

LA VIOLENCIA Y EL EROTISMO EN LOS EJÉRCITOS DE EVELIO ROSERO: LA  
EXPERIENCIA DEL LÍMITE

ISABEL BOLÍVAR ROJAS

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito parcial para optar por el  
título de Profesional en Estudios Literarios.

Pontificia Universidad Javeriana  
Facultad de Ciencias Sociales  
Carrera de Estudios Literarios  
Bogotá, Enero de 2012

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

**Rector de la universidad**

Joaquín Sánchez García S. J.

**Decano Facultad de Ciencias Sociales**

Luis Alfonso Castellanos Ramírez S.J

**Director del Departamento de Literatura**

Cristo Rafael Figueroa

**Directora de la Carrera de Estudios Literarios**

Liliana Ramírez Gómez

**Directora del Trabajo de Grado**

Rosario Casas Dupuy

Artículo 23 de la Resolución No13 de julio de 1946

"La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis. Solo velará por que no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica y por que las tesis no contengan ataques personales contra persona alguna, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia."

*“Difícil de explicar, aun siendo la costumbre, difícil de entender, aunque sea la regla”*

Bertolt Brecht

# Tabla de contenido

Introducción.....	1
1. La experiencia de la violencia en Colombia .....	11
1.1 La normalidad de lo anormal .....	11
1.2 Las Violencias de Colombia .....	14
1.4 Los tres regímenes del arte de Rancière .....	33
1.5 La noción de juego y la promesa de otros mundos.....	37
1.6 El proyecto artístico de Evelio Rosero.....	41
2. El lenguaje del abismo .....	43
2.1 Ismael Pasos, el narrador .....	45
2.2 La experiencia del abismo .....	52
2.3 Entre los tiempos de paz y los tiempos de guerra .....	56
2.4 Los ejércitos .....	59
3. El erotismo y la violencia como experiencias llevadas al límite .....	65
3.1 La vida disoluta .....	74
3.2 La transgresión y el umbral entre la vida y la muerte.....	76
3.3 Los límites del horror .....	79
3.4 La convergencia de Eros y Tánatos .....	84
4. La concentración de tensiones como camino al extrañamiento.....	90
5. Bibliografía .....	98

## Introducción

*El ruido se acerca, ¿Y si es un ataque? Puede suceder que la guerrilla, o los paramilitares, hayan decidido tomarse el pueblo esta noche, (...) Los ruidos cesan, un instante. La expectación me hace olvidar el dolor en la rodilla. (...) Lo más probable es que disparen y, después, cuando ya esté muriendo, vengan a verme y preguntar quién soy —si todavía vivo—. Pero también pueden ser los soldados, entrenando de noche, me digo, para tranquilizarme. <<Igual>>, me grito, <<me disparan igual>>. (...) Grito. Extiendo los brazos, las manos abiertas, para alejar el ataque, el golpe, la bala, el fantasma, lo que sea.*

*Los ejércitos, Evelio Rosero<sup>1</sup>*

Ismael se resguarda entre los arbustos, empapado de sudor y con la plena conciencia de que tal vez, esta noche, Otilia no lo encontrará en la cama. Tampoco volverá a regalarle naranjas a Geraldina, no tendrá que padecer más su belleza, tendrá que aceptar que ahora no es sólo el tiempo y un muro los que los separan, será la muerte fría y cruenta que lo sacará de su escondite y de un balazo cegará todo. El ritmo de su respiración aumenta; como lectores, estamos ahí, en su presente, con todos sus años, viendo a través de sus ojos y pensando con él en su escondite que fue un error ese paseo. Quién sabe qué ejército se aproxima pisando las hojas, al final, el resultado será el mismo: Geraldina, su cabello, sus muslos, sus labios, su desnudez entera se quedará sin él. Tal vez ella ni lo note, él sólo es el

---

<sup>1</sup> A lo largo de esta tesis se usará la primera edición de *Los ejércitos* de la editorial Tusquets, publicada en el 2007.

vecino que la alucina y nosotros, los espectadores, sus cómplices, los únicos que lo entendemos en medio de las calles de San José, “pueblo de paz”.

Esa noche no murió, o por lo menos no de manera definitiva. Ismael Pasos no sabe si eso que inhala minuto a minuto en San José se pueda llamar vida. Él sólo puede dedicarse a aspirar como emanaciones las sombras de la guerrilla, de los paramilitares, de los militares o de los narcotraficantes; múltiples rostros de las violencias que lo asechan por todas partes informándole que en un parpadeo la muerte se instalará y ahí sí que no habrá mañana.

Son diferentes los mecanismos que hacen de *Los ejércitos* una propuesta reflexiva y sobre todo eficaz a la hora de tratar el tan ya abordado tema de la violencia en Colombia. Frente a todo ese mar de tinta impreso, muchas veces más como reporte sociológico que como producto literario, Evelio Rosero responde con la construcción de una novela digna de exploración, difusión y reconocimiento —de hecho, ha sido galardonada con el premio Tusquets y *The Independent* en el 2006 y 2009, respectivamente—.

Entre líneas se logra distinguir la madurez literaria de un autor que tiene por objetivo trastocar la realidad, cuestionar la manera de pensar de quienes se acercan a su libro esperando, tal vez, un simple texto de ficción. Sin duda, logra mucho más y es lo que me convoca a escoger a *Los ejércitos* como objeto de estudio para analizar los niveles de violencia que en su obra se entretajan de tan particular manera, haciendo que se vuelva a poner vigente en el campo literario y en la realidad misma el tema de la violencia en un país como este, donde sus habitantes ya están acostumbrados a los actos violentos.

Los que la viven directamente la padecen día a día mientras los que la conocen de oídas o desde el noticiero o desde los periódicos ya la conciben como un indestructible horizonte de

Colombia. Incluso se ha llegado al extremo de afirmar que los colombianos poseen una esencia violenta, una predisposición genética que hace y hará de las generaciones del país habitantes tendientes a la guerra. Así lo asegura el psiquiatra Francisco Socarrás a la hora de responder por el carácter violento del país; para él los orígenes de la violencia en Colombia tienen que remontarse hasta el legado caribe y las prácticas caníbales, pues identifica: “una extraña coincidencia entre el mapa de la población con influencia caribe y el de la criminalidad contra las personas. Por lo anterior, [la] insistencia en estudiar el canibalismo en algunas de nuestras tribus precolombinas” (Socarrás, citado en Restrepo, 2006, p.16).

Si bien, el fenómeno violento se ha convertido en una experiencia cotidiana, interpretarlo desde una perspectiva tan abyecta como ésta cancela la posibilidad de que se pueda reconstruir la identidad del país, remplazando la herencia de odios perceptibles en generaciones enteras de habitantes por una sociedad evolucionada y pacífica. La identidad debe entenderse entonces como:

Un elemento moldeable, fragmentado, inestable, plural, y no como una estructura estable, esencial a cada cultura. Así, como el poema de Pico de la Mirándola<sup>2</sup>, donde Dios le explica a Adán que le dio la posibilidad de construir su propia imagen, de cincelarse, los procesos identitarios en la cultura colombiana están en permanente proceso de transformación y pueden crear identidades, subjetividades, que respondan de forma diferente a la violencia y que elaboren el dolor de la pobreza, la exclusión, el desamor y la guerra. (Jaramillo, 2006, p. 20)

El ámbito cultural es uno de los principales mecanismos de producción de identidad, pues como asegura Alejandra Jaramillo en *Nación y melancolía: narrativas de la violencia en*

---

<sup>2</sup> Se refiere al poema *Oratio de Homines Dignitate*.



*Colombia (1995-2005)* “los artistas, colectivos o individuales, por una parte reflejan los niveles de desarrollo moral de las culturas, y por otra, contribuyen en las transformaciones de la misma, especialmente en los procesos catárticos y de identificación que el arte produce” (2006, p. 20).

Rosero es consciente de la función del artista como partícipe de las operaciones culturales que afectan a una sociedad. Llena de recursos simbólicos y estéticos, la obra de Rosero apunta a renovar los cuestionamientos sobre la función de lo literario. En la exploración de su discurso se puede ver cómo existe la intención de encaminar su universo narrativo para que intervenga de cierta manera en la realidad social y política del país. De hecho, en una entrevista que le realiza Antonio Ungar, comenta Rosero:

La literatura es modificante de la realidad, de la actitud y la conciencia de los lectores. Nosotros mismos hemos sido cambiados, transformados, por ciertos libros, para bien o para mal. La consecuencia de la literatura no es inmediata, como la que puede lograr un noticiero, una película, una crónica, pero se impregna más en la memoria, es más profunda, por lo entrañablemente humana y espiritual. La palabra escrita toca la médula del alma. (Ungar, 2010).

Durante muchas décadas en la literatura colombiana ha imperado el tema de la violencia. Desde múltiples formas se han narrado los rostros del conflicto de manera que la propuesta de Rosero resulta singular no por el tema sino por el encauzamiento de sus elementos narrativos. Entre líneas se puede entrever la preocupación por responder a la pregunta de cómo contar las violencias que aún nos están atando, sabiendo que el proceso de interpretación que acompaña a cada lectura va a tener algún impacto fuera del universo narrativo pues “la cultura constituye una forma de traducción de la experiencia, una línea

divisoria pero integrativa entre pasado y presente, una localización siempre variable de perspectivas, valores, articulaciones, que guían el proceso de traducción/traslación del sentido y las dinámicas interpretativas que lo acompañan” (Moraña, 2010, p. 15). Considero que lo que logra esta novela es resituar las violencias del país entre los cuestionamientos vigentes, volver a extrañarnos frente a una realidad que parece ya perpetua entre nosotros. La propuesta de Rosero es la del arte que intenta desde su materialidad nuevas búsquedas de representación del problema. A través de la estetización de la violencia busca tener una implicación política que sacuda el normalizado e irracional panorama del conflicto.

Mi objetivo es, entonces, analizar esas herramientas, escudriñar entre la materialidad del lenguaje que utiliza Rosero, para comprender *Los ejércitos* como una obra que desautomatiza la idea anestesiada que de violencia se tiene. La voz del autor es la de la resistencia que como vector trasgresor pretende afectar, cuestionar, tocar la puerta de los lectores, apelar a la memoria, a la transformación ideológica y al mismo arte como propulsor del cambio. Al respecto, señaló Liliana Ramírez en la conferencia que dictó en XVII Congreso de la Asociación de Colombianistas el presente año: “[...] el debate del arte por el arte vs el arte en función social aún sigue vigente, como torpemente lo muestra la reciente prohibición en China de textos literarios que hablen de viajes en el tiempo o mundos imaginados ante el argumento de que la Historia es suficiente y la literatura debe dar cuenta es de ella. Sin embargo, el debate interesante es más bien, cuál es el papel de la literatura como literatura en la construcción del mundo”.

Como lectora, entrar en *Los ejércitos* fue sentarme a reconocer otro mundo que me revelaba aspectos del mío. Esta tesis es el resultado de la reflexión acerca de los efectos de su

lectura, de cómo me afectó la disposición de fuerzas que el autor postula como pulsiones en pugna constante. Cada una de ellas es llevada al límite y es lo que hace de la obra un producto que perturba y horroriza, tanto como encanta y conmueve. Así, se hace necesario trazar un camino mediante el cual se logren abarcar las características que me propongo analizar en la novela, todas encaminadas a la pregunta ya planteada de cómo Rosero revitaliza el debate sobre las violencias de Colombia.

Serán tres capítulos. El primero, *Las violencias de Colombia*, estará centrado en brindar al lector un panorama de lo que se ha construido en la literatura colombiana sobre la violencia con mayúscula y minúscula. Quiero decir el periodo conocido como Época de la Violencia y las violencias posteriores a dicho momento. La guerra, la pobreza, la exclusión, el desplazamiento, la corrupción, la injusticia y la inseguridad se han convertido en inamovibles variables que constituyen un país cuyo conflicto es definido cabalmente por el epígrafe que abre esta tesis: “Difícil de explicar, aun siendo la costumbre, difícil de entender, aunque sea la regla”; versos de Brecht retomados por el antropólogo Taussig en su libro *The Nervous System*.

En su ensayo *El terror como lugar común: la teoría de Walter Benjamin de la historia como estado de sitio*, el antropólogo propone reconocer al país como en estado de emergencia permanente, ya que, las violencias de las que ha sido víctima no se pueden seguir pensando como periodos excepcionales en los que se ha concentrado el terror. Dicha visión del conflicto servirá como base de análisis para comprender cómo las dimensiones sociales, políticas, económicas, morales y culturales se encuentran condicionadas por las diversas formas de violencia que aún asolan a este país.

Si bien, el fenómeno violento se ha dividido en periodos históricos, también en la literatura se han reconocido dos periodos: el primero, pretendo abordarlo como una crisis de orden simbólico que ocasionó una avalancha de relatos que independientemente su calidad literaria, daban cuenta de la realidad. El segundo, se forma a partir de la intención de problematizar el lenguaje, la realidad, los personajes y la violencia misma como materia prima para crear narraciones mucho más elaboradas.

Las preguntas que se pretenden resolver son entonces ¿en qué parte de esta trayectoria narrativa entra la novela de Rosero? ¿Cuál es su proyecto artístico y cómo se puede pensar a *Los ejércitos* como una estetización de la cruenta realidad del país? ¿En qué momento del arte estaría ubicado un artefacto literario que pretende cuestionar la realidad social? ¿Qué hay de político en el arte? Esto último se explicará siguiendo de cerca al filósofo Jacques Rancière, quien postula a la situación del arte contemporáneo en medio de una tensión indisoluble entre autonomía y heteronomía. Lo que pretendo analizar es cómo de manera paulatina el arte empieza a tener un nivel alto de preocupación por sus formas y sólo desde esa aparente autonomía, empieza a teñirse de un elemento crítico que lo hace eficaz para la vida.

Una de las características que me propongo analizar en la novela es la convergencia de diferentes tensiones. El relato, como lo asegura Mabel Moraña en su artículo *Violencia, sublimidad y deseo en Los ejércitos, de Evelio Rosero*, logra representar una concentración del terror en el que todos los límites se ven traspuestos y disueltos, “desde todos los frentes invade cada resquicio del ser individual y colectivo: la afectividad, los valores comunitarios, la sexualidad, la memoria, el entendimiento” (Morana, 2010, p. 22). La estructura de la obra resulta explosiva, convulsionada gracias al desarrollo de una cantidad

de tensiones que se van presentando de manera simultánea. Los personajes oscilan entre el saber y no saber, la locura y la cordura, la aparente calma y la violencia absoluta, la indiferencia y el dolor, la devastación y el deseo; cada una de estas tensiones construye una narración abismal, al borde de todo y como resultado de una realidad que resulta opresiva e intolerante.

Esta es la razón por la que el segundo capítulo se denomina *El lenguaje del abismo*, que corresponde a una exploración de los elementos narrativos que Rosero utiliza para construir su novela. Se analizará entonces el sistema de personajes junto a categorías como el tiempo, el espacio y el narrador. Considero que las tres categorías contribuyen a la construcción de una novela que presenta a los lectores una humanidad al límite, es decir, viviendo en medio de un horror que exaspera todos los niveles de violencia posibles.

Habitar en medio del engranaje de cada una de estas fuerzas hace que la lectura se vea acompañada por una sensación de asfixia y ahogo; es el vértigo que de manera constante invade una novela pensada para ser subversiva y abismal, pues cada una de las tensiones citadas es llevada a sus bordes. El efecto suspendido que produce la obra es fruto del direccionamiento de sus materiales al abismo, no a la caída sino el incómodo ejercicio de permanecer al filo de los límites. Así, el lenguaje es el vehículo de comunicación de aquellas tensiones que como cuerdas se cruzan y tensionan hasta el agobio. El relato que el autor nos presenta obliga a una mirada diferente sobre las violencias del país, en su novela ya no existe la intención de producir una literatura trágica en la que la muerte prime como protagonista. Su preocupación es ahondar en el mundo afectivo de sus personajes y todo a través de la narración del profesor Ismael Pasos, perspectiva desde la que nace y muere la obra.

En el tercer capítulo, *La violencia y el erotismo como experiencias llevadas al límite*, se seguirán analizando las tensiones citadas. Si bien, el centro del capítulo anterior fue pensar los elementos narratológicos a través de los cuales se proponen las pulsiones, en este capítulo se abordará directamente la convergencia de la vida, la muerte y el erotismo como fuerzas que envuelven la novela desde su inicio hasta su final. Al respecto, dice Rosero en una entrevista: “El despertar sexual, el impulso sexual, son parte vital de cualquier ser humano. La muerte, y si es la muerte a la fuerza, como la que padecemos los colombianos, es algo que remece nuestras fibras más íntimas” (Junieles, 2007). Dichas pulsiones son naturales en el hombre pero la congregación de cada una de estas fuerzas llevadas al límite es lo que hace que se revitalicen los cuestionamientos sobre la estetización de la violencia, ya que la singular elegancia con la que es tejido el texto no deja de lado un nivel de dramatismo que de manera silenciosa va creciendo hasta llegar a un punto máximo de explosión.

