EL NARRADOR, LA NEGACIÓN, LA DESAPARICIÓN Y EL FANTASMA
*EN EL LEJERO Y LOS EJÉRCITOS***

El narrador, la negación, la desaparición y el fantasma *En el lejero y Los ejércitos*

Todo arte es imagen
forma de imitación de la existencia
así,
en la escritura
al emular o parodiar a los vivos,
los personajes están muertos,
son homúnculos del autor y lector.

Todo arte es fantasmagoría
evocación
diálogo
y memoria de los muertos.

Aleksander Ochoa

Walter Benjamin en el ensayo *El narrador* (1933) reflexionaba también en torno a figuras y formas opuestas como el narrador y el novelista, la narración y la justicia, la narración y la información y la comunicación. Señaló que en la época moderna, en estas formas cercanas pero a su vez opuestas, puede evidenciarse la destrucción de la experiencia por el avance técnico de nuevos medios como el cine, pero sobre todo por eventos catastróficos como la primera guerra mundial, *el imperio de la técnica*, que es la plena realización de la tecnología de la destrucción del ser y de su experiencia humana. A su vez, comprendió que la narración tiene un carácter distinto de la información que es fugaz, pero el arte de narrar puede permanecer en el tiempo, con lo cual señala su probable eternidad o aura.

Este ideal que se remonta a la tradición oral de la narración, como una práctica artesanal en la que se teje o superpone, capa tras capa, a través del lenguaje, la experiencia de los moribundos es clave para entender que el material del que nacen las historias transmisibles e imperecederas alberga en sí el saber, la experiencia del hombre. En una novela el lector presencia la muerte de un personaje que mediante un narrador, proyecta su experiencia de vida con la intención de develar verdades; se permite, también, dar consejos sobre la existencia humana. Esas verdades o consejos pueden permanecer en la novela como rememoraciones de sus vidas mediante la narración que, según Benjamin, aspira a la memoria.

En *Los ejércitos*, la cercanía a la experiencia de la muerte del personaje y narrador Ismael Pasos, quien es testigo también de las otras muertes de los habitantes del pueblo, es lo que mantiene la tensión en la narración. La elección de un narrador anciano es pues pertinente. Su presencia por momentos crea la sensación de que se trata apenas de un espectro, pues su existencia se torna imperceptible. De hecho, Pasos se ve a sí mismo como un fantasma por su proximidad a la muerte, porque ha sobrevivido hasta el momento a los avatares de la guerra en San José, lo que extraña, incluso, a los pocos sobrevivientes del pueblo quienes lo creían muerto por su continuo trasegar en busca de su mujer Otilia.

Este pensamiento de Ismael está ligado con su progresiva pérdida de la memoria a causa de que cada vez más se ve cercado por la violencia. El personaje pasa de ser testigo de los eventos trágicos en San José a ser víctima de la guerra, pues su esposa está desaparecida y desconoce si está secuestrada, viva o muerta.

La fragilidad de la memoria se evidencia en el relato en la fragmentación de los hechos narrados por Ismael, pues el personaje no revela, de entrada, todos los detalles del acontecer en el pueblo. Nos enteramos, por ejemplo, de la causa principal de la guerra y la violencia en este lugar hasta pasada la mitad del relato:

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. (Los ejércitos, 124)

Sabemos también que el pueblo no ha permanecido inerte ante la guerra entre los ejércitos. El conjunto de la población civil se reúne para decidir qué hacer, para tomar acciones que atajen el movimiento circular de la violencia:

Habla el profesor Lesmes: propone desalojar el municipio “para que los militares y la guerrilla encuentren vacío el escenario de la guerra” dice. Replican las voces, a gritos, a murmullos. Unos piensan que deben tomarse la carretera como protesta hasta que el gobierno aparte a la policía de San José. “Sí”, dice Lesmes, “por lo menos que retiren las trincheras del casco urbano, y que cesen los asaltos a la población”. Informan que el ataque ya ha dejado cinco militares, tres policías, diez insurgentes, cuatro civiles y un niño muertos, y al menos cincuenta heridos. No se ve un consenso en la reunión, ¿y qué me importa?, tampoco Otilia se ve; quiero retirarme, pero el compacto grupo de cuerpos recién llegados a mi espaldas me lo impide ; en vano intento abrirme paso; todos sudamos, nos contemplamos anonadados, el alcalde descarta las propuestas, pedirá desde ya al gobierno nacional que inicie un diálogo con los alzados en armas, “Tenemos que solucionar este problema de raíz”, dice, “ayer fue en Apartadó, en Toribío, ahora en San José, y mañana en cualquier pueblo.” “El desalojo del pueblo es lo que piden”, interviene el padre Albornoz, “ya me lo hicieron saber”. “No podemos abandonarlo” replican enardecidos varios hombres, “aquí la gente tiene lo poco que ha conseguido con esfuerzo, y no lo vamos a dejar tirado.” “El desalojo no es la salida” determina el alcalde, y, sin embargo, no es posible ignorar la alarma recóndita por otro asalto inminente al casco urbano, quien iba a suponer que también nos ocurriría a nosotros, dicen aquí, dicen allá, lo repiten: hace años, antes del ataque a la iglesia, pasaban por nuestro pueblo los desplazados de otros pueblos, los veíamos cruzar por la carretera, filas interminables de hombres y niños y mujeres, muchedumbres silenciosas sin pan y sin destino. (*Los ejércitos*, 115, 116)

Sin embargo, ninguna acción que los pobladores puedan tomar parece detener la fuerza destructiva de la violencia, pues las soluciones están fuera de su alcance. El fin de la guerra pasa por esferas del poder político, social y económico que en la novela no son determinadas por el autor, puesto que su interés no es elaborar un estudio sociológico objetivo del

fenómeno. La omisión o inexistencia de las voces de los agentes gubernamentales ponen de manifiesto el negacionismo de la violencia por parte del Estado. La novela *Los ejércitos* se opone al discurso estatal que pretende invisibilizar el conflicto armado, polarizarlo, es decir, declarar como únicos responsables a un solo bando, restarle importancia argumentando que es el resultado, únicamente, de organizaciones criminales al servicio de o narcotraficantes. La pretensión de la doctrina del negacionismo es tal que ciertos políticos tienden a negar, reducir o cuestionar las cifras de las víctimas de la violencia.

Al contrario, la novela visibiliza, por medio de unos personajes de ficción, a las víctimas. Revela que la guerra no es solamente de un bando hacia otro, de los buenos contra los malos, sino que todos los ejércitos son igualmente culpables, igualmente despiadados, pues atacan a los inocentes, a la población civil que no toma partido alguno y que en últimas son siempre los más afectados en cualquier guerra.

Evelio Rosero opta por un narrador anciano, un tanto cansado, pesimista y desesperanzado. Esta decisión es significativa para la narración, pues qué otro sino un hombre casi moribundo, cercado por la muerte violenta de sus vecinos y amigos para contar los sucesos de una guerra. Ya sea por su inocencia o falta de prevención o, al contrario, la experiencia de quien se sabe testigo de la transición de la violencia del siglo XX al XXI resulta más conveniente.

Esta experiencia de la cercanía de la muerte en la narración se problematiza *En el lejero* y *Los ejércitos*. Ambos personajes, Jeremías Andrade e Ismael Pasos, son ancianos a quienes la muerte circunda. De esa cercanía que aproxima a Pasos, también, a una contemplación del cuerpo erótico, contrastada con los trágicos sucesos de la violencia, subyace la visión del autor sobre la verosimilitud en la narración del macrocosmos de San José como Colombia.

Es decir, Evelio Rosero construye en la ficción del relato un espacio donde, pese a la sordidez y la preminencia de la muerte violenta, se desarrolla la existencia en sus ámbitos naturales como el amor, la sexualidad, el erotismo, el voyerismo, el humor y la ironía. En este sentido, obras del pasado como *Cien Años de Soledad*, *La Casa Grande* de Álvaro Cepeda Samudio u

otras obras contemporáneas como *Abraham entre bandidos* (2010) de Tomás González y *La Rambla Paralela* (2002) de Fernando Vallejo, se distancian de las novelas colombianas del realismo burdo²⁰ o realismo social²¹ del siglo XX, cuya pretensión era reflejar fielmente la realidad de la violencia en el país.

A diferencia de los escritores del realismo burdo o realismo social, el interés de Evelio Rosero no se centra en retratar objetivamente la realidad con la finalidad de develar una verdad histórica, sino que pretende explorar estéticamente los efectos de la guerra, la experiencia de ser testigo de muertes violentas y el horror en la conciencia humana.

Sobre la experiencia de la muerte y su incidencia en la narración, Ernesto Baltar plantea a partir de la lectura de *El narrador* de Walter Benjamin:

La sociedad burguesa, además de que trata de impedir la experiencia del aburrimiento (para evitar presumiblemente, la lucidez que conllevaría en tanto conciencia de clase), intenta también evitar la visión de los moribundos. Esto representa un nuevo atentado contra la narración, pues es ante nada en el moribundo que, no solo el saber y la sabiduría del hombre adquieren una forma transmisible, sino sobre todo su vida vivida, y es ese el material del que nacen las historias. En un mundo mercantilista de- lo- siempre- nuevamente- igual en grandes cantidades, la única libertad radical es la muerte, y hasta eso es ocultado. (Baltar, 2006, 8)

En la denominada literatura de la violencia en Colombia de la segunda mitad del siglo XX, parte de la crítica literaria ejerció su labor como una institución cuasi burguesa, pues descartaba de entrada el valor estético de las novelas por encontrar en estas solo las formas como fueron asesinadas personas que entraban a hacer parte del inventario de muertos en la

²⁰ Una de las novelas más representativas del periodo de la violencia partidista del siglo XX en Colombia es *Viento Seco* (1953) de Daniel Caicedo. Autores como Laura Restrepo la enmarcan en el denominado realismo burdo.

²¹ Uno de los autores más representativos del realismo social en la primera mitad del siglo XX es José Antonio Lizarazo. La novela *El día del odio* (1953) narra los acontecimientos en torno al bogotazo.

literatura nacional de la violencia²², lo que de una u otra forma, restringía la lectura y señalaba la intención de ocultar los hechos descritos que se empezaban a difundir en medios alternos a los oficiales. Por ejemplo, en 1956 la revista literaria *Mito* publica los primeros testimonios sobre la violencia:

A Agapito Gaitán, en Vega del Pauto, por ejemplo, lo crucificaron con clavos en una tabla y lo dejaron al sol hasta que alguien tuvo piedad de él y le atravesó los ojos con unos puntillones hasta que murió; a Ramón Cachai en Nunchía, le cortaron las plantas de los pies y lo obligaron a caminar sobre sal; a otro campesino, lo colgaron de una viga y lo fueron mutilando dedo a dedo, mano a mano, brazo a brazo y así hasta que solo quedó su cuello que luego ahorcaron; a una mujer preñada le abrieron el vientre, le sacaron el feto y en su lugar le metieron un gallo vivo, o aquellos campesinos que obligaron a comerse sus propias narices y orejas, etc., etc.²³

Estos testimonios²⁴ se fundirían luego en una gran cantidad de novelas que no se caracterizaron por una profunda elaboración estética, puesto que surgieron casi simultáneamente con los violentos hechos descritos. Si bien fue preciso que estos episodios salieran a la luz pública, la oposición o rechazo a esta narrativa se originó en el planteamiento sobre la posibilidad de convertir el horror de la guerra en material estético literario. Una respuesta se hallaría en ese mismo ocultamiento o negación de la violencia que pretendían las clases dirigentes, responsables también de las masacres, como la de las bananeras, que en la novela *Cien Años de Soledad* es sugerida a partir de la negación, mediante la metáfora del fantasma.²⁵

²² Pese a esta crítica literaria de la época, la novela *Viento Seco* (1953) alcanzó la suma de 50.000 ejemplares vendidos.

²³ <http://www.antologiacriticadelapoesiacolombiana.com/mito2p.html>.

²⁴ En la novela histórica *Lo que el cielo no perdona* (1954), Fidel Blandón Berrío recoge varios testimonios de la guerra civil en Antioquia: “En el camino hacia Camparrusia los campesinos le habían contado al padre Blandón “los horrores de la situación en que vivían, perseguidos y sitiados por todas partes... A éste le habían matado la esposa en estado de gravidez, abriéndole el vientre para sacarle la criatura que murió ante las miradas y los gritos de la pobre mujer”. En: <http://www.escriitoresyperiodistas.com/Ejemplar10/libre.html>.

²⁵ Esta metáfora en *Cien años de soledad* se analizará en el capítulo tres: La violencia, generadora de la negación y la invisibilidad.

La negación es uno de los rasgos característicos del negacionismo. Esta doctrina, impostura o teoría conspirativa ha sido comprendida como la distorsión ilegítima de los eventos históricos de tal manera que al presentarlos, exponerlos o explicarlos aparezcan de forma más favorable o desfavorable, dependiendo el punto de vista que se pretenda defender o atacar. En oposición a esta tendencia, que entre otras cosas ha negado el holocausto judío, surge el revisionismo histórico, cuyos representantes exigen una corrección mediante la rescritura de la historia, específicamente, en lo que respecta a los crímenes de guerra.

Ivan Padilla Chasing en el artículo: *Los ejércitos: novela del miedo, la incertidumbre y la desesperanza* (2012) enuncia el negacionismo hacia el final del ensayo, pues cuestiona la aceptación de la legitimización e institucionalización de la guerra, aspectos que el discurso negacionista pretende imponer mediante una lógica y sentido unívoco para toda la sociedad colombiana. Indica que Rosero, al asumir una toma de posición escéptica, “insiste en que no se ha dado cuenta del sentido vivido internamente desde la perspectiva de las víctimas” (156) Hacia esta dirección puede entenderse que apunta la propuesta narrativa del escritor en las novelas *Señor que no conoce la luna*, *Las muertes de fiesta*, *En el lejero* y *Los ejércitos*. En este sentido, Evelio Rosero abre la posibilidad de entender como la novela colombiana revisa ficcionalmente el problema histórico de la violencia.

Así pues, gran parte de los escritores de narrativa colombiana, desde mediados del siglo XX hasta la actualidad, han decidido revisar la historia y hacer tomar conciencia de los crímenes históricos que los políticos colombianos han pretendido negar. La toma de posición²⁶ en el pasado se centró fundamentalmente en la denuncia al negacionismo, debido a la imperante necesidad, obligación social o compromiso de nombrar el horror de la guerra frente al ocultamiento de las clases dirigentes y los medios oficiales. Esta narrativa pretende reflejar exactamente la realidad, lo cual implica descripciones explícitas de muertes trágicas como se leen, por ejemplo, en *Viento Seco* de Daniel Caicedo (1953) o *El día señalado* (1979) de Manuel Mejía Vallejo:

²⁶ Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* (1992), segunda parte, plantea este concepto que tiene que ver con el “punto de vista del autor”, es decir, su visión frente al mundo, resultado de las relaciones que establece entre las diversas esferas de la vida del hombre.

[...] -A una campesina le abrieron el vientre con un machete y le sacaron el hijo. El hijo se retorció en el polvo [...]

- [...] Le metieron en el vientre un gallo vivo [...]

- [...] - ¿Vivo, dice?

-Le metieron el gallo dejándole fuera la cabeza, y **cosieron** el tajo del vientre con una cabuya ensartada en aguja de arriero [...]

[...] -El gallo estiraba el pescuezo a todos los lados mientras la mujer se **retorcía** cuando el gallo le clavaba las garras y las espuelas, **bregando** por salir [...]

[...] El alcalde se sobresaltó levemente. ¡Gallos! Se acercaban las grandes riñas y también él se había aficionado. “Porque el gallo despierta en el hombre su espíritu combativo, único capaz de hacerlo vivir, de mantenerlo alerta en los azarosos tiempos que corren”.

- ¿Vivo, dice? [...]

- [...] Buenos gallos se presentarán en estas ferias, vienen criadores famosos [...]

- [...] No son tan crueles, mi querido amigo. ¿No ve que el gallo podía respirar? Y salió fumando hasta que el taconeó desapareció calle arriba, bajo el sol de la tarde [...]

(Vallejo, 1979, 123)

Este fragmento señala el estatismo de las políticas del gobierno, representado en un personaje como el Alcalde, a quien no le interesa subvertir el estado de las cosas, sino que justifica la violencia, la acepta como algo natural, permitiendo que fluya sin importarle la barbarie, lo que pone en cuestión el olvido de la cultura oficial, de la clase dominante al negar los atropellos de la guerra. Es posible identificar a Tambo, lugar donde suceden los acontecimientos en la novela, con la Colombia en el periodo de la violencia de tendencia conservadora (1953-1958) y la violencia posterior que vino con el frente nacional.

Además, como se lee en el fragmento, la figura del gallo funciona en el relato para apoyar la tesis de la novela que puede reducirse a la venganza como generadora de violencia. En este sentido, la lucha de los gallos se presenta como símbolo de la violencia, y así teje relaciones con otras novelas que se apropian del mismo como *El gallo de oro* (1964), *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, *El Coronel no tiene quien le escriba* (1961) y *Cien años de soledad* (1967).

En *El día señalado*, debido a la amenaza que representan los militares para el pueblo por la muerte de inocentes como José Miguel Pérez, asesinado por los soldados cuando iba a recuperar su caballo, robado por el ejército; por la cantidad de muertos de lado y lado y por el engaño al que es sometido el pueblo, los personajes se ven irrevocablemente impulsados a tomar partido. Don Jacinto, por ejemplo, ante el temor de que su hijo guerrillero Pedro Canales fuera asesinado por el sargento Mataya y que se produjera un violento enfrentamiento en el pueblo Tambo por la llegada de los guerrilleros, y ante el asedio de los bandoleros que le piden cuotas para el mantenimiento del orden, reflexiona en torno a la acción que debe ejecutar:

El viejo clavo la mirada en un cajón de papas. Dos días atrás apareció la bomba. – “¿Quién la traería?”, se había preguntado. Podría matar con ella un pelotón. – La envió mi hijo porque la revolución se extiende. Ha esperado que yo me decida. (1979, 281)

- Sí – aprobó el viejo-. Nada queda sino la venganza de un lado y de otro, hasta el fin. Los resortes morales se han reventado. (287)

- Creía que el gobierno deseaba la paz. Colaboré con ustedes pero comprendí lo que es terror al verlos actuar. Todo nos ha salido mal bajo sus botas. Los hombres rehúyen la mirada, las mujeres no salen, los niños se pegan a las faldas de sus madres, de sus hermanas mayores [...] (291)

Como se evidencia, Manuel Mejía Vallejo explora también como Rosero, los efectos de la violencia en los sobrevivientes, en las víctimas de la guerra. Sin embargo, en *Los ejércitos*, los personajes como Ismael Pasos no toman partido alguno a favor de ninguna ideología o bando, pues el narrador nos advierte que todos son los mismos. La venganza no aparece como una preocupación, necesidad o deber del pueblo frente a sus opresores, a diferencia de lo que ocurre en *El día señalado* o en *La casa grande*. Don Jacinto, finalmente, aunque no emplea la bomba, su acción contra el ejército comandado por el sargento Mataya es, por decirlo así, más inteligente pues envenena el aguardiente que toma su enemigo, consumando así la venganza a manos de un hombre que representa la voluntad de un pueblo, la esperanza en la

venganza de las víctimas como José Miguel Pérez o el enterrador, despojado de sus tierras y a quien le asesinan a su mujer vilmente.

- ¿Saben ya lo que es miedo? Envenené el licor. No hay escapatoria se lo juro. Yo, y en los demás sitios se hizo lo mismo con la nueva tropa. Más de cien soldados mueren en estos momentos. (*El día señalado*, 292)

Cuando el sargento Mataya muere envenenado, “lo último que oyó fue un creciente retumbar de tambores, los pasos cada vez más cercanos de los guerrilleros y el cloqueo de un gallo en derrota”.(294) Aquí es interesante como vuelve la figura del gallo a significar en el relato, pues nos remite a la Gallera de Tambo: El gallo Rojo y al enfrentamiento que han de afrontar El cojo chutez, gamonal del pueblo, y su hijo, el forastero, quien lo ha buscado para vengarse por haber abandonado a su madre. La pelea, la venganza se transferirá a la arena, los cuchillos con los que habrían de herirse serán las espuelas de sus gallos.

Don Jacinto, a pesar de que muere también envenenado como las tropas del ejército, evita que su hijo, la extensión de su ser, sea asesinado, prolongando así la valentía, el coraje de su hijo. La relación simbólica que aparece aquí es directa, pues en la pelea de gallos se prueba la gallardía, y es preferible que un buen gallo de pelea no muera si demuestra su coraje, evitando así que su prole se acabe.

Esto se evidencia también en *El gallo de Oro* de Juan Rulfo, ya que Dionisio Pinzón ve en el gallo derrotado muestras de valerosa gallardía y evita que sea sacrificado por su dueño. Dionisio recibe al gallo malherido de muerte, lo cuida hasta que lo resucita, por decirlo así, para ponerlo de nuevo en la arena, y que empiece su racha de buena suerte. Al respecto, también hay similitudes pues en *El día señalado*, el gallo Alazán del forastero es dejado por su padre el Cojo Chutez y son ellos, su madre y él quienes lo cuidan hasta que se cumpla la venganza. En *El coronel no tiene quien le escriba*, el gallo, junto con la máquina de coser es la herencia que le deja Agustín a su padre el coronel y a su madre.

En *Pedro Páramo*, como en *El día señalado*, Juan Preciado, el hijo de Pedro, que como el cojo chutez es gamonal del pueblo, se dirige en búsqueda de su padre para cobrar venganza por haber abandonado a su madre:

Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría, pues ella estaba por morir y yo en un plan de prometerlo todo. "No dejes de ir a visitarlo -me recomendó. Se llama de este modo y de este otro. Estoy segura de que le dará gusto conocerte." Entonces no pude hacer otra cosa sino decirle que así lo haría, y de tanto decírselo se lo seguí diciendo aún después de que a mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos muertas. Todavía antes me había dicho:

-No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio...
El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro.
-Así lo haré, madre. (*Pedro Paramo*, 2000, 5)

Juan Preciado encuentra que Comala es un pueblo fantasmal:

Desde entonces la tierra se quedó baldía y como en ruinas. Daba pena verla llenándose de achaques con tanta plaga que la invadió en cuanto la dejaron sola. De allá para acá se consumió la gente; se desbandaron los hombres en busca de otros bebederos. Recuerdo días en que Comala se llenó de adioses y hasta nos parecía cosa alegre ir a despedir a los que se iban. Y es que se iban con intenciones de volver. Nos dejaban encargadas sus cosas y su familia. Luego algunos mandaban por la familia aunque no por sus cosas, y después parecieron olvidarse del pueblo y de nosotros, y hasta de sus cosas.

Y ya cuando le faltaba poco para morir vinieron las guerras esas de los cristeros y la tropa echó rialada con los pocos hombres que quedaban. Fue cuando yo comencé a morir de hambre y desde entonces nunca me volví a emparejar. (*Pedro Paramo*, 2000, 91, 92)

Tambo (*El día señalado*), San José (*Los ejércitos*), el pueblo anónimo de *En el lejero*, son cronotopos que al igual que Comala (*Pedro Paramo*) se configuran en imágenes de pueblos fantasmas, donde los personajes han sido condenados a la desaparición, sitiados por el miedo, por el peligro constante, que también se presencia en la naturaleza de estos inhóspitos lugares,

rodeados por volcanes²⁷ que en cualquier momento pueden hacer erupción y representan tener de día y noche la amenaza de muerte inesperada como la probabilidad de que se genere un enfrentamiento en cualquier momento entre guerrilleros y militares:

El sacerdote vio en el enterrador lo sombrío de los habitantes de Tambo. Quizás influyera la cercanía del volcán pues equivalía a tener día y noche la presencia de la muerte. Las casas averiadas echadas al suelo no habían sido reconstruidas. ¿Para qué si de un momento a otro el volcán arrojaría lava? Los endurecía cierto fatalismo, cierto cariz de éxodo, cierta marca de condenación traducida en apatía frente a los demás, frente a si mismos. Vivían por vicio, por pereza de morir. (*El día señalado*, 1979, 39)

Son pueblos donde se respira el deseo de venganza. Esta es una constante en las novelas mencionadas. En *Cien Años de soledad*, debido al enfrentamiento que se da en la gallera en el que resulta ganador el gallo de José Arcadio Buendía frente al gallo de Prudencio Aguilar, se desencadena la ofensa de Prudencio a José Arcadio quien no puede estar con Ursula por su cinturón de castidad y por el temor a que sus hijos salieran deformes, pues eran primos: *-Te felicito- gritó-. A ver si por fin ese gallo le hace el favor a tu mujer.* (33)

Lo que viene después es la venganza de José Arcadio:

En la puerta de la gallera, donde se había concentrado medio pueblo, Prudencio Aguilar lo esperaba. No tuvo tiempo de defenderse. La lanza de José Arcadio Buendía, arrojada con la fuerza de un toro y con la misma dirección certera con que el primer Aureliano Buendía exterminó a los tigres de la región, le atravesó la garganta. (33)

El muerto, Prudencio Aguilar, también alcanza su venganza, empieza a martirizarlo con sus apariciones, llevándolo desesperadamente a abandonar el pueblo y a asesinar a sus propios gallos: “Antes de partir, José Arcadio Buendía enterró la lanza en el patio y degolló uno tras otro sus magníficos gallos de pelea, confiando en que en esa forma le daba un poco de paz a Prudencio Aguilar”, (35) puesto que por eso se le aparecía como fantasma a atormentarlo con su visión.

²⁷ La presencia de volcanes se registra en Tambo, pueblo de *El día señalado* y en el pueblo anónimo de *En el lejero*.

La venganza se cumple en el sentido que Prudencio Aguilar obliga a José Arcadio a matar sus gallos, es decir, frente a la imposibilidad de que José Arcadio sea asesinado, su muerte se transfiere a la de sus preciados gallos para que así también el alma de Aguilar descanse en paz y no lo perturbe más.

En *El día señalado* ocurre algo similar, la venganza se cataliza en la transferencia del deseo del forastero de asesinar a su padre en la pelea de los gallos, es decir, derrotar al padre en la pelea de gallos supone una humillación que rebasa el mismo hecho o intención de acabar con la vida de su progenitor. Sucede igual en *El gallo de oro*, pues Lorenzo Benavides se venga del hecho de que su mujer: la Caponera, lo haya abandonado quizá en búsqueda de Dionisio Pinzón. La venganza del hombre, al igual que en *El día señalado* se transfiere al palenque, a la arena. El gallo que apadrina Lorenzo mata al gallo de Dionisio, llevando a éste último a la ruina y al suicidio.

El gallo era para Dionisio todo, su única posesión, había puesto toda su fe en el para buscar salir de la pobreza de la que escapa por un momento de fortuna efímero. En *El coronel no tiene quien le escriba* sucede algo semejante, pues el gallo es la única posesión del Coronel y su esposa, es toda su esperanza y posibilidad de subsistencia frente a la negativa del Estado de una pensión. La venganza en esta obra no se cumple pues, a pesar de que el gallo del coronel es llevado por los amigos de Agustín para enfrentarse al gallo del asesino, el coronel lo impide, quedando la venganza en segundo plano frente a la necesidad de subsistir, representada en las peleas que habrá de ganar el gallo en las ferias de Enero, pero igual es un acto de fe, pues el coronel, un hombre de guerra ha subsistido gracias a ésta y espera que así siga siendo. Queda la duda y el hambre al final, es decir, el azar del juego donde cualquiera puede resultar vencedor, como en la guerra, sin importar el número de batallas ganadas y la fama del gallo en el pueblo, como sucede en *El gallo de oro*, que después de pasar por una buena racha de victorias y consigo traerle a Dionisio fortuna y amor, cae muerto a espuelas de su enemigo.

En estos relatos de la literatura colombiana se puede evidenciar que la denominación de novela de la violencia es similar a la designación del género de la novela de la revolución en México. El primer género no es solamente propio de Colombia, sino también se genera en

toda Latinoamérica pues la realidad del continente plagada de injusticia social y dictaduras son aspectos que influyen para que la violencia, la guerra siga perviviendo. Los pueblos como Tambo en *El día señalado*, Comala en *Pedro Páramo*, San Miguel del Milagro en *El gallo de Oro*, Macondo en *Cien años de soledad*, y el pueblo sin nombre, anónimo de *El coronel no tiene quien le escriba*, descritos en las obras, se constituyen en espacios donde confluyen problemáticas propias de cualquier país Latinoamericano. Dichos espacios permiten la comunicación constante entre la obra y el lector gracias a las diferentes correspondencias con la realidad Colombiana y Mexicana que el lector puede evocar en dialogo con los relatos. Así, dichos pueblos existen en el mundo real y en el mundo de la ficción literaria. Es decir que preservan igual su autonomía. Pueden integrarse a la construcción de identidad de la cultura como a la memoria histórica del sujeto colectivo que preserva aún un rostro desfigurado por la violencia.

En este orden de ideas, estas novelas pueden enmarcarse en un denominado realismo objetual²⁸ puesto que ciertos objetos tienden a adquirir una significación no convencional que se integra en la totalidad de las narraciones para ahondar en el estado de los personajes y reforzar o atenuar atmosferas de violencia como se analizó en el capítulo uno en relación con la forma como Rosero resuelve *En el lejero* narrar lo inenarrable: el horror de la guerra. A diferencia, novelas antecesoras como *Viento Seco* cuyos discursos literarios cumplían una función exclusivamente referencial, acentuaban la urgencia en la denuncia, enfocada solamente en la barbarie de los crímenes, en complicidad, la mayoría de las veces, con entes gubernamentales que aparecen indiferentes, legitimando la guerra y la implantación de la ley del más fuerte:

[...] A la criada y a dos niñas las violaron unos veinte policías. Después les enterraron las bayonetas por el sexo y les cortaron los pechos. Como la madre estaba embarazada le dieron una gran cuchillada en el vientre por el cual salió el feto de seis meses, que pataleaba. Uno se

²⁸ Ryukichi, Terao (2005, 234, 235) se refiere a un realismo simbólico en el análisis que elabora sobre *El coronel no tiene quien le escriba*. En: *La novelística de la violencia en América Latina: entre ficción y testimonio*. Mérida: Universidad de los Andes.

acercó y lo ensartó en el machete... y luego se lo puso en la cara a la agonizante. El pastor Davison veía maniatado, de rodillas, perpetrar el crimen. Con sus ojos vueltos al cielo imploraba valor al Señor Jesús. Sus labios pronunciaban el salmo 23: “Jehová es mi pastor; nada me faltará. En lugares de delicados pastos me hará yacer. Junto a sus aguas de reposos me pastoreará. Confortará mi alma; guiará me por sendas de justicia por amor de su nombre. Aunque ande en valle de sombra de muerte, no temeré mal alguno...”. Un chulavita se acercó y le desgarró las ropas, lo emasculó de un golpe y le puso los genitales en la boca, al tiempo que le decía: “ Máscalos, protestante asqueroso”. Davison ajustó las mandíbulas. El forajido le dio un tajo de machete que le abrió la cara de oreja a oreja. La mandíbula inferior cayó suelta sobre el pecho. El policía le gritó: “¡Viva Cristo rey! ¡Viva el partido conservador!” (*Viento Seco*, 1953, 110, 111)

Esta narrativa se distancia de la poesía que también se refirió a crímenes atroces como el que se describe anteriormente:

El lienzo desolado (1912)

Para Alejandro Obregón.

Espuma de la noche enloquecida.
Madre y criatura,
Todo confundido
En un montón de sombras tan heridas.

Más luna sobre el pecho,
Más tierra, y más redonda
la cúpula del vientre.
Más fuertes que la muerte
Son las fuerzas de la vida.

Volverá en huracanes la respuesta
de mútilos fulgores en el lienzo:
la siembra de la muerte
no sólo muerte da;
¡los pueblos y metales
no se agotan jamás!

Matilde Espinoza de Pérez.

Este poema correspondiente al periodo de la violencia en Colombia del siglo XX, proyecta un tono de desolación por la muerte de una criatura en el vientre de su madre, pero a su vez se percibe cierta esperanza o consuelo por la potencia de la vida ante la muerte y también una posible venganza contra los enemigos que causaron el crimen.²⁹

En *Cien Años de Soledad* de Gabriel García Márquez y *La Casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio la adhesión explícita a una ideología determinada no es tan evidente como en la narrativa y poética popular, caracterizada por su marcado compromiso político. La preocupación de estos autores no es continuar con el “*simple inventario de muertos*”³⁰, como en gran parte de la literatura de la violencia del siglo XX, sino que su interés se centra en la estética de la literatura. En la representación literaria de esa dolorosa realidad, estos autores no pretenden convertir la muerte y el horror en algo estéticamente bello, sino que su decisión cuestiona la negación y hacen ver la responsabilidad de las clases políticas dirigentes frente a la guerra en Colombia. Estos autores distancian los relatos de un carácter netamente realista, pues se ocupan en generar atmósferas propias de la ficción literaria, ambientes de ensoñación y alucinación que aluden a hechos como la masacre de las bananeras como acontecimientos que solo son posibles en la narración, en la novela, puesto que los personajes son dotados por momentos de instantes de invulnerabilidad:

[...] -¡Cabrones! – gritó-. Les regalamos el minuto que falta.

Al final de su grito ocurrió algo que no le produjo espanto, sino una especie de alucinación. El capitán dio la orden de fuego y catorce nidos de ametralladoras le respondieron en el acto. Pero todo parecía una farsa. Era como si las ametralladoras hubieran estado cargadas con engañifas

²⁹ En *Polen y escopetas* (1997) de Juan Carlos Galeano se analiza la poesía del periodo de la violencia del siglo XX en Colombia. Inicia con la visión esperanzada de los poetas populares y los de la generación Mito, y cierra con la visión crítica que presentan los poetas nadaistas. Observa en los versos de compromiso motivos temáticos como la fecundación de la tierra por las víctimas, cuya intención es aliviar la realidad humana de las comunidades afectadas por la guerra, por las masacres, como se evidencia en el anterior poema. También señala otros motivos como el elogio de los héroes y la paz quebrantada. De todos estos, afirma que se destaca el que enaltece la simbología de la sangre y los cuerpos como elementos fecundadores.

³⁰ Citado por Galeano en *Polen y escopetas* (p. 27)

de pirotecnia, porque se escuchaba su anhelante tableteo, y se veían sus escupitajos incandescentes, pero no se percibía la más leve reacción, ni una voz, ni siquiera un suspiro, entre la muchedumbre compacta que parecía petrificada por una invulnerabilidad instantánea. De pronto, a un lado de la estación, un grito de muerte desgarró el encantamiento: “Aaaay, mi madre.” Una fuerza sísmica, un aliento volcánico, un rugido de cataclismo, estallaron en el centro de la muchedumbre con una descomunal potencia expansiva. José Arcadio Segundo apenas tuvo tiempo de levantar al niño, mientras la madre con el otro era absorbida por la muchedumbre centrifugada por el pánico.” (*Cien Años de soledad*, 2002, 315)

En la reciente década del siglo XXI, la negación de la guerra continuó, paradójicamente, el conflicto armado en Colombia recrudecía, primero, desde el inicio del plan Colombia emprendido en el gobierno de Andrés Pastrana y luego por la política de seguridad democrática formulada por Álvaro Uribe Vélez, cuya implementación generó innumerables crímenes atroces, desapariciones extralegales, o comúnmente denominadas falsos positivos, y desplazamiento de campesinos a diferentes ciudades en todo el territorio nacional.

Todo esto genera un lento despertar de los colombianos para que los hechos de la violencia fueran inocultables. La literatura contemporánea de la década del 2000 al 2010, que de una u otra forma ha abordado esta problemática, no recurrió a la forma del realismo mágico, sino que aparecen ciertos visos de la anterior tradición de la literatura de la violencia de mitad del siglo XX. Por ejemplo, En *Abraham entre bandidos* (2010) de Tomás González, se hallan referencias a prácticas atroces de la violencia del pasado:

Lo que los bandoleros hicieron después no fue por maldad sino por razones militares. Para borrar sus huellas y hacer creer al ejército que la emboscada había sido obra de los hombres de Hiena, Enrique Medina decidió que todo quedara como lo hubiera dejado el otro bandolero. Para los seis soldados prisioneros aquello significaba el final más atroz. Abraham y Saúl vieron a los hombres de Pavor cortarles con los machetes las cabezas y los genitales a los soldados muertos y ponérselos a cada uno en el estómago abierto, uno de los muchos y muy famosos caprichos de Hiena. (González, 2010, 152)

Esta práctica podría denominarse como corte de florero, de acuerdo al planteamiento que formula Juan Carlos Guerrero, en *Los cuerpos en dolor I: emblemática del régimen ético de la violencia*³¹. El autor afirma que dicho corte es producto de testimonios orales y de la imaginación de campesinos sobre cuerpos reorganizados después de ser descuartizados. Agrega Guerrero que la referencia a este tipo de práctica solo es reseñada en el texto *La Violencia en Colombia* de Fals Borda.

En el lejero, imágenes como la de un muchacho que pateaba, juega con la cabeza de una anciana ante la mirada del forastero Jeremías Andrade parecen más no son propias de la ficción literaria:

Entró a la cancha, que era la prolongación de la plaza de mercado, sumido en la duda, y se aproximó al muchacho, con la esperanza de una charla, no solo sobre la cabeza que rodaba, ¿por qué jugar con la cabeza de una anciana?, sino simplemente la esperanza de una charla, hablar por primera vez después de un viaje de horas de silencio, y hablar con un habitante del pueblo, en el pueblo, oír la voz del habitante, y oír la propia voz, para acabar de llegar, hacerse vivo, aunque para vivir hubiese necesidad de preguntar al muchacho si eso que pateaba era la cabeza de una anciana, y por qué pateaba la cabeza de una anciana; no pudo hablar: tan pronto lo soslayó el muchacho recogió la cabeza y echó a correr, al otro lado de la única luz. El quedó solo en la cancha. (17)

Sin embargo, esta imagen puede corresponder con la realidad histórica del país. En el caserío de Bijao, en el municipio de Río Sucio, Choco, el 25 de febrero de 1997, incursionaron los paramilitares en el marco de la Operación Génesis³². Uno de los relatos de los sobrevivientes así lo testimonia:

La historia la cuenta Bernardo, que prefiere no mencionar sus apellidos, porque teme que le nieguen la visa: espera viajar hoy a Costa Rica para atestiguar este lunes, en nombre de las

³¹ En: <http://res.uniandes.edu.co/view.php/638/pdf/view.php>

³² La operación militar génesis fue ejecutada entre el 24 y 27 de Febrero de 1997 en 23 comunidades de la cuenca del Cacarica, departamento del Chocó con la presunta colaboración de paramilitares. Por esta acción, que generó desplazamientos de aproximadamente 531 personas y crímenes de lesa humanidad, el estado es juzgado ante la Corte Interamericana de derechos humanos.

víctimas, en el proceso Marino López y otros-Operación Génesis, por el que Colombia podría ser condenada en la Corte Interamericana de Derechos Humanos.

“Dos días después, yo estaba amarrado a un árbol, de espalda, con los brazos hacia atrás... Enfrente mío descuartizaron a Marino y luego presencié cómo jugaban fútbol con su cabeza.” Así recuerda Bernardo la escena más atroz del delito de lesa humanidad que juzga ese alto tribunal.³³

Rosero cuestiona *En el lejero* este tipo de acciones de la realidad del país, razón por la que opta por la duda del personaje Jeremías Andrade, quien no cree que eso que ve rodando sea una cabeza. De serlo, inquiera una respuesta a esta acción, pero como puede preverse no la halla, lo que corresponde con el vacío y la impunidad que en la realidad nacional dejan este tipo de actos irracionales o, al contrario, de una fuerte racionalidad instrumentalizada en el sentido que emplea Adorno y Horkheimer para referirse al holocausto nazi.

Este tipo de acciones generan también respuestas en otras narrativas no solo de carácter literario que se ocupan de sacar a la luz pública las masacres, violaciones, los vejámenes, el horror de la guerra que parecía haberse apaciguado pero que resurgía, tomaba fuerzas para infundir el terror y el miedo nuevamente. Sin embargo, estas no lograban la comunicabilidad de la experiencia, puesto que su interés se centraba en la información misma de los hechos, en las nuevas formas de producir el sufrimiento y la muerte. Si en el pasado con machetes fragmentaban cuerpos, la “tecnificación y masificación”, conllevó a la motosierra, lo que condujo a que paramilitares, por ejemplo, recurrieran a hornos crematorios en el Catatumbo para borrar todo rastro de sus víctimas. Son poco mencionados estos hechos, pero se hallan suficientes evidencias y bibliografía al respecto de la barbarie de los crímenes de guerra. Incluso, se mencionan prácticas de canibalismo por parte de grupos paramilitares.³⁴

La respuesta de la literatura ante la nueva oleada de violencia de los noventa hasta la actualidad, generada también por efectos del narcotráfico, resurgió. Esta vez el número de

³³ En: *Testimonio de una atrocidad en el Chocó*. Jorge Quintero. Periódico El Tiempo, Febrero 10 de 2013.

³⁴ En: *Cuando el diablo se le metió a los paras*. Luz María Sierra. Periódico EL Tiempo, Noviembre 25 de 2007.

crónicas, ensayos, artículos, testimonios y novelas fue igualmente considerable como la vasta cantidad de novelas del periodo de la violencia bipartidista de los años cincuentas. Todos estos textos aportan material para gran parte de la narrativa del presente siglo XXI en Colombia. En definitiva, la literatura nacional confluye inevitablemente en el problema de la violencia del pasado y del presente.³⁵ La preocupación de la nueva generación de escritores en relación con la narrativa que alude al fenómeno de la violencia sigue el planteamiento de Gabriel García Márquez:

La novela no estaba en los muertos de tripas sacadas, sino en los vivos que debieron sudar hielo en su escondite, sabiendo que a cada latido del corazón corrían el riesgo de que les sacaran las tripas. Así, quienes vieron la violencia y tuvieron vida para contarla, no se dieron cuenta en la carrera de que la novela no quedaba atrás, en la placita arrasada, sino que la llevaban dentro de ellos mismos. El resto —los pobrecitos muertos que ya no servían sino para ser enterrados— no eran más que la justificación documental. (Márquez, 1959,10)

Así, resalta el novelista que el material literario de la novela de la violencia debería componerse y ocuparse de los vivos, de los sobrevivientes de la guerra, pues son las víctimas³⁶ quienes pueden contar las historias y sobre todo son quienes se ven más afectados por esta. Gabriel García Márquez también señala que ningún drama humano es unilateral:

Quienes vuelvan alguna vez sobre el tema de la violencia en Colombia, tendrán que reconocer que el drama de este tiempo no era sólo el del perseguido, sino también el del perseguidor. Que por lo menos una vez, frente al cadáver destrozado del pobre campesino, debió coincidir el pobre

³⁵Obras como *Leopardo al sol* (2005) Laura Restrepo, *El ruido de las cosas al caer* (2011) Juan Gabriel Vásquez, *Abraham entre bandidos* (2010), *El desbarrancadero* (2001) Fernando Vallejo, *Tres ataúdes blancos* (2010) Antonio Ungar, *El olvido que seremos* (2006) Héctor Abad Faciolince, por mencionar solo algunas, están directamente relacionadas con la historia de la violencia en Colombia.

³⁶Walter Benjamin entiende la novela como rememoración, como unidad de una vida, de una acción o personaje, aspectos que pueden ligarse con el tratamiento en la escritura de la novelas sobre la violencia como *Las muertes de fiesta*, *Señor que no conoce la luna*, *En el lejero*, *Los ejércitos* y *La carroza de Bolívar*, todas estas obras de Evelio Rosero.

policía de a ochenta pesos, sintiendo miedo de matar, pero matando para evitar que lo mataran (1959, 11)

Este aspecto se evidencia en *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio. Un soldado siente en su conciencia el remordimiento de haber asesinado en la masacre de las bananeras a un huelguista³⁷, pese, cabe aclarar, a que el soldado no estaba en riesgo de ser asesinado, puesto que los manifestantes no representaban mayor peligro para los soldados. En la novela *Abraham entre bandidos* de Tomas González, también se explora la complejidad del drama de la violencia desde el punto de vista del perseguido y perseguidor. Los bandidos y asesinos son a su vez víctimas y victimarios:

Al hablar de los bandoleros más sanguinarios, los periódicos publicaban siempre lo que parecía ser el mismo reportaje. A casi todos les habían asesinado, de niños, a sus familias, y todos habían perpetrado, después, venganzas que nunca terminaban, como si nada ni nadie pudiera ya saciarlos. (*Abraham entre bandidos*, 2010, 12)

En la novela de González, los asesinos matan por venganza y ante el temor de que los maten. Por medio de múltiples narradores que corresponden a las voces de los actores armados de la guerra, es contada parte de la pasada historia de la violencia bipartidista. Las voces narrativas también pertenecen a civiles, convertidos en cautivos y llevados por los bandoleros en un viaje por los territorios de la violencia, la barbarie, la muerte y la violencia de los años cincuentas.

En el planteamiento del novel acerca de la narrativa de la violencia se evidencia la preocupación del escritor por la novela que se ocupaba de las estadísticas de los muertos. Gabriel García Márquez sugiere que el género de la novela debe centrarse en los problemas existenciales que la violencia acarrea a los seres humanos y como ésta afecta la conciencia de aquellos que la padecen, la experimentan y la sobreviven. Lo que el escritor cuestiona es la novela anclada en el hecho, en los datos, en el detallismo documental, pues la labor del

³⁷ Este aspecto se analizara con más detenimiento en el capítulo III: La violencia, generadora de la negación y la invisibilidad.

novelista no es la misma del sociólogo, del historiador o periodista. Al escritor de novelas le concierne dar cuenta de los problemas humanos.