Así, se seguirán de cerca los planteamientos de Georges Bataille en *El erotismo*. Para el pensador francés el avivamiento erótico representa la transgresión de lo prohibido, la ruptura de leyes, el momento de trasgresión que conecta a la vida con la muerte. En efecto, la muerte es el límite de la vida y lo que logra el erotismo es llevar la vida hasta sus bordes, conectarla con la muerte sin dejarla ir, pues, como se verá, para Bataille el erotismo es la afirmación de la vida incluso en la muerte. Se analizará entonces cómo en *Los ejércitos* el narrador se ve sumido en una borrasca de sensaciones que lo rebasan al punto que el elemento erótico se configura como una nueva manifestación de la violencia que se complementa con el horror de la guerra.

A manera de conclusión se recogerán los planteamientos de este trabajo a la luz de una reflexión de Pablo García Dussán, quien señala la preponderancia de los rasgos tanáticos en las últimas décadas de la literatura nacional. Sin duda, la pobreza, la guerra, la exclusión, las múltiples formas de conflicto que vive este país han provocado que los movimientos culturales hayan desde hace años orientado sus materiales para representar aquellas violencias; el cine, la pintura, la música, el teatro, la literatura como dispositivos resignificadores de la experiencia han pretendido contar desde diferentes perspectivas el desarrollo del país. De manera que la perspectiva de Dussán resulta interesante en tanto subraya el derrumbamiento, la desilusión ante cualquier salida, como síntomas vigentes en nuestra literatura. Sin duda en la obra de Rosero se pueden identificar dichas características, pienso que cubriendo cada uno de los espacios de muerte y decepción el autor reconoce la oportunidad, si no es ya la necesidad de descolocar las fibras más íntimas del lector, intentando abrir caminos de consciencia que inviten a la sanación y transformación de la realidad del país.

# 1. La experiencia de la violencia en Colombia

*La violencia ha sido eje fundamental para las creaciones artísticas: el teatro y la ópera representan en escena crímenes horripilantes, el cine y la literatura narran violencias que superan la imaginación, la poesía tiene su origen en la épica, en cantos guerreros. Para Nietzsche lo que llamamos alta cultura se asienta sobre una espiritualización de la crueldad.*

José Alejandro Restrepo

## 1.1 La normalidad de lo anormal

Desde hace más de medio siglo al referirse al conflicto colombiano palabras como inhumano, caótico y nefasto se agolpan intentando explicar décadas y décadas en las que el país ha atravesado por diferentes violencias. Los periodos aparentemente extraordinarios en los que se han reconocido concentraciones de violencia como etapas aisladas han abarcado la historia del país, de manera que los tiempos de guerra no se pueden seguir considerando desafortunados intervalos excepcionales sino parte de la cotidianidad de los habitantes de Colombia.

Dicho planteamiento es retomado por el antropólogo australiano Michael Taussig de Walter Benjamin, quien reconoció poco tiempo antes de la Segunda Guerra Mundial en el numeral ocho de sus *Tesis sobre la filosofía de la historia* que: “La tradición de los



oprimidos nos enseña que la regla es el «estado de excepción» en el que vivimos<sup>3</sup>. Hemos de llegar a un concepto de la historia que le corresponda. [...]” (Benjamin, 1973, p.5). Al respecto, dice Taussig:

[...] si extrajéramos todas las consecuencias del mensaje de Benjamin, que el estado de sitio no es la excepción sino la regla, entonces nos veríamos obligados a repensar nuestras nociones de orden, de centro y de base y también de certeza, pues todo esto emerge como imágenes oníricas en estado de sitio, ilusiones desilusionadas y sin esperanza de un intelecto que intenta encontrar la paz en un mundo cuya tensa movilidad no autoriza descanso alguno [...] (Taussig, 1995, p. 24).

Taussig reconoce la centralización del terror que se ha evidenciado en sitios como Irlanda del Norte, Etiopía, Kingston, Beirut, Puerto Príncipe, Perú, Mozambique, Afganistán, Santiago, el Bronx, Sudáfrica, San Salvador y por supuesto, Colombia, entre otros, como espacios en los que la tradición violenta ya ha convertido al régimen de excepción en un estado crónico en el que lo normal es precisamente esa caótica anormalidad. Dice Taussig: “Esto no es tanto una configuración psicológica como social y cultural y apunta al corazón de lo que es políticamente decisivo en la noción del terror como cotidiano” (p. 33).

Así pues, acogiendo la propuesta del estudioso australiano al considerar la situación del país como “un orden desordenado tanto como un desorden ordenado” (p. 32), ¿qué significa definir la violencia colombiana como un estado permanente? La respuesta para Taussig reside en comprender la sociedad como vacilante, en constante movimiento entre la

---

<sup>3</sup> La referencia de Moraña a Taussig en su ensayo, *Violencia, sublimidad y deseo en Los Ejércitos*, me llevó a leer a Taussig, donde encontré elementos importantes para mi trabajo.

claridad y la opacidad: “Me refiero al estado social de contradicción en el cual uno pasa espasmódicamente de aceptar la situación como si fuera normal sólo para sentir el impacto del pánico o el choque de la desorientación por algún incidente, rumor, espectáculo” (p. 33).

Reconocer el conflicto como una excepción permanente implica conocer el fenómeno y así poder crear vías para representarlo.<sup>4</sup> De ahí la invitación del australiano tanto a la teoría crítica como a los espacios narrativos a encauzar sus herramientas para contar las diferentes realidades que se perciben: “hay demasiados fantasmas dando vueltas, demasiada violencia histórica que debe ser revisada” (p.75). Atendiendo a este llamado me propongo a analizar una obra que sin duda pone en cuestionamiento esa normalización de las violencias. Como método catártico *Los ejércitos* entra en la escena narrativa colombiana buscando nuevas maneras de representar ese conflicto tantas veces ya abordado desde lo literario.

Habría que decir que el tratamiento plural de la violencia del que parte esta tesis responde no sólo a la comprensión del fenómeno violento como algo mucho más amplio que la clasificación de La Época de la Violencia de los años cincuenta; responde igualmente a que el sentido de la violencia en Colombia no se puede limitar al fuego cruzado producto de la confrontación armada. Si bien es una de las manifestaciones del conflicto “se debe tener en cuenta que la violencia económica de exclusión, o las políticas de no fortalecimiento de canales fuertes y directos para la participación política o social —el racismo, el machismo y

---

<sup>4</sup> Reflexiona Taussig: “[...] requiere una comprensión de la representación como contigua a lo representado. Esto es lo que Adorno consideraba la idea programática de Hegel: que el saber es entregarse al fenómeno, más que razonarlo desde arriba”. (1995, p. 24)

los varios ismos— juegan un papel fundamental en el mapa del conflicto colombiano” (Jaramillo, 2006, p. 29).

## 1. 2 Las Violencias de Colombia<sup>5</sup>

Ya se ha señalado cómo los intensos periodos de conflicto que ha vivido Colombia han jugado un papel determinante en la configuración de la identidad y los imaginarios del país. Tanto así que el estudioso Augusto Escobar afirma que es la tradición violenta la que ha moldeado su identidad literaria, ya que antes del periodo de la Violencia (1941-1967)<sup>6</sup> no existía una conciencia creativa propulsora de dispositivos artísticos soportados en el acontecer social. Es la realidad, la multiplicidad de secuestros, asesinatos, corrupción, pobreza, exclusión, explotación, etc. la que impulsa una práctica escritural que brota de la emergencia por contar lo que está pasando.

Así pues, el periodo denominado Época de la Violencia es hoy el que designa toda una catástrofe histórica que no fue reconocida ni como “revolución” ni como “guerra civil”. Resulta ciertamente interesante la perspectiva que Laura Restrepo expone en su artículo *Los niveles de realidad en la literatura de la “Violencia” colombiana*. Allí asegura que el

---

<sup>5</sup> Han sido diversas las rutas que se han emprendido en búsqueda de analizar la relación entre la literatura y el fenómeno violento. Una de ellas es la propuesta por Cristo Figueroa en su ensayo *Gramática-violencia: Una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo XX*. Su recorrido me permitió no sólo conocer sus perspectivas sino nombres como el de Augusto Escobar y Marino Troncoso, estudiosos a los que recurrí para contextualizar mi trabajo. A él le debo también sus conversaciones, reflexiones en las que conocí nombres como el de Laura Restrepo, Alejandra Jaramillo y Oscar Osorio otras de las voces que se suman a la construcción de ésta propuesta.

<sup>6</sup> Cabe aclarar que no existe un consenso sobre la especificidad de los años. La planteada corresponde a una aproximación que coincide con la mayoría de los estudios sobre el tema.

hecho de que se reconozca el periodo como una etapa de Violencia con mayúscula, como nombre propio que etiqueta una época en la que en realidad se desató una cruenta guerra civil, demuestra el interés por mitificar el fenómeno violento

[...] despojándolo de sus connotaciones políticas y negando su carácter de enfrentamiento clasista, ocultando estos rasgos tras una designación abstracta (“La Violencia”) y tras otras explicaciones que a todos lavan las manos (como la que “todos somos responsables” lo que equivale a decir que nadie es responsable), y que encubre el verdadero carácter del fenómeno tras la asepsia impersonal de la fatalidad histórica (p. 1).

Igualmente, entre víctimas y victimarios no hubo una conciencia clara de lo que en realidad estaba pasando. Esta es otra de las razones que motivan a Laura Restrepo a asegurar que lo que está detrás de la nominación del periodo como “Violencia” a secas es la ausencia de ideología y principios que alimentaba la maquinaria de horror en la que estaba atrapada el país. “No pudieron saber, a ciencia cierta, qué circunstancias habían desatado la crisis que los arrastraba, ni cuáles alimentaban su marcha, qué destruía y qué generaba su desenvolvimiento, a quiénes enfrentaba y por qué” (1985, p.1).

La muerte del líder del partido liberal Jorge Eliécer Gaitán agudizó el ambiente de violencia que desde unos años atrás se había originado por el cambio de los partidos políticos en el poder. La lucha entre liberales y conservadores dejó como resultado un atroz conteo de doscientos mil muertos, dos millones de exiliados, cuatrocientas mil parcelas de tierra destruidas y una alarmante cifra de pérdidas materiales (Escobar, 2010).

La ola de venganzas entre los partidos trajo consigo un terrorismo político que se evidenció en actos criminales cegados por los intereses económicos y sociales de cada bando. “Diversos sectores de la pequeña burguesía —algunos de los cuales se apoyaron en Gaitán

y se alinearon en el partido liberal— [se enfrentaron] a la burguesía y los terratenientes quienes, coaligados, se ampararon en el partido conservador y utilizaron el aparato estatal para establecer un régimen de terror y montar una dictadura policíaco-militar que les permitiera frenar las exigencias democráticas de la pequeña burguesía” (Restrepo, 1985, p. 2).

Por otra parte, también diversos sectores de la agricultura libraban cruentos enfrentamientos. Ya que si bien a partir del 9 de abril de 1948 (fecha en la es asesinado Gaitán) se agudiza la llamada “Violencia”, que se presenta como una crisis principalmente urbana; también en el campo se sintió la respuesta de las capas campesinas que de manera masiva expresaban su inconformismo. Así, el fenómeno violento se mostró como un enfrentamiento clasista que Laura Retrepo interpreta como una profunda contradicción entre “[...] el desarrollo democrático del capitalismo en la agricultura, y la consolidación de la agricultura capitalista basada en la gran propiedad territorial” (1985, p. 2).

Así, se empezó a llamar “novela de la Violencia” a aquellas producciones que durante las décadas del cuarenta y del cincuenta representaron la situación del país<sup>7</sup>. Caracterizada también por un alza significativa de producciones literarias que de manera afanosa buscaban servir como testimonio fiel de la realidad nacional. Sobre el inicio de este

---

<sup>7</sup> La violencia no ha sido la única fuente de creación de los autores colombianos, sin embargo, no se puede desconocer el incremento de producción en este periodo. Augusto Escobar afirma que hubo un movimiento nunca antes visto: “De las setenta novelas conocidas que tratan de la Violencia: 54 (77%) implican a la Iglesia católica colombiana como una de las instituciones responsables del auge de la violencia; 62 (90%) comprometen a la policía y a los grupos parapolíticos (chulavitas, pájaros, guerillas de la paz, policía rural) del caos, destrucción y muertes habidas; 49 (70%) defienden el punto de vista liberal y se atribuye la Violencia a los conservadores, 7 (10%) novelas reflejan la opinión conservadora y endilgan la Violencia a los liberales; 14 (20%) hacen una reflexión crítica sobre la Violencia, superando de esta manera el enfoque partidista. De los 57 escritores, 19 (33%) habían escrito por lo menos una obra antes de su primera novela sobre la Violencia, 38 (67%) se inician escribiendo sobre ella”. (Escobar, 2010).

impulso creativo, casi que como causa-efecto de los acontecimientos, dice Augusto Escobar (2010):

La literatura que trata el fenómeno de la violencia se puede precisar, en un sentido, como aquella que surge como producto de una reflexión elemental o elaborada de los sucesos histórico-políticos acaecidos antes del 9 de abril de 1948 y la muerte del líder popular Jorge Eliécer Gaitán, hasta las operaciones cívico-militares contra las llamadas "Repúblicas Independientes" en 1965 y la formación de los principales grupos guerrilleros aún hoy vigentes. En otro sentido, como aquella literatura que nace, en una primera fase, tan adherida a la realidad histórica que la refleja mecánicamente y se ve mediatizada por esos acontecimientos cruentos, para dar paso a otra literatura que reelabora la violencia ficcionándola, reinventándola, generando otras muchas formas de expresarla.

De ahí que Marino Troncoso en su artículo: *De la novela en la Violencia a la novela de la Violencia: 1959-1960* haya establecido dos periodos para el análisis de las letras colombianas, el primero *Narrativa en la Violencia* y el segundo *Narrativa de la Violencia*<sup>8</sup>. En el primer periodo, la literatura intenta ser un calco de la realidad, una forma testimonial en la que prima no tanto la intención creativa como la anecdótica, razón por la que no existe una elaboración profunda ni del lenguaje, ni de la trama ni de los personajes; el centro de atención es serle fiel a una realidad sangrienta y cruel.

---

<sup>8</sup> Dicha división señala una tendencia en las producciones literarias que inician privilegiando el hecho histórico antes que la intención de articular narrativas de gran alcance estético. Según este acercamiento, las obras de verdadero peso literario vienen a producirse años después. No obstante, hay otras perspectivas como la de Oscar Osorio, quien repara en que es una *tendencia* y no un hecho absoluto pues: "Hay obras tempranas de gran mérito literario y obras tardías con escasos hallazgos estéticos". (Osorio, 2006, p. 104)

Los nombres de la mayoría de esas novelas de la violencia enuncian la naturaleza de su materia narrativa, están ligadas a la contingencia de lo que sigue: *Ciudad enloquecida* (1951), *Sangre* (1953), *Las memorias del odio* (1953), *Los cuervos tienen hambre* (1954), *Tierra sin Dios* (1954), *Raza de Caín* (1954), *Los días de terror* (1955), *La sombra del sayón* (1964), *Sangre campesina* (1965) (Escobar, 2010).

El sanguinario panorama no hacía más que reclamarle a los sobrevivientes algún mecanismo de catarsis que vino a ser asumido por el arte. Los escritores que antes del conflicto bipartidista no se habían pronunciado, luego del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, atendieron el llamado de una realidad que le exigía a la literatura mucho más que la creación de relatos ficcionales desvinculados del contexto inmediato. El arte tenía que asumir alguna posición frente a la realidad que golpeaba las puertas, exigiéndole ser dispositivo de denuncia, de crítica y reflexión.

Sin embargo, la inmediatez de estas novelas dio como resultado una pobreza expresiva que la crítica acerca más a simple inventario de muertos y pérdidas<sup>9</sup>. Sobre ese primer periodo opina García Márquez:

Ninguno de los señores que escribieron novelas de la violencia por haberla visto tenía según parece suficiente experiencia literaria para componer su testimonio con una cierta validez, después de reponerse del atolondramiento que con razón le produjo el impacto. Otros, al parecer, se sintieron más escritores de lo que eran, y sus terribles experiencias sucumbieron en la retórica de la máquina de escribir. Otros, también, al parecer, despilfarraron sus testimonios tratando de

---

<sup>9</sup> Dice Cristo Figueroa que las características de estas obras eran: “idolatría por la anécdota, privilegio del enunciado, poca elaboración del lenguaje, débil creación de personajes, linealidad de la trama (...) defensa de una tesis personal o partidista, abundancia de descripciones de masacres, escenas de horror y maneras de producir muerte” (2004, p. 97).

acomodarlos a la fuerza dentro de sus fórmulas políticas. Otros, sencillamente, leyeron la violencia en los periódicos, o la oyeron contar... (García, 1960).

De ese primer periodo inmaduro surge una obra como *Los cuervos tienen hambre* de Carlos Esguerra Flórez. Se hace preciso citar un pequeño pasaje a manera de ejemplo de aquella apresurada intención por narrar una realidad que de manera inmediata golpeaba al país. El autor intenta una descripción cruenta de la tortura que, sin duda, responde más al inventario de hechos que a la recreación literaria de los mismos. Aún faltaban años para que se novelizara la realidad; en ese momento el logro máximo era lograr capturar su naturaleza sanguinaria y cruel:

A los disparos de revólver siguieron inmediatamente unos gritos plebeyos que llenaron el ambiente con las más soeces y salvajes vociferaciones:

— Que mueran nuestros enemigos!...