A su vez, Gabo propone una reflexión en torno al problema de la representación de lo real en el arte literario cuando la novela se enfrenta a una realidad política, social y económica tan devastadora como lo es la violencia y su negacionismo. El fragmento de la novela *Cien Años de Soledad* sobre la masacre de las bananeras es, en parte, una respuesta, un ejemplo de toma de posición frente al discurso negacionista de la violencia oficial contra organizaciones sindicales y civiles trabajadores que reclaman sus derechos laborales³⁸.

A José Arcadio Segundo no le creen una sola palabra de la masacre en el pueblo y lo toman por loco. Los muertos y sus rastros han desaparecido por completo. Nadie ha visto ni oído nada. La versión oficial impuesta en Macondo es que no ha pasado nada. Pero queda un sobreviviente quien pondrá en duda esa versión. En el relato, José Arcadio Segundo aparece como un muerto o fantasma, es decir, presencia que simula un cuerpo humano de carne, hueso y palabras. En las novelas de Evelio Rosero *Las muertes de fiesta*, *Señor que no conoce la luna*³⁹, *En el lejero* y *Los ejércitos* se recurre también a la representación de los personajes como muertos o fantasmas. La metáfora del fantasma puede leerse así en las novelas como una huella del negacionismo histórico impuesto en el país y quizá en otras partes del mundo desde mediados del siglo XX hasta la actualidad. La narrativa colombiana ha respondido a este negacionismo reafirmando la existencia de las víctimas mediante este recurso simbólico que es una forma de darle voz a los muertos.

En *Los ejércitos*, la figura de Ismael Pasos se torna por momentos fantasmática, lo que corresponde a un recurso estilístico y retórico que emplea el autor transitoriamente, pues de lo contrario, el relato perdería verosimilitud. Esta es precisamente la genialidad del autor. La

³⁸ La masacre de las bananeras en 1928 fue un hecho fatídico en la historia del país. En principio, fue encubierta por los medios oficiales que luego, al ser inocultable, emitieron artículos que reproducían el discurso político y militar cuya intención no era otra que infundir de legalidad la masacre al considerar a los huelguistas bandidos, como una cuadrilla de malhechores.

³⁹ El análisis de la metáfora del fantasma en *Las muertes de fiesta* y *Señor que no conoce la luna* aparece en el capítulo IV de este trabajo: La experiencia de lo erótico y lo violento.

novela puede leerse desde la perspectiva de que en efecto el personaje es real, sin embargo, al final cabe la duda de que exista no solo como ser corpóreo, sino también como imagen, como reflejo, como un espectro, es decir, recuerdo, ensoñación o alucinación de los asesinos asediados por el peso de los muertos en sus conciencias. Se podría elucubrar, por qué no, que Ismael hacía mucho había sido asesinado a manos de los ejércitos, y por eso persigue sus pasos para reclamarles su desaparición y la de su esposa Otilia. Ismael volverá a morir, pues como fantasma ha burlado a los ejércitos:

[...] “Quieto”, gritan, me rodean, presiento por un segundo que incluso me temen, y me temen ahora justo cuando estoy más solo de lo que estoy, “Su nombre”, gritan, “o lo acabamos”, que se acabe, yo sólo quería, ¿qué quería?, encerrarme a dormir, “Su nombre” repiten, ¿qué les voy a decir?, ¿mi nombre?, ¿otro nombre?, les diré que me llamo Jesucristo, les diré que me llamó Simón Bolívar, les diré que me llamo Nadie, les diré que no tengo nombre y reiré otra vez, creerán que me burlo dispararán, así será. (203)

Como se percibe en este fragmento es extraño considerar que los ejércitos le teman a un indefenso anciano, lo que ratifica la posibilidad de considerar a Ismael como fantasma. Sin embargo, este fragmento puede comprenderse, también, en el sentido de concebir el drama humano de la violencia en su complejidad de saber que los asesinos también sienten miedo al matar y que en algunos casos personajes anónimos, civiles, demuestran coraje y valentía al enfrentarlos, a reclamarles a los ejércitos por sus muertos.

De este modo, Rosero construye la verosimilitud en la historia. Como se sabe escribió la novela a partir de testimonios de la guerra, lo que insta incluso a considerar la mitología en torno a ésta, los relatos donde aparecen y desaparecen seres fantasmáticos.⁴⁰ El autor sabe que la horrible noche de la violencia se extendió desde la mitad del siglo XX con su oscuridad al siguiente siglo, que el terror continúa, pero la novela es una forma de transmutarlo en experiencia comunicable mediante una prosa poética como lo demuestra *En el lejero* y *Los ejércitos*. Su interés no es del todo denunciar, adherirse a una tesis sociológica o defender una

⁴⁰ En regiones de los llanos orientales, donde hubo una fuerte presencia paramilitar entre el 2003 y 2005 se encuentran insólitas historias de paramilitares asediados por los fantasmas de sus víctimas descuartizadas. Ver artículo del Tiempo: *Cuando el diablo se le metió a los paras*. Domingo 25 de Noviembre de 2007.

ideología determinada, es decir, escribir literatura comprometida, pues todo continua igual o peor aún. Al respecto, el escritor plantea:

A mi modo de ver, cuando se aborda una creación literaria no debería existir ningún encadenamiento ideológico de ninguna índole. El mismo acto de escribir debe presuponer esta liberación, aunque el entorno cultural del creador determine raíces tan hondas como inevitables. Pero aunque exista el caos, si el autor prefiere decidirse por el temblor de las pestañas de la amada, obedece, por cierto, a algo más urgente, a algo que muy posiblemente el mismo caos de la realidad necesita para explicarse y recuperar el equilibrio. (Rosero, 1993,116)

Sin embargo, en *Los ejércitos* no se prevé aquel equilibrio, pues esas imágenes al inicio que hacían pensar en un paraíso se convierten en un infierno, en horror sin extrañamiento, lo que convierte inexorablemente al personaje en partícipe de la violencia por la habitual acción de mirar. Los personajes, su deseo de vivir, es arrastrado por la vorágine de la violencia. El deseo de Ismael Pasos hacía Geraldina se acerca a la perversión por la inminente cercanía de la muerte violenta que irrumpe y trastorna el acontecer humano, es decir, la historia. En consecuencia, la concepción histórica que subyace de la metáfora del fantasma en estas novelas puede corresponder a la continuación de la violencia como forma inmanente de la historia o en otras palabras, la violencia es el fantasma de la historia. Así, se puede deducir que la toma de posición o punto de vista del autor es algo escéptico.

Al igual que Gabriel García Márquez, Rosero ubica la función de la novela en un plano distinto al del fiel reflejo de la realidad. Es decir, reconoce los vínculos con lo socio-histórico y cultural, pero deshecha la posibilidad de convertirla en panfleto ideológico o en documento sociológico: el interés de la novela se centra en problemas humanos, “más urgentes”, que para ser observados pueden pasar por hechos tan triviales como “el temblor de las pestañas”. En este sentido, la novela registra, explica y explota aspectos que el sociólogo o el historiador desechan.

La noción del género de la novela en Rosero no está ligada a planteamientos del realismo social del siglo XIX, pues es claro que la intención esencial en sus novelas no es ponerlas en función o que sirvan como instrumentos de la realidad política, social, económica y cultural de

un determinado momento histórico. Sino más bien la novela para este escritor es un campo de experimentación con el discurso literario que, inobjetablemente, se sustenta en las múltiples realidades circundantes del mundo, crea sus propios códigos verosímiles en el espacio propio de la ficción narrativa.

Así, Rosero no explica o se adhiere a una tesis sociológica para comprender el fenómeno de la violencia en Colombia, pues en últimas como se ha dicho insistentemente por críticos literarios, la finalidad de la novela no es explicar o reflejar la realidad, sino más bien representarla simbólicamente. El escritor colombiano, aunque indica quienes son los agentes de la guerra: los ejércitos y agentes estatales, no propone una solución, alternativa o salida a la problemática de la violencia.

La aparente invisibilidad de los ejércitos como también la progresiva desaparición de Ismael Pasos, puede indicar, primero, la ausencia de quienes son los directos responsables o autores intelectuales de la violencia en el país, pues siempre han permanecido ocultos y al margen de la justicia, y por consiguiente, señala, segundo, que ante la ley y la sociedad colombiana, muchas víctimas del conflicto armado aún son invisibles, no existen en tanto sujetos de derecho, en tanto sujetos históricos. En la novela puede leerse esta denuncia, resultado de la toma de posición del autor frente al negacionismo de la violencia en Colombia durante la primera década del siglo XXI en el país.

En la escritura de Evelio Rosero es clara la función de la ficción en su narrativa, pues sirve para explorar las múltiples dimensiones del fenómeno. En *Los ejércitos*, la imagen espectral del personaje se revela hasta el final del relato. Solo al final sabemos que esa figura corporal corresponde a la de un muerto, un desaparecido más de la guerra en Colombia. La imagen de Ismael Pasos representa lo inasible de la muerte violenta; pertenece a imaginarios populares y se constituye en mecanismo de recuerdo de crímenes de lesa humanidad. Esta así ligada a la facultad de la memoria que la novela aspira preservar, según Benjamin.

Así mismo ocurre con la imagen de la historia, inseparable de la violencia, o la violencia inseparable de la política, lo que se refleja indirectamente en *Los ejércitos*, novela que se

constituye en replica crítica al negacionismo del conflicto armado en Colombia⁴¹ que reaparece con la política de la seguridad democrática implementada por el gobierno de Álvaro Uribe Vélez. Al respecto Padilla Chasing señala:

Sin pretender reducir la problemática de esta novela a aspectos extratextuales, es preciso entender la configuración de Ismael y de San José como signos a través de los cuales Rosero toma posición frente al discurso oficial del momento, produciendo un efecto de honestidad ante una actitud percibida como cínica, mentirosa, falsamente paternalista de dicho mandatario. El acto creativo de Evelio Rosero cobra sentido en estas circunstancias históricas: la estructura axiológica de *Los ejércitos* se relaciona con esta situación vital. Gran parte del valor estético de esta novela reside en la manera como, en calidad de autor, resiste al discurso de la mentada seguridad democrática. (149)

La resistencia al discurso de la seguridad democrática, que es en últimas una forma de negacionismo de la guerra y a su vez legitimización de la violencia, se representa *En El lejero* y *Los ejércitos* mediante la metáfora del fantasma. Es pues una forma irónica, estética y crítica de examinar y corroborar que el fantasma de la historia es la violencia, o recurriendo a la metáfora de Marx: la violencia es la partera de la historia. En *Los ejércitos*, no se evidencia, sin embargo, que la violencia dé a luz a la historia en el sentido de que el nacimiento de ésta corresponda con una vida nueva que sería la consecución de transformaciones sociales. La violencia en estas novelas no corresponde a la *violencia fundadora*⁴² en el sentido nietzscheano, sino que es impulsada, en gran parte, por el control del negocio de las drogas:

⁴¹El negacionismo no es reciente, tiene sus antecedentes históricos en el holocausto judío. Para el caso Colombiano se remonta al periodo de la violencia en Colombia (1946-1957). La literatura se ocupó de desenmascararlo a partir del extenso número de textos narrativos y poéticos que surgieron a la par con los hechos de guerra. La sociología también aportó una obra fundamental: *La Violencia en Colombia* de Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna.

⁴²Juan Carlos Galeano en *Polen y escopetas, La poesía de la Violencia en Colombia*, alude a esta noción de Nietzsche para afirmar que la guerra del pasado periodo de la Violencia fue una guerra fratricida motivada por las venganzas y las sórdidas reivindicaciones partidistas. Señala: “Entiéndase dicha violencia en el sentido creador Nietzscheano, que se justifica dentro del cambio incesante de las fuerzas del Universo. Esta, al traer sufrimiento y tribulaciones, crea valores positivos. En contraste, la Violencia Colombiana se fundaba en mediocres reivindicaciones partidistas. Muchas veces el resentimiento y las venganzas personales eran las motivaciones y el fin de los crímenes violentos, y éstos nada tenían que ver con la violencia fundadora propuesta por el filósofo alemán. Un artículo que ilumina sobre la violencia en el sentido Nietzscheano es el de Raymond Polin, *Nietzschean Violence*, en Ph. P. Wiener Y J. Fisher (eds.), *Violence and Aggression in the History of Ideas* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1974) 65-78”.

El profesor Lesmes y el alcalde viajaron a Bogotá; sus peticiones para que retiren las trincheras de San José no son escuchadas. Por el contrario, la guerra y la hambruna se acomodan, más que dispuestas. 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. (124)

Evelio Rosero no se centra en este aspecto que sería objeto de análisis de la sociología. Al escritor le interesan las vidas particulares de los personajes, su cotidianidad, la posibilidad de contemplación y el goce del cuerpo en medio del caos de la guerra. La vida, su esencia, es arrasada por el movimiento constante de la violencia. Pese a ésta, los personajes creados por el autor como Ismael Pasos se oponen a esa fuerza aniquiladora. Este narrador se empeña en la búsqueda constante de la libertad, pues negarse a resguardarse en su casa y transitar sin temor por el pueblo que se presumía de paz, sitiado por los ejércitos, es resistirse a ellos. Además, el impulso de Ismael es encontrar a Otilia, su esposa, así al final lo único que halle sea la muerte. La negación de Pasos a la autoridad de los ejércitos es condenarse a muerte, por lo tanto, su deambular en el relato puede interpretarse como una forma de parodiarse muerto, estado que le permite como narrador revelar los estragos de la guerra.

En el lejero, el aliento que impulsa a Jeremías Andrade es la persistente búsqueda de su nieta, la única razón del anciano para seguir con vida. Su consuelo es encontrarla. En ambas novelas, la esperanza de que el estado de las cosas cambie no se evidencia, como sí se percibía, por ejemplo, en gran parte de la poética y narrativa del primer periodo de la violencia en Colombia en la segunda mitad del siglo XX. Así, la mirada del autor al fenómeno de la violencia es pesimista, pero de su narrativa puede desprenderse la idea de que las historias individuales, particulares, anónimas, mínimas, las historias de los perseguidos, de las víctimas

En la novela *Abraham entre bandidos* (2010) de Tomas González, se explora esta dimensión de la pasada violencia de la segunda mitad del siglo XX generada por el odio, la venganza y las reivindicaciones partidistas. Para tal efecto, el autor explora la narración desde el punto de vista de los victimarios: los bandoleros.

deben cobrar relevancia frente a las grandes narraciones oficiales de la historia. Quizá así propone explicar y recuperar el equilibrio en la realidad, puesto que el negacionismo de la violencia en Colombia ha impedido una comprensión del problema en toda su complejidad.

Al final de *En el lejero y Los ejércitos*, se respira un aire de incertidumbre del presente, pues la muerte sería el final para ambos personajes, pero el consuelo reaparece pues no se nos revela si Ismael Pasos sobrevivirá y encontrará a Otilia así sea muerta, como sucede con muchos familiares de secuestrados quienes esperan al menos encontrar los restos de sus seres cercanos. A su vez, *En el lejero* se desconoce si Jeremías Andrade se encontrará con su nieta en el frenocomio, así sea su imagen espectral en el rostro de algún condenado.

A esta incertidumbre, cercana a la muerte, se contraponen imágenes erotizadas del pasado. Esas imágenes como la del anciano observando a la mujer del brasilero o a Graciélita, apenas una niña de doce años, contienen más fuerza que las del presente de la violencia; son la única certeza en contraste con el desasosiego que habita en San José.

En *Los ejércitos* es inminente y constante la tensión entre Eros y Thanatos tanto así que esas dos figuras se confunden, al final, en la conciencia de Ismael Pasos frente al cuerpo vulnerado e ultrajado de Geraldina. La violencia en *Los ejércitos* afecta todo el acontecer humano. Ésta incide directamente en el ambiente de tranquilidad inicial que se respiraba en casa de Ismael, trepado en el árbol de naranjas desde donde espiaba a su vecina Geraldina. Este estado idílico se suspende por los hechos que dejan tras de sí víctimas en San José. La vida, como escribía Quevedo, se convierte en un *presente de sucesiones de difuntos*, imagen que resulta acorde para designar la historicidad del ser en la violencia que lo circunda desde tiempos remotos. Sin embargo, es objetable la idea de que historia sin violencia no es historia, como también es válido afirmar que no toda la literatura que se ha referido al fenómeno de la violencia en Colombia despliega un inventario de muertos, que ha sido el énfasis en el que se han centrado algunos estudios literarios, así como también en la relación de la literatura de la violencia con las estructuras de la realidad política- social, aspecto sugerido en *Los ejércitos*.

Los cuerpos de los muertos, los cuerpos de los vivos, los sobrevivientes, su existencia después de los avatares de la violencia, constituyen la presencia de la continua tensión entre Eros y

Thanatos. De ésta se desprende la ruptura de la tradición de la literatura de la violencia en Colombia hacia la evolución de una escritura en la que se evidencia más la experiencia en la dimensión estética. Al respecto, Dieter Janik en el ensayo “*La experiencia de la violencia: problemas de su transposición estética*”⁴³, plantea la posible y más trascendente interrelación entre estructura literaria y aisthesis. Propone obras como *La mala hora* (1962) de Gabriel García Márquez, *La casa grande* (1962) de Álvaro Cepeda Samudio, *El día señalado* (1963) de Manuel Mejía Vallejo y *Cóndores no entierran todos los días* (1972) de Gustavo Álvarez Gardeazabal, como tentativas logradas de “*literaturizar la violencia*” (Mena 1978, 97) En relación con estas señala:

Lo que domina en todas las obras mencionadas es un clima de opresión cuyas razones profundas no se averiguan ni se aclaran. Se perfilan – en un caso más, en otro menos- los grupos y fuerzas antagónicas, destacándose algunas individualidades por cada lado, pero no a tal punto que sirva para borrar la impresión de que el sujeto real y central es siempre la población fijada por circunstancias fatales de su vida en aquel lugar, desgarrada por odios pasados y presentes que pueden encenderse nuevamente en cualquier momento y hacer brotar nuevas violencias. La población parece llevar una existencia insular, absolutamente desconectada del marco institucional del país que, normalmente, debería garantizar una convivencia ordenada y justa. Más aún, los representantes del poder público se revelan como la encarnación de la arbitrariedad, apoyados en el poder cínico de sus armas de fuego. Esto es de tal modo así que los pocos personajes que actúan como si siguiera existiendo una comunidad regida por normas de convivencia éticas, se mueven como maniqués en un vacío institucional. Las casas permanecen cerradas, los hombres evitan aparecer en público, de noche reina el toque de queda. En el curso de los eventos se intensifica cada vez más la realidad fantasmal de aquellas poblaciones. (Janik, 1994, 145)

En *Los ejércitos* los perfiles de los grupos y fuerzas antagónicas son indistinguibles e indeterminados. No se hallan individualidades o diferencias en uno u otro. En *el lejero*, estas fuerzas difícilmente se identifican entre los pobladores, su presencia es mimética. En ambas

⁴³ En: *Literatura Colombiana hoy. Imaginación y barbarie* (1994) Karl Kohut (ed) Frankfurt. Madrid: Ed. Iberoamericana.

novelas, la población como sujeto real y central aparece diluida por efectos de la violencia del pasado y la del presente. *En el lejero*, se intensifica aún más la atmosfera de opresión, pues reina un silencio aterrador y cómplice en los habitantes. En *Los ejércitos*, el pueblo aún respira cierto clima de esperanza, a pesar de las adversidades, aunque esto señala también la indiferencia, pasividad y sobre todo que la sociedad colombiana se acostumbró a la violencia, pues es vista como algo natural en la historia del país que invita incluso a reírse de la propia desgracia. San José, el pueblo de los ejércitos, es un espacio distante de todo ente estatal. La única presencia del estado son las fuerzas militares que como todos los otros ejércitos cometen desmanes contra la población civil:

Me paralizó. Trato de adivinar entre la mancha de los arbustos. El ruido se acerca, ¿y si es un ataque? Puede suceder que la guerrilla, o los paramilitares, hayan decidido tomarse el pueblo esta noche, ¿por qué no? [...]

Pero también pueden ser los soldados, entrenando en la noche, me digo, para tranquilizarme. “Igual”, me grito, “me disparan igual.” (43)

En *Los ejércitos*, a la violencia evidente en los cuerpos violentados, se opone la mirada de Eros⁴⁴, representada en el cuerpo del anciano, quien pese a su avanzada edad y a que está circundado por la violencia, el horror y la muerte en San José, merodea como un niño inocente y a su vez algo perverso contemplando e imaginando los cuerpos de las mujeres. La imagen del viejo Ismael se va desvaneciendo en la medida que se encuentra con la muerte de habitantes del pueblo, con conocidos suyos. Sin embargo, es casi imperceptible ante los demás; el halo fantasmal empieza a recubrirlo cada vez más:

A los madrugadores nos interrogan: por qué madrugó hoy, qué hacía en la calle. Se pueden ir sólo algunos, más o menos la mitad: un soldado leyó una lista de nombres: “Estos se van”, dijo, y me quedé pasmado: no escuché mi nombre. En todo caso me voy con los que se van. Una suerte de enfado, indiferencia, me ayuda a pasar por entre los fusiles sin que nadie repare en mí. De hecho, a mí ni siquiera me miran. (64)

⁴⁴ Este aspecto de la aparición del erotismo en la literatura de la violencia en Colombia podría corresponder con la noción de catarsis que se analizará en el capítulo cuatro: La experiencia de lo erótico y lo violento.

La figura del septuagenario Ismael coincide con la de un fantasma en la ficción de la novela, aspecto que en la realidad corresponde con la imagen de la vejez, la decrepitud, pues un abuelo, un anciano nos recuerdan la cercanía con la muerte y así la desaparición u ocultamiento ante la sociedad, pues a los viejos se les recluye en fundaciones o instituciones como a los locos, quizá porque los primeros son testigos del pasado y los segundos buscan augurar el futuro o viven también en el pasado.

Es evidente entonces que las metáforas surgen del encuentro del hombre con las diversas realidades del mundo que busca abstraer, significar, representar e interpretar. Por lo tanto, se podría afirmar que se originan en simultaneidad con la aparición del lenguaje en el ser humano. Al respecto, Blumenberg afirma:

La relación del hombre con la realidad es indirecta, complicada, aplazada, selectiva y, ante todo, “metafórica”. [...] El animal *symbolicum* domina una realidad genuinamente mortífera para él haciéndola remplazar, representar; aparta la mirada de lo que le resulta inhóspito y la pone en lo que le es familiar. Animal simbólico, animal metafórico, el hombre sobrevive proyectando, más que probablemente sobre el vacío fondo inatacable de la pared de la Nada, determinaciones de lo indeterminado (cuya forma general, nos enseña Arbeit..., es justamente el mito), imágenes variadamente cristalizadas que ya no pueden ser “verdades últimas, ontologías o historias del ser o metafísicas”, sino, sencillamente, “algo interpretable que precede a otra cosa interpretable [...]” (Blumenberg, 2003, 33)

Como se evidencia, el hombre no se ha podido desasir de su pasado animal, por esencia violento, ha erigido así, en medio de la barbarie, la civilización⁴⁵, de la cual, sin embargo, la escritura y a su vez la historia y el arte lo aproximan a su condición humana.

En *Los ejércitos*, desde el inicio del texto, se sugiere la metáfora del fantasma en el epígrafe: “¿No habrá ningún peligro en parodiar a un muerto?”⁴⁶ Esta metáfora puede entenderse

⁴⁵La dicotomía entre barbarie y civilización se plantea en la novela de Rosero *Señor que no conoce la luna*, que se analizará en el capítulo tres de este trabajo: La violencia, generadora de la negación y la invisibilidad.

como una forma de imitación de los muertos, una proyección, una imagen pasada de ellos, es decir, de lo que fueron en vida. En la ficción narrativa, el lector sabe que los personajes son invención del autor o proyección del narrador, pero en la medida que configuran o reflejan acciones individuales o colectivas en una realidad cultural, social o política, adquieren humanidad, es decir, se desprenden de su condición fantasmática o fantasmagórica. En la representación estética literaria de la violencia en Colombia, los autores han recurrido a diversas formas o figuraciones. Una de estas es la del fantasma que se refleja en la apariencia de los personajes por su cercanía a la inminente muerte a manos de agentes armados como los ejércitos. Esta metáfora se proyecta también a todo el espacio-tiempo: el pueblo, los pueblos adquieren ese halo fantasmagórico, como se evidencia *En el Lejero*, en donde la trágica realidad de la desaparición se forma mediante la creación de ambientes, lugares y atmosferas lúgubres, cuyas descripciones oníricas sitúan al lector en el infierno que puede significar la pérdida, la búsqueda y el hallazgo de la muerte que se sucede ininterrumpidamente, circularmente, como cumpliéndose el eterno retorno nietzscheano:

Es un camino de dolor- dijo.

- Sus labios temblaban:
- Un camino trazado por los cuerpos que cayeron y que caen, que siguen cayendo y van a caer, el camino por donde se arrojan los encadenados muertos, los más enfermos, las cadenas amarrándolos aún, para que el río, abajo, los reciba, y sus aguas correntosas se los traguen. (*En el lejero*, 98)

El eterno retorno en las novelas de Rosero está ligado con aspectos como la circularidad y la fragmentación en la narración. Esta última es evidente en la forma como el narrador presenta los acontecimientos. Estos son revelados por Ismael Pasos de una forma desorganizada que obedece al trabajo de rememoración, al ejercicio de la memoria de un anciano quien ha presenciado parte de la historia del pueblo San José. Así, puede entenderse la circularidad y la fragmentación como figuras o imágenes que emplea el autor para representar la persistencia de la violencia.

⁴⁶ Rosero Evelio José. *Los ejércitos* (2007) México: Tusquets Editores. El epígrafe es tomado de: El enfermo imaginario, acto III, escena 11 de Moliere.

Estas estructuras identificadas y analizadas por Erna Pfeiffer⁴⁷ en su tesis, son características recurrentes en gran parte de la narrativa de la violencia. Dieter Janik señala que “permiten una comparación con las estructuras de la realidad político-social, haciéndose abstracción de los contenidos particulares que en cada caso las representan.” (Janik, 141)

En *Los ejércitos*, la circularidad es evidente para afirmar el persistente movimiento de la violencia por efectos de la guerra que se prolonga y prolongará en el tiempo histórico:

Hubo doce muertos. Fueron doce. Y de los doce un niño. No demoran en volver, eso lo sabemos, ¿y quiénes volverán?, no importa, volverán.

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. (160)

En este sentido, la metáfora del fantasma en la literatura de la violencia puede entenderse como una forma de reafirmar la muerte, puesto que esta figura, la del fantasma, refleja un aura del ser, del cuerpo antes del deceso, es decir, en vida, de su deseo de permanencia insistente en la denuncia, por ejemplo, del horror de un crimen. Así, se constituye como forma de preservación, una huella de la memoria que se contrapone a la muerte violenta o es la representación simbólica del recuerdo de la existencia ante el olvido de la barbarie de los crímenes que permanecen en la impunidad.

Por tanto, la metáfora se configura en respuesta estética al negacionismo de la guerra, evidente en los discursos estatales; adquiere así un sentido crítico de oposición a la negación u ocultamiento de las cifras de víctimas civiles:

[...] 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

⁴⁷Literarische Struktur und Realitätsbezug im Kolumbianischen Violencia-Roman (1984) Tesis austríaca, terminada en 1980.

y tantos otros de este pueblo murieron de viejos, y vuelvo a reír, ¿por qué me da por reír justamente cuando descubro que lo único que quisiera es dormir sin despertarme? Se trata del miedo, este miedo, este país, que prefiero ignorar de cuajo, haciéndome el idiota conmigo mismo, para seguir vivo, o con las ganas aparentes de seguir vivo, porque es muy posible, realmente, que esté muerto, me digo, y bien muerto en el infierno, y vuelvo a reír. (*Los ejércitos*, 160, 161)

En efecto, los vivos como el anciano en *Los ejércitos*, o el viejo forastero *En el lejero*, adquieren la figura del que ya está muerto y solo puede verse en la forma del fantasma. *En el lejero*, el anciano está en búsqueda de su nieta que es su única razón para existir. Jeremías Andrade descende a un infierno, recorre las calles de un pueblo de páramo amenazado por la erupción de un volcán. En la narración, este lugar adquiere un halo fantasmagórico, pues se percibe que nadie se reconoce entre sí, la comunicación es limitada, en este espacio el silencio irrumpe constantemente, al viejo que merodea y difícilmente indaga por su nieta casi nadie le habla, le rehúyen, su presencia de forastero es incómoda pues en últimas, con su llegada y al final del trasegar de sus pasos, se halla la verdad del pueblo. Es el extraño que de una u otra forma la devela.

Así mismo ocurre con Ismael Pasos, personaje de *Los ejércitos*, otro anciano que sufre la pérdida de su esposa. Otilia ha desaparecido, razón por la que emprende su búsqueda, que se vuelve un deambular por el pueblo de San José, que a diferencia del pueblo de El lejero, no se vislumbra en la representación literaria como un espacio fantasmagórico, pues hasta ahora, en el tiempo de la narración, se suceden los acontecimientos que conducirán a que el pueblo adquiriera ese halo:

En la montaña de enfrente, a esta hora del amanecer, se ven como imperecederas las viviendas diseminadas, lejos una de otra, pero unidas en todo caso porque están y estarán siempre en la misma montaña, alta y azul. Hace años, antes de Otilia, me imaginaba viviendo en una de ellas el resto de mi vida. Nadie las habita, hoy, o son muy pocas las habitadas; no hace más de dos años había cerca de noventa familias, y con la presencia de la guerra- el narcotráfico y ejército, guerrilla y paramilitares- sólo permanecen unas dieciséis. Muchos murieron, los más debieron

marcharse por fuerza: de ahí en adelante quién sabe cuántas familias irán a quedar, ¿quedaremos nosotros? [...] (61)

En *Los ejércitos*, la atmósfera fantasmagórica no corresponde al espacio del pueblo, la metáfora apenas se revela o transpone transitoriamente al personaje-narrador, el profesor jubilado, que adquiere ese halo a medida que revela la violencia y el horror, la verdad en San José, el pueblo de paz. Este tratamiento en la representación demarca sus propios límites en relación con el realismo burdo o realismo mágico precedente. Rosero examina la problemática de la violencia en la Colombia de la primera década del siglo XXI y ofrece su propio punto de vista un tanto desesperanzador, lo cual no lo distancia de una actitud claramente investigativa y por ende crítica. El mismo autor afirma que para la escritura de *Los ejércitos* retomó testimonios de pobladores que vivieron en medio de la guerra:

He hablado con los desplazados de Cali, donde vive mi mamá. Sus experiencias alimentaron parte de mi historia. Todas las anécdotas que narro son reales. Los dedos que le mandan al hombre a quien le secuestran 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.⁴⁸

En *el lejero* y en *Los ejércitos*, la búsqueda que emprenden los dos personajes por sus familiares, al recorrer solos aquellos pueblos donde se reproduce la guerra, coincide con el olvido o desidia de los organismos estatales. Su negación o inexistencia puede evidenciar la crítica del autor frente a la difusión de información en medios de comunicación oficiales sobre el hallazgo de desaparecidos o el rescate a sangre y fuego de secuestrados como políticos o funcionarios públicos, puesto que los desaparecidos en *El lejero* y en *Los ejércitos*, personas del común, de a pie, por decirlo así, no son halladas, el encuentro de ambos personajes es el horror, la confusión, la duda, la incertidumbre y el vacío.

Ambos personajes comparten la edad de la vejez. Esto puede significar que Rosero quiso resaltar la proximidad de ellos a la muerte, no solo por su avanzada edad sino también, aún

⁴⁸<http://www.jornada.unam.mx/2007/05/06/index.php?section=cultura&article=a03n1cul>

más, por el deambular en espacios donde se vive en medio del fuego cruzado de los ejércitos, en medio de la guerra que ha vuelto a los pueblos fantasmagóricos lugares donde sus habitantes guardan silencio, apenas se vislumbran en medio de la neblina, lo que se evidencia *En el lejero*. En el espacio que merodea Jeremías Andrade, la presencia de la muerte se siente a cada paso, es una huella que deja tras de sí en sus calles ratones muertos, cabezas de pollos, la cabeza de una anciana a la que unos niños patean para jugar.

En *Los ejércitos*, la continuidad del conflicto armado se muestra en efervescencia en un pueblo de paz: San José, lugar donde, a diferencia del pueblo de *En el lejero*, la vida aún se manifiesta en la contemplación del anciano Ismael al cuerpo de su vecina, en el reverdecir de los árboles y sus frutos de naranja. No es un pueblo fantasma, sino que el fantasma de la violencia lo persigue, causando en sus pobladores, como en Ismael, esa apariencia fantasmática, de ser un vivo muerto a quien no lo ven, no le prestan atención, ni siquiera los actores armados quieren hacerle el favor de matarlo, de darle ese gusto. De una u otra forma, se vuelve inmune a la violencia de los ejércitos: “-El que mandaba le dijo al muchacho: “no te dije que lo mueras, guevón”, le dijo eso, gracias a Dios. “Está tan viejo que nos ahorra una bala, o el esfuerzo”, dijo, “que se largue” (48)

Esa especie de inmunidad está ligada a la condición de anciano, lo que se revela también *En el lejero*, pues la vulnerabilidad de Ismael y Jeremías por su avanzada edad no representa una amenaza para los actores armados. Por lo tanto, la elección de narradores ancianos es una decisión narrativa acertada de Rosero, puesto que la relativa prerrogativa de ellos frente a los ejércitos les permite recorrer los pueblos y ser testigos de los eventos:

Decir que buscaba a su nieta, mostrar la foto, decir su edad- la de él y su nieta-, y sobre todo su edad, ver que vieran que ya estaba viejo, que no serviría para empuñar un arma, que era dueño de nada, decir y repetir siempre lo mismo, en otros lugares y otros caminos, incluso simular más achaques y años de los que tenía- durante ese año de búsqueda incesante- lo había eximido por lo menos de morir. Muchas armas, de uno y otro bando- por esa suerte de muerte inminente que él encarnaba- lo dejaron de apuntar, despreciándolo hasta en la muerte. Mirándolo así, pensó, al menos hasta ese día la suerte lo acompañaba. (*En el lejero*, 2003, 59)

En ambas novelas, la búsqueda que emprenden los personajes de sus familiares los conduce al descubrimiento del más crudo horror de la guerra. En *Los ejércitos*, el vejamen contra el cadáver de Geraldina. En *el lejero*, la constatación de las ruinas y despojos que deja el accionar de la violencia en los cuerpos y en el pueblo que respira una atmosfera de desolación en un espacio intimidante donde impera el silencio, el miedo, un lugar donde la amenaza del caos y la destrucción es latente como el crepitar acechante del volcán que amenaza sepultar el pueblo y dejar millares de víctimas, tantas o más de las que ha dejado la violencia en los campos colombianos por efectos de ejércitos indeterminados, mimetizados e invisibles entre la misma población.

Por medio del transitar de estos personajes podemos adentrarnos en los avatares de la violencia en los pueblos. En *el lejero* son evidentes las secuelas de un conflicto armado prolongado que se manifiesta y permanece en el silencio que irrumpe en los habitantes, cadáveres vivientes a quienes, en consecuencia, no parece importarles nada de lo que allí ocurre por temor, por miedo a los otros que son los ejércitos sin nombre, los desconocidos que no se diferencian de los personajes conocidos como el carretero, pues Jeremías descubre que dominan e infunden sujeción en todos:

Por primera vez lo determinaba, y eso a pesar de que el desconocido era quien más próximo estaba a él, desde su sitio en la cima, todo ese tiempo. No supo desde hacía cuánto los apuntaba con ese fusil- a él y al albino, alternativamente.

-¿Le hago? – lo oyó preguntar a los otros.

El carretero negó con la cabeza.

-¿No? – preguntó el desconocido.

-No- dijo el carretero.

El desconocido dudó un segundo.

-Da lo mismo- dijo. Y dejó de apuntar y dejó de asomarse al abismo. Pronto la niebla comenzó a tragarse sus hombros, su espalda. (114)

En *Los ejércitos*, éstos tampoco tienen nombre, son desconocidos, indistinguibles:

Hemos ido de un sitio a otro por la casa, según los estallidos, huyendo de su proximidad, sumidos en su vértigo; finalizamos detrás de la ventana de la sala, donde logramos entrever alucinados, a rachas, las tropas contendientes, sin distinguir a qué ejército pertenecen, los rostros igual de despiadados, los sentimos transcurrir agazapados, lentos o a toda carrera, gritando o tan desesperados como enmudecidos, y siempre bajo el ruido de las botas, los jadeos, las imprecaciones. (101)

Los ejércitos optan por ignorar la presencia de Ismael, puesto que no representa ningún peligro para ellos debido a su decrepitud que asocian también con locura, ya que deambula por el pueblo sin temor a la muerte en medio de la guerra:

-A este viejo no hace falta matarlo, ¿no lo ven?

Parece muerto.

-¿Le damos chumbimba de la buena?

-¿No es el mismo viejo que vimos muerto hace un minuto? Sí, el mismo. Mírenlo qué rosado, no huele a muerto, a lo mejor es un santo.

- Qué, viejo, ¿usted está vivo, o está muerto?" (186)

Lo que los ejércitos se niegan a aceptar es que el viejo es, en últimas, un férreo opositor, pues no huye a diferencia de los demás pobladores; es como ellos en el sentido que el miedo a la muerte ha desaparecido en él, pues, por un lado, los ejércitos son conscientes de la cercanía de morir en medio de las balas. Ismael, debido a su edad, ya no le importa la muerte venga como venga. Es como otro enemigo más, pues no les teme. Los enfrenta mediante la palabra:

- Eso es lo que me empieza a gustar de usted, viejo, que no tiembla. Pero ya sé por qué. Usted no es capaz de pegarse un tiro, ¿no es cierto? Eso sí, quiere que lo matemos, que le hagamos el favor. Y no le vamos a dar ese gusto, ahora, ¿no?

Los otros repiten que no, riendo [...]

- ¿Quién es este viejo malparido? – siguen diciendo.

-Oiga, viejo, ¿quiere que hagamos un tiro al blanco con usted?

-Aquí- les digo, y me señalo el corazón.

No sé que les causa risa de nuevo: ¿mi cara?, otra risotada me respondió. (*Los ejércitos*, 188)

Ismael está arraigado a San José, no pretende huir ante los desmanes de los ejércitos, sino que en su búsqueda encontrará a Otilia o a su muerte misma, ha elegido, quizá, morir allí, no importa cómo, si es por efectos naturales como una enfermedad, opción poco probable debido a los hostigamientos de los grupos armados en el pueblo, o por causas de la misma violencia. Ismael no es un forastero, ha vivido allí por mucho tiempo, ha elegido ese territorio para pasar los últimos años de su vida en compañía de Otilia, su mujer.

A diferencia de Ismael, Jeremías Andrade es un forastero, razón por la que todos los pobladores lo observan con cierta desconfianza pues viene precisamente a revelar una verdad que todo el pueblo conoce, pero ocultan sigilosamente. Pero al igual que Ismael está convencido de que no tiene otro lugar a donde ir, allí termina su búsqueda para habitar quizá como otro más de sus habitantes fantasmas:

- Soy como usted, soy forastero, y seguramente por eso le hablo, por la coincidencia. Dé gracias al cielo. Si yo fuera de acá, ni lo escucharía. Aquí nadie le habla a desconocidos. Si alguien le habla cuídese. Por eso le digo - Y una de sus manos aferró el mango de la pala que sobresalía:- ¿qué vino a hacer aquí?, ¿cómo fue que se atrevió a venir?, acaso no pueda irse nunca, se lo juro por Dios que me escucha (*En el lejero*, 2003, 49)

En *Los ejércitos*, se contraponen imágenes alusivas al estado subyugante y placentero de contemplación por parte de Ismael sobre el cuerpo de Geraldina con imágenes provenientes del horror de la violencia. Esta yuxtaposición tiene la intención narrativa de acentuar la amenaza de la muerte sobre la vida, como a su vez resalta la irrupción de los efectos de la guerra en el acontecer, en la cotidianidad de San José. Pero también, señala la imperturbable conciencia de Ismael que se detiene en la belleza de los gestos de Geraldina, en su voz. Esto indica que ese espacio de la conciencia es la única libertad que le queda al personaje:

Yo acabo con la última gota de café: distingo, sin lograr disimularlo, en lo más hondo de Geraldina, el pequeño triángulo abultado, pero el deslumbramiento es maltratado por mis oídos que se esfuerzan por confirmar las palabras de mis antiguas alumnas, de lo horrible, claman, que fue el hallazgo del cadáver de una recién nacida esta mañana, en el basurero, ¿de verdad dicen eso?, sí, repiten: “Mataron una recién nacida” y se persignan: “Descuartizada. No hay Dios”.

Geraldina se muerde los labios: “Mejor pudieron dejarla en la puerta de la iglesia, viva”, se queja, qué voz bellamente cándida, y pregunta al cielo: “¿Por qué matarla?” (35)

A la sucesión de imágenes violentas, de crímenes atroces, siguen imágenes con cierta carga erótica. Esta yuxtaposición sucede en la conciencia de Ismael, lo que le posibilita como mecanismo de defensa, en la memoria, mitigar el dolor, evitar que la visión del horror habite en ese único espacio de libertad. A una reminiscencia, que como un shock se cuele en la memoria, cuyo evento en el pasado generó sufrimiento, se contraponen otra imagen, generalmente, de un acontecimiento que produjo satisfacción, calma o placer. Esta forma propia de la memoria, de su mecanismo de funcionamiento se evidencia en la construcción del personaje Ismael, tanto así que lo que en determinados momentos imagina o piensa cuando está frente al horror lo perturba:

Olvidándome de todo, sólo buscando a Geraldina, me sorprendí avanzando yo mismo hacía ellos, otra esfinge de piedra, oscura, surgida en la puerta. 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 como 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? (*Los ejércitos*, 2007, 202)

De esta forma, Rosero logra adentrarse en la conciencia del personaje. Es en estos momentos de shock donde se devela, también, la fragilidad y monstruosidad de la conciencia, pues la contemplación de Ismael se transfigura de lo erótico a lo violento y mórbido. Esta focalización interna en el tratamiento del motivo literario de la violencia es lo que le atribuye

el carácter de novedad a *Los ejércitos* y *En el lejero* al contrastarlas con las novelas de la denominada tradición de la literatura de la violencia en Colombia. La novedad se revela también en la construcción de la metáfora del fantasma que Rosero retoma y modifica de autores como Gabriel García Márquez o Juan Rulfo. El escritor asume ésta metáfora como una forma de representación acorde con el más complejo problema de la humanidad: la guerra y sus devastadoras consecuencias como lo son la violencia, la muerte, el sufrimiento, la pérdida, la desaparición, el secuestro, la desesperanza y la incertidumbre.

En este sentido, estas dos novelas de Rosero entran en diálogo no solo con la tradición literaria en Colombia, sino también en Hispanoamérica; reducirlas al género de la literatura de la violencia sería ignorar los otros temas que contienen, sería negar su universalidad que se sustenta en la forma de representar estéticamente el fenómeno de la violencia en Colombia en el presente siglo.

CAPÍTULO III:

3. LA VIOLENCIA, GENERADORA DE LA NEGACIÓN Y LA INVISIBILIDAD

La violencia, generadora de la negación y la invisibilidad

No es el muerto quien provoca el estupor

No es el muerto quien provoca el estupor
es la sorpresa de ver como olvidamos
su propia muerte, nuestro gran dolor.
Queda el muerto, nosotros nos marchamos.
No es el muerto, no, quien se retira.
Somos nosotros que vamos discutiendo,
sobre el cadáver que mudo nos mira,
la posibilidad de seguir sobreviviendo.
Cuando en la memoria al muerto divisamos
(juegos del tiempo, macabro escanciador)
no es pues al muerto a quien estamos viendo:
Somos nosotros que tétricos quedamos
al ver como miramos sin horror
al que en el gran horror se va pudriendo.

(La Habana, 1970)

Reinaldo Arenas

La crueldad y violencia de la muerte generada por efectos de la prolongada guerra en Colombia no ha disminuido. Por esta razón, en la literatura nacional la cantidad de vejámenes, cuerpos mutilados, crímenes y cadáveres retornan en la narrativa y poética del siglo XXI, pero rebasando el carácter descriptivo de denuncia de los trágicos sucesos. La perspectiva actual en la narrativa que alude al fenómeno de la violencia, propone un acercamiento que no se centra en los muertos sino en los efectos que genera la visión de éstos en los vivos, en los sobrevivientes de la guerra. En *Los ejércitos*, las imágenes violentas llegan al lector por medio de la mirada y conciencia de un narrador que sobrevive hasta el final de la historia. Ismael Pasos comenta acontecimientos desde el punto de vista de los personajes como Chepe a

quien le envían los dedos índices de su mujer e hija, quien fue secuestrada antes de nacer. Evelio Rosero asegura que para la escritura de la novela se basó en testimonios de sobrevivientes de la guerra. El narrador de *Los ejércitos*, Ismael Pasos, sintetiza así una de las voces de los testigos presenciales de la guerra en el país. Su voz corresponde a la de un poblador, un civil que está en medio del fuego cruzado. Ismael, quien hace cuatro decenios vive en San José con su esposa Otilia, no se inclina a favor de ningún ejército, su visión de la realidad, producto de su formación, de su pasada labor como profesor, le confiere una mirada crítica sobre los actores armados del conflicto, puesto que incluso las propias fuerzas armadas legales del estado que por principio deberían proteger a la población civil, obran en contra de la misma, debido a la paranoia de guerra que convierte a cualquier poblador en sospechoso, en guerrillero:

“Guerrilleros”, grita de pronto, abarcándonos con un gesto de mano, “ustedes son los guerrilleros”, y sigue subiendo a nosotros.