— Abajo los que están ahí dentro, unos hijosde...madre!...

— No queremos oír palabras sino ver sangre, o desocupan!...

— Que viva el nuevo orden amparado por las bayonetas!...

— Salgan de aquí, asesinos, que ahora mandamos y matamos nosotros!...

[...] En medio de los disparos que se seguían sucediendo, de los gritos salvajes exigiendo humillación y sacrificio a la más pura nobleza, y de los golpes que precedían al saqueo y al incendio, la noche inmensa y profunda cobijaba en secreto aquellos hijos malos del hombre... (Esguerra, 1954, p.217).

Una visión mucho más reflexiva sobre la realidad nacional viene a ser abordada por la literatura una vez adopta una “coloración distinta al azul y al rojo de los bandos iniciales en pugna, los escritores van comprendiendo que el objetivo no son los muertos sino los vivos” (Escobar, 2010). Incluso, con el inicio de esta nueva intención de darle proyecciones más



profundas a la historia y a la literatura, se empiezan a formar organismos estatales como la Comisión Investigadora de las Causas de la Violencia<sup>10</sup>, organizada en 1958 por la Junta de Gobierno. Igualmente se abren espacios académicos como la carrera de sociología de la Universidad Nacional que se encarga de la conformación del libro *La Violencia en Colombia. Estudio de un proceso social* que es publicado por primera vez en 1962.

Al mismo tiempo se da inicio a convocatorias como la que realizó el periódico El Tiempo en 1959. Los jurados Pedro Gómez Valderrama, Javier Arango Ferrer y Fernando Charry escogieron a *La Duda* de Jorge Gaitán Durán, *Aquí yace alguien* de Manuel Mejía Vallejo y *Batallón antitanque* de Gonzalo como los cuentos ganadores. La búsqueda de nuevos materiales expresivos empezó a dar frutos trayendo consigo ese segundo momento citado ya como *Narrativa de la Violencia* donde se hace evidente la intención de darle prioridad al tratamiento del lenguaje:

[...] se multiplican los puntos de vista relativizando el acontecimiento, los personajes se elaboran con profundidad psicológica, abundan las estructuras dialógicas, las evocaciones reemplazan las largas descripciones, los grados de focalización permiten percibir móviles ocultos del conflicto partidista, se poetizan el rencor, la sevicia y las violencias físicas, espirituales o morales, se hace más compleja la relación víctimas-victimarios, en fin, los textos exigen un lector co-autor y partícipe que recree, contextualice, dude o se sumerja en la incertidumbre, en una palabra, que en cada lectura construya significados provisorios y posibles. (Figuroa, 2004, p. 99).

---

<sup>10</sup> Alejandra Jaramillo asegura que este organismo “proponía un carácter multidimensional de las violencias y presentó la necesidad de una interpretación más plural del fenómeno. La Comisión diferenciaba entre violencia política, socioeconómica, sociocultural y territorial, reforzadas por una cierta cultura de la violencia. Así, la violencia era el resultado de sumar o entrelazar violencias de distinto índole, con distintas lógicas, y cada cual con sus explicaciones propias. El resultado de estos estudios es conocido como violentología” (Jaramillo, 2006, p. 27).

Una nueva generación de escritores empieza a enfrentar la idea de que el oficio de escribir habita en el tratamiento del *cómo* de los acontecimientos, cómo se ven, cómo se sienten, cómo se escriben. Para lograr una perspectiva así se necesitó de la distancia temporal y emocional, una conciencia profunda del escritor que implicó complejizar aquel cataclismo histórico a todos los niveles posibles. El resultado fueron obras mucho más maduras, críticas y reflexivas que demostraban una notable mejoría tanto técnica como estética: *La mala hora* (1960), *El coronel no tiene quien le escriba* (1958) y *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez; *Marea de ratas* (1960) y *Bajo Cauca* (1964), de Arturo Echeverri Mejía; *El día señalado* (1964), de Manuel Mejía Vallejo; *El gran Burundín* *Burundá ha muerto* (1952), de Jorge Zalamea; *La casa grande* (1962), de Álvaro Cepeda Samudio (Escobar, 2010).

García Márquez comenta en una entrevista que su intención no era situar *La mala hora* dentro de “la novela de la Violencia”:

Por dos motivos: uno, porque yo no la había vivido directamente, yo vivía en las ciudades, y dos, porque yo consideraba que lo importante, literariamente, no era el inventario de muertos y la descripción de los métodos de violencia —que era lo que los otros escritores hacían—, sino lo que me importaba era la raíz de esa violencia, los móviles de esa violencia y, sobre todo, las consecuencias de esa violencia en los sobrevivientes. (Rentería, 1979, p. 53)

Con respecto a este periodo de evolución en la narrativa, el crítico Oscar Osorio en *Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva*, asegura que la evolución de literatura fue un poco más paulatina en la medida en que no se puede dar por un hecho absoluto el que los relatos pasaran de darle prioridad

al hecho histórico a ser después producciones de gran alcance estético ya que “hay obras tempranas de gran mérito literario y obras tardías con escasos hallazgos estéticos” (2006, p. 104).

Osorio hace una especie de subdivisión de las etapas ya señaladas entendiendo entonces cuatro grupos de la novela de la Violencia en Colombia. El autor enfatiza la idea de que en tanto tendencias de la narrativa no son categorías acabadas o que se entiendan desde marcos temporales; su intención es mostrar cómo las obras tienen ciertas predisposiciones que permiten pensar en cómo se ha abordado el tema de la Violencia en Colombia. Así, los grupos que propone son:

El primero, coincide con los acercamientos de Escobar y Troncoso; hubo un momento inicial en el que el hecho histórico primó sobre el hecho literario, este periodo ya se ha explicado con detenimiento. El segundo surge con un distanciamiento del hecho histórico que hace que se construyan obras por los académicos y/o políticos que pretenden defender una tesis mientras intentan novelarla. Aquí, asegura Osorio, el regionalismo impera igual que en el primer grupo. “Son representativas: *La calle 10* de Manuel Zapata Olivella, *El día del odio* de José Antonio Osorio Lizarazo, *El Cristo de espaldas* y *Siervo sin tierra* de Eduardo Caballero Calderón” (2006, p. 104).

En el tercero, se le da más importancia a la búsqueda de materiales expresivos que al intento de retratar el hecho histórico: “En estas novelas, mejor logradas y con estructuras narrativas más complejas, la Violencia aparece como un telón de fondo, un ambiente agobiador, una profunda tensión psicológica o social, una profusa red simbólica. Estas obras se salen de los estrechos marcos del regionalismo. Novelas representativas son: *El*

*coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora* de Gabriel García Márquez, *El día señalado* de Manuel Mejía Vallejo, *Mi capitán Fabián Sicachá* de Flor Romero de Nhora” (p. 105).

Y finalmente en el cuarto grupo se evidencia un equilibrio entre lo literario y lo histórico: “Novelas con grandes virtudes literarias y con gran valor documental, que vuelven directamente sobre el fenómeno histórico y sus expresiones cruentas, pero desde una concepción estética. No hay en ellas ánimo testimonial, pero sí necesidad de dejar constancia de un hecho. [...] la dimensión literaria no ahoga la dimensión histórica; sin renunciar a la experiencia de lo regional, la hondura psicológica y el drama humano de los personajes da la dimensión universal. Son representativas: *Cóndores no entierran todos los días* y *El último gamonal* de Gustavo Álvarez Gardeazábal, *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* de Albalucía Ángel, *Noche de pájaros* de Arturo Álape, *Una y muchas guerras* de Alonso Aristizábal” (p. 106).

Sin duda, la búsqueda de mecanismos de expresión ocasionó proyecciones menos superficiales que gradualmente lograron superar el tema anecdótico y documental de la primera etapa de la narrativa colombiana. El camino estuvo marcado por una intención reflexiva y estética que muchos críticos aseguran llega a un punto máximo de evolución con *Cien años de soledad*.

Ahora bien, aunque la novela es el centro de atención del presente trabajo, cabe mencionar que de aquella ola de producción desatada por el contexto violento, otros géneros como el testimonio también dieron su respuesta. La literatura testimonial surge de la intención de narrar la experiencia directa de fuentes que desde sus vivencias podían mostrar los efectos

de la violencia. Así, el género se remite a circunstancias reales y comprobables que pretenden dejar constancia de hechos que muchas veces la historia oficial silenciaba.

Con el género testimonial se le dio visibilidad a voces excluidas, a experiencias personales que desde su individualidad narraban el sufrimiento de su colectividad. Cristo Figueroa repasa en las dinámicas que surgen en este género señalando que la mediación —en vista que existe un sujeto que enuncia y un sujeto enunciado—, el carácter contestatario, la intención de desenmascarar una situación velada o modificada, así como el empleo de marcas de oralidad y la identificación biográfica; hacen parte de la particular caracterización genérica del texto testimonial. *Siguiendo el corte* (1989) y *Trochas y fusiles* (1994) de Alfredo Molano y *No nacimos pa' semilla* (1990) de Alonso Salazar son algunos de los textos más representativos de este género.

También desde los años ochenta se le abrió paso a *las ficciones documentales*:

[...] algunas son creadas por periodistas, sociólogos o antropólogos y otras por narradores de reconocido prestigio en el país y fuera de él. Este tipo de textos «novelizan» experiencias de afectados por la fuerza arrasadora de las múltiples violencias que se viven o por oscuros procesos políticos entre los diferentes actores del conflicto. Se combinan procedimientos ficcionales, crónicas objetivas, documentos fidedignos, e incluso testimonios directos con el objeto de representar una realidad determinada que apela al lector, quien conoce o reubica hechos y situaciones, es informado y a la vez obtiene nuevas posibilidades de interpretación a través de la estructuración de la materia narrativa. (Figueroa, 2004, p. 105)

Si bien, no se ha abordado la totalidad de la bibliografía que ha desatado la tradición violenta en Colombia, pues la lista siempre resultaría incompleta, se puede reconocer cómo

a partir de la Violencia de mediados de siglo, el país empieza a pensarse desde sus propias historias. La afanosa búsqueda que empezó como mecanismo de purificación y catarsis daba cuenta de una problemática común. Más de setenta novelas y cientos de cuentos contribuyeron a la construcción de historias dolorosas que de alguna manera tenían que ser contadas. Abogados, sacerdotes, militares, periodistas, políticos e intelectuales se vieron impulsados a narrar la experiencia inmediata del país; sin importar las herramientas literarias de las disponían.

Así es como se empezó a imprimir una forma de percibir la realidad social. Ciertamente, en la primera etapa los resultados fueron inmaduros, pero en sí engendraban un elemento propulsor que sirvió para generar un impulso creativo que detonó con el tiempo en verdadera literatura.

Los personajes prototípicos planos y carentes de individualidad, utilizados para ejemplificar tesis y planteamientos, evolucionaron hasta llegar a poseer una subjetividad rica en contenidos, mientras que, concomitantemente, fueron quedando superados el esquematismo y el maniqueísmo en la visión de mundo. Las páginas plagadas de violaciones y cortes de franela fueron desapareciendo [...] (Restrepo, 1985, p. 6).

Ahora bien, la pregunta que se debe abordar es ¿cómo entra en la escena de la narrativa colombiana una obra como *Los ejércitos*? La singular elegancia de recursos estéticos que habitan la obra se encaminan a abordar un tema que no por habitual se puede dar por agotado. La estetización de la violencia que presenta Rosero es definitivamente parte de aquel estado maduro en el que se han complejizado las pautas estéticas dándole paso a matices profundos, tensiones que entre línea y línea van construyendo un mundo que no sólo es muestra de recursos narrativos bien encauzados, sino que además es una pieza

importante para pensar cómo Rosero presenta a través de la novela una violencia posterior a la bipartidista.

La representación de la violencia a la que se asiste en el universo narrativo de *Los ejércitos* no hace parte de la incriminación partidista de la primera época de la narrativa colombiana. La obra hace parte de nuevas búsquedas de representación del conflicto actual. Intenta abordar desde diferentes niveles una humanidad avasallada por todo un universo de violencias que hasta al momento han construido al país. Página tras página se puede percibir la intención de construir una obra que exaspere las incertidumbres, las interrogaciones y los efectos de la violencia. Lejos ha quedado ya la intención de denunciar a los entes violentos —tanto así que se esbozan como identidades confusas, en claroscuro— lo importante es narrar a los violentados.

Hasta el momento se han planteado algunos de los estudios que han clasificado a la narración del fenómeno violento desde diferentes perspectivas. No cabe duda de que la obra de Rosero hace parte de la segunda etapa que postula Marino Troncoso, en la que la calidad literaria prima sobre la intención de denuncia o ser testimonio fiel de la realidad. Por su parte, el estudio de Oscar Osorio aunque valioso en tanto propone que para pensar la literatura de la Violencia se tiene que ser consciente de que las clasificaciones temporales resultan tajantes y que además el periodo de maduración fue dándose de manera paulatina; su corpus de análisis se limita al periodo de la Violencia. No se extiende a pensar en las producciones actuales ya que:

[No caben en esta valoración de las tendencias narrativas] novelas cuya historia se enmarca en cronotopos diferentes al período de la Violencia, aunque refieran a la violencia bipartidista. Bajo esta consideración, nos

parece que no hacen parte de este *corpus* novelas [...] cuyas historias desarrollan anécdotas sobre violencias enmarcadas en otros períodos.

(Osorio, 2006, p. 104).

Así pues, para situar una novela como la de Rosero dentro de la tradición literaria colombiana, habría que decir que es una de las representaciones más contemporáneas de la violencia como fenómeno endémico del país, por lo que no cabría en la clasificación de Osorio. San José, el pueblo retratado en *Los ejércitos* es construido con unidades temporales y espaciales abstractas, puede ser cualquier pueblo de Colombia, en cualquier tiempo de la violencia posterior a la bipartidista, ya que, por la referencia a diversos grupos armados se puede reconocer un estado posterior a la guerra civil. Alejandra Jaramillo, quien estudió las producciones narrativas más representativas que se dieron entre 1995 y el 2005, reconoce que las tendencias para abordar la violencia oscilaron entre novelas policiales<sup>11</sup>; novelas autobiográficas que trataron el problema de la droga y la muerte en escenarios como Medellín<sup>12</sup> y novelas que trataban el problema de la violencia desde la perspectiva del desplazamiento o desde el conflicto interior, pues los personajes intentaban darle algún sentido a su vidas<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Como: "*Camús, la conexión africana* (Moreno Duran, 2003), *Los impostores* (Gamboa, 2002), *Scorpio City* (Mendoza, 1998), *Cinco tardes con Simenon* (Paredes, 2003) o *La modelo asesinada* (Collazos, 1999)" (Jaramillo, 2006, p. 16).

<sup>12</sup> "Los lugares desde los cuales se narra pueden ser un amor frustrado, como *Rosario tijeras* (Franco, 1999); El retorno al espacio donde todo se originó, mediado también por un amor que a la vez se construye en motivo de búsqueda: *La virgen de los sicarios* (Vallejo, 1994), *Delirio* (Restrepo, 2004), *La rampla paralela* (Vallejo, 2002), o *El viaje del loco Tafur* (Mendoza, 2001)" (p. 16).

<sup>13</sup> "*El embarcadero de los incurables* (Cruz Kronfly, 1998) o *Páginas de vuelta* (Gamboa, 1995); y desde los que la viven en el vértigo ciudadano, ya sea en su más simple cotidianidad o en medio del narcotráfico: *Satanás* (Mendoza, 2002), *Testamento de un hombre de negocios* (Fayad, 2004) o *Noticia de un secuestro* (Márquez, 1997)" (p.17).



La época de la Violencia no puede reconocerse como un ciclo culminado, seguimos frente al fenómeno violento y lo que Rosero logra es crear un artefacto literario que navega entre la fragilidad humana y un ámbito social que desde sus características genéricas, trasciende sus propios límites para abarcar una realidad que excede la de sus propias páginas tocando así el mundo de los lectores. Retomando las reflexiones de Taussig, considero que el relato de Rosero constituye una muestra de que la violencia se tiene que reconocer no como un estado excepcional sino como un estado permanente que aún afecta las dimensiones políticas, económicas, morales y culturales del país. Así viven los habitantes de San José, en un constante estado de emergencia que como una alarma activa veinticuatro horas le recuerda a sus habitantes que en cualquier momento la aparente calma estallará y entonces tendrán que enfrentar el fin.