Tenía el rostro desfigurado de rabia, ¿o iba a llorar? De un momento a otro, como catapultado por el rencor, se llevó la mano al cinto y desenfundó la pistola. Días después nos enteraríamos por el periódico que su intento de liberación fue un fracaso, que hirieron a seis de sus hombres, que “les salió al paso” un camino recién dinamitado, un sendero con quiebrapatas. ¿Eso justifica lo que hizo? Ya tenía fama su carácter, la cabra Berrío lo tildan sus hombres, a sus espaldas: apuntó al grupo y disparó una vez; alguien cayó a nuestro lado, pero nadie quiso saber quién, todos hipnotizados en la figura que seguía encañonándonos, ahora desde otro lugar, y disparaba, dos, tres veces. Dos cayeron, tres. (96)

Ismael es un narrador que en cierto modo, como se evidencia en el fragmento anterior: *¿Eso justifica lo que hizo?*, refiriéndose al capitán Berrío, cuestiona o más bien interroga las acciones de los personajes, pero en ningún momento se inclina a favor de uno u otro bando. No es un narrador que en su deambular por el pueblo busque primordialmente denunciar los sucesos de los que es testigo, defendiendo una u otra ideología, pues los muertos no tienen ninguna y pasan a ser “*militantes del vacío*” (Roca, 2007, 19) ¿Es entonces un fantasma que ha sido testigo de toda la barbarie de los ejércitos? Quizás lo sea en la forma de un narrador sin miedo alguno, cuya presencia, encarnada en la figura de un personaje anciano presto a

morir o ya muerto genera temor, puesto que los ejércitos, frente a la aparición y mirada de Ismael, parecen huirle, pero aun así le increpan:

Escucho que gritan a mis espaldas.

He salido por la puerta principal. Me dirijo a mi casa, avanzo por la calle tranquilamente, sin huir, sin volverme a mirar, como si nada de esto ocurriera- mientras ocurre-, y alcanzo el pomo de mi puerta, las manos no me tiemblan, los hombres me gritan que no entre, “Quieto”, gritan, me rodean, presiento por un segundo que incluso me temen, y me temen ahora, justo cuando estoy más solo de lo que estoy, “Su nombre”, gritan, “o lo acabamos”, que se acabe, yo sólo quería, ¿qué quería?, encerrarme a dormir, “su nombre”, repiten, ¿qué les voy a decir?, ¿mi nombre?, ¿otro nombre?, les diré que me llamo Jesucristo, les diré que me llamo Simón Bolívar, les diré que me llamo Nadie, les diré que no tengo nombre y reiré otra vez, creerán que me burlo y dispararán, así será. (*Los ejércitos*, 203)

De este modo, en la novela se visibiliza un rasgo de la realidad latinoamericana que señalaba Gabriel García Márquez: “Lo que pasa es que hay un raro destino en la realidad latinoamericana, inclusive en casos como el de la bananeras que son tan dolorosos, tan duros que tienden, de todas maneras, a convertirse en fantasmas...”⁴⁹

Hechos como las masacres del pasado más distante: las bananeras, o las más recientes: el Salado o Bojayá, adquieren esa especie de ausencia o halo fantasmagórico por la omisión, ocultamiento de la complicidad de agentes del Estado, y por la minimización y negación de los mismos hechos para condenarlos al olvido. En *Cien años de Soledad*, Gabriel García Márquez mediante el recurso retórico de la metáfora del fantasma, explora una forma de representación estética de la masacre de las bananeras y sus consecuencias en la conciencia y en la memoria de quienes la padecieron. Para esto crea unos personajes como José Arcadio Segundo quien, al igual que Ismael Pasos, se configuran como imágenes fantasmales, puesto que ambos personajes se asemejan en el sentido que son sobrevivientes de la violencia y también dudan acerca de la condición de estar vivos:

⁴⁹ En: *La encrucijada del lenguaje*. (p. 19) Oscar Collazos. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. [Polémica] Siglo veintiuno editores. 1969.

-Buenos- dijo exhausto-. Soy José Arcadio Segundo Buendía. Pronunció el nombre completo, letra por letra, para convencerse de que estaba vivo. Hizo bien, porque la mujer había pensado que era una aparición al ver en la puerta la figura escuálida, sombría, con la cabeza y la ropa sucias de sangre, y tocada por la solemnidad de la muerte. (2002, 317, 318)

Este fragmento guarda cierta similitud en cuanto a la representación literaria del personaje, que es testigo directo de la violencia, con este otro donde Ismael Pasos, personaje de *Los ejércitos*, duda acerca de su condición de estar vivo, lo que señala la presencia de la metáfora para significar el movimiento persistente y circular de la violencia:

No era posible adivinar qué horas eran, crecía la oscuridad, cerré los ojos: que me encuentren durmiendo, ¿no me mataron mientras dormía? Pero no conseguía dormir, no podría, aunque me tragara la tierra. Tenía que salir al huerto, contemplar el cielo, imaginar la hora, abrazar la noche, el rumbo de las cosas, la cocina, los Sobrevivientes, la silla tranquila, para dormir otra vez. (2007, 201)

Sin embargo, los únicos sobrevivientes que encuentra Ismael son reductos de algún ejército que semejan ser fantasmas, sombras, esfinges de piedra como él que no reparan en la presencia del anciano a quien quizá ya lo habían masacrado, con lo que se convierte solo en un fenómeno de la conciencia de los asesinos. Pero él insiste en su condición de ser y estar vivo, tanto así que para reafirmarla, al final del relato, los enfrenta para ver si son capaces de matarlo de una vez por todas, si es que estaba vivo, o de matarlo de nuevo, si es que estaba muerto o era un fantasma.

En *Los ejércitos*, esta insistencia del personaje por afirmarse en su condición de estar vivo, pese a la cercanía de la muerte por efectos de la violencia, corresponde con la intención del autor por cuestionar y poner en duda el negacionismo de la violencia como un signo constitutivo y permanente de la realidad del país, lo que se proyecta también en *Cien años de soledad* cuando los pobladores de Macondo aseguran que no ha pasado nada. En este pueblo mítico José Arcadio Segundo es quizá el único testigo de la masacre, sin embargo, no le creen sus relatos y consideran que ha perdido la razón:

José Arcadio Segundo no habló mientras no terminó de tomar el café.

-Debían ser como tres mil- murmuró.

-¿Qué?

- Los muertos-aclaró él-. Debían ser todos los que estaban en la estación.

La mujer lo midió con una mirada de lástima. “Aquí no ha habido muertos”, dijo. “Desde los tiempos de tu tío, el coronel, no ha pasado nada en Macondo”. En tres cocinas donde se detuvo José Arcadio Segundo antes de llegar a la casa le dijeron lo mismo: “No hubo muertos”. Pasó por la plazoleta de la estación, y vio las mesas de fritangas amontonadas una encima de otra, y tampoco allí encontró rastro alguno de la masacre. Las calles estaban desiertas bajo la lluvia tenaz y las casas cerradas, sin vestigios de vida interior. (318)

Los vestigios de la masacre no son visibles, pero sus efectos son sutilmente sugeridos en los espacios donde ocurrió, lo que es evidente en la soledad y desolación en las calles, las casas cerradas como si no existiera vida dentro de ellas. Estas descripciones generan la visión de un pueblo encerrado por el miedo, un pueblo fantasma arrasado por la violencia del ejército.

En *Cien Años de soledad*, el fatídico evento de la masacre de las bananeras es narrado de tal forma que se crea en el lector la sensación de estar frente a personajes que son apariciones o espectros. Al respecto, Lucia Inés Mena (1972, 379-405) señala:

El episodio de la huelga relatado por García Márquez tiene todos los visos de un hecho en el que ciertos elementos de la realidad se mezclan con elementos irreales, produciendo en la mente del lector la impresión de un fenómeno fantasmagórico. Ahora bien, ¿cómo se produce este efecto? Si confrontamos –como hemos tratado de hacerlo- episodios concretos de *Cien Años de Soledad* y de la zona bananera en 1928, advertimos que el efecto alcanzado no precede, como podría creerse, de una completa liberación imaginativa. Lo contrario está cerca de la verdad: “lo fantástico” del episodio de la huelga descansa sobre un número bien determinado de elementos narrativos, muchos de los cuales tienen su contraparte en la realidad. En efecto, algunos hechos que crean principalmente una sensación de irrealidad son: los poderes punto menos que sobrenaturales atribuidos a los ingenieros de la compañía; la proclama de esta última sobre la “inexistencia” de los trabajadores, el interminable cargamento de muertos conducidos al mar en medio de la noche, y la amnesia total que sufre el pueblo después de la matanza de los

trabajadores. Como hemos mostrado documentalmente, todo esto no surge de la libre imaginación de García Márquez, sino que es tomado por éste de la realidad, en algunos casos levemente reelaborada e incorporada a su mundo narrativo. La realidad americana nutre de fantasía a su novela. Tal es precisamente, el sentido en que Alejo Carpentier desarrolla su concepto de lo “real maravilloso” americano; de ahí que no sea arbitrario relacionar su nombre con el del creador de *Cien Años de soledad*.

De esta manera, puede corroborarse que la metáfora del fantasma no es simplemente un recurso retórico empleado por el autor, no es solamente el resultado de la imaginación y creación del escritor, sino que interviene otro factor como la realidad del evento mismo en las circunstancias históricas en las que se desarrolló, sus efectos y consecuencias en la sociedad de la época a la que le ofrecían versiones manipuladas e inverosímiles de la huelga de los trabajadores en la Ciénaga. Es claro entonces que la metáfora del fantasma es una huella del proceso histórico de la violencia que ha atravesado el país desde hace más de 50 años hasta la actualidad.

En este orden de ideas, Gabriel García Márquez y Evelio Rosero, mediante el recurso de la metáfora, logran en las novelas revelar el absurdo del negacionismo de la violencia, pues es ilógico tratar de ocultarla, negarla, considerarla inexistente o como un fenómeno habitual que no es motivo de enunciación o discursividad de una forma profunda, objetiva y crítica por ciertos medios de comunicación, aspecto que se examina en *Los ejércitos* con el cubrimiento de la masacre que hace la periodista:

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. Hoy en la mañana la vi pasar ante mi puerta: se detuvo un instante, pareció dudar; miró a su camarógrafo como si lo interrogara; el joven hizo una mueca de impaciencia. La periodista se preguntaba seguramente si era yo, un solo viejo sentado a la vera de mi casa, un buen motivo para una foto. Decidió que no y continuó su camino. La reconocí: ya la había visto en la tele, donde Chepe. Aquí, en este pueblo, quemada por el sol, no parecía 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. “Gracias a Dios mañana nos vamos, Jairito” oí que le dijo a su camarógrafo. (125, 126)

Como se revela, la mirada indiferente e indeterminada de la periodista es señal del negacionismo de la violencia, pese a las pruebas evidentes en las casas y calles destrozadas por donde ella merodea sin detenerse a indagar a partir de un objeto despedazado, de una foto, de la mirada de un anciano, de un sobreviviente quien puede relatarle su experiencia, pues a ella, que representa la visión sesgada de ciertos medios de comunicación, solo le interesa centrarse en los cadáveres, en las estadísticas, en las cifras de la destrucción. Este énfasis pone de relieve el estado de negación e indolencia frente a la experiencia humana en medio de la guerra.

En *Cien años de soledad*, novela del realismo mágico, y en *Los ejércitos* y *En el lejero*, novelas quizá de un realismo fantasmal, similar al de Pedro Paramo de Juan Rulfo, los acontecimientos de la violencia tienden a desaparecer, es decir, a caer en el vacío, pues todo ocurre como si no ocurriera, ya hubiera pasado o fuera a suceder. Así, la intencionalidad de los escritores es reivindicar una actitud crítica de rechazo, de oposición a los agentes armados que apenas son mencionados, aparecen mediante la presencia de un objeto como una bota que reposa en el suelo, o de las ametralladoras que disparan como si lo hicieran por si solas.

En *Los ejércitos*, la crítica es directa pues los militares, paramilitares y guerrilleros aparecen como responsables de la violencia, de las desapariciones, de la barbarie, de la muerte. Los ejércitos del presente, de uno u otro bando, no se diferencian de los soldados del pasado, pues producen la muerte a civiles, inocentes que son arrastrados en un movimiento centrífugo a la desaparición:

José Arcadio segundo apenas tuvo tiempo de levantar al niño, mientras la madre con el otro era absorbida por la muchedumbre centrifugada por el pánico.

Muchos años después, el niño había de contar todavía, a pesar de que los vecinos seguían creyéndolo un viejo chiflado, que José Arcadio Segundo lo levantó por encima de su cabeza, y se dejó arrastrar, casi en el aire, como flotando en el terror de la muchedumbre, hacia una calle adyacente. La posición privilegiada del niño le permitió ver que en ese momento la masa

desbocada empezaba a llegar a la esquina y la fila de ametralladoras abrió fuego. Varias voces gritaron al mismo tiempo:

-¡Tírense al suelo! ¡Tírense al suelo!

Ya los de las primeras líneas lo habían hecho, barridos por las ráfagas de metralla. Los sobrevivientes, en vez de tirarse al suelo, trataron de volver a la plazoleta, y el pánico dio entonces un coletazo de dragón, y los mandó en una oleada compacta contra la otra oleada compacta que se movía en sentido contrario, despedida por el otro coletazo de dragón de la calle opuesta, donde también las ametralladoras disparaban sin tregua. Estaban acorralados, girando en un torbellino gigantesco que poco a poco se reducía a su epicentro porque sus bordes iban siendo sistemáticamente recortados en redondo, como pelando una cebolla, por las tijeras insaciables y metódicas de la metralla. (*Cien Años de soledad*, 2002, 315, 316)

En esta representación de la masacre de las bananeras los soldados no aparecen, el énfasis son las ametralladoras, lo que resalta la idea de un ejército invisible. Solo aparecen en un primer plano los fusiles, las ráfagas, los tableteos, pero quienes están detrás de las armas son imperceptibles, lo que señala la crítica a los directos responsables: la clase política dirigente que casi siempre resulta inmune cuando ocurren estos hechos. Este aspecto de la invisibilidad es algo similar en *Los ejércitos*:

Son muy pocos, y muy distintos, los combatientes que corren por sí mismos a la muerte. Me parece que ya no existen; sólo en la historia (70)

Es extraordinario; parecemos sitiados por un ejército invisible y por eso mismo más eficaz (124)

Sin embargo, los ejércitos son tan reales como los cadáveres. En esta novela, la voz de los victimarios aparece en contraste con la voz de las víctimas, lo que revela una mirada dialógica en la narración que profundiza en analizar el fenómeno de la violencia de una forma global, universal. La novela *Abraham entre bandidos* de Tomas González, es también una propuesta narrativa contemporánea en este sentido. El autor incluye las voces de los victimarios y de las víctimas que se vuelven además de testigos de la violencia, participes de la misma.

Esta idea de incluir múltiples voces narrativas en la novela de la violencia en Colombia, se remonta a Cepeda Samudio que, a diferencia de Gabo, indaga en la voz de los victimarios e imagina que los soldados también podrían ser víctimas, en el sentido que son apenas engranajes de la máquina de destrucción, que accionaron sus armas sin quererlo, solo obedecieron órdenes superiores. Lo que cuestiona Cepeda Samudio es el aparato de la guerra que deshumaniza al ser y lo convierte en máquina despojada de su capacidad de decisión:

- No es culpa tuya, tenías que hacerlo.
- No, no tenía que hacerlo.
- Dieron la orden de disparar.
- Sí.
- Dieron la orden de disparar y tuviste que hacerlo.
- No tenía que matarlo, no tenía que matar a un hombre que no conocía.
- Dieron la orden, todos dispararon, tú también tenías que disparar: no te preocupes tanto.
- Pude alzar el fusil, nada más alzar el fusil pero no disparar.
- Sí, es verdad.
- Pero no lo hice.
- Es por la costumbre: dieron la orden y disparaste. Tú no tienes la culpa.
- ¿Quién tiene la culpa entonces?
- No sé: es la costumbre de obedecer.
- Alguien tiene que tener la culpa.
- Alguien no: todos: la culpa es de todos.
- Maldita sea, maldita sea.
- No te preocupes tanto. ¿Tú crees que se acuerde de mí?
- En este pueblo se acordarán de nosotros: en este pueblo se acordarán siempre; somos nosotros los que olvidaremos.
- Si, es verdad: se acordarán. (*La casa grande*, 1975, 39)

En la narrativa de Cepeda Samudio y García Márquez, el fenómeno de la violencia se analiza a partir de diferentes concepciones de mundo que despliegan una visión crítica de la realidad de la guerra en Colombia. Las diferencias entre estos autores radican en el componente estético del lenguaje mediante el cual se construyen las representaciones de la realidad política, social y cultural de Colombia. Cepeda Samudio en *La casa grande*, se distancia un

tanto del realismo mágico ya que en la representación que elabora de acontecimientos como la masacre de las bananeras, emplea un lenguaje directo, sin recurrir a metáforas para significar ese trágico hecho. Gabo, en cambio, explora en la representación de la masacre metáforas que proyectan imágenes oníricas para referirse a esa absurda e inverosímil realidad. La propuesta narrativa del nobel se emparenta así con autores hispanoamericanos como Alejo Carpentier, Julio Cortázar y Juan Rulfo.

En el lejero, se advierten ecos de la narrativa de Juan Rulfo. Los espacios que se intuyen en la novela sugieren el universo Rulfiano. Las descripciones del pueblo crean la atmosfera propia de un lugar fantasmal como Comala, a diferencia de que el pueblo anónimo de *El lejero* fue devastado por acciones violentas generadas por la guerra en un pasado que amenaza retornar, pues sus habitantes viven en un presente de zozobra. La apariencia del pueblo sin nombre es resultado de una pasada guerra que en cualquier momento puede detonar, pues el miedo y el horror de las pasadas muertes aparece en la visión de Jeremías Andrade frente a imágenes de niños jugando con la cabeza de una anciana, la cabeza de un perro colgada en una puerta, las cabezas de pollo, los ratones que apenas se ven por la espesa niebla pero pululan por las calles y los retenidos en el lejero que parecen espantos y aguardan condenados la muerte.

En *Los ejércitos*, las descripciones del pueblo no producen la percepción de un lugar fantasmal, quizá porque los eventos de la guerra son enunciados en el presente de la narración. Pero los personajes como Ismael Pasos, el narrador, adquiere una figura fantasmagórica, producto de los efectos de la guerra, de la violencia que acaba con la vida de los pobladores y amenaza con la desaparición de absolutamente todo.

La novela es entonces una forma de oposición al negacionismo Estatal, que es total desaparición e invisibilidad del ser humano, condenar a muerte a los que aún siguen vivos, desconocer a los muertos, es decir, volverlos a asesinar infundiéndolos los crímenes de legalidad, amparados por la justicia, o en un futuro fuero militar, en últimas, el negacionismo es borrar la memoria de las víctimas de crímenes de lesa humanidad. La novela, frente al negacionismo, se constituye en contestación, en revisionismo histórico. Los hechos cotidianos que narra Ismael y que viven los pobladores en el miedo y la perplejidad que los circunda, son la réplica

al engaño de la inexistencia del conflicto armado. Evelio Rosero, imaginariamente, pero basándose en la realidad, en diferentes testimonios de sobrevivientes de la guerra en el país, se adentra en las entrañas de este pueblo de paz en medio de la guerra o un pueblo de guerra en busca de la paz, es decir, Colombia. Los acontecimientos generados por la violencia son motivo de enunciación por los pobladores, cuya focalización recae en Ismael Pasos:

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, ¿por qué me da por reír justamente cuando descubro que lo único que quisiera es dormir sin despertarme? (*Los ejércitos*, 160, 161)

Ismael como los otros habitantes de San José, víctimas de la guerra, reconocen el conflicto armado ya que éste afecta directamente sus vidas, pues sus seres cercanos como Otilia, el brasilero, la mujer e hija de Chepe han desaparecido y se desconoce en manos de qué ejército están. A medida que los ejércitos se van diseminando por las bajas que genera el enemigo, adquieren también ese halo fantasmagórico que los convierte ante la mirada del narrador en apenas una forma de representación del relato sobre la violencia que se desarrolla en San José:

Para correr hacia delante necesitarían un grito del capitán Berrío a sus espaldas. Pero Berrío no se ve por ninguna parte. Son muy pocos, y muy distintos, los combatientes que corren por sí mismos a la muerte. Me parece que ya no existen, sólo en la historia. “Seguro que hoy un putas de éstos me va a matar”, me dijo un día un muchacho [...] (70)

Esa posible inexistencia de los combatientes es apenas una percepción del narrador. La representación de ellos como figuras que van desapareciendo al igual que Ismael es ilusoria, pues hasta el final del relato los ejércitos permanecen, y ya no se niegan a ver al anciano, pues es quizá el único del pueblo que permanece en pie, de alguna u otra forma, vigila su accionar,

los enfrenta, y reta a que lo asesinen, petición que es ignorada por ellos, lo que contrasta en páginas atrás con los ruegos de una madre que pide clemencia por la vida de su hijo:

De cualquier manera, sin dudarlo, encañonan al hombre y disparan, una, dos, tres veces, y después reanudan su camino, ignorando a la madre, ignorándome a mí, ¿es que no quisieron verme?, se alejan a grandes zancadas, con la madre detrás, las manos agitándose, la voz desquiciada. “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:

-Pues mátenlo otra vez- grita y sigue gritándolo-, ¿Por qué no lo matan otra vez? (198)

La brutalidad de los ejércitos es tal que no solo han perdido el respeto por la vida misma, sino que sus acciones son muestra de la desacralización de la muerte como se lee al final de la novela cuando el cadáver de Geraldina es violado. El respeto por los cuerpos sin vida es infringido. “Matar” a alguien muerto o infringir sobre éste vejámenes es muestra de la pérdida de todo valor humano. Estas prácticas se retratan en la novela sicaresca y en la tradición del realismo burdo en la narrativa de la violencia bipartidista en Colombia que se enfocaba en ésta y otras patologías como picar pa tamal, no dejar ni la semilla, entre otras.

CAPÍTULO IV:

4. LA EXPERIENCIA DE LO ERÓTICO Y LO VIOLENTO

La experiencia de lo erótico y lo violento**La llanura de Tuluá**

Al borde del camino, los dos cuerpos
uno junto del otro,
desde lejos parecen amarse.
Un hombre y una muchacha, delgadas
formas cálidas
tendidas en la hierba, devorándose.
Estrechamente enlazando sus cinturas
aquellos brazos jóvenes,
se piensa:
soñarán entregadas sus dos bocas,
sus silencios, sus manos, sus miradas.
Mas no hay beso, sino el viento
sino el aire
seco del verano sin movimiento.
Uno junto del otro están caídos,
muertos,
al borde del camino, los dos cuerpos.
Debieron ser esbeltas sus dos sombras
de languidez
adorándose en la tarde.
Y debieron ser terribles sus dos rostros
frente a las
amenazas y relámpagos.
Son cuerpos que son piedra, que son nada,
son cuerpos de mentira, mutilados,
de su suerte ignorantes, de su muerte,
y ahora, ya de cerca contemplados,
ocasión de voraces negras aves.

Fernando Charry Lara

Capítulo 4

Con respecto al erotismo en *Los ejércitos* y en *El lejero*, en ambas novelas, este aspecto se transforma a algo grotesco. En *Los ejércitos*, la visión del paraíso en la contemplación del cuerpo de Geraldina por el anciano Ismael, se vuelve infierno en el asombro de Pasos al observar el horror sobre el cadáver de su vecina y aun así experimentar, extrañamente, cierto placer en ese cruel acto despiadado de los ejércitos.

Algo similar ocurre *En el lejero*. A Jeremías Andrade le han matado a su hijo y a su esposa en la guerra, solo le queda Rosaura, su nieta, o al menos su presencia como una imagen que se diluye en la espesa niebla del pueblo fantasmal, en el perdedero. Su contacto con una mujer, la enana, se presenta como algo grotesco, pero es lo único que hace pensar que el personaje está vivo, que no es apenas una imagen, es decir, que busca encarnarse, retornar a su corporalidad, pues es como fantasma en medio de fantasmas ya que su otra búsqueda, la de su nieta Rosaura, es una causa perdida:

-Rosaura- volvió él a preguntar, asomándose.

- No la llame- repitió una voz que ahora era exorbitante, monstruosa, que no sólo parecía brotar de labios de la monja sino de todas las paredes del convento, de la lluvia misma-. No llame a quien no puede oírlo. Vaya y búsquela en silencio. (2003, 76)

Le advierten así a Jeremías Andrade que los muertos no pueden oír porque Rosaura está muerta, es un cadáver o un espectro como todos en el pueblo, como él mismo en búsqueda de su cuerpo, ¿de su muerte? Busca convencer al lector o convencer al pueblo de que no es un espectro, que es un ser compuesto de materia:

[...] hablar por primera vez después de un viaje de horas de silencio, y hablar con un habitante del pueblo, en el pueblo, oír la voz del habitante, y oír la propia voz, para acabar de reafirmarse en el viaje, acabar de llegar, hacerse vivo, aunque para vivir hubiese necesidad de preguntar al muchacho si eso que pateaba era la cabeza de una anciana, y por qué pateaba la cabeza de una anciana; no pudo hablar [...] (17)

Pero muy pocos en el pueblo lo escuchan o lo ven pues ¿quién se detiene a hablar con un fantasma sino otro fantasma?, otro forastero como él. Quienes hablan con Jeremías Andrade o

con su imagen, respiran miedo por los poros de su piel, esbozan en sus rostros rencor como los niños que han perdido su inocencia, su infancia ha sido arrebatada por culpa de la violencia que ha destruido también sus experiencias de un juego que en principio se practicaba con un balón, pero ahora se emplea una cabeza. La guerra ha sembrado la desconfianza en todos los habitantes. Los niños, ante la presencia de un forastero como Jeremías, le arrojan piedras, huyen tan pronto como lo ven o lo sienten:

Y como los niños seguían retrocediendo a medida que él avanzaba, se detuvo otra vez. Los niños hicieron otro tanto. No vio en toda su vida caras con más odio y miedo revueltos. Se disponía a hablar con ellos, decirles cualquier cosa y convencerlos de que él era de carne y hueso como ellos, [...] (37)

En ambas novelas, *En el lejero* y *Los ejércitos*, Evelio Rosero recurre a la metáfora del fantasma para configurar el espacio-tiempo y los personajes como seres muertos en vida o muertos vivos que, en síntesis, y es un rasgo característico, se ven impelidos por una fuerte presencia de la conciencia de la muerte por su misma condición de estar en medio de la guerra, circundados por la violencia de los ejércitos, lo que atenúa su existencia como seres fantasmáticos, espectrales.

Esa conciencia de la muerte, el ser para la muerte al que se refiere Heidegger, se manifiesta claramente en la dicotomía entre tiempo del mundo y tiempo de la vida, que correspondería al espacio idílico en el que vive Ismael Pasos antes de que se empiecen a recrudecer los sucesos violentos que desencadenan en la desaparición de su esposa Otilia y de sus vecinos. El tiempo del mundo, por su parte, correspondería con el movimiento circular e ininterrumpido de la violencia en San José. Igualmente, en el pueblo anónimo de *En el lejero*, el tiempo del mundo ha avasallado por completo el tiempo de la vida que se presenta en definitiva como búsqueda incesante de afirmación de la corporalidad del ser, generada en definitiva por la fuerte presencia de la conciencia de la muerte.

Es en esa desproporción entre esos dos tiempos, el de la vida y el del mundo, y en la conciencia de la muerte, según Blumenberg, donde se sitúa la historicidad del ser. La noción de la historia que subyace en estas dos novelas, mediante la metáfora del fantasma,

corresponde al movimiento persistente de la violencia como fundadora de lo histórico, o en términos Marxianos, la violencia como partera de la historia. El ser de posibilidades frente al ser para la muerte, queda reducido quizá al intento de búsqueda de un mundo habitable en la misma conciencia del hombre, en su memoria, como espacio inviolable (tiempo de la vida), en medio del tiempo del mundo que se manifiesta en las novelas como un ser u organismo que engulle todo lo que encuentra a su paso y que corresponde claramente con la imagen de la guerra y la violencia que se reproduce interminablemente en el mundo y en este país.

La metáfora del fantasma puede entenderse, también, en las novelas de Rosero como resultado de la locura temporaria de los personajes, producto del estado de zozobra, de angustia e incertidumbre que los rodea por la atmosfera de violencia que permea el espacio- tiempo en el que se desarrollan los acontecimientos como se revela en la casa de la viuda Kreisberger (*Las muertes de fiesta*), la casa donde residen los desnudos y los vestidos (*Señor que no conoce la luna*), el pueblo de San José (*Los ejércitos*), el convento (*En el lejero*)

Este recurso empleado por el autor, se remonta en la escritura de Rosero a una novela antecedente de *En el lejero* y *Los ejércitos*. En *Las muertes de fiesta* (1995), Eduardo Ulchur, personaje central, cree ver con vida a personas ya muertas:

Incrédulo, vio de pronto brotar de entre la niebla el rostro congestionado de Hipólita Dulce como un sueño en ascuas que volaba hasta él y lo rodeaba para avisarle que también ella se encontraba muerta. Yo también, le dijo Hipólita al oído, Yo también estoy muerta... Su voz helaba. Creyó que ella era real, que podía tocarla: de cuerpo entero, ella avanzaba; y llevaba puesta su falda célebre, de la que parecía emerger un olor de incienso, de misa de muerto. Y sonreía. Y de improviso ella misma, o su fantasma, enarboló su falda hasta la cintura, la elevó con sus dedos puntudos y mostró las piernas, iridiscentes, calientes de morbidez, convidándolo. Tú también quieres mis piernas... dijo. Eduardo sintió que sudaba. "Sí, Hipólita" respondió, "estás muerta, y quiero tus piernas", lo dijo en voz alta, como una concesión aterrorizada, y sólo de esa manera el fantasma de Hipólita Dulce desapareció; desaparecieron sus piernas y su risotada como humo, su olor de rosas estrujadas. (*Las muertes de fiesta*, 1995, 215)

La intención de Evelio Rosero al emplear esta metáfora tiene como finalidad enfatizar en el estado de incertidumbre y perturbación en la conciencia de los personajes, afectada irremediablemente por la violencia. Pero también funciona para enfatizar el estado de los personajes muertos, apariciones o espectros en búsqueda de su corporeidad mediante el deseo sexual.

En señor que no conoce la luna (1992), el escritor recurre a la metáfora para representar el dolor que significa la existencia en el encierro, en el sufrimiento de las víctimas quienes se desplazan en un tiempo fantasmagórico, que se extiende sin conmiseración por parte de los vestidos quienes ejecutan sus torturas contra los desnudos. También, como ocurre en *Los ejércitos*, al sufrimiento corpóreo se contrapone la celebración de los cuerpos, con la diferencia de que el placer se alimenta del dolor. Es decir, éxtasis y tormentos son inmanentes:

En cuanto a las más jóvenes, las no desposadas, se sabe que durante las escenas de tortura suelen pasarse y repasarse sus lenguas rojas y vibrátiles por encima de las bocas reseca, los dientes marfilinos muerden la carne brillante de sus labios, todas de pie, ligeramente inclinadas, ligeramente entreabiertas, siguen hiriéndose los labios, involuntariamente, hasta la sangre, se dan compactos y redondos golpecitos en el vientre, pasan y repasan la yema humedecida de sus dedos por encima de los pezones erectos, como para reduplicar en sus cuerpos la sensación de la monstruosa caricia proveniente del dolor de los desnudos, y todo esto lo sabemos por las mismas remembranzas de los desnudos (cuando afortunadamente sobreviven y regresan), porque antes de llegar a la tortura cualquier prisionero agudiza los sentidos como un arpa, y percibe con imborrable precisión los detalles de los gestos, las palabras, los inicios y finales del suplicio, para luego describirlos en la casa, en el tumulto interrogante de los suyos (*Señor que no conoce la luna*, 1992, 17)

A los desnudos, quienes parecen estar más muertos que vivos, por su cercanía a brutales decesos como la antropofagia, se oponen los vestidos, sus asesinos, sus verdugos. Esta dualidad desnudos-vestidos se remonta claramente a la época de la conquista en América. Los desnudos deben estar encerrados y aprisionados para servir como esclavos; representan en

últimas la animalidad como se revela en gran parte de las crónicas de indias escritas por los españoles. A los vestidos les corresponde ejercer todo el aparato del orden y la civilización mediante la máquina de la destrucción que se evidencia en todo un arsenal fantástico de animales que ejecutan y despedazan a los desnudos. Es, en definitiva, un animalario vigilante, despiadado y asesino letal.

Los desnudos son los humanos deshumanizados y animalizados. Los han convertido, también, en objetos, en mercancías diseñadas para todo tipo de fines, incluso sexuales. Por tanto, se desconoce su género: ¿ellas, ellos? Son seres indeterminados, aunque puedan decidir si son más hombres o más mujeres. También, son empleados como juguetes de guerra, lo que resalta aún más su carácter en tanto objetos. Además, no tienen nombre, reciben denominaciones según el clima, el día, el uso y el gusto:

No tenemos nombres, pero ellos nos nombran, según un capricho, según el día, según el clima; hay quien tiene un nombre para cada noche; otros reciben su nombre según el gusto; según el genio; según el ánimo; a veces uno lleva el nombre que otro tenía antes; otros poseen su nombre propio, irrefutable: El -calvo, El-Mudo, El-Manco, La-Sorda, El-Renco, El- Ciego, La-Jorobada, El-Tuerto, La-Enana. Pero hay un nombre eterno para todos: desnudo. (*Señor que no conoce la luna*, 1992, 32)

En *Señor que no conoce la luna*, el autor recurre también a la metáfora del fantasma; el desnudo narrador es así percibido por un vestido:

“[...] un visitante dijo una vez, al descubrirme: “¿Quién es este muerto que camina?” y se echó a reír a carcajadas, “no tiene piel, es un esqueleto”, dijo, asfixiado de alegría, “es un inmenso hueso que respira [...]” (34)

Este desnudo, este desollado cuerpo muerto puede corresponder con la figura de un espectro, un fantasma, pues está fuera del tiempo que demarca la condición humana corpórea:

“- Cuantos años tienes.- No estoy seguro, es probable que tenga cien años, o quinientos, o solo un año de nacido; nunca he logrado determinarlo con certeza”. (38)

Esta metáfora, como se ha demostrado, está ligada al olvido y la memoria en la conciencia humana. Es una forma para referirse a la fragilidad y a su vez dualidad de la memoria que en la acción mental de recordar va olvidando eventos placenteros o dolorosos, en últimas, hechos que no se espera evocar, pues son tan reales y verdaderos como las desapariciones o las muertes que, sin embargo, aparecen en la mente agobiada, asesina, culpable o cómplice, como se refleja implícitamente en *Los ejércitos* y explícitamente en *Las muertes de Fiesta*:

Encerré a los muertos”, pensó, “los dejé encerrados” [...] Y entonces pensó: Macaria está muerta. Y pensó después que el muerto era él, que él era el muerto, y dejó de pensar cuando escuchó las voces de los demás muertos encerrados.

- Sácanos de aquí – decían-. No tienes derecho a encerrarnos.
 - Sácanos- lo amenazaban- , o te besaremos.
 - Sácanos- gritaban-. Y luego, mientras reían al unísono- : De cualquier manera vamos a salir.
- (301)

Los fantasmas, muertos vivos, que habitan en la espectral casa de Clemencia Kreisberger, personaje de *Las muertes de Fiesta*, son también los muertos que irrumpen tras el suceso que recrudeció la violencia en Colombia:

Ella misma encargó la construcción, un año antes de la trágica muerte de su marido –el doctor Mariano de Jesús Abril Kreisberger-, ocurrida el mes de su apellido, durante los violentos sucesos desencadenados a partir del nueve de abril de 1948, día nefando para muchos, afortunado para otros, por unos presagiado y por otros celebrado, cuando el caudillo del pueblo fue baleado en una calle céntrica de la capital y el país entero explotó y se sobrecogió de muerte y estupor de norte a sur y de oriente a occidente para desde entonces no acabar de explotar y sobrecogerse nunca (23)

Se evidencia así una relación directa del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán con los acontecimientos que se desatan en la pensión, pues su interior no es ajeno a ese crimen y los subsiguientes que se repartían en uno y otro partido; sus ecos irrumpen en la atmósfera opresiva de la casa, llegan por medio de la radio que enumera a otros muertos producto del

sabotaje de Roberto Med en la procesión del entierro del cura Rosner, al transitar en la calle con sus partidarios anarquistas en el sepelio de Tomasa Nieva, la mujer del Oasis:

[...] Sea cual sea el resultado de las investigaciones, es en el estudiante y escultor Roberto Med, en su desequilibrio psicológico y sus actividades anarquistas donde pueden encontrarse las fuentes que originaron esta reprochable coincidencia de entierros, esta matanza entre hermanos a la que el pueblo de Pasto, de manera incomprensible, accedió. (*Las muertes de fiesta*, 212)

En *Señor que no conoce la luna* y *En el lejero*, la violencia no es propia de un lugar geográfico específico como en *Los ejércitos* o *Las muertes de Fiesta*. La violencia que subyace en *Señor que no conoce la luna* corresponde a un ámbito universal que se remonta a la época de la conquista en América donde se evidencia esta dualidad vestidos: españoles, desnudos: indígenas, hasta contextos recientes como los prisioneros (desnudos) en Abu Ghraib acusados de pertenecer a células de Al Qaeda en Irak y soldados norteamericanos: (vestidos⁵⁰) quienes cometen vejaciones contra ellos.

En este sentido, los vestidos, personajes de la novela *Señor que no conoce la luna*, representan la “civilización”, pues las actividades que imparten a los desnudos como la lectura, la escritura, historia, geografía, matemáticas, comportamiento, urbanidad, etc, así lo demuestran. Su “civilización” fue erigida mediante la barbarie, por medio de la guerra que con ansias esperan una vez más y que es lo único en lo que piensan sus científicos, quienes preparan una trampa fabulosa para aquel desnudo que logre escapar de la casa:

Los vestidos, por su parte, hablan frecuentemente de la gran guerra que preparan, de las armas y aparatos que los harán invencibles en el mundo, hablan de una trampa fabulosa en la que sus más relevantes científicos trabajan, destinada únicamente al desnudo que escape de la casa- y sonríen macabramente, mientras todos los desnudos se escalofrían-, pero siguen disertando de la guerra, porque sólo quieren la guerra, aunque eso sí, mientras se disponen a la guerra se dedican a torturarnos, para fingir una pequeña gran guerra y distraerse. Es que los oficiales, los hombres

⁵⁰ Al respecto, Giorgio Agamben, analiza la oposición vestidos, desnudos en el ensayo que da título al nombre del libro *Desnudez*.

de ciencia, los de leyes y de letras y los prácticos hablan solamente de la guerra, incluso mientras cagan, porque sueñan con la guerra, se duermen con ella y, de vez en cuando, con el fin de sacudir nuestra atención, mencionan la temible trampa que aguarda a quien escape de la casa. (*Señor que no conoce la luna*, 45)

Los vestidos están también desnudos, solo que no pueden desasirse por completo de su cubrimiento, deben llevar algo que los diferencie de los desnudos, aunque en últimas, constata el desnudo narrador, son similares, solo los diferencia que ellos, los vestidos, tienen un solo sexo y son inferiores a los desnudos:

A pesar de que siempre se dejaban puesta una de sus prendas, para no confundirse con nosotros, pude examinar sus poros desde cerca, el iris de sus ojos, sus lenguas, sus uñas, sus orejas. (65)

En cuanto a mí, descubrí que tienen solamente un sexo, y que por eso somos superiores; tenemos que serlo, aunque no nos lo preguntemos. De cualquier modo, **debemos ser un contraste horrible** para ellos, **una mueca** en dos piernas que apuntan en distintas direcciones [...] (66)

En Rosero se percibe la frecuente imposibilidad del lenguaje para abarcar la realidad en su totalidad como en la descripción de los personajes con toda la fuerte carga emotiva y violenta que desencadenan, lo que se evidencia también en *Los ejércitos*:

“[...] 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 [...]” (203)

Esta dificultad en el lenguaje literario para capturar la realidad brutal de la violencia señala lo inasible de la muerte que es a su vez el límite de la experiencia⁵¹. La respuesta de Rosero no es otra que la violencia misma de las imágenes que rempazan al mismo ser o al objeto, es decir, la hipotiposis que es el mejor modo de definir el fantasma. (Barthes, 1992, 61)

⁵¹Al respecto, Giorgio Agamben en el texto *Infancia e historia, destrucción de la experiencia y origen de la historia* (1978) analiza la noción de la experiencia y sus relaciones con la narración. Uno de estos nexos es el de la experiencia de la muerte y la narración que remonta a análisis de autores como Benjamin.

En *Señor que no conoce la luna*, las muertes de los desnudos, en contraste con las muertes de los vestidos, pasan desapercibidas; las muertes de los vestidos son investidas de toda la parafernalia sepulcral de ostentar el poder, de insistir en el mito de la eternidad que solo ellos quieren conservar; razón por la que exterminan al desnudo narrador quien resalta incluso entre Jesús, entre todos los desnudos, pues es diferente a todos desde el momento en que asesina al vestido Teodosio Monteverde, un hombre de leyes. Esta acción rebelde del “Señor que no conoce la luna”, instiga a los demás a devorar la cabeza del juez que representa la crueldad de la ley de los vestidos a la que los desnudos se oponen.

A los desnudos, por otra parte, como lo que pretenden los vestidos es condenarlos al olvido, no son designados, carecen de nombre, son N.Ns, sus entierros son ocultados, suceden de noche en absoluto mutismo. Lo que pretenden los vestidos, los torturadores, los verdugos, es exterminar la memoria de la existencia de ellos. Los vestidos evitan que el pasado se conozca, de la casa donde habitan los desnudos no se sabe su origen. La memoria es pulverizada, se sabe muy poco de los muertos o de los vivos:

Cuando intenté sonsacar a los ancianos algo de mi pasado, supe únicamente lo del rapto y la mujer vieja que me defendió de morir; cuando después procuré preguntar del ayer de los mismos ancianos, de sus vidas- y por tanto de nosotros mismos, de nuestro pasado- fue inútil, absurdo; no confesaron nada porque no saben nada, aparte de que ellos mismos tampoco se lo preguntan; saben solamente lo que todos sabemos: que aparecimos girando desnudos y con dos sexos (unos más hombres que mujeres y otros más mujeres que hombres) entre un desnudo tumulto, y que del otro lado de la puerta sólo espera la muerte (49)

La finalidad de los vestidos es extirpar en esta colonia de refugiados, de curiosos “animales” encerrados todo sentimiento humano como el afecto o el amor. Esto se refleja en la acción del personaje Teodosio Monteverde, hombre de leyes, quien al descubrir que la enana, una de sus desnudas habituales, mantiene acercamientos con uno y otro desnudo, entra en ira y asesina a esos desnudos, desatando, después, una masacre:

La sorprendió revuelta de placer, acuclillada encima de un desnudo boca arriba; ni siquiera de un vestido, que hubiera resultado tolerable, sino de un desnudo cualquiera (lo que puso a pensar que

posiblemente hay también amor entre desnudos). Un desnudo miserable era entonces el que se apropiaba de La-Enana, los dos hirvientes de alegría, como en éxtasis; sus cuatro sexos trezados anegaron a Teodosio Monteverde en odio. Y así empezó la tragedia que acabó con aquel baile macabro, debajo de la luz de las antorchas, ante la mirada suplicante de La- Enana. Lo que sucedió después puede parecer inconcebible, aunque den constancia todos los vestidos presentes y los mismos desnudos que hoy existen porque sobrevivieron a la matanza: [...] (94)

Esta escena, contiene cierta similitud con el largometraje “*Saló o las ciento veinte jornadas de Sodoma*”, de Pier Paolo Pasolini, pues los jefes fascistas encierran en una casa a un grupo de prisioneros que mantienen la mayor parte del tiempo desnudos, a quienes someten a sus depravaciones que tienen como supuesto fin examinar la condición humana, reduciéndola, como si los esclavos fueran animales de experimentación, para lo cual establecen unas normas⁵² como prohibir que florezca la atracción, el deseo, entre sus cautivos, en últimas, pretenden aniquilar en sus prisioneros cualquier sentimiento como la compasión, la esperanza, la fe, el amor.

Los vestidos en *Señor que no conoce la luna* son, en cierto sentido, como los jefes de Saló, pues ejercen su poder sobre los desnudos a quienes tienen destinados para sus fiestas, para sus orgías de sangre, sus rituales carnales, sus torturas. Su accionar señala su incapacidad por los sentimientos humanos, pues ellos son ajenos a cualquiera de estos ya que apenas descubren que se manifiestan en los desnudos arremeten contra ellos torturándolos y aniquilándolos. Sin embargo, en ellos, los vestidos, como en los desnudos, habita el deseo que es para ambos casos instintivo, frenético y avasallador.