### **1.3 La problematización del arte**

En *Los ejércitos* se evidencia la intención del escritor por asumir el fenómeno violento como un proceso que necesita problematizarse a través del lenguaje. Si bien en los primeros años de la narrativa sobre la violencia el debate giró en torno a si era o no bien elaborada una obra, la pregunta ha mutado a cuál es el nivel de intervención de esta obra con la realidad<sup>14</sup>. En el momento en el que arte alcanza su máxima preocupación por sus formas, por su manera de formularse y además es consciente del potencial que tiene de modificar la realidad sobre la que se erige entonces es un arte eficaz, crítico, que genera pensamiento y

---

<sup>14</sup> Reflexión planteada por Liliana Ramírez en alguna conversación que sostuvimos. A ella le debo también el haberme facilitado la versión escrita de su conferencia *Respirando desde los asediados: una lectura de Los Ejércitos de Evelio Rosero Diago y Los Vigilantes de Diamela Eltit*, expuesta en el XVII Congreso de la Asociación de Colombianistas en Bucaramanga.

construye mundo. No es el arte por el arte sino un arte que desde sí cumple una importante función social.

“Cuanto mayor sea la calidad literaria —más ricos los recursos estilísticos, más profundo el proceso poético (creación e invención)— mayor será, a su vez, la capacidad de sondear las diversas facetas de la realidad, de penetrar en sus recodos más escondidos, de develarla en la complejidad de sus múltiples posibilidades”. (Restrepo, 1985, p. 35)

Así, mientras algunos críticos como Jorge Echeverry<sup>15</sup> han manifestado que la función estética del arte no tiene que estar necesariamente hermanada como una actitud particular frente a la realidad, ya que “la literatura ni ningún arte están hechos para interpretar la realidad pues ese es el objetivo de la sociología y otras disciplinas” (1988, p.7), manifiesta Rancière que lo que se necesita es una redefinición de la estética. Para el filósofo francés la estética no sólo hace parte del régimen de las formas sensibles (el arte con mayúsculas), sino también del mundo real en el que el orden social y político participa por antonomasia.

Dice Jorge Echeverry en otro apartado de su ensayo *Literatura de la Violencia* que “cuando se mira con criterio artístico, con criterio literario, con criterio de narrativa, no se puede colocar el énfasis en el aspecto político. Si la intención es esclarecer, ¿qué esclarecen? En este sentido más aclaración aporta un ensayo sociológico, un tratado político. [...] La literatura debe darnos ficciones. [...] prefiero la literatura que es trascendencia de lo real, cotidiano y pobre”. Sin embargo, para Rancière, dicho criterio artístico también debe

---

<sup>15</sup> La tesis *Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón y las Andariegas: una aproximación posible entre la estética y política* de Ana Medina me permitió conocer a éste autor.

contemplar que la obra en tanto producto estético no sólo comprende la esfera del arte como parte de lo sensible, ya que como veremos, el orden social y político también está vinculado al régimen de las formas sensibles. Esta es la razón por la que su planteamiento implica una visión más amplia de la cultura.

Es un hecho que el arte no puede ser visto como traducción directa y fiel de la realidad. Jorge Echeverry es consciente de eso e incluso comenta que es un error pedirle a la literatura que como calco de la vida construya artefactos objetivos y verdaderos:

El arte es mentiroso en su esencia, aun cuando tenga un referente de la realidad, no está justificado por pretender darnos una visión del mundo “objetivo”. Para el efecto hay otras disciplinas como la sociología o la historia, aun cuando en esto, metiéndonos en honduras que no son de nuestra competencia, diríamos que no hay mayor falsificación de la “realidad objetiva” que la historia, porque ni siquiera estas disciplinas como la historia o la sociología o la economía tienen una realidad totalmente objetiva. (Echeverri, 1988, p. 18)

Se debe entonces concebir el lenguaje narrativo no sólo como vehículo de comunicación sino como un sistema articulado determinado por factores externos a él. Es también en tanto discurso un medio a través del cual los individuos se piensan y se expresan a sí mismos. Lo que nos interesa aquí no es analizar su objetividad y veracidad porque sin duda en tanto construcción artística pasa por un proceso de invención, en el que el artista aunque asuma la realidad como materia prima para su creación; moldea, negocia, reconfigura en las formas artísticas una cantidad de elementos que finalmente formarán la obra.

De modo que a través del arte no se obtendrá la realidad “objetiva” nunca. Lo que importa aquí es analizar específicamente cómo desde la naturaleza mediada y claramente simbólica

de las formas literarias, un artista como Rosero logra crear en *Los ejércitos* una obra destinada a afectar la realidad, a transformarla precisamente desde sus formas altamente sensibles.

Pienso que lo logra no mediante la simple enunciación del conflicto, es decir, no se queda en la representación del trauma sino que encauza todas sus herramientas a una propuesta en la que se puede evidenciar la búsqueda de vías de sanación y evolución del país. Al interior de la propia materialidad del texto, en la manipulación del lenguaje, en la cantidad de tensiones que allí se dan cita; el lector puede reconocer una apuesta por hacer de lo literario un campo político en tanto comprometido con la vida misma.

Es necesario entonces seguir hablando de la violencia pero no para seguir perpetuándola, no para quedarse en la enunciación que a diario aparece en periódicos, revistas, noticieros, etc. En cambio, se deben construir mecanismos que alteren el trágico y normalizado panorama violento para que vuelva a resultarnos extraño e inadmisibles (Ramírez, 2011). La transformación, entonces, debe partir desde lo ideológico para poder ver cambios reflejados en la realidad. Allí es donde habita la intención de politizar el quehacer literario, y no desde la denuncia panfletaria ni desde la intención de adscribir la obra a uno u otro partido político.

Así, dichos planteamientos apelan a cuestionar el papel del arte en el mundo contemporáneo y a cómo se puede entender su función y vínculo con la vida. Allí es donde habita el pensamiento de Jacques Rancière, para él la doctrina del arte por el arte es remplazada por la relación entre el arte y la política como una tensión necesaria para la construcción de una obra que logre involucrarse dentro del mundo. No existe entonces,

según él, conflicto entre la naturaleza sensible de las formas artísticas y su politización. El arte, dice, no es político por el tratamiento de sus contenidos ni porque refleje conflictos políticos o identitarios sino “es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio” (Rancière, 2005, p. 17).

¿Cómo logra esto el arte? No es a través de la denuncia sino porque desde su materialidad enfrenta los imperativos dominantes.

Este arte no es la instauración del mundo común a través de la singularidad absoluta de la forma, sino la redistribución de los objetos y de las imágenes que forman el mundo común ya dado, o la creación de situaciones dirigidas a modificar nuestra mirada y nuestras actitudes con respecto a ese entorno colectivo (p.17).

A lo que apunta Rancière es a que el arte modifica nuestra mirada y comportamiento frente al contexto en el que nos desenvolvemos. Allí habita la noción de un arte capaz de transformar el mundo desde sus propios materiales, sobre todo porque cuando se concibe al producto artístico desde su perspectiva se involucra también al receptor, al lector en este caso como actor de cambio.

El lector no es entonces un simple agente pasivo que recibe efectos estéticos, sino que los cuestiona. En otras palabras el arte permite un avivar de la conciencia del espectador. Para el filósofo francés el arte hace que el espectador experimente una perspectiva diferente de las que la cotidianidad muestra, ofrece otras formas de comprensión, otros modos de intervención alternativos encaminados a repensar el vínculo entre la estética y la sociedad.

Ahora bien, dicho vínculo no siempre ha existido y es por lo que Rancière reconoce que el arte ha atravesado por diferentes estados antes de alcanzar el momento en el que sus fuerzas oscilan entre la autonomía y la heteronomía. Ambas condiciones características del vínculo entre el arte y la política; construyen una tensión necesaria de este arte que ha ampliado su campo de acción y que es finalmente al que tratamos de arribar. Sobre todo porque es precisamente la dinámica entre deparar conocimiento sobre la realidad y el hacerlo a través del placer estético; lo que hace de *Los ejércitos* una obra que considero cumple las condiciones del arte crítico que plantea Rancière. Pasemos entonces a identificar aquellos estados.

#### **1.4 Los tres regímenes del arte de Rancière**

La explicación de lo que el filósofo francés comprende por arte es desarrollada mediante el planteamiento de tres regímenes de identificación o de visibilidad. Las categorías que plantea no se pueden entender en términos de épocas históricas sino más bien como configuraciones a partir de las cuales la manera de hacer y comprender el arte se hacen evidentes, por eso es posible identificar en algunas prácticas artísticas rasgos de distintos regímenes. Dice Rancière:

No hay, de hecho, ningún punto histórico de ruptura a partir del cual sería imposible escribir o pintar a la antigua manera o necesario hacerlo a la nueva, ningún punto de no-retorno donde se bascularía de un arte de la representación a un arte de la presencia o de lo irrepresentable. En su lugar hay una lenta reconfiguración que da a las mismas maneras de hacer una visibilidad y una forma de inteligibilidad nuevas a partir de las cuales las nuevas maneras de hacer se imponen. Dicho de otra manera, la concepción de los regímenes del arte reusa la idea de una ruptura histórica en los constituyentes del arte. (Rancière, 2000, citado en González, 2009, p. 94).

Así, aunque para el filósofo no existe ninguna ruptura que marque de manera definitiva un nuevo comienzo, ni un punto de no retorno, sí existe un régimen por el que opta una vez identifica en él cómo las intrincadas relaciones entre arte y vida permiten la posibilidad de transformación del mundo.

El primero es denominado por el filósofo como *el régimen ético del arte*: un arte completamente dependiente del mundo, en raigambre consustancial con la vida, es un arte netamente heterónomo que no presenta bajo ningún punto de vista una matriz política, ya que de lo que se trata es de cristalizar un presente, de reafirmar su mundo y sus códigos, ya que no de estirar el ánimo y la vida en proyección vertiginosa hacia el futuro.

El modelo discursivo de este régimen se puede ubicar en las reflexiones de Platón en *La república*. Allí se plantean los diferentes modos de producir arte, es decir, las distintas maneras que resultan o no apropiados a un *sensorium*<sup>16</sup> común. A éste régimen pertenecen sólo las artes que pueden tener un fin educativo y creativo como la música, la gramática, la aritmética, la geometría y la astronomía. De manera que aquellas como la pintura, la poesía y la retórica que no alcanzan el estatuto de verdad son simples imitaciones, falsas y corruptibles.

La segunda denominación de la tríada que establece el autor es *el régimen figurativo*. Aristóteles comprende el principio mimético como constitutivo de la naturaleza así que Rancière identifica a la imitación como una herramienta que le permite al artista

---

<sup>16</sup> El *sensorium* para Rancière implica un sin número de relaciones que crean un campo perceptivo a partir del cual se juzga qué es arte, belleza, estética, etc. El *sensorium* no se limita al círculo de las artes sino que participa dentro de las esferas humanas, particularmente en ámbito socio-político y se mantiene en constante movimiento y redefinición. Así, una obra no es considerada como tal por sus características intrínsecas sino por cómo es entendida dentro del marco social, político, cultural o académico que la rodea.

redimensionar en su obra objetos, situaciones, sentimientos del mundo de una manera diferente.

“La mimesis aristotélica es composición, luego lo que marca la relación entre imagen y cosa es el modo de proceder. Aristóteles cree que el poeta puede imitar acorde a un fin determinado en relación a la naturaleza, no por parecerse a ella, sino por operar como ella. [...] La mimesis es una clave de la producción en un sentido distinto. Lo que define una buena imagen más que la semejanza es su consistencia, es decir, su organicidad, su lógica interna, más allá del simple parecido” (González, 2009, p. 45).

En este régimen el artista intenta representar en su obra una nueva forma de ver eso representado. “Este rasgo de distinción será lo propio de una obra de arte que supera la condición de ser una simple copia” (González, 2009, p. 44). Así, el arte, lejos de la vida, alcanza su autonomía fijándose sólo en la ornamentalidad. En este régimen el arte no depende de elementos ajenos para recurrir a un discurso allende sus propias formas sino que, precisamente, va a ser en sus propias formas en donde encuentre su carácter elemental. De modo que ya no se habla de la era ética del arte sino, por el contrario, de una era poética del mismo.

“donde las obras de arte pertenecen a la esfera de la imitación y, por lo tanto, ya no están sometidas a las leyes de la verdad ni a las normas comunes de utilidad. No son tanto copias de la realidad como maneras de imponer una forma a la materia. Como tales, están sometidas a un conjunto de normas intrínsecas, una jerarquía de géneros, adecuación de expresión al tema, correspondencia entre las artes etc.” (Rancière, 2002, p. 119)

La tríada se completa con *el régimen estético*,



“nombre para un conjunto de dislocaciones inconclusas con lo antiguo y para las promesas que impone la idea de modernidad como novedad. [...] el régimen estético del arte es una forma de comprender el arte dentro de la modernidad y también es una forma de comprender a la modernidad misma. Esta modernidad es vista como una condición que no se acaba, que no ha fracasado.” (González, 2009, p. 44).

Y que además involucra dos principios: por un lado su naturaleza antimimética afirma la intención de un arte autónomo que se concentra en sus propios potenciales y por el otro, tiene la capacidad de dialogar con su contexto. Es decir, no es puramente autónomo ni tampoco se puede regular como mera heteronomía, como puro ornamento, sino que es una simbiosis necesaria. Es entonces un arte crítico que interpela la vida y que se ubica en el centro de esa tensión ambigua, en el crisol de ese nudo que une esa aparente antinomia.

En el momento en que el arte está en esa tensión ambigua propiamente podremos decir que es político, y en tanto político, tendrá una raigambre profunda con la vida misma. Dicho de otro modo, el sentido político del arte se puede establecer en tanto el arte tenga una eficacia premeditada para la vida, en tanto sus formas sean útiles serán, pues, políticas. El arte de vanguardia fue necesariamente un arte político y allí consumó su finalidad última.

Schiller dice que la experiencia estética sostendrá el edificio del arte de lo hermoso y del arte de vivir. Toda la cuestión de la política de la estética —en otras palabras— del régimen estético del arte gira en torno a esta corta conjunción. La experiencia estética es efectiva en tanto sea la experiencia de ese *y*. Compose la base de la autonomía del arte, hasta tal extremo que la conecta con la esperanza de “cambiar de vida” (Rancière, 2002, p.119).

Así, Rancière entiende que a través de la conjunción *y* se resuelve la dinámica de un arte que no sólo logra invitar al espectador a experimentar una perspectiva diferente de la que nos ofrece nuestra cotidianidad, sino que también ofrece la promesa de transformarla. El arte en el *régimen estético* abre el campo perceptivo del receptor, como se analizará, lo invita a jugar, le desautomatiza muchas coordenadas establecidas mientras le muestra otras posibilidades, otros mundos sin olvidarse del vínculo político con éste.

### **1.5 La noción de juego y la promesa de otros mundos**

En *La revolución estética y sus resultados* Rancière abre su discurso citando a Schiller para poner sobre la mesa el elemento cardinal del juego en el ser humano. Schiller declara expresamente la convicción de que “el hombre sólo es completamente hombre cuando juega y esta paradoja es capaz de soportar todo el edificio del arte de lo hermoso y del arte todavía más difícil de vivir” (2002, p.119). Lo anterior se puede aterrizar en los siguientes términos: la humanidad del hombre se resuelve en el juego, lo cual nos ilumina sobre la idea de que tanto las formas bellas del arte así como las formas difíciles de la vida se ubican en el plano del juego (el juego, pues, soporta sobre sus redes la belleza y la dificultad). Ello equivale a tomar el juego como fundamento de la vida y en tanto tal, a ubicar en el mismo plano las esferas del arte y de la vida, a igualar por medio del elemento lúdico del juego la relación intrínseca de arte-vida.

De manera que lo que se plantea es una promesa en la que el arte tiene algo eficaz que decirle a la vida. El arte se vuelve así proyectivo, nos lanza a futuro, nos aborta de nuestra situación cotidiana y nos presenta mundos y esferas insospechadas; nos abre los ojos y la percepción hacia otras esferas donde se asienta la región ebria y radiante de lo “otro” inimaginado. En el *régimen del arte estético* el arte busca tratar de negar su presente

riñéndolo, cuestionándolo, debatiéndolo y enrostrándolo para dar un salto hacia otro estadio. Aún más, el arte sólo podrá existir en su carácter proyectivo y político. Es un momento preciso de la historia en que nos hemos apoderado de nosotros mismos y nos podemos proyectar a futuro y es allí donde se cifra lo propiamente político, en esa promesa de una vida futura. El arte y el juego se vinculan en proyecto hacia otra vida.

Así, cuando Rancière se pregunta por cuándo se puede juzgar que algo sea o no arte, asegura que hay tres aspectos que es necesario pensar. Primero que la práctica artística traiga consigo actos de sensibilidad; segundo se debe pensar cómo estos actos estimulan el desarrollo de puntos de vista que se conecten de una u otra forma con una posición crítica; y tercero cómo a partir de ahí la obra formula pensamiento. Los tres aspectos están encaminados a poner a la obra de arte en relación con la comunidad. Así el arte necesita para Rancière mucho más que ser una imagen autónoma, se necesita reconocer su naturaleza artística pero también algo más que ser una representación que demuestre destreza:

Para que una estatua o una pintura sea arte, dos condiciones aparentemente contradictorias son requeridas. Hace falta que se vea allí el producto de un arte, y no una imagen simple que juzga su legitimidad solo en el principio de semejanza. Pero hace falta también que se perciba allí otra cosa, es decir algo más que un ejercicio ordenado de una destreza. El baile no es arte mientras se vea en él solamente el cumplimiento de un ritual religioso o terapéutico. Pero tampoco es arte mientras se vea allí el ejercicio de una virtuosidad simple o corporal. Para que sea contado como arte, hace falta otra cosa. (Rancière, 2004, citado en González, 2009, p. 94)

Para cerrar con esta idea, es preciso señalar que el arte en el régimen de la estética ha recuperado su eficacia ya que la conjunción de arte y vida hace eclosionar ese vigor. Pero

hay que hacer la salvedad de que este arte, aunque efectivo, no será nunca más la eficacia crasa del arte heterónimo, ni tampoco responde a las condiciones del arte puramente amurado en vientos de autonomía, habida cuenta de su carácter político, de su promesa, y de la sustentación de sí mismo desde otra esfera.