En la novela de Rosero, a diferencia del largometraje “Saló” de Pasolini, el yugo de los vestidos contra los desnudos se rompe, pues un desnudo narrador, degüella a Monteverde, el hombre de leyes, e insta a devorarlo; lo decapitan y demás desnudos se alimentan de la cabeza, impulsados por el señor que no conoce la luna:

⁵² Uno de los jefes es un magistrado, un hombre de leyes, que igualmente como los otros somete a los cautivos a sus vejámenes.

Ni siquiera en sueños pudo imaginar Teodosio Monteverde que su cabeza finalizaría separada de su cuerpo y luego entre las vísceras de varios desnudos sin nombre. Y fui yo quien los instigué: les dije: “Devoren” después de que usé mis uñas en el carnosos cuello de Monteverde (97).

Sin embargo, esta muerte de uno de los vestidos por parte del señor que no conoce la luna y demás desnudos, no se puede contraponer a las acciones de los vestidos, primero, porque estos últimos ejecutan en masa y segundo, sobre todo, por la forma como ellos conciben a los muertos, como objetos para el deleite y distracción mediante la tortura de los cuerpos:

Se fatigaron al fin los vestidos del descabezamiento; la muerte de cientos de desnudos no era un hecho muy persuasivo; resultaba posible considerar que se habían desperdiciado desnudos, pues sus muertes debían ser únicamente concebidas para el deleite y distracción que ocasionaban las torturas, para la misma depuración de los aparatos y estilos de tortura, para el recreo fino de todos los vestidos (98)

La masacre, aparte, cumple también la función de sembrar el terror y el horror mediante la exposición de los cuerpos violentados:

“Desde esa última fiesta, los cocineros se hicieron responsables de enterrar en el menor tiempo posible los cuerpos de los desnudos decapitados, pero no las cabezas, pues éstas deberían quedar para siempre desperdigadas en los suelos, como escarmiento”. (98)

Escenas de exposición de cuerpos desmembrados, evocan y sugieren episodios de la historia de Colombia como el desmembramiento, por órdenes de los españoles, de José Antonio Galán, cuyas partes fueron enviadas y expuestas en diferentes regiones para advertir a los sublevados comuneros de como serían acallados en su insurrección, en su levantamiento. Rosero señala que *Señor que no conoce la luna*, en principio, sería una novela histórica sobre la vida de Agustín Agualongo a partir de un episodio muy probable de su infancia sobre la visión que tenía de carretas que pasaban llenas de cientos de cestas repletas con manos de traidores al rey de España,⁵³ pero al final resultó una historia de los desnudos y los vestidos que según el autor

no guarda ninguna relación con Agustín Agualongo y sus hombres que se opusieron a Simón Bolívar⁵⁴.

En efecto, parece no subyacer ningún punto de referencia como afirma el escritor, sin embargo, lo que logra es plantear de una forma universal la dicotomía civilización/barbarie, opresores/oprimidos, victimarios/víctimas a partir de la oposición vestidos/desnudos en un no lugar sin tiempo que podría corresponder a cualquier país, nación o estado del mundo sumida por un orden imperial o dictadura.

En el periodo de la violencia en Colombia en el siglo XX, por ejemplo, los diversos cortes y desmembramientos en los cuerpos cumplían con la función de identificación de quienes cometían los crímenes y a su vez indicaban mensajes de advertencia a los enemigos. Esto es señalado en la novela de Tomás González, *Abraham entre bandidos*:

Lo que los bandoleros hicieron después no fue por maldad sino por razones militares. Para borrar sus huellas y hacer creer al ejército que la emboscada había sido obra de los hombres de Hiena, Enrique Medina decidió que todo quedara como lo hubiera dejado el otro bandolero. Para los seis soldados prisioneros aquello significaba el final más atroz. Abraham y Saúl vieron a los hombres de Pavor cortarles con los machetes las cabezas y los genitales a los soldados muertos y ponérselos a cada uno en el estómago abierto, uno de los muchos y muy famosos caprichos de Hiena. (151)

⁵³ En: *La creación literaria* (p. 119) Boletín Cultural y Bibliográfico. Vol.30, núm. 33, 1993.

⁵⁴ Esta historia aparece hasta el año 2012 en *La carroza de Bolívar*. Evelio Rosero. Ed. Tusquets. España.

Lo que se describe aquí es la deshumanización de la guerra, aspecto que también resalta Evelio Rosero en su narrativa. Esta deshumanización de la humanidad en la guerra afecta la infancia, pues se evidencia la pérdida de la inocencia en los niños por efecto de la violencia. *En el lejero* unos niños juegan con la cabeza de una anciana; en *Las muertes de fiesta* un grupo de niños en medio del tumulto violan a una mujer con la aprobación de unos indigentes quienes los alientan. Es probable que el autor advierta a los lectores que esta es una de las consecuencias de la guerra, que las generaciones que vendrán estarán también ligadas con la historia de la violencia en Colombia, que los verdugos de hoy fueron quizá testigos y víctimas del horror de ayer.

Conclusiones

En la reciente década del siglo XXI en Colombia, el signo de la muerte continua oculto en los cuerpos mutilados, en las fosas sin descubrir, permanece inserto en la realidad material de la guerra. En consecuencia, la escritura del arte responde para exorcizarla, para provocar catarsis, en últimas, para que la memoria no se pierda en el olvido, aliado de la violencia, de sus ejecutores.

De ahí que gran parte de escritores de novela colombiana como Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Evelio Rosero, Tomás González, Fernando Vallejo, Héctor Abad Faciolince, entre otros más, se ocupen en desvelar la realidad oculta de la violencia. En el trasegar del tiempo, en su inmutabilidad, la representación literaria de la violencia ha variado en las formas de conceptualizar esa realidad. Algunos escritores han recurrido a metáforas de las que subyacen concepciones históricas del fenómeno en cuestión, lo que en últimas devela, en términos de Walter Benjamin, cómo la facultad mimética se ha transformado o repetido. Como se pudo evidenciar, no existe una gran distancia que separe, en cuanto al tratamiento narrativo del fenómeno en cuestión, a Evelio Rosero de Gabriel García Márquez. Se pudo hallar la continuación de la metáfora del fantasma en la representación de la violencia que en Márquez es empleada como una respuesta a su negación y ocultamiento. En Rosero, la metáfora está asociada, principalmente, con los efectos que produce la violencia en la conciencia de las víctimas e incluso victimarios. En ambos escritores los resultados son totalmente opuestos en lo que respecta a la construcción de sentido, pues en el realismo mágico se nota un cierto optimismo de que el estado de las cosas pueda cambiar, al concebir la realidad como algo mágico o sorprendente, pero en el realismo fantasmagórico de Evelio Rosero, no se presiente ninguna esperanza de transformación de la realidad, pues esta es un plano o dimensión donde los personajes progresivamente empiezan a desaparecer, a

difuminarse cuando no es que ya desde el inicio son apenas imágenes espectrales de lo que fueron en vida.

En ambos autores prevalece la intención de dar voz a lo innombrable, las desapariciones, los vejámenes y las masacres. Así, los escritores que en su momento del pasado y del presente se arriesgaron a capturar estos hechos y convertirlos en material estéticamente literario hallan dos alternativas:

1. Nombrar lo innombrable mediante descripciones explícitas de los cuerpos mutilados, de las masacres, del horror de la guerra. Los escritores recurren a un estilo directo por medio de diálogos entre los personajes que indican el carácter testimonial y el énfasis en la denuncia con que asumen la literatura que aborda la violencia, lo cual sitúa las voces narrativas próximas a intertextos provenientes de discursos políticos, periodísticos y sociológicos de la época. Se podría pensar que el acercamiento a estos discursos enriquece las novelas, sin embargo, redundan en un realismo descriptivo que no alcanza un nivel interpretativo sobre el fenómeno de la violencia.
2. Nombrar lo innombrable: las muertes violentas, las masacres, suprimiendo las descripciones explícitas, lo que enfatiza el desplazamiento de la narración hacia los vivos, los sobrevivientes, los testigos. Sus voces aluden indirectamente a los hechos por medio de la creación de atmósferas que evocan la crudeza y brutalidad de la guerra como, por ejemplo, a partir del sonido de estallidos de bombas (*Los ejércitos*), los fognazos de las ametralladoras (*Cien Años de Soledad*), el sentimiento de culpa de un victimario, un soldado que obedeció ordenes (*La casa grande*), una dentadura, la ropa, una bota de soldado que reposa en el suelo (*En el lejero*). De esta forma, mucho más poética, los narradores sitúan al lector en la realidad de la violencia en Colombia.

El planteamiento que siguen estos autores es aquel señalado por Gabriel García Márquez acerca de desligarse de esa frustrada explosión de la novela de la violencia que dejó cantidades de muertos en las páginas de la literatura nacional. Sin embargo, en la década del 2000-2010,

los escritores se distancian un tanto de ese planteamiento, pues el conflicto armado continúa y vuelven por el río del tiempo, los centenares de muertos⁵⁵, solo que sus formas en la representación literaria se han transmutado en la apariencia del fantasma: una forma que también concuerda, como en el pasado, con el discurso político predominante de la primera década del siglo XXI y que se caracteriza fundamentalmente por la negación y polarización de los discursos que afirman una supuesta inexistencia de la guerra por causas de orden político.

Es evidente que la novela *Los ejércitos* es una respuesta estética al negacionismo del conflicto armado en Colombia, cuyo objetivo es imponer una “verdad histórica” tan absurda como acusar a las víctimas de provocar su propia desaparición y así excluir a los victimarios de ser responsables de masacres o rebajarles las condenas. Evelio Rosero ataca ese negacionismo. Muestra en la novela el alcance de éste: infundir el miedo sobre los habitantes y conducirlos así a ignorar la guerra, a acostumbrarlos a ella y a convencerlos de una única verdad. Los sobrevivientes no pueden hacer nada contra los ejércitos; la población civil se encuentra desamparada con la sensación que siente Ismael de ser ya un cadáver viviente que habita en el infierno que es la guerra:

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, ¿por qué me da por reír justamente cuando descubro que lo único que quisiera es dormir sin despertarme? Se trata del miedo, este miedo, este país,

⁵⁵ Gabriel García Márquez señala que en nuestra historia literaria, la novela de la violencia fue un despertar a la realidad del país literariamente frustrado, pues sin tradición, el país aún no estaba culturalmente preparado para digerir literariamente ese drama nacional, razón por la que la violencia nos sorprendía desarmados: “*En realidad, Colombia no estaba culturalmente madura para que la tragedia política y social de los últimos años nos dejara algo más que medio centenar de testimonios crudos, como es el caso, y nutriera una manifestación literaria de cierto alcance universal*”.

que prefiero ignorar de cuajo, haciéndome el idiota conmigo mismo, para seguir vivo, o con las ganas aparentes de seguir vivo, porque es muy posible, realmente, que esté muerto, me digo, y bien muerto en el infierno, y vuelvo a reír. (161)

Se reitera entonces en el personaje su carácter fantasmal o de vivo muerto. La presencia de Ismael como fantasma es una imagen de la que se desprende una noción de violencia como fuerza constante, persistente y continua que arremete contra los cuerpos aniquilándolos hasta su desaparición, hasta la invisibilidad que es la imagen real de la muerte. Esta metáfora puede indicar una búsqueda, la de los cuerpos desaparecidos, secuestrados, la de los cadáveres en fosas comunes que reclaman la verdad sobre quienes fueron sus ejecutores, los cráneos y restos óseos sin identificar que buscan su rostro, su identidad, no en el mundo de los espíritus, de los fenómenos metafísicos, sino en el mundo que habitaron.

Esa imagen del fantasma está arraigada a la cultura popular, a sus imaginarios, pues generalmente, cuando ocurre un crimen violento que resulta después impune, se dice que se escuchan voces o ruidos, como almas en pena que no descansan en paz. La aparición de esta imagen para la representación de la violencia, la muerte y la desaparición en Colombia se remonta a Gabriel García Márquez, quien retoma magistralmente elementos de la cultura popular para darle forma a su realismo mágico.

Rosero, por su parte, conoce también el poder de las metáforas, explora y experimenta las posibilidades del lenguaje literario en sus novelas de una forma opuesta a la del novel que podría denominarse realismo fantasmal para abarcar los más sórdidos ámbitos de lo real. La metáfora del fantasma representa a su vez la persistencia de la muerte, de la desaparición, que para el caso de la violencia en Colombia se liga con la constancia de su invisibilidad, de su negación, pues se desconocen aún muchos acontecimientos producto de la guerra en Colombia que permanecen ocultos como las fosas halladas en todo el territorio nacional⁵⁶.

⁵⁶ Entre el año 2009 y 2010, se hallaron en el Meta y en la Macarena fosas comunes con más de mil cadáveres. Se pueden encontrar referencias en: <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=119299>.

Esta metáfora funciona en los relatos como una forma de oposición a la negación, a la aceptación de la muerte violenta, pues esas imágenes de vivos que parecen muertos o muertos que parecen vivos, sus voces, son la manifestación de las víctimas que reclaman justicia ante la impunidad de los crímenes y vejaciones de la guerra. De una u otra forma, la metáfora del fantasma hace parte de una respuesta estética a la barbarie de los crímenes de guerra, y en este sentido, a su vez, funciona para criticar la persistencia de la violencia en la historia del país que parece no tener nunca final y se deshumaniza cada vez más.

La violencia aparece en la narrativa de Rosero como total deshumanización del ser humano y como fuerza inmanente e instintiva que impulsa al hombre inconscientemente a la locura. En *Los ejércitos*, aparece en la forma del deseo oculto de Ismael Pasos que se materializa de una forma trágica, situada en los umbrales de la más cruda realidad que limita con la alucinación cuando presencia la violación del cadáver de Geraldina. Lo que el narrador nos presenta son los límites del horror, los alcances de una violencia que se torna aún más inimaginable e impensable para un anciano que parece inmovible, un viejo que creía haberlo visto todo, pues fue testigo y espectador de parte de la violencia del siglo XX y ahora vive en carne propia, como víctima, la violencia del siglo XXI, incluso aún más despiadada, pues refleja lo más perverso de la condición humana. El carácter crítico de denuncia en la novela se establece a partir de la consideración del narrador como víctima, pero también es evidente en el accionar de los actores armados. Sin embargo, no es posible ubicar al narrador en ninguna parte, políticamente hablando, puesto que Ismael no se constituye en una voz que instigue a tomar partido alguno, pues “*los muertos no tienen ideología y pasan a ser militantes del vacío*”. (Roca, 2007, 19) El testimonio de Pasos no es el insta a la sublevación de los oprimidos o de las víctimas, como sí es evidente en gran parte de la literatura de la violencia en Colombia del siglo XX.

El personaje de *Los ejércitos* no asume ni defiende ninguna ideología, solo le importa hallar a su esposa Otilia y darle sepultura. Luego, ni siquiera le importa salvar su pellejo. Su conciencia de la muerte es tal que no le teme a ésta, lo que le permite aproximarse cada vez más a los hechos de la violencia en la acción del relato, pues recorre sin temor las calles del pueblo para presenciar y contar los sucesos de la guerra. Este alejamiento ideológico del

personaje con respecto a la guerra, asegura la objetividad y verosimilitud en el relato, lo que contrasta con el hundimiento cada vez más profundo de Pasos en la crueldad de la guerra que lo ha cercado, pese a que, al principio parecía no afectarle. Rosero quizá nos advierta así que la guerra y la violencia en el país debe conmovernos y nos afectará de algún modo con el transcurrir del tiempo.

Al final de la novela, como al final de una guerra, la muerte es la protagonista. El deceso de Ismael es inminente tanto para el lector que preveía la muerte del personaje, como para el lector que imaginaba otro final, pero desde el epígrafe se advierte, se insinúa que Pasos era apenas una imagen de un muerto; es una proyección de la conciencia de la violencia, de sus víctimas y victimarios. La muerte es también inminente para el lector que imaginaba al personaje como un ser real, de carne y hueso, desplomado ahora tras los disparos de los ejércitos que oírás tras terminar la última línea del libro, pues todo lo narrado sucede “como si nada de esto ocurriera- mientras ocurre-“(203)

Esta conciencia de la violencia que se cristaliza en la presencia de Ismael Pasos, el narrador, se sabe aturdida, estremecida y proclive, como es natural, al terror, pues en los asesinos, los ejércitos, se lee el miedo que genera la visión de los moribundos o de los ya muertos, quienes les hablan a sus verdugos, como se evidencia al final del relato cuando Ismael percibe el miedo de los asesinos al verlo:

“[...] “Quieto”, gritan, me rodean, presiento por un segundo que incluso me temen, y me temen ahora justo cuando estoy más solo de lo que estoy, [...]” (203)

El consuelo de Ismael es saber que los ejércitos también son humanos y que, por lo tanto, ellos, los asesinos, serán víctimas igualmente de la desesperación, la zozobra, el miedo y los estremecimientos que quizá sufran en pesadillas o alucinaciones con sus muertos a quienes verán que los llaman o se despiden, o les dan la espalda, voltean, responden a sus gritos e imprecaciones y dicen que son Jesús, Simón Bolívar, o que son nadie, que no tienen nombre, tras reír frente a sus pálidos rostros.

Esta es pues la única esperanza para las víctimas, pues no se refleja ninguna clase de reivindicación política o armada como tampoco sentido alguno de justicia divina. El discurso religioso se pone en duda, como se analizó con anterioridad. La fe ya no es signo de esperanza, sino de incertidumbre. No se hace una crítica a la guerra a partir de una concepción religiosa o metafísica del pecado. Prevalece una visión plenamente humana que indica que la conciencia del ser humano, por ejemplo, la de los victimarios, no puede salir ilesa del sentimiento de culpa, lo que se evidencia en cómo ellos, al final, perciben a Ismael, como si fuera una aparición a la que le temen; si leemos la obra desde la perspectiva de que Ismael Pasos ya está muerto y es apenas una imagen fantasmagórica en el relato de la violencia de aquel pueblo llamado San José.

Rosero logra entonces, a través de la figura de Ismael Pasos, parodiar a un muerto. El peligro de esto, que se advierte al inicio de la novela con la cita de Moliere, “¿No habrá ningún peligro en parodiar a un muerto?”, podría radicar en que en la representación literaria, en la escritura, éste se asemeje tanto a un vivo que difícilmente podamos distinguirlo o diferenciarlo del muerto, con lo cual queda manifiesta sólidamente la construcción de la metáfora del fantasma en *Los ejércitos*. En *el lejero*, es más evidente ésta metáfora. Se percibe en toda la novela mediante el silencio, la complicidad, la incertidumbre, el horror de los personajes, lo que señala que allí, en ese pueblo fantasma, ha ocurrido una guerra que ha dejado sus despojos, sus restos entre la población que permanece enmudecida, incapaz de relatar esa experiencia, ni siquiera el narrador puede, pues es apenas un forastero, un extraño solo deambulando de un lugar a otro en búsqueda de su nieta. De aquí que Rosero seleccione un narrador externo que cede la palabra a los personajes como Jeremías Andrade quien apenas percibe esa contraria realidad del ideal del sentir humano, pues no se manifiesta más que el odio, la venganza, el temor, el miedo, lugares que anuncian la realidad fantasmal que envuelve con una espesa niebla de silencio al pueblo.

Esta novela presenta una visión cruda, pesimista y real de un pueblo devastado por la guerra entre ejércitos aún más invisibles, donde toda esperanza está perdida, tanto así que han destinado un lugar para las "almas perdidas": el lejero, el perdedero, el frenocomio, lugar que

representa los despojos, los efectos de un conflicto armado: la desaparición, la enfermedad mental, el silencio, la angustia, la desesperanza y la muerte.

En este orden de ideas, la persistencia de la metáfora del fantasma o la imagen de fantasmagoría en el arte es una forma que se relaciona directamente con la búsqueda y preservación del recuerdo de la existencia frente a las masacres, frente a la brutalidad, el horror y la crueldad de la guerra.

Fernando Vallejo, en *La rambla paralela* (2002), recurre también a ésta. Desde la distancia, en el exilio, el narrador de la novela recuerda con ironía y desdén a la patria, es decir, al matadero; a partir de la visión de los gallinazos evoca ciertos pasajes conocidos de la historia de la violencia en Colombia como los cadáveres sobre los que los buitres iban como pasajeros por la corriente del río, mientras despanzurraban a los muertos y devoraban sus tripas. La memoria del narrador transita desde la vejez a la infancia, espacio donde se albergan estos cruentos recuerdos, pero que son parte también del país, de su historia, concebida como fantasmagoría, como un continuo y persistente circular en la barbarie. El narrador de la novela es otro anciano que se percibe como un fantasma, un muerto vivo, vivo muerto o algo así, pues ve sin ver:

Rápido, rápido, rápido iba arrastrando el río los decapitados en la lejana Colombia y por las calles de la Rambla gente. El río era el cauca, el de mi niñez, y la Rambla la de mi muerte, la de Barcelona. Y mientras el niño que fui seguía desde la orilla del río eterno el desfile de los cadáveres con gallinazos encima que les sacaban las tripas y salpicaban de sangre el agua pantanosa, el viejo que lo recordaba veía desde su mesa de café, **viendo sin ver**, el deambular interminable de la Rambla: el ir y venir de esa ciudad ociosa que llevaba años y años sin dormir, yendo y viniendo por los tres andenes de esa avenida o paseo, de la Plaza de Cataluña a la glorieta de Colón y de ésta a aquélla, como tratándose de encontrar a sí misma. El insomnio de la ciudad se le había venido a sumar al propio, y contando los dos del viaje ya llevaba cinco días sin dormir. (Vallejo, 2002, 9)

Esta metáfora, aparte de ser un certero recurso literario para representar la violencia en Colombia, está ligada a una concepción histórica del fenómeno como continuidad y circularidad, pues deambula insistente por la realidad del país. La forma de asirlo o capturarlo es por consiguiente mediante el lenguaje que a su vez nos devuelve su propia imagen inasible de la materia que lo sustenta: los cuerpos, los cadáveres. La metáfora del fantasma aparece en las páginas de la historia de la literatura en Gabriel García Márquez, Evelio Rosero y Fernando Vallejo. Estos autores, quizá exceptuando a Gabriel García Márquez⁵⁷, coinciden con la representación de la historia como permanente catástrofe, noción que proviene de Walter Benjamin:

Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En él se muestra a un ángel que parece a punto de alejarse de algo que le tiene paralizado. Sus ojos miran fijamente, tiene la boca abierta y las alas extendidas; así es como uno se imagina al Ángel de la Historia. Su rostro está vuelto hacia el pasado. Donde nosotros percibimos una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única que amontona ruina sobre ruina y la arroja a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado, pero desde el Paraíso sopla un huracán que se enreda en sus alas, y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irretentiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras los escombros se elevan ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso. (Benjamin, 1973, 6)

En *Los ejércitos*, el ángelus novus correspondería con esta imagen que alude a un evento y periodo histórico en el país:

[...] 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 dentro; era la primera misa de un Jueves Santo y hubo catorce muertos y sesenta y cuatro heridos- [...] (12)

⁵⁷Armando Silva en el artículo *Gabo: efecto de su escritura* (2000) afirma: “La sociedad colombiana vista desde García Márquez resulta impotente para el cambio o para erigirse como sujeto histórico, pero es imaginativa y casi feliz. Siempre en su obra subyace un sentimiento redentor, no importa la tragedia que cuente. Sus lectores, a pesar de guerras, matanzas, dictadores o monstruosidades, terminan con una emoción final de perdón y en nuestras mentes queda un fantasma de triunfo irresuelto de la vida”. En: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1286959>

Como se evidencia, la presencia aquí de imágenes religiosas o divinas, se halla en la celebración misma del ritual de la elevación, momento en el que se simboliza la ascensión de Jesús a los cielos, es decir, su resurrección. Es precisamente en éste instante en el que sucede la explosión que origina la masacre. La omisión del narrador sobre el estado de la iglesia y los devotos que allí se encontraban señala ese movimiento del angelus novus, que es la historia, que se eleva impulsado hacia el futuro, al cual da la espalda. Esta imagen me es sugerida a partir de registros fotográficos del evento real de la masacre como el de un Cristo que reposa de espaldas, boca arriba, mutilado, carbonizado en medio de los despojos de la iglesia de Bojayá, en medio de la destrucción, en medio de las ruinas de la explosión de las pipetas bomba.

En el lejero, se halla una referencia directa a la imagen de un Cristo que parece también ser testigo mudo de la destrucción, de la catástrofe de la violencia que arrasó al pueblo:

La cama de piedra parecía otro cajón en la mitad. Y había en la pared un único lienzo, ladeado: el rostro de Cristo, pálido y sangriento, con un ojo desvanecido por la humedad. Era exactamente un Cristo guiñándote el ojo. (11)

[...] vio contra un muro un gran santo de madera rajado por la mitad, carbonizado de cabeza a pies como por un rayo, [...] (15)

Esta imagen coincide, es similar con la fotografía mencionada anteriormente de la masacre en la iglesia de Bojayá. En éste sentido, la noción de historia o más exactamente de este periodo histórico de la violencia en Colombia en el siglo XXI, en *Los ejércitos* y *En el lejero*, se aproxima a la señalada por Benjamin como una catástrofe.

Las ruinas, los despojos del progreso, impulsados por la máquina capitalista que es también una máquina de guerra, de muerte y destrucción, son los restos que reposan aún en fosas comunes del más reciente periodo de la violencia en Colombia que no dista mucho del pasado, preservado también en imágenes en la literatura nacional: cuerpos apilados en los vagones de una locomotora: los cadáveres que como los bananos en descomposición son arrojados al mar:

Cuando José Arcadio Segundo despertó estaba bocarriba en las tinieblas. Se dio cuenta de que iba en un tren interminable y silencioso, y de que tenía el cabello apelmazado por la sangre seca y le dolían todos los huesos. Sintió un sueño insoportable. Dispuesto a dormir muchas horas, a salvo del terror y el horror, se acomodó del lado que menos le dolía, y solo entonces descubrió que estaba acostado sobre los muertos. No había un espacio libre en el vagón, salvo el corredor central. Debían de haber pasado varias horas después de la masacre, porque los cadáveres tenían la misma temperatura del yeso en otoño, y su misma consistencia de espuma petrificada, y quienes los habían puesto en el vagón tuvieron tiempo de arrumarlos en el orden y el sentido en que se transportaban los racimos de banano. Tratando de fugarse de la pesadilla, José Arcadio Segundo se arrastró de un vagón a otro, en la dirección en que avanzaba el tren, y en los relámpagos que estallaban por entre los listones de madera al pasar por los pueblos dormidos veía los muertos hombres, los muertos mujeres, los muertos niños, que iban a ser arrojados al mar como el banano de rechazo. (*Cien Años de Soledad*, 2002, 316)

Esta imagen de la historia en Colombia que se lee en las páginas de Gabriel García Márquez, remiten a otra similar de la segunda Guerra mundial que proyecta el funcionamiento de la máquina de exterminio fascista: los vagones fantasmas de las locomotoras nazis donde transportaban judíos vivos o muertos a los campos de exterminio.

Para finalizar, no sobra reiterar que los cuerpos de las víctimas de la violencia en Colombia concuerdan casi siempre con las voces de líderes que se oponen a ideas de progreso que no benefician equitativamente a comunidades donde se buscan implantar proyectos económicos en pro de grandes capitales de empresas internacionales.

La negación de las masacres, de sus autores intelectuales o materiales, de la complicidad del ejército con grupos paramilitares ha sido una constante hasta la actualidad. La literatura nacional responde a esto demostrando que la negación es una forma del olvido que buscan perpetrar las clases dirigentes. La metáfora del fantasma es entonces una fuerza dual de la conciencia que impulsa a aniquilar el recuerdo de la memoria o a preservarlo, por ejemplo, en la narración de un hecho real de una forma fantástica que difícilmente puede desasirse de la memoria del lector como pasa cuando se sueña.

Así, la negación es derrotada por la potencia de los recuerdos que la forma novela busca eternizar. Al negacionismo de la guerra, de la violencia en Colombia se ha opuesto la novela colombiana, al inicio, varios escritores de la narrativa posterior al Bogotazo se ocuparon de la reproducción directa de los hechos violentos, cayendo en un denominado realismo burdo fundado en la concepción de la novela como reflejo, como medio de expresión de la verdad histórica. Luego, otros autores como Gabriel García Márquez entienden la novela como ficción, lo que se evidencia en el tratamiento simbólico de la trágica realidad nacional que desde entonces hasta la actualidad no se le ha prestado suficiente atención, en últimas, se ha ignorado, encubierto, invisibilizado y negado. A este negacionismo, novelas como *Cien Años de Soledad*, *En el lejero* y *Los ejércitos*, entre otras, se constituyen en una respuesta estética literaria que cristaliza problemáticas como la muerte violenta, la barbarie, el secuestro y la desaparición mediante la forma narrativa de la metáfora del fantasma que adquieren los personajes. Los cuestionamientos de José Arcadio Segundo, Jeremías Andrade e Ismael Pasos sobre la incertidumbre de su existencia corpórea son signo de esto y a su vez reflejan una clara conciencia de la muerte, generada por la guerra y la violencia que los encierra.

La negación de una multitud acribillada en *Cien Años de Soledad*, la negación de un pueblo devastado del que sus habitantes aseguran no haber visto nada, pese a que José Arcadio relata su testimonio a los otros pobladores, quienes lo toman por loco, es una forma de manifestación de la realidad que subrepticamente ocultan o tergiversan los medios oficiales en el pasado y el presente histórico del país.

En las obras de Rosero *Los ejércitos* y *En el lejero*, la búsqueda de los personajes transcurre en medio de la humillación, la burla, la amenaza, la culpa de no pertenecer a ningún bando que es la sentencia de los ejércitos, pues entonces son considerados enemigos. La búsqueda de los personajes es por su corporeidad, pues si no están muertos, los circunda la muerte. Esperan, también hallar los cuerpos de sus seres cercanos. Ismael busca a su mujer Otilia, el señor que no conoce la luna busca su libertad, y Jeremías Andrade a su nieta. De estos seres desaparecidos no se sabe si están con vida, si son ya cadáveres o fantasmas que habitan en la conciencia de los personajes, pues para los ejércitos y el estado no existen; son apenas acontecimientos naturales de un país en guerra.

En últimas, la propuesta literaria de escritores como Gabriel García Márquez, Tomás González, Evelio Rosero y Fernando Vallejo guardan puntos en común con lo que se denomina en la actualidad revisionismo histórico, pues su narrativa es una tentativa de crítica a los dogmas establecidos de como ha interpretado la clase política colombiana la violencia en el país. A su vez, las novelas anteriores, pese a su insuficiencia estética, pueden considerarse como parte del revisionismo en el sentido de que son valiosos documentos que se ocuparon de mostrar la realidad de la guerra bipartidista en Colombia.

En *El día señalado*, de Manuel Mejía Vallejo, como se demostró en el capítulo dos, la venganza es el eje central en el relato. La mayoría de los personajes están sedientos de venganza, elemento que impulsa su accionar y devela en la narración ciertos hechos atroces de violencia en el país desde el pasado siglo XX.

En *Viento Seco*, de Daniel Caicedo, los personajes principales cobran venganza contra los chulavitas, pero en su retaliación mueren también. Manuel Antonio Arango (1985, 136) señala de ésta novela que su autor desde el inicio presenta la deshumanización del hombre, pues los personajes aparecen como seres sin la menor conciencia y criminales natos, víctimas del medio ambiente. Señala que el autor revela como todos los chulavitas obran como animales regidos por el estímulo biológico instintivo. Además, indica Arango (133) el autor no desarrolla psicológicamente a profundidad todos los personajes, pues no reflexionan, el dialogo es escaso y no se hallan monólogos, lo que impide conocer su interior.

En oposición, en *Los ejércitos*, de Evelio Rosero, teniendo en cuenta que su narrativa se ubica en otro momento histórico, la violencia no solo es oficial, sino que se ha vuelto de todos los bandos contra la población civil que ya no ve la posibilidad de enfundar las armas, pues el ejército o los ejércitos que los respaldaban, se han vuelto contra ellos. La población no tiene ninguna escapatoria, están en medio del fuego cruzado de todos los ejércitos legales e ilegales. Aunque también se halla en la novela la venganza, el autor no focaliza la narración en este aspecto, pues su interés es explorar la conciencia humana ante los hechos de la violencia.

La narrativa de la violencia en Colombia a partir de autores como Gabo y Cepeda, en contraste con autores de una denominada literatura de un realismo burdo, presenta una mirada de la realidad a través del fluir de la conciencia de los personajes, razón por la cual seleccionan múltiples focalizaciones con la intención de abarcar por completo el fenómeno en cuestión. Esta estrategia la continúan otros autores contemporáneos como Rosero, Vallejo y González, quienes exploran los efectos de la violencia desde el interior de los personajes, lo cual arroja una visión crítica y problemática de la realidad nacional.

Rosero en la novela *Los ejércitos* logra dar forma y unidad a los relatos y anécdotas fragmentadas de la violencia en Colombia en la primera década del siglo XXI. A partir de una voz narrativa impersonal que cede la palabra a los personajes, Ismael Pasos lleva a través de sus sentidos al lector a adentrarse en ese momento histórico que en la novela se percibe como un acertado intento de reflejar la realidad de la violencia en el país. En esta transposición de lo real a la ficción de la novela, el autor emplea recursos estilísticos y retóricos como la metáfora del fantasma. A medida que avanza el relato, la imagen fantasmagórica del personaje se insinúa en la novela, pero es hasta el final que aparece totalmente, es decir, es un elemento sorpresivo, evidente en la distorsión de la realidad de Ismael por efectos de la violencia, a diferencia de *En el lejero*, cuya presencia se advierte desde el inicio de la narración en las descripciones de los espacios como el Hotel a donde llega Jeremías Andrade, único huésped refugiado en una habitación celda o cripta, como si estuviera ya muerto o fuera apenas una imagen de él mismo, un sueño, una pesadilla que se repite donde los otros personajes saben qué ocurrirá:

Soñó que no se encontraba en ese pueblo, en ese hotel, que su búsqueda no resultaba tan miserable como para dormir allí, en mitad de aquella celda, en ese pueblo, en ese hotel. [...]

Se escuchó al fin la voz de la criada:

- Creo que ha despertado – dijo.
- No – repuso la dueña -. Todavía sueña que no se encuentra en este hotel, en este pueblo, que está lejos de aquí. (13)

En *Las muertes de Fiesta*, son los fantasmas del Bogotazo los que irrumpen en la pensión de la señora Kreisberger de tal forma que la casa, antes habitada por los vivos, por los inquilinos de la viuda, se convierte en un espacio donde flotan las presencias de los muertos que la habitan.

En *Señor que no conoce la luna*, se evidencia la metáfora del fantasma en la negación de los seres sin nombre, que habitan en esa casa como si no existieran, a tal punto que aparecen encerrados y desnudos, es decir, despojados de todo derecho, a disposición de los vestidos quienes los someten a sus desvaríos humanos como la guerra y la exterminación.

En esta novela, el autor no se refiere a una violencia o guerra particular como en *Las muertes de fiesta*, *En el lejero* o *Los ejércitos*, sino que su reflexión alcanza un ámbito universal, en el sentido que los personajes: vestidos y desnudos, pueden corresponder con la imagen de cualesquiera gobernantes y gobernados de cualquier estado en el mundo, en el pasado o presente histórico.

Para finalizar, es importante enfatizar en la crítica que hace Evelio Rosero a los emblemas o símbolos patrios nacionales. En *el lejero*, la figura del cóndor del escudo corresponde a un ave carroñera que amenaza a los que aún quedan vivos del pueblo o así lo parecen; éste ser espera anhelante los cadáveres que aparecerán desperdigados por efectos de la violencia de los ejércitos. Las imágenes de santos como Jesucristo o la virgen Maria emergen desvanecidas y diluidas a causa del ambiente atemorizante de la guerra que se respira en el presente. En *Los ejércitos*, la figura religiosa del divino niño es apenas una imagen, carente de significado para los habitantes de San José quienes han perdido la fe y esperanza de salvación en este desolado poblado que es Colombia, donde la violencia, la desaparición, el horror y la muerte parece que reinarán por los siglos de los siglos. En *La carroza de Bolívar*, la imagen de Simón Bolívar, “el mal llamado libertador”, se ve opacada por las viles acciones que éste ordena como los fusilamientos a Piar, Padilla, y la masacre cometida en Pasto denominada la Navidad negra en 1822.

Así, en la narrativa de Rosero el ser humano aparece desnudo de toda investidura religiosa, política, militar e ideológica. La pretensión del escritor no es otra que la de mostrar la verdad de la naturaleza del hombre, sus contradicciones, su dualidad (*Señor que no conoce la luna, La carroza de Bolívar*) que se manifiesta en la búsqueda del ideal de libertad. En últimas, la preocupación del escritor es por la memoria de la verdad en la historia, que ésta aflore sin importar, como inquietaba a Nietzsche, qué dosis de verdad el hombre está dispuesto a aceptar o puede soportar.

Consideración final

De la metáfora del fantasma en la representación del fenómeno de la violencia puede subyacer una noción de narración como el espacio en donde confluye la muerte. Es preciso recordar que las novelas que aluden directa e indirectamente, al fenómeno en cuestión, fundándose en un realismo burdo, realismo crítico, simbólico, o fantasmal, son arte pero a su vez también mercancías. Claro está objetos no comunes y corrientes como cualquier otro; son objetos fantasmagóricos que devuelven imágenes de seres que respiran, sienten, sufren y piensan, es decir, seres como nosotros. Las novelas son objetos auráticos, pues *“son capaces de levantar la vista y devolverle la mirada a quien las mira”*⁵⁸ es decir, a los lectores.

Las novelas son objetos, bóvedas cuyas cenizas (letras) resurgen, adquieren vida propia en el acto de la lectura, en el sentido que son depositarias e incluso parasitarias de la experiencia humana como cuando en un entierro vemos al cadáver: depositario de la experiencia propia y compartida de quien fue en vida y con los demás. Las letras que conforman las novelas provienen de la oscuridad que es el ataúd libro, son situadas frente a la luz, la luz que son los ojos del lector quien reanima la obra. El lector es en últimas, también, como el autor, un dios que puede resucitarse y resucitar la novela, ese cuerpo metafísico cuyo espíritu o esencia es el lenguaje, máquina que transmuta, rencarna la materia verbal- sónica.

La novela, en este orden de ideas, es una fantasmagoría de la existencia, es decir, no refleja la vida del ser humano como copia, sino que la refracta en imágenes espectrales, fragmentadas como la realidad misma percibida por la conciencia humana frente a hechos de la violencia y la barbarie que parecen desbordar el entendimiento, la razón humana.

¿No es acaso todo el arte el espacio de la muerte compartida?

⁵⁸ (Benjamin, 1972, 14)

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor (2003) *Obra completa, II. Notas sobre literatura. Sobre la ingenuidad épica*. Madrid: Ediciones Akal S.A.

AGAMBEN, Giorgio (1995) *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Editorial Pre-textos.

_____ (2003) *El lenguaje y la muerte: un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia: Pre-textos.

_____ (2007) *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A.

_____ (2011) *Desnudez. De la utilidad y los inconvenientes de vivir entre espectros*. Barcelona: Editorial Anagrama. S. A

ALVARADO, Harold (2013) *Una antología crítica de la poesía colombiana del siglo XX. Generación Mito (1955-1962)* Recuperado en:
<http://www.antologiacriticadelapoesiacolombiana.com/mito2.html>

ARANGO, Antonio Manuel (1985) *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*. México: Fondo de Cultura Económica.

-
- BALTAR, Ernesto (2006) *Aproximación a Walter Benjamin a través de Baudelaire*. Revista electrónica de filosofía: A parte rei, número 46. Recuperado en:
<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/baltar46.pdf>
- BARTHES, Roland (1992) *Sobre Racine*. México: Siglo XXI Editores S.A.
- BENJAMIN, Walter (1967) *Ensayos Escogidos*. Buenos Aires: Editorial Sur.
- _____ (1973) *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Editorial Taurus.
- _____ (1973) *Tesis sobre la filosofía de la historia*. Tesis IX. Madrid: Taurus.
- _____ (1991) *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Trad: Roberto Blatt. Madrid: Taurus.
- BLUMENBERG, Hans (2003) *Paradigmas para una metaforología*. Madrid: Editorial Trotta, S. A
- BOURDIEU, Pierre. (1995) *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- CEPEDA, Alvaro (1975) *La casa Grande*. La habana Cuba: Colección La Honda, Casa de las Américas.
- COLLAZOS, Oscar, CORTAZAR, Julio y VARGAS Llosa, Mario (1981) *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México: Siglo veintiuno Editores.
- ESCOBAR, Augusto (s.f) *La violencia: ¿Generadora de una tradición literaria?*
Recuperado:http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/violencia.htm

GALEANO, Juan Carlos (1997) *Polen y escopetas: la poesía de la Violencia en Colombia*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia.

GARCÍA Márquez, Gabriel (1959) *Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia*. En: Revista La Calle, N° 103. Octubre 9.

_____ (1962) *La literatura Colombiana: un fraude a la nación. Una literatura de hombres cansados* [Archivo electrónico] Recuperado en: http://sigma.poligran.edu.co/politecnico/apoyo/Decisiones/curso/LA_LITERATURA_COLOMBIANA_GGM.pdf

_____ (2002) *Cien Años de soledad*. Bogotá: Editorial norma.

_____ (2004) *El coronel no tiene quien le escriba*. Bogotá: Editorial Norma S.A.

GUERRERO, Juan Carlos (2010) *Los cuerpos en dolor (I): emblemática del régimen ético de la violencia*. Revista de estudios sociales N° 35. Universidad de los Andes. [Archivo electrónico] Recuperado en: <http://res.uniandes.edu.co/view.php/638/view.php>

GONZÁLEZ, César (2004) *La metaforología en Blumenberg, como destino de la analítica existencial. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense*. [Archivo electrónico] Recuperado en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/BUCM/tesis/fsl/ucm-t27802.pdf>

JANIK, Dieter (1994) *La experiencia de la violencia: problemas de su transposición estética*. En: Literatura Colombiana hoy. Imaginación y barbarie. Karl Kohut (ed) Frankfurt: Ed. Madrid Iberoamericana.

MEJÍA Vallejo, Manuel (1979) *El día señalado*. Bogotá: Plaza y Janes editores.

PADILLA, Iván (2012) *Los ejércitos: novela del miedo, la incertidumbre y la desesperanza*.
En: Literatura: teoría, historia, crítica. Vol. 14, n° 1 enero-junio de 2012 (pp. 121-158) Revista semestral de literatura. Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Colombia.

QUINTERO, Jorge (2013) *Testimonio de una atrocidad en el Chocó*. Bogotá: Periódico El Tiempo, Febrero 10 de 2013.

RESTREPO, Laura (1976) *Niveles de realidad en la literatura de la violencia en Colombia*. (pp. 7-35) Bogotá: Revista Ideología y sociedad, Abril- Septiembre.

RIVERA, Antonio (2010) *Hans Blumenberg: mito, metáfora absoluta, y filosofía política*.
INGENIUM, Revista electrónica de historia del pensamiento moderno y metodología en historia de las ideas N°4. Universidad Complutense de Madrid.
Recuperado en:
<http://revistas.ucm.es/index.php/INGE/article/view/INGE1010220145A/13749>

ROCA, Juan Manuel (2007) *La violencia y los poetas colombianos del siglo XX. Antología*. Bogotá: Taller de edición.

ROSETO, Evelio (1992) *Señor que no conoce la luna*. Bogotá: Ed. Planeta.

_____ *La creación literaria* (1993) En: Boletín Cultural y Bibliográfico
Volumen 30, N° 33.

_____ (1995) *Las muertes de fiesta*. Bogotá: Ed. Planeta.

_____ (s.f) *Escribo para exorcizar el dolor de la violencia*. Recuperado el 6 de mayo de 2007 en:

<http://www.jornada.unam.mx/2007/05/06/index.php?section=cultura&article=a03n1cul>

_____ Entrevista [Archivo electrónico] Recuperado el 24 de Enero de 2012 en: <http://www.caracol.com.co/noticias/entretenimiento/la-novela-la-carroza-de-bolivar-revela-acciones-perversas-del-libertador/20120124/nota/1611451.aspx>

RULFO, Juan (1980) *El gallo de Oro y otros textos de cine*. México: Ediciones Era.

_____ (2000) *Pedro Páramo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

SANTOS, Enrique (s.f) *Mecanismos alternos para la solución de conflictos*. Conferencia dictada en la Universidad Libre. Recuperado el 22 de junio de 2013
En: <http://www.escriitoresyperiodistas.com/Ejemplar10/libre.html>.

SIERRA, Luz María (2007) *Cuando el diablo se le metió a los paras*. Bogotá: Periódico EL Tiempo, Noviembre 25 de 2007.

SILVA, Armando (2000) *Gabo: efecto de su escritura*. [Archivo electrónico] Recuperado en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1286959>

TERAO, Ryukichi (2003) *La novelística de la violencia en América Latina: entre ficción y testimonio*. Mérida: Universidad de los Andes.

VALLEJO, Fernando (2002) *La rambla paralela*. Bogotá: Ed. Alfaguara.