Comprender la política propia del régimen de arte estético significa comprender la forma en la que la autonomía y la heteronomía están originalmente vinculados en la fórmula de Schiller. Esto se puede resumir en tres puntos. En primer lugar, la autonomía representada por el régimen estético del arte no es la obra de arte, sino la de un modo de experiencia. En segundo lugar, la experiencia estética es una heterogeneidad, de tal manera que para el sujeto de dicha experiencia supone también el rechazo de cierta autonomía. En tercer lugar, el objeto de esas experiencias es estético en la medida en que no es —o al menos no sólo— arte. Tal es la triple relación que Schiller establece en lo que podemos llamar la “escena original” de la estética. (Rancière, 2002, p.120).

Al elevarnos, al distanciarnos de la vida habitual, el arte en el *régimen estético* lanza nuestra mirada hacia otros mundos rompiendo con la estructura de lo cotidiano, contrario a lo que pasaba en *el régimen ético* ya que como se anotó, se trataba de afirmar este mundo y reiterar que la mirada debía estar en este lado del mundo sensible.

El arte se comporta entonces como promesa, como proyecto a futuro —allí está precisamente lo político, no entendido como mera contestación—. El elemento político del arte va en contravía con su absoluta autonomía. Es ese mencionado regocijo en las puras formas, en el puro ornamento, lo que va a minar la autonomía misma de la obra de arte. Ese

es su destino, esa es su paradoja insoluble, la de ubicarse en el umbral de ser autónomo y no autónomo.

Dicha comunión de elementos se puede percibir en la obra de Rosero. Página tras página *Los ejércitos* demuestra el empeño por sondear las entrañas del conflicto violento a través de la perspectiva de Ismael, un campesino que guiará al lector por las desoladas calles de su pueblo. *Los ejércitos* logra cumplir las características de un arte político en el que se evidencia el interés por manipular de la mejor manera sus herramientas expresivas sin dejar de formular pensamiento sobre la realidad. Con particular elegancia y destreza Evelio Rosero convierte su relato en una experiencia estética destinada a cambiar su entorno. Es decir, hace al lector consciente de su capacidad para transformar el mundo una vez cambia las categorías con las que él lo percibe.

Así, *Los ejércitos* es una obra autónoma y heterónoma, un dispositivo artístico que genera placer estético y desarrolla nuevas perspectivas encaminadas a estimular el desarrollo de una posición crítica con la que se pueda actuar por fuera de su terreno. La obra cuestiona el mundo mediante una cantidad de elementos que nos propondremos a analizar y es allí en donde surge su naturaleza política, rompiendo el cristal autónomo para dejar que confluyan las dos vertientes inherentes al régimen del arte estético.

Queda claro entonces que a la pregunta de qué es el arte eficaz para Rancière se responde que es aquello que siendo forma que nos eleva nos muestra otros mundos y despierta nuestro apetito político sobre éste. El arte crítico hace del espectador un activista que a partir de su experiencia estética piensa e interpela su contexto inmediato. Así, queda entendido que el arte es arte en cuanto sea algo más que arte. Ha ampliado su campo acción

convirtiéndose en un objeto que dialoga con la sociedad sobre la que se funda, ya no se limita a habitar en el museo, en la galería o en las instituciones de educación. Habita entre el ser autónomo y heterónimo, tensión necesaria para su desarrollo. Pasemos entonces a analizar cómo se pueden identificar estos elementos en la obra que nos concierne.

## **1.6 El proyecto artístico de Evelio Rosero**

El artista y en este caso concreto el escritor se convierte en un constructor de realidades, un personaje que participa de manera activa dentro de las operaciones culturales que envuelven su contexto. Se convierte en un tejedor que hila dentro de su obra una cantidad considerable de tensiones que se dan cita por fuera de su discurso, y es por lo que se puede afirmar que en cualquier producción artística se ponen en juego creencias, costumbres, dialectos y normas que de alguna forma conversan con la realidad sobre la que se fundan.

En *La creación literaria* Rosero asegura que su proceso creativo como artista consiste en exteriorizar esas “vivisecciones” de la imaginación, en beber de una realidad que le presenta los materiales de su creación. Dice Rosero: “Son varias las causas de una novela. De esta, en especial [*Los ejércitos*], la diaria indiferencia que se apodera del país ante una realidad cruel —secuestros, desaparecimientos—. De esta realidad ningún escritor podría estar al margen, y, de unos años para acá, empezó a afectarme con más intensidad. Los noticieros de televisión, los testimonios radiales, en fin, todos contribuyeron a alimentar la novela” (Sotomayor, 2007).

Al plantear esto Rosero apela a la función del artista no ya como constructor de artefactos meramente bellos, estéticamente elaborados y preocupados sólo por sus formas, sino al movimiento ambiguo que le permite al arte responder por su materialidad mientras dialoga

con su contexto; formulando una posición crítica sobre él. Se trata entonces de una concepción de arte que no es complementemente independiente pues esto implicaría reducirlo a una simple pancarta; tampoco es meramente autónomo, ya que hace mucho más que preocuparse por su forma, textura, color y demás herramientas que lo configuran. Es más, alineado con los planteamientos de Ranciere, al preocuparse por su estilo, por su articulación plástica, desborda el campo del arte mismo y encarna una manera de comprometerse con la vida. Dice Mabel Moraña en *Violencia, sublimidad y deseo en Los ejércitos, de Evelio Rosero*:

La narración pone a prueba los límites de la ficción y el testimonialismo al interrogar los espectros que hostigan la sociedad contemporánea y al ofrecer una versión lírica de un mundo desolado y sin esperanza que, perturbadoramente linda con la encantadora melancolía a la que nos habían acostumbrado los exportables modelos del realismo mágico. (2010, p. 202).

Junto con el erotismo y el deseo, el lenguaje se convierte en uno de los puentes que la novela construye para sondear las profundidades de la experiencia violenta en Colombia. Aunque será en el siguiente capítulo en donde se desarrollará ampliamente el tratamiento del lenguaje en la novela, basta aquí con afirmar que el grado de complejidad de técnicas y recursos narrativos que el autor utiliza son elementos ciertamente útiles al momento de pensar en cómo se politiza el lenguaje, cómo se orienta a un nivel alto de afectación con la realidad. Allí —En *Los ejércitos*— se hacen evidentes mecanismos de control, concepciones de mundo, sistemas políticos y artísticos que le hablarán al lector, en sus manos quedará la interpretación y la capacidad de transformación.

Colombia necesita este tipo de arte capaz de revitalizar una problemática como la violencia pues se necesita “realizar procesos de comprensión, reparación y resignificación [de la identidad de los colombianos sumida en la guerra] [...] De otra manera, la tendencia a producir terror y a imposibilitar el entendimiento y sanación del dolor producido por el uso de la violencia en la resolución de conflictos puede imponerse, y generar así un estado de incapacidad resignificadora” (Jaramillo, 2006).

## 2. El lenguaje del abismo

*Soy viejo pero no tanto para pasar desapercibido,  
pensé, mientras descendía por la escalera de mano. Mi  
mujer ya me aguardaba con los dos vasos de limonada  
—su saludo nuestro, mañanero—. Pero me examinaba  
con cierta tristeza altanera.  
—Algún día se burlarían de ti, lo sabía —dijo—. Todas  
las mañanas asomado, ¿no te da vergüenza?  
—No —dije—. ¿De qué?*

*Los ejércitos, Evelio Rosero*

Sus ochenta años no lo detienen cuando trata de trepar el muro y hacerse el que recoge naranjas mientras observa desde ahí lo que pareciera ser otro mundo al que ya no pertenece.



La belleza exuberante de Geraldina, la juventud desbordante de su esposo y la inocencia de los pequeños Eusebito y Graciélita se muestran para Ismael como una dimensión ajena a la suya. De este lado del muro existen los dolores de la vejez, así como la aparente apatía de Otilia, su esposa, que es ahora “la indiferencia vieja y feliz, yendo de un lado a otro, en mitad de su país y de su guerra” (p.24). Lo más lamentable es que de este lado del muro la memoria habita fresca, pulsional, recordando minuto a minuto que en cualquier momento la calma se convertirá en un ventarrón de muerte.

Otilia del Sagrario Aldana Ocampo ha compartido con su marido más de cuarenta años, sabe que nunca cambiará, nunca dejará de ser un mirón que se desgasta la vida recorriendo con sus ojos los cuerpos de las mujeres jóvenes que aún quedan en San José, una *tierra de nadie*, asediada por diferentes grupos armados. Como veremos, a través de la focalización del narrador se logra comprender que sea cual sea el punto de partida, el de llegada será la guerra. Una guerra permanente que ha invadido desde ya hace mucho sus vidas. La ha construido prácticamente: Ismael conoció a su esposa Otilia en la terminal de buses, estuvo embelesado con sus ojos negros y fina cintura hasta que el hombre de la banca del lado fue abordado por un joven flaco hasta los huesos, se le acercó y de un disparo le quitó la vida. Líneas después Ismael comenta que lo que más lo asustó fue descubrir que el que manipulaba el arma era en realidad un niño de no más de doce años.

El lector, como espectador está ahí, recibiendo lo que Ismael quiera observar, analizando a su mundo desde sus ojos pues no tiene otra perspectiva más que la de él. La obra entera está narrada desde su focalización, herramienta útil a la hora de entender esta nueva perspectiva de violencia que da Rosero: *Los ejércitos* no se centra en los victimarios. Tan lejos ha quedado ya la intención de denunciar a alguna fuerza armada o política, que ni siquiera

están bien definidos los bandos, todos los ejércitos operan como sombras, nadie sabe cómo, sólo se conocen sus fines destructivos, el horror que los acompaña. Así, no sólo se trata de las víctimas sino que se narra desde ellas, desde él, el profesor Ismael Pasos que camina construyendo la novela.

## 2.1 Ismael Pasos, el narrador

Al reparar en la perspectiva autodiegética del narrador Mabel Moraña comenta:

Los eventos que constituyen la trama de *Los Ejércitos* están narrados desde una posición imposible que el texto nunca explica. En efecto, el lector puede preguntarse desde qué ubicación temporal y espacial habla el narrador [...] ¿Desde dónde habla Ismael? ¿Desde la muerte, desde una memoria que no quiere ni debe morir? ¿Desde una conciencia que se ha diseminado como municiones en la escritura, para defenderse? (Moraña, 2010, p. 192).

La enunciación de Ismael nos muestra un pueblo que como proyecto social está desmoronado. Él, Otilia, sus vecinos; todos los habitantes del pueblo son residuos de una experiencia histórica violenta. Como Mauricio Rey, personaje que no volvió a estar sobrio desde que su esposa y su hija fueron asesinadas a golpes por unos hombres: “el plan contó con la participación de un ex diputado, dos ex alcaldes, y un capitán de la policía” (p.145). Con tristeza el narrador afirma que desde ese día Rey deambula en medio de amargas borracheras de las que ni siquiera un segundo matrimonio lo pudo liberar: “Tampoco eso lo salvó de la memoria” (p.145).

La particularidad del relato radica en esa primera persona del singular que narra. Su discurso es el de un ser humano que como cualquiera lee el mundo desde sus ojos. Su rol de *voyeur* resulta ciertamente funcional a la hora de representar la complejidad de todo lo que

le ocurre a él como individuo; sus deseos, sus anhelos, sus miedos, la incertidumbre que lo acompaña siempre y que logra transmitirle a un lector que lo sigue en medio de los pensamientos que cruzan por su mente.

La voz narrativa de Ismael es el remanente que sobrevive cuando el yo ha sido desposeído de su humanidad, el residuo que sigue a la catástrofe, el dispositivo simbólico que liga a la persona ficticia con su espectro. La voz de Ismael ha sido construida como el intersticio en el cual el dolor y el miedo viven y luchan para encontrar su camino hacia el reconocimiento y la representación. (Moraña, 2010, p. 193)

La voz narrativa de la novela permite reconocer a una víctima atrapada no sólo en las múltiples violencias de su pueblo sino también en sus propias batallas; en su ser convergen la vida, la muerte, la desesperación y la esperanza. El límite de sus pasiones y miedos se resuelve en un campo narrativo que busca articular esa imagen, penetrarla, sondear en la representación que desde lo literario se puede dar de un individuo: “Es la humanidad la que escribe, azuzada por su dolor común. Esa idea está claramente inscrita en la conciencia de Ismael Pasos —quien a fuerza de espiarlos a todos, de todos se lleva algo—: el profesor sabe que lo vivido en su pueblo es la versión particular de una tragedia universal.” (Orrego, 2008, p. 87). En una conversación con un vecino Ismael asegura que no sabe si es tarde para el mundo, lo que sí es cierto es que sí lo es para San José. Los ecos de la guerra de afuera también llegan, el pueblo de Ismael es tan sólo una muestra:

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. Hace años, tres mil indígenas se quedaron un buen tiempo en San José, y debieron irse para no agravar

la escasez de alimentos en los albergues improvisados. Ahora nos toca a nosotros. (p. 117)

Ahora bien, antes de abordar la presencia de la guerra desatada por los diferentes rostros armados de San José, vale la pena detenerse en el tiempo y el espacio como categorías que resulta útiles a la hora comprender la forma y el contenido de *Los ejércitos*. El teórico Mijaíl Bajtín en *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela* designa como cronotopo a la

[...] conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. Este término se utiliza en las ciencias matemáticas y ha sido introducido y fundamentado a través de la teoría de la relatividad (Einstein). A nosotros no nos interesa el sentido especial que tiene el término en la teoría de la relatividad; lo vamos a trasladar aquí, a la teoría de la literatura, casi como una metáfora (casi, pero no del todo); es importante para nosotros el hecho de que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio). (Bajtín, 1989, p. 237)

Lo que nos interesa del pensamiento del teórico ruso es la concepción del tiempo y el espacio como categorías inseparables que constituyen la columna vertebral de los relatos. El cronotopo es el punto en el que los nudos de la novela se ligan y desligan haciendo que los eventos narrativos se cristalicen. “Los elementos del tiempo se revelan en el espacio y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de los elementos constituye la característica del cronotopo artístico”. (1989, p. 238). De manera que las conexiones entre el tiempo y el espacio que se representan en la novela permiten moldear el devenir de los acontecimientos narrativos.

En su artículo, Bajtin concentra su atención en analizar “la evolución de las diversas variantes de la novela europea, empezando por la llamada novela griega y terminando por la novela de Rabelais” (p. 238). El teórico estudia cómo las relaciones entre el espacio y el tiempo de estos relatos determinan la clase de eventos que se narran, la manera en la que los personajes interactúan con su medio y las transformaciones que experimentan. Por ejemplo, para el desarrollo de la biografía se tuvo que ser consciente de la necesidad de formular un cronotopo que correspondiera a la vida privada, el pequeño círculo del individuo, su hogar, su familia y los acontecimientos que se desarrollan en ese pequeño círculo.

En suma, el cronotopo determina la naturaleza de los personajes, su comportamiento su psicología y manera de ser en el mundo pues las relaciones espacio-temporales marcan el movimiento argumental del relato. ¿Cómo funciona entonces el cronotopo en la obra de Rosero? cuando Mabel Moraña se cuestiona por la ubicación temporal y espacial desde la que habla el narrador, lo hace precisamente porque son categorías que resultan poco nítidas en la narración. Esto no quiere decir que la obra se resuelva en un cronotopo indeterminado sino que en vista de que la perspectiva desde la que está construida la obra es la de Ismael, el relato presenta las dimensiones que él percibe, sigue el trazo de un discurso que va mutando al igual que personaje.

Ismael no es un personaje estático que simplemente funciona como narrador-testigo; todo lo que sucede a su alrededor va marcando los parámetros de su comportamiento. En la medida en que su mundo va cambiando —Ismael va paulatinamente perdiendo la cordura y con ella las coordenadas para ubicar a lector— se pueden identificar las consecuencias, el

discurso se va tornando cada vez más disperso y funcionalmente angustioso, aunque esto se explicará con detenimiento más adelante.

¿Cómo se construyen entonces relaciones espacio-temporales de la novela? La obra se desarrolla en San José, un pueblo que está a seis horas San Vicente y en una ubicación estratégica:

Los cientos de hectáreas de coca sembradas en los últimos años alrededor de San José [...] 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. (p. 124)

Se diría que es un espacio ficcional aunque no en vano como señala Mabel Moraña, San José es el nombre que reciben muchos pueblos de Colombia. Lo que nos lleva a plantear que la descripción de San José como un ámbito social abstracto hace que pueda trascender sus fronteras y mostrar una realidad más amplia. El pueblo puede ser cualquiera de Colombia en el que los habitantes perciben la violencia como un fenómeno cotidiano e imperecedero.

Pero en San José no siempre hubo guerra; de hecho, el movimiento argumental de la novela está construido por diversos niveles de intensidad que van aumentando de manera vertiginosa y se van mezclando con momentos de suspensión en los que es sólo la incertidumbre la que reina<sup>17</sup>. El contraste absoluto de un principio casi que paradisiaco en el que Ismael observa desde su muro a una mujer desnuda en un patio con guacamayas

---

<sup>17</sup> Hector Hoyos acota que ese tipo narración *in crescendo* de actos violentos de *Los ejércitos* también se puede evidenciar en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo.

sonrientes se va desdibujando rápidamente para convertirse en su contrario, un espacio infernal en el que el profesor se reconoce tan *indefenso como una cucaracha* que sobrevivió al final del mundo. Su misma estabilidad emocional se va desdibujando en la medida en que la trama se acerca a los puntos de tensión absoluta, cuando los rostros armados se acercan y el pueblo se ve cubierto por un vórtice de gritos y muerte.

La violencia se va instalando progresivamente, el lector evidencia los efectos en Ismael, lo que ve y lo que cuenta viene siendo cada vez más disperso. La inicial memoria que en un principio contaba entre sus virtudes, hacia el final ya no hace parte de sus haberes: “Un día de estos voy a olvidarme de mí mismo, me dejaré escondido en un rincón de la casa, sin sacarme a pasear, los vecinos hacen bien (...) cada vez hay menos en el pueblo, y con razón, todo puede pasar, y pase lo que pase será la guerra, resonarán los gritos, estallará la pólvora, sólo dejo de decirlo cuando descubro que camino hablando en voz alta, ¿con quién, con quién?” (p. 85).

El punto de quiebre es sin duda el momento en el que Otilia se desaparece e inicia una desesperanzadora búsqueda del profesor por San José y sus alrededores. A partir de ahí sus recuerdos se van evaporando y los síntomas de demencia empiezan a multiplicarse.

Ya no la reconozco, [...] nunca en la vida me ocurrió el olvido, así, tan de improviso, peor que un baldado de agua fría. Es como si en todo este tiempo, encima del sol, hubiese caído un paño de niebla, oscureciéndolo todo: es porque sentí de pronto el miedo tremendo de que Otilia se halle sola, hoy, paseando por estas calles de paz donde es muy posible que llegue la guerra otra vez. Que llegue, que vuelva –me digo, me grito—, pero sin mi Otilia sin mí. –Añicos. (p. 85)

Si bien, existen momentos retrospectivos, la obra está casi por completo narrada en tiempo presente, sobre todo la segunda parte de la novela, después de la desaparición de Otilia en la que el tiempo exterior se revela vertiginoso y caótico. Es la guerra, el tiempo del caos que de manera presurosa va destruyéndolo todo. Mientras tanto, los pasos lánguidos y errantes del profesor contrastan con la borrasca violenta, él se va acercando, sí, pero de manera paulatina y por lo tanto más dolorosa a su derrocamiento interior. Así, la tensión nace de la presentación de lo que nomina Mabel Moraña como un “campo emocional” exasperado por el nivel de fuerzas que envuelven a Ismael, tanto las oleadas de miedo, melancolía, incertidumbre y sensualidad se experimentan en un asfixiante presente que lector tiene que seguir, también él vive la incertidumbre de no saber qué va a pasar más adelante o qué está pasado desde otra posición diferente a la del narrador.

El paisaje trágico que pinta la novela tiene que ver, precisamente con la inutilidad de la lucha, con la intrincada penetración del mal en los meandros de la vida ordinaria, con su asombrosa capacidad para minar la emocionalidad humana hasta que los sobrevivientes pierden la huella de sus propios sentimientos y de las fronteras del yo. (Moraña, 2010, p. 195).

La representación de San José a través de los ojos de Ismael se convierte en una estrategia narrativa que Liliana Ramírez ha identificado como “en suspensión”:

Más allá de que la novela hable de las víctimas de los ejércitos, desfamiliariza en tanto que focaliza desde los ojos de Ismael, narra desde su voz, en un presente asfixiante la creciente tensión y sufrimiento que la violencia produce en San José y sus habitantes. Por otro lado la novela trabaja con una estrategia que podríamos denominar en suspensión, estar al filo del acantilado. (Ramírez, 2011)



Dicha estrategia narrativa consiste en exasperar cada una de las tensiones que propone la novela. No es sólo desde la narración de Ismael también la manipulación del tiempo, el clima y algunos eventos narrativos se alinean a esta intención que causa un efecto desgastante, sobre todo porque se sostiene hasta el final de la novela. Veamos entonces cómo Rosero encauza sus técnicas y recursos narrativos para mantener a los personajes y nosotros, los espectadores en los límites del precipicio.

## **2.2 La experiencia del abismo**

La inicial narración casi que edénica, símbolo de paz y tranquilidad en la que el profesor Ismael se configura como un mirón que desde sus pasiones y aflicciones narrará toda la novela no deja de lado el recuerdo de un pasado menos agraciado. Exactamente dos años atrás cuando “un cilindro de dinamita estalló en mitad de la Iglesia, a la hora de la Elevación, con medio pueblo dentro; era una primera misa de un Jueves Santo y hubo catorce muertos y sesenta y cuatro heridos [...]” (p. 12). La descripción de este evento se entrelaza con la aguda mirada del profesor que en ese instante está también observando las generosas nalgas de Graciélita, el recuerdo viene a colación porque sus padres murieron ese doloroso día. Esa es una de las primeras escenas de la novela y ya desde ahí se puede sospechar un universo narrativo tejido en contrapunto, con diversas tensiones que se cruzan en su desarrollo.

La especie de tregua postconflicto que abre la novela se experimenta, sin embargo, como un estado potencialmente opresivo: el clima es descrito como un “aire caliente que respirábamos” y hacía que “nos encontráramos rendidos gravitando en una cama en un pueblo en un país en un suplicio [...]” (p. 60). Rápidamente la novela encamina todos sus recursos a reforzar ese hálito de incertidumbre: empiezan los desaparecidos: “¿a quién se

llevaron esta vez?, nadie lo sabe, tampoco nadie se muere por averiguarlo; que se lleven a alguien es asunto común y corriente, pero resulta delicado averiguar demasiado” (p.65). El efecto de suspensión se ve reflejado también en el ambiente que avisa que la borrasca de muerte se acerca:

“La atmósfera de un instante a otro, es irrespirable; puede que llueva al anochecer; un lento desasosiego se apodera de todo, no sólo del ánimo humano, sino de las plantas, de los gatos que atisban en derredor, de los peces inmóviles; es como si uno no estuviese dentro de su casa, a pesar de estarlo [...] ¿qué pasa, qué me está pasando?”. (p. 84).

Se acercan los tiros, se les puede oír, todos corren intentando encontrar un sitio seguro en medio de las asfixiantes calles de San José, Otilia no aparece por ningún lado y la única certeza llega a nosotros porque alguien murmura: volvieron. Línea tras línea el presente pulsional que nos presenta el narrador se debate entre los recovecos de una mente que poco a poco va perdiendo sus ejes. El “campo emocional” se va minando cada vez más haciendo que diversos eventos refuercen ese halito angustioso que señala Liliana Ramírez.

La desaparición de Otilia resulta un buen ejemplo de dicha suspensión, ya que, sin ver el cuerpo de un ser querido no se puede entender como muerto. Está desaparecido, no se sabe de su suerte, lejos de cualquier certeza, la incertidumbre llega a exasperar al personaje que ahora empieza a deambular entre los límites entre la cordura y la locura.

Me hace abrir la boca como idiotizado, abrir los brazos como si espantara sombras, abrir más los ojos como si yo mismo ya mismo pensara me estoy volviendo loco al filo de este acantilado y sintiera convencido que una mano puede empujarme en el instante menos pensado, en este preciso instante, ya ahora. (p.123)

Pero no existe tal caída, por lo menos no hasta el final de la obra donde todos los frentes del individuo y de la colectividad han sido atacados: “la afectividad, los valores comunitarios, la sexualidad, la memoria, el entendimiento” (Moraña, 2010, p. 22), sólo hasta que los niveles de tolerancia han sido devastados y se ha “exasperado el sistema nervioso”<sup>18</sup> se encuentra el fin. Mientras tanto, la obra se sigue desarrollando en ese incómodo ejercicio abismal, como en el purgatorio<sup>19</sup>, como lo identifica Liliana Ramírez; habitar en el punto medio que no define nada y resulta más desgastante que cualquier certeza.

La conciencia que Ismael Pasos tiene de sí mismo va transformándose lentamente, si bien, en un principio escondido tras los arbustos admite que pese al inminente peligro de muerte “como que todavía quiero la vida” (p. 44), después, cuando la violencia se ha tomado el pueblo la conciencia de estar vivo empieza a cuestionarse, no sabe si en realidad él es la misma muerte “[...] olvidarse por un instante del mundo, aunque sea por la muerte. Yo mismo” (p.149). Así, de ese inicial impulso que de una otra forma lo ataba a la vida, pasa a un deseo de muerte que muestra cuando se le cruzan algunos armados:

---

<sup>18</sup> Mabel Moraña sigue el desarrollo de Michael Taussig en *The Nervous System* afirmando que “el tejido nervioso es irremplazable, sus células no se regeneran. Constituyen el centro de nuestras percepciones y de nuestro sentido de individualidad, pero el miedo ha empujado nuestra nerviosidad al límite. En nuestras sociedades cualquier ilusión de estabilidad y consenso ha sido congelada por el terror” (Moraña, 2010, p. 186).

<sup>19</sup> Esa simbólica construcción del limbo, el purgatorio; recuerda a *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. El cuentista Juan Carlos Orrego comenta que el autor mexicano resulta una interesante influencia literaria de Rosero, aunque en muchas entrevistas se abstiene de hablar tales vinculaciones. La presencia de Rulfo, dice, habita en otras obras de Rosero: “Ismael Pasos, fantasma ambulante por San José como Juan Preciado por Comala, no podría estar más cercano al registro del célebre escritor mexicano; como lo está también el pueblo en *El Lejero*, alto y fúnebre como Luvina en el cuento homónimo, y como la voz de ese Macario redivivo que es Mateo en *Mateo Solo*”. (Orrego, 2008, p. 89)

—Eso 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 [...] (p. 188).

—oiga, viejo. ¿Quiere que hagamos un tiro al blanco con usted? — Aquí —les digo, y me señalo el corazón. No sé qué les causa risa de nuevo: ¿mi cara?, otra risotada me respondió. (p. 189).

La disolución de la vida sería el final más feliz, pero ni siquiera a eso puede acceder; Ismael está condenado a seguir caminando por las calles de ese limbo que alguna vez reconoció como su pueblo. A partir de la desaparición de Otilia el manejo del tiempo y del espacio refuerza el efecto abismal que se ha señalado, las categorías se empiezan a disolver junto con la atormentada narración que nos revela su lento derrumbamiento interior:

¿Y el tiempo? ¿Cuánto tiempo ha pasado? [...] ¿Cómo pasará el tiempo, mi tiempo, desde ahora? (105)

<<Perdí la cuenta de los días, ¿cuántas cosas han pasado sin que nos diéramos cuenta?>>, los sobrevivientes abandonan el cuarto, me quedo más solo que nunca, ahora sí definitivamente solo, es cierto, Otilia, perdí la cuenta de los días sin ti”. (p.153)

En las últimas páginas de la novela se evidencia la pérdida total de las coordenadas del narrador, que intenta relatar los eventos de cada día reconociendo que ni siquiera sabe qué día es: “¿Lunes? Otra carta de mi hija” (p. 155). “¿Jueves? El alcalde Fermín Peralta no puede regresar a San José”. (p. 157). “¿Sábado? También la joven médica abandona San José” (p. 160). Con un ritmo acelerado la novela avanza, son días y días que Ismael colecciona reparando en que pronto será el último habitante del pueblo.

Ahora bien, antes de analizar esos últimos momentos del relato resulta importante rescatar la relación que Rosero teje entre las secuencias de guerra y paz. La ola desoladora y mortífera que trae consigo la violencia ha dejado incluso desde el inicio secuelas perceptibles, el trauma está ahí, latente; lo que lleva a pensar en cuán normalizado está el ambiente violento en San José. Como se desarrollará en la siguiente parte, allí la paz y la violencia se cruzan, sus límites no resultan definidos, el hálito nebuloso de incertidumbre es la única constante que no deja de mantenernos suspendidos hasta el final. Así, desde el armónico cuadro que abre la novela se puede sentir, como por debajo de la tierra, que la guerra existe, que no se ha acabado y en cualquier momento brotará para acabar con cualquier signo vital existente.

### **2.3 Entre los tiempos de paz y los tiempos de guerra**

No queda nada de aquella inicial paz que el lector puede identificar como ficticia y efímera en tanto no es más que un preámbulo para el tiempo de guerra que no demora mucho en arribar. Dice Liliana Ramírez:

La novela juega con la desaceleración de una forma maravillosa, como se ve en las 50 páginas en las que narra la toma del pueblo. Al narrar siempre desde el presente logra estar siempre al filo, no descansar con la caída mantener la tensión de la violencia como en un horrible purgatorio en el que no es posible el descanso. (Ramírez, 2011)

Las páginas que siguen a la toma muestran el quebranto físico y mental del narrador que observa las vertiginosas imágenes de su alrededor como secuencias fugaces y extrañas a su comprensión. La violencia pareciera trasladarse a su propia casa, espacio vital con el cual

en este punto del relato el lector se encuentra familiarizado. Ahí, se encuentran todas las unidades simbólicas que constituyen la vida de Ismael; su vida con Otilia, los animales que cuidaban, el lugar seguro al que la guerra hasta el momento no había llegado, el muro desde el que podía dar rienda suelta a sus pasiones mientras su vecina se paseaba. Sin descanso, cada uno de los detalles a los que se les ha asignado alguna especie de simbolismo, van siendo arrasados por el presuroso ritmo de las pisadas armadas.

La pecera aparece destruida, el árbol de naranjas está incendiado, las guacamayas aparecen muertas en la piscina y de los gatos, que emblemáticamente han sido llamados desde el principio como “los sobrevivientes”, aparece sólo el cadáver. “un estruendo mayor nos remece, desde el huerto mismo; el reloj octagonal de la sala [...] se ha escindido en mil líneas, la hora detenida para siempre en la cinco en punto de la tarde. [...] ¿Qué pensará Otilia —me digo insensatamente— cuando encuentre este desorden? Reúno pez por pez y los arrojo al cielo, lejos: que Otilia no vea sus peces muertos” (p.102)

Con método y precisión el mundo idílico se va convirtiendo en su contrario. Ismael atónico, como una cámara va haciendo un paneo general de la destrucción de su casa: “Me llevo las manos a la cabeza, todo gira alrededor, y en la mitad de todo alumbra la casa de Geraldina, frente a mí sin muro: es una gran ironía este boquete, por donde puedo abarcar en su total extensión el jardín de Geraldina, la terraza, la piscina redonda; y no sólo contemplar, podría pasar al otro lado, ¿en qué estoy pensando?, en Geraldina desnuda, Dios” (p. 103).

Si bien, los principales puntos tensión de la novela se desarrollan en medio del fuego cruzado que va acabando con todo lo que se le atraviesa; existen espacios de “armonía”

que no por eso son menos asfixiantes. Los límites entre los tiempos de paz y de violencia están casi que desdibujados y tal vez esa es una de las herramientas más funcionales a la hora de mantener un atmósfera densa y tormentosa, pues los espacios de aparente calma resultan cubiertos de miedo y desasosiego. Después de la desaparición de Otilia el narrador reconoce que han pasado tres meses:

“y sí, la incertidumbre que reina en San José es acaso parecida a la tranquilidad, pero no lo es; desde temprano la gente se recoge en sus casas; los pocos negocios que insisten abren sus puertas desde la mañana hasta sólo parte de la tarde; después las puertas se cierran y San José agoniza en el calor, es un pueblo muerto, o casi, igual que nosotros, sus últimos habitantes” (p.123).

La aparente calma no es más que un espacio abismal que en sus bordes reconoce la inminente caída. Como el estado de emergencia permanente en el que sitúa Taussig al país, ya se ha anotado cómo comprende a Colombia como habitante de un estado social de contradicción que pasa espasmódicamente de un estado violento a otro superficialmente armónico: “la normalidad de lo anormal se hace evidente. Luego esto desaparece y permanece el terror como cotidiano, en un cambio de posición que se presenta tanto a la supervivencia como a la desesperación y al humor macabro” (Taussig, 1995, p. 34).

Así transcurren los días en San José, en un tiempo caótico contenido que va creciendo de manera silenciosa. Minuto a minuto la colisión de fuerzas que nos llevarán al límite de ese “campo emocional” ya bastante desgastado se acerca, se siente como por debajo de la piel; el clímax de la novela hará estallar esa sucesión *in crescendo* de eventos devastadores. La

violencia va escalando y acelerado sin dejar de lado las divagaciones lujuriosas de Ismael, sus impulsos erráticos se convierten en una potente tensión que no lo dejará de acompañar hasta el final, cuando las fuerzas mortíferas colisionan con las eróticas en un mismo espacio<sup>20</sup>. Así, mientras paulatinamente se van evidenciando las consecuencias de la guerra, los bandidos siguen permaneciendo en claro-oscuro, como entidades incapturables a las que ni siquiera se les identifica con una u otra ideología o bando político, son y pienso que estratégicamente, simplemente fuerzas destructivas e irracionales.

## 2.4 Los ejércitos

*Parecemos sitiados por un ejército invisible y por eso mucho más eficaz.*

*Los ejércitos, Evelio Rosero*

Junto con la focalización de la narración —en primera persona y desde un presente que produce la sensación de estar al filo siempre—, la atmósfera opresiva y los límites nublados entre los tiempos de paz y de guerra, se construye ese efecto abismal que hace transitar a la novela en un espacio suspendido. También, existen eventos que siguen la misma intención, como la desaparición de Otilia y la llegada de Eusebitto, el hijo de Geraldina, quien no llega ni vivo ni muerto, llega sin palabras, horrorizado por lo que vivió durante su retención. “Parece un niño empujado por la vejez: hermético y huraño, no hace

---

<sup>20</sup> Este evento será analizado con más detenimiento en el tercer capítulo.



otra cosa que seguir sentado, recibe la comida, llora a solas, espantado, escucha sin escuchar, mira sin mirar, cada mañana se despierta y cada noche se duerme, no responde a ninguna voz, ni siquiera a la de su madre [...]” (p.121)

Eusebito llega como momificado, sin saber quién lo dejó ahí en frente de una casa que parece no reconocer del todo. La angustia que genera su presencia es altísima pues él viene de allá, de la zona abstracta de la que proviene la guerra, donde posiblemente se encuentren Otilia y los demás desaparecidos. Podría traer noticias de todos ellos de no ser porque aparece como un muerto en vida. Tal es la imposibilidad de acceder a alguna especie de información sobre los violentos que, aunque en un bolsillo de su camisa se encuentra una nota de los captores especificando quiénes eran y la cantidad de dinero que pedían por la vida de su padre; el narrador no nos permite acceder a esos datos.

Los ejércitos son fuerzas no identificadas, abstractas y referenciadas como “las sombras” “las tropas” o “los invasores”, su presencia brota de la nada, como una avalancha que llega para destruirlo todo:

Apenas hasta ahora descubrimos que las calles van siendo invadidas por lentas figuras silenciosas, que emergen borrosas del último horizonte de las esquinas, asoman aquí, allá, casi indolentes, se esfuman a veces y reaparecen, numerosas, desde las orillas del acantilado. Entonces los que rodeamos a Chepe emprendemos la retirada, también de manera lenta y silenciosa, cada quien a los suyos, a sus casas, y, lo que resulta extraordinario, lo hacemos realmente como la cosa más natural del mundo. (p.180).

Sobre la intención de retratar en *Los ejércitos* una violencia que se centra en las víctimas y no en los victimarios, el autor comenta lo siguiente:

Mi propósito era acercarme –intentar apoderarme– de la situación del civil, del desarmado, y plasmarla al derecho y al revés. No formar parte de los ejércitos en contienda, no tratar de dilucidar el conflicto desde el punto de vista de las causas socioeconómicas, de la historia de la violencia que se ha anquilosado en el país, el narcotráfico, etcétera. Intenté –y espero haberlo logrado– una novela, una obra de literatura, no un panfleto, no un ensayo, dando cuenta ante todo de la condición humana, de los seres sometidos a una guerra absurda que ya lleva más de 50 años. (Sotomayor, 2007)

En *Los ejércitos* no existe la intención de entrar en disputas ideológicas, tampoco de realizar un rastreo de las causas del fuego cruzado que fustiga a San José y menos darle una explicación histórica a la guerra. El hecho de que la obra esté narrada desde Ismael hace que los ejércitos —que paradójicamente titulan el libro— queden en las sombras. Son entidades indefinidas de las que sólo se conoce su naturaleza cruenta y destructiva. Ahora bien, a pesar de que la novela resulta un retrato prolijo y profundo de las intrincadas dimensiones de un individuo violentado que desde su subjetividad intenta aprehender un mundo que camina sin descanso hacia sus límites, es posible entre líneas reconocer la manera en que el autor concibe los rostros armados de Colombia.

Un buen ejemplo de esto es la actitud despreocupada con la que se habla del capitán Berrío, quien asesinó a unos habitantes y quedó temporalmente suspendido de su cargo: “<<le harán concejo de guerra, y terminará de coronel en otro pueblo, como premio por disparar a los civiles>>”. (p. 117). La intención de no entrar a discutir sobre el conflicto ideológico no solo responde a que en *Los ejércitos* el centro de atención está en los violentados, sino que existe un tratamiento crítico de los fundamentos de la lucha. Pienso que el hecho de abordar a los ejércitos como figuras casi que fantasmales y sin una

identidad claramente definida apunta a reconocer que no existe ideología detrás de ninguno de los bandos. Su único fin es la absurda destrucción y los indefensos deben padecerla. La lucha mezquina de intereses no está sustentada en fines sólidos, da lo mismo paramilitar, guerrillero, militar o narcotraficante; cada uno es un remolino irracional de devastación.

La novela nos enfrenta así a una sociedad residual que incluso está fracturada desde sí misma. La desintegración es tal que las entidades externas no son las únicas que conforman la violencia de San José, el narrador va mostrando cómo de una u otra forma muchos personajes tienen algún vínculo con los ejércitos. Un pasaje como el de Marcos Saldarriaga devela algunas de estas conexiones: él parecía entenderse con todos los frentes y por eso se había convertido en un hombre aparentemente invulnerable.

Eso explica el origen de su dinero, que debía tener múltiples orígenes: colaboró con grandes sumas en las actividades humanitarias del padre Albornoz, entregó millones al alcalde, para obras de beneficencia —que según Gloria Dorado el alcalde desvió en su propio favor—, millones al General Palacios de Protección de Animales, proveyó de uniformes y avió a los soldados de la guarnición, les organizó fiestas descomunales, y empezó a comprar tierras a los campesinos, desaforado, por las buenas o por las malas: daba la suma que él consideraba, y el propietario que no accediera desaparecía, hasta que le correspondió desaparecer a él mismo, quién sabe a manos de quién, de qué fuerzas. (p.147)

Así, la obra de Rosero se resuelve en lo que describe Moraña como un proceso que oscila entre “emocionalidad y desapego”, “rechazo y atracción, seducción y repulsión”. Sin duda, hay que recalcar que son precisamente dichos contrastes los que hacen del relato una obra

llena de matices, rica en materiales que siempre invitan a la exploración. Las antítesis parecen reinar en San José: como el inicial encuadre paradisíaco que no demora en desvanecerse y convertirse en su antípoda o el tratamiento que con los años se le da al secuestro de Marcos Saldarriaga, la conmemoración de su desaparecimiento termina convirtiéndose en evento para comer y bailar. Mientras tanto, la granada que Ismael encontró cerca a su casa es llevada a un abismo, Ismael tiembla y suelta el artefacto temiendo no sólo por su vida sino por la de los niños que lo rodean. Ellos: “son caras felices, absortas –como si contemplaran fuegos artificiales”. Lágrimas y risas se mezclan con el dolor profundo.

La violencia de *Los ejércitos* es un fenómeno endémico, connatural al diario vivir. De ahí la ausencia de que los niños se sorprendan con la explosión, pues, es una granada más que encandila el cielo. Una muestra del paradójico encanto de la cruenta realidad. Así es San José, un pueblo ya sin esperanzas en el que ni siquiera el padre Albornoz puede dar noticias de una fuerza superior a la de la guerra, ella es la única que pareciera es omnipotente y omnipresente: “oremos, insiste, pero, de hecho, ni él ora ni nadie parece dispuesto a corresponder con una oración”. (p. 94).

El pasaje de la granada resulta interesante a la hora de comprender la manera en la que el autor interpela el fenómeno violento pues, conmociona y horroriza la idea de que pueda resultar festivo para unos niños que asumen como juego algo que podría resultar letal. Justo al iniciar la novela, el narrador señala que en cualquier sitio los chiquillos se olvidaban del mundo y encontraban un momento para jugar antes de que tuvieran que abandonar el juego y entonces “una suerte de triste fastidio los regresaba al mundo” (p.14). Cuando el protagonista les arrebató a los niños la granada y heroicamente se

deshace del dispositivo, la periodista que antes lo había ignorado como motivo de una foto ahora sí quiere poner sobre él su lente, Ismael ahora sí tiene algo interesante para contarle a los medios.

Ella llega como visitante a un espacio que no sólo le resulta ajeno sino insoportable: “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” (p. 126). A su lente no le interesa capturar a un profesor sentado en la vera de su casa, esa no es la esencia del pueblo, de manera que lo ignora, indolente sigue su camino con sus gafas negras mientras Ismael repara en que su presencia se le “antoja de otro mundo” (p.134). Esa es una de las razones por las que molesto Ismael no le concede ninguna palabra. Ella le parece artificial, “no parece real a mi lado”, con su comportamiento afanado y casi que gritando con sus poros que no pertenece a la pesadilla de Ismael, que viene de otro lado y este simplemente le parece insufrible.

Podría pensarse que la ausencia de implicación política de *Los ejércitos* se queda sin proponer nada nuevo para las violencias de Colombia. Lo cierto es que la respuesta frente a las violencias se resuelve en la búsqueda de nuevas formas de representar el fenómeno. La obra cuestiona con eventos como el de la periodista la indiferencia que las violencias han desarrollado. Pasajes como el de la granada estremecen, interpelan el punto de estabilidad que tiene el fenómeno violento en el imaginario de los niños. Para los habitantes de San José es tan normal que parecieran deambular como muertos en vida, “como si nada de esto ocurriera —mientras ocurre—” (p. 157). De ahí que la obra habite en ese abismo ya explicado, desarrollado desde la narración, las atmósferas, el tiempo y el espacio; todos los

elementos se articulan para conmocionar y presentar un horror distinto que aterra y sin duda cambia la conciencia que tiene el lector sobre la situación de Colombia.

A lo largo de las páginas en las que se relata el fuego cruzado que padece San José, el narrador se ve asediado por impulsos eróticos que llegan incluso en los momentos más desesperanzadores, donde el desaliento y dolor sólo pueden ser apaciguados si aquellos cuerpos femeninos se cruzan para deleitarlo y retraerlo por un momento de la sórdida realidad. Como veremos, en medio de la dinámica entre las fuerzas eróticas y tanáticas, aparentemente irreconciliables, la novela propone un ejercicio de exorcismo, un mecanismo para representar en el cuerpo femenino toda la descomposición social, todo el panorama trágico que se desarrolla no sólo entre sus páginas, sino también en el país.

### **3. El erotismo y la violencia como experiencias llevadas al límite**

*No percibía todavía que toda mi nariz y mi espíritu entero se dilataban absorbiendo las emanaciones de su cuerpo, mezcla de jabón y sudor y hueco recóndito. (...) cuando me habló, ya ella había presentido en la mitad de un segundo que yo no la indagaba en los ojos. De pronto descubría que como un torbellino de agua turbia, repleto de quién sabe qué fuerzas —pensaría ella—, en su interior, mis ojos atisbaban fugazmente hacia abajo, al centro entreabierto, su otra boca a punto de su voz más íntima: <<pues mírame>>, gritaba su otra boca, y lo gritaba a pesar de mi vejez, o, más aún, por mi vejez, <<mírame, si te atreves>>.*

*Los ejércitos, Evelio Rosero*

Pasan los segundos y la mirada de Ismael sigue puesta en la agobiante desnudez de Geraldina. No es la primera vez que de manera descarada se detiene en ella. El mundo entero puede estarse desplomando pero si sus piernas siguen ahí, entreabiertas, sus pechos empinados y sus labios casi que exigiendo atención; la historia y la conciencia de un país en declive pueden simplemente no existir. Mientras tanto ella disfruta ser admirada por el anciano, deja correr sus ojos por su cuerpo sin ningún reparo casi que disfrutando el instante en que él se detiene y reduce todas las formas, pensamientos, palabras o silencios; a su cuerpo. Ismael pierde su identidad, pierde el habla y esencia mientras desea y toca por un instante el otro lado de la vida, o mejor aún justifica su estancia en este lado.

“No pido otra cosa a la vida sino esta posibilidad, ver a esa mujer sin que sepa que la miro, ver a esta mujer cuando sepa que la miro, pero verla, mi única explicación de seguir vivo”(p. 34). Está en ella la razón de su vida, mirarla se convierte en el acontecimiento que ha hecho que sus días trascurren incluso sin plena conciencia de su paso, pues cuando se pregunta por el tiempo, por lo que ha hecho todos estos años con su vida; con franqueza y desconcierto Ismael se responde que ha estado en el muro, asomado, intentando ver eso que le aumenta las pulsaciones del corazón y hace que su mundo se detenga.

Aunque resulta usual entender al erotismo como un develamiento lento y sigiloso, el movimiento del que es presa Ismael se acerca mucho más al formulado por pensamiento de George Bataille, para el escritor, antropólogo y pensador francés el erotismo es lo contrario a un movimiento leve. El deseo y lubricidad que se desencadenan en el tiempo erótico representan la trasgresión de lo prohibido, la ruptura de los límites que la ley y la sociedad han impuesto desde sus inicios. Así, frente al mundo cotidiano que le exige al hombre participar dentro de las dinámicas de trabajo y producción mientras le impone una cantidad

de normas; el erotismo representa el instante de supresión de todo orden, la posibilidad de franquear los límites y experimentar lo que Bataille asegura es el tiempo de derroche energético. Es decir, una colisión de fuerzas que bien logra describir el epígrafe de la cima pues es energía pura que sobrepasa al cuerpo que desea y lo lleva al límite haciendo que trascienda ese espacio prohibido que representa su objeto deseado.

De manera que las ráfagas de erotismo de las que se ve preso Ismael durante toda la narración no son fantasías lentas que se disfruten de manera suave como tal vez él podrá imaginar son los labios de Geraldina. Más bien, alineado a los planteamientos del francés, el despertar erótico de Ismael simboliza la destrucción de los pensamientos encauzados a la construcción de algún futuro para darle vía libre al goce de lo inmediato, el momento en el que el deseo se apodera de su cuerpo y no existe otra cosa más que ese instante, él, Ismael, en búsqueda de su complemento, que sólo podrá ser encontrado en el abrazo efímero con el cuerpo que lo perturba.

Para Bataille el movimiento capaz de trasgredir lo prohibido y cambiar el orden de lo establecido; abre al ser a la experiencia de la muerte:

Le parece al amante que sólo el ser amado [...] puede, en este mundo, realizar lo que nuestros límites prohíben: la plena confusión de dos seres, la continuidad de dos seres discontinuos. La pasión nos adentra así en el sufrimiento, puesto que es, en el fondo, la búsqueda de un imposible; y es también, superficialmente, siempre la búsqueda de un acuerdo que depende de condiciones aleatorias. (Bataille, 1988, p. 34).

Cuando Bataille se refiere al acto erótico como búsqueda de la continuidad de los seres, se refiere al momento en que el individuo abandona su natural forma independiente, solitaria y discontinua. La vida humana es la convivencia de seres diferenciados que anhelan volver a



una continuidad primera que les dio la vida y sólo es la muerte la que les devolverá aquella filiación. En el preciso instante de unión entre el espermatozoide con el óvulo, el hombre pierde su discontinuidad y se complementa con otro ser. Sin embargo la comunión es breve, el nuevo ser una vez articulado se convierte en discontinuo.

El pensador francés repara en la actividad erótica y en la conciencia del fin como diferencias entre el animal y el hombre<sup>21</sup>; ya que, aunque también para los animales la vida es finita, ellos no temen la llegada de ese día, sólo viven un presente que nunca se acaba. En efecto, la muerte muestra el límite de la vida, el erotismo lo que logra hacer es llevar la vida a los límites, la comunica con la muerte sin dejarla ir, pues precisamente en el instante en que se encuentra en el punto máximo de éxtasis, la vida se afirma. “El erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte” (p. 23). Ahí, en el tiempo erótico la vida muestra sus límites para ser transgredidos.

Es así, que frente al hálito prohibido y misterioso que envuelve al erotismo, el hombre siente la necesidad imperiosa de sobrepasar esos límites que le son impuestos por las categorías racionales, por su naturaleza discontinua o por la sociedad en la que se desenvuelve. El hombre busca fracturar las barreras y vivir ese tiempo de exuberancia y éxtasis.

“Toda la operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento. El paso del estado normal al estado de deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser, tal como está constituido en el orden de la discontinuidad. Este término de disolución responde a la expresión corriente de *vida disoluta*, que se vincula con la actividad erótica”. (p. 31).

---

<sup>21</sup> Aparentemente sólo el hombre ha vinculado su actividad sexual con el erotismo.

La transgresión de esos límites, señala Bataille, es un acto absolutamente violento y arrasador. El irracional placer que trae consigo cruzar las barreras está comprendido también por la conciencia de que aquello conduce a la disolución; arrojarse a ese espacio fascina sobretodo porque también se sabe que puede resultar fatal. Allí habita la naturaleza sugestiva del deseo que envuelve a la novela de Rosero, el erotismo acentúa la carga emocional que construye el relato, escena tras escena la presencia de los cuerpos femeninos surge como un padecimiento desconcertante que por momentos aísla a Ismael de aquella guerra interminable que se vive en San José.

La mirada errática del protagonista oscila así entre devastación y lujuria, miedo y sensualidad; de un momento para otro se confiesa rendido ante sus lujuriosos anhelos, para minutos después sentirse devastado por la cruenta realidad. La mayoría de veces es Geraldina quien con su caminar logra conmover las fibras del profesor y lanzarlo a sus límites. Sin embargo, el tiempo erótico también es avivado por otras mujeres. En las primeras páginas de la novela Gracielita, por ejemplo, es admirada por Ismael en términos de padecimiento:

El hijo del brasilero, Eusebito, la contemplaba, él arrojado debajo de una mesa repleta de piñas, ella hundida en la inocencia profunda, poseída de ella misma, sin saberlo. (...) lo fascinaba y atormentaba el tierno calzón blanco escabulléndose entre las nalgas generosas: yo no lograba entreverlas desde mi distancia, pero lo que era más: las imaginaba. (...) el otro juego esencial, el paroxismo (...) el juego del pánico, el incipiente pero subyugante deseo de mirarla sin que ella supiera, acechándola con delectación [...]. (Rosero, 2007,12).

Por minutos sus ojos se mantuvieron fijos en ella imaginando en su cabeza lo que podría pasar debajo de la falda. Así, de manera contante su mira lujuriosa lo arroja al limbo de sus pasiones haciendo de él un encandelillado, un alucinado que ya no pareciera habitar este mundo: “No hay sentimiento que arroje más profundamente a la exuberancia que el de la nada. Pero de ningún modo la exuberancia es aniquilación: es superación de la actitud aterrorizada, es transgresión”. (Bataille, 1988, p. 98).

Los ojos de Ismael se debaten entre la realidad y sus anhelos desbocados, como lectores no podemos sino participar de un juego que encanta por la naturalidad de su prosa, pero a la vez horroriza cuando se ve completado por una escena siguiente que de manera cruel conecta a la vida con la muerte, el erotismo con la violencia, lo humano racional con una natural animalidad. Pulsiones que como cuerdas se entrecruzan y tensionan al punto de la asfixia.

Por un instante [Geraldina] separa las rodillas, que esplendecen de amarillo a la luz de las bombillas; aparecen los muslos apenas cubiertos por su escaso vestido de verano. Yo acabo con la última gota de café: distingo, sin lograrlo el pequeño triangulo 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 a una recién nacida>> y se persignan: <<Descuartizada. No hay Dios>>. Geraldina se muerde los labios (...) Dios me grito por dentro: Rosita Viterbo me vio padecer los dos muslos abiertos mostrando adentro el infinito. (Rosero, 2007, 36).

San José en medio de la muerte y el desasosiego continuo se ve esbozado por los ojos del viejo profesor que ya no puede sino ver a la secuencia de muertes y actos violentos como un inventario que aumenta sin escandalizarlo. Ese es uno de los elementos más funcionales de su mirada, esa actitud despreocupada que en un principio parece concebir las evidencias violentas del pueblo como actos sin importancia, o mejor aún, que un día la tuvieron pero ya no pueden conmoverlo o descolocar. De manera que sus fantasías eróticas llegan como desconcertantes momentos en los que pareciera escapar de la concentración del horror que vive en la realidad, pero, al mismo tiempo, el avivamiento erótico ya es en sí un acto violento que llega a niveles de tensión insuperables; el erotismo y la violencia parecieran tejer una malla que envuelve al lector en un intento de crearle una nueva conciencia del horror. “Los ejércitos se sabe dentro de un campo cultural saturado de violencia y cuestiona con fuerza la normalización o indiferencia ante ella” (Ramírez, 2011).

El terrorismo está ya instalado en San José, hace parte de la cotidianidad de un pueblo que se enfrenta a las diferentes invasiones de los ejércitos, a las masacres, desapariciones, violaciones, bombas; en fin, cualquier cantidad de actos atroces e inhumanos se dan cita en *Los ejércitos*. Ya se ha mencionado cómo la literatura colombiana ha narrado desde diferentes perspectivas la cantidad de violencias que han construido la historia del país. Rosero entra en diálogo con las demás construcciones narrativas con una nueva mirada que resulta sin lugar a duda importante en tanto marca un punto de fractura entre lo que se conocía como representación de la violencia. La borrasca de sensaciones a las que se ve enfrentado el narrador hace que se pueda comprender el elemento erótico como una nueva manifestación de la violencia que se complementa con el horror de la guerra que vive el pequeño pueblo. Son pulsaciones que, como ya se mencionaba, entran en comunión, ponen

en conflicto cada una de las partes de la novela y mantienen suspendido de un hilo al lector, al borde de la caída.

Ahora bien, ¿Por qué las pulsiones eróticas son una manifestación de la violencia en *Los ejércitos*? La respuesta reside no sólo en la naturaleza del erotismo sino también en la manera en que se manifiesta en la obra. A saber, desde la perspectiva de Bataille el erotismo se gesta en la violación de los límites, es decir violencia pura en tanto arranca el ser de su natural discontinuidad. “Lo más violento para nosotros es la muerte; la cual, precisamente, nos arranca de la obstinación que tenemos por ver durar el ser discontinuo que somos” (Bataille, online, p.12). Nos sentimos derrumbados ante la sola idea de saber que algún día nuestra individualidad discontinua será cancelada por completo. Pero el movimiento erótico, el abrazo de los dos cuerpos que se anhelan, supone un salto efímero entre la discontinuidad y la continuidad. Nos encontramos entonces con que “el erotismo de los cuerpos nos quita la respiración, [...] ahí se nos revela el sentido íntimo de esa violencia. ¿Qué significa el erotismo de los cuerpos sino una violación del ser de los que toman parte en él? ¿Una violación que confina con la muerte? ¿Una violación que confina con el acto de matar? (p. 12). De ahí que como citaba antes, “toda la operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento” (p. 12). Aun sin el abrazo con el cuerpo deseado, lo que supondría el completo salto entre la discontinuidad y la continuidad, la vida se conecta con sus límites en el erotismo.

Así, al referirme al violento avivamiento erótico que padece Ismael durante toda la novela no sólo me refiero al profundo resquebrajamiento de los límites al que con fuerza se ve sometido, pues como ya he explicado su mundo entero se suspende para vivir ese instante de exquisito desgaste. De igual manera el horror emerge por el nivel de intensidad con que

son expuestos el erotismo y la guerra, como fuerzas en choque que como veremos más adelante llegan a un punto de comunión que sobrepasa cualquier límite. De manera que la lectura de la obra se convierte en una dinámica vertiginosa, siempre en tensión, subversiva ya que provoca al punto de crear un universo narrativo capaz de renovar las incertidumbres de quien como espectador, necesariamente tiene que volver a la realidad con otro sistema de valores. Al respecto, dice Héctor Hoyos:

Es un intento por trazar un antes y un después en la imaginación violenta del lector. También en la ensoñación erótica, si apreciamos las energías afectivas, catexias, y valores culturales que confluyen en Geraldina, que es a la vez prostituta, madre y hasta cierto punto ícono desacralizado de la Virgen. (Hoyos, 2011)

La ganancia de Rosero habita en eso, en molestar, en asfixiar al lector al punto que comprende su ejercicio literario no como un espacio de respuestas completas y felices, más bien sí un espacio que interpela y critica la realidad mediante una propuesta que desautomatiza el natural imaginario violento del país en tanto propone una mirada diferente. Como se decía en un principio, es a través del obsesivo tratamiento de la materialidad del lenguaje y las herramientas narrativas que el autor logra elaborar una minuciosa estetización de la violencia.

La composición de fuerzas y matices le otorgan a la trama una densidad tal que pareciera arder desde sí, arrastrando consigo las expectativas del lector que presencia la continua colisión entre las tensiones vida, muerte y erotismo como si asistiera a una tragedia universal que trastoca las fibras sensibles de tanta humanidad dolida, azuzada al límite. Resulta interesante analizar cómo para Bataille cada una de estas vibraciones no sólo hacen parte de lo más íntimo y natural del ser humano, sino que puestas en comunión llevan al ser

al abismo, en el mismo que considero habita toda la novela de Rosero —ya se ha analizado cómo desde la voz narrativa, la articulación de atmósferas y algunos episodios; la novela crea un efecto abismal—. Pues bien, la vivencia del erotismo es en sí una de las tensiones que lanzan sin reparo al protagonista a sus límites, al precipicio desde el que la caída parece inminente.

### **3.1 La vida disoluta**

En el tiempo erótico la vida se juega toda su naturaleza al punto que se comunica con su finitud, haciendo que las prohibiciones y límites se muestren como puntos dignos de fractura y transgresión. No se trata de un tiempo de muerte, la vida se siente en el vilo y estando allí se reconoce inmanente. En ese instante la vitalidad se reafirma y es por lo que el erotismo no destruye sino que transgrede:

La verdad de las prohibiciones es la clave de nuestra actitud humana. Debemos y podemos saber exactamente que las prohibiciones no nos vienen impuestas desde fuera. Esto nos aparece así en la angustia, en el momento en que transgredimos la prohibición, sobre todo en el momento suspendido en que esa prohibición aún surte efecto, en el momento mismo en que, sin embargo, cedemos al impulso al cual se oponía. (...) La experiencia interior del erotismo requiere de quien la realiza una sensibilidad no menor a la angustia que funda lo prohibido, que al deseo que lleva a infringir la prohibición. Esta es la sensibilidad religiosa, que vincula siempre estrechamente el deseo con el pavor, el placer intenso con la angustia. (Bataille, 1988, p. 56).

Así, frente a las formas de vida social caracterizadas por la independencia entre sus habitantes, se presenta el erotismo como un movimiento que atenta contra el orden social

fragmentado, disperso, discontinuo. Existe una búsqueda de la continuidad perdida, esa es la nostalgia que Bataille asegura habita en cada una de las tres formas de erotismo.

La primera forma es el *erotismo de los cuerpos* donde la desnudez se presenta como portal a la continuidad, el acto mismo de eliminar del cuerpo las vestiduras y exponer las partes al mundo crea un vínculo entre la tierra y el cuerpo que ahora conversan de manera orgánica. Una vez se establece la unión entre los cuerpos, viven el instante de continuidad y éxtasis. Cuando el instante termina llega la afirmación de la discontinuidad; los cuerpos se separan.

En el *erotismo de los corazones* es la pasión la propulsora de que se elimine la discontinuidad en la figura del objeto deseado. Sólo es posible lograr la continuidad mediante el ser amado, en él se encuentra el sentido de todo y por él se es capaz de todo.

La pasión nos repite sin cesar: si poseyeras al ser amado, ese corazón que la soledad oprime formaría un solo corazón con el del ser amado (...) Si la unión de los dos amantes es un efecto de la pasión, entonces pide muerte, pide para sí el deseo de matar o de suicidarse. Lo que designa a la pasión es un halo de muerte. Por debajo de esa violencia —a la que responde el sentimiento de una continua violación de la individualidad discontinua—, comienza el terreno del hábito y del egoísmo de a dos; esto significa una nueva forma de discontinuidad. (Bataille, 1988, p. 35).

El *erotismo sagrado* consiste en la búsqueda del amor de Dios; es para Bataille el misticismo y sacrificio:

En efecto, lo que la experiencia mística revela es una ausencia de objeto. El objeto se identifica con la discontinuidad; por su parte, la experiencia mística, en la medida en que disponemos de fuerzas para operar una ruptura de nuestra discontinuidad, introduce en nosotros el sentimiento de continuidad. [...] Más exactamente, la



experiencia mística prescinde de los medios que no dependen de la voluntad. La experiencia erótica, vinculada con lo real, es una espera de lo aleatorio: es la espera de un ser dado y de unas circunstancias favorables. El erotismo sagrado, tal como se da en la experiencia mística, sólo requiere que nada desplace al sujeto. (Bataille, 1988, p. 38).

### **3.2 La transgresión y el umbral entre la vida y la muerte**

El erotismo no destruye sino quebranta las fronteras que el hombre desde la razón ha impuesto. Bataille señala que la vida humana está conformada por dos partes que nunca dejarán de estar en tensión. La primera, responde a la vida sensata que ha producido el lenguaje, las herramientas y las instituciones con el fin de contribuir a su lado productivo, que apela a la supervivencia de sí como individuo vinculado a una colectividad. Esta parte entra en conflicto con la soberanía, el otro lado que opera lejos del mundo productivo y revela una vida de exceso que provoca siempre a la transgresión.

El mundo soberano se aleja de aquello que dirige el pensamiento a la utilidad, le da prioridad a la alegría, la perversión, la fiesta y el placer que una vez en su límite se conecta con el dolor ya que, “si llega la ocasión, se constituye aprovechando un desorden de la primera [vida sensata], y es oscura o, mejor dicho, si es clara, lo es cegándonos. (p. 267). Ambos caminos componen al hombre, mas el segundo apela a la conciencia trascendente que lleva a la muerte. Así, la vida sensata le sirve al ánimo productivo que reafirma la discontinuidad de los seres pues los encierra en diferentes barreras; formula leyes, prohibiciones que llevan al ser a la nostalgia que ya se mencionaba, aquella continuidad perdida.

La transgresión surge de esa necesidad de sobrepasar esas fronteras a través del gasto energético, el momento en el que la temporalidad, la conciencia, la palabra misma solo operan por ausencia. La vida se afirma en toda su plenitud se confirma en la continuidad, en el éxtasis que produce sobrepasar los límites. “Estos límites los definimos de todas las maneras: partiendo de la prohibición, de Dios, o incluso de la degradación. Y siempre, una vez definidos sus límites, salimos de ellos. Dos cosas son inevitables: no podemos evitar morir, y no podemos evitar tampoco «salir de los límites». Morir y salir de los límites son por lo demás una única cosa” (Bataille, online, 106).

Ese instante que se resuelve en la voluptuosidad y el éxtasis, arroja al ser a la vida soberana. Todo el ciclo vital del ser humano se ve en sus límites, enfrentando lo desconocido, embebido por una violencia absoluta que no tiene nada que ver con la violencia reflexiva y racionalizada expresada por Sade<sup>22</sup>. La violencia que se conquista en la violación de los límites refiere para Bataille al espacio de transgresión y avivamiento del inconsciente, al momento arrollador donde el ánimo desfallece, es por lo que asegura que el campo del erotismo es el campo de la violencia<sup>23</sup>.

El conocimiento del límite de manera inevitable remite a la provocación de negociar con él y todo lo que su presencia activa. Establece un reto, define el espacio expulsado del interior

---

<sup>22</sup> Bataille asegura que la larga sucesión de citas eruditas y razonamientos en Sade nos alejan del sentido al que él se refiere con la violencia ya que: “la violencia es extravío y el extravío se identifica con los furores voluptuosos que nos proporciona la violencia. Si pretendemos sacar de estos furores una lección de sabiduría, ya no podemos esperar de ellos esos movimientos de extremo arrebató en que nos perdemos. La violencia, que es el alma del erotismo, nos enfrenta en verdad al problema más grave”. (P. 267)

<sup>23</sup> Y no se trata de una violencia que sea diametralmente opuesta a la guerra, pues la guerra es la manifestación violenta de seres plenamente conscientes de sus actos, de manera que la transgresión que supone el tiempo erótico no es una violencia animal, ellos no saben de prohibiciones, operan simplemente por instinto.

y en el caso de la transgresión del tiempo erótico, presenta a la muerte para ser vivida. Es un umbral entre la vida y la muerte, es la violación del límite y la permanencia en él. “La mirada lujuriosa de Ismael alterna continuamente entre las imágenes de horror y el espectáculo del cuerpo femenino, que desata en el viejo olas de torturado deseo y melancolía”. (Moraña, 2010, p. 191). En el erotismo la vida está puesta en juego, habita en sus bordes abriéndole al ser naturalmente cerrado y discontinuo una ventana que lo encandelilla ante el goce de lo inmediato. Cuando Ismael Pasos se ve rebasado por la experiencia erótica su lenguaje se dispersa, se ve consumido por el vértigo y no tiene otra opción sino vivir en ese umbral del abismo, no la caída pero sí el vacío desatado por el destello:

Creí ver en lugar de ella un insecto iridiscente: de pronto se puso de pie de un salto, un saltamontes esplendente, pero se transformó de inmediato nada más y nada menos en sólo una mujer desnuda cuando miró hacia nosotros, y empezó a caminar en nuestra dirección, segura en su lentitud felina, a veces acobijada bajo la sombra de los guayacanes de su casa, rozada por los brazos centenarios de la ceiba, a veces como consumida de sol, que más que relumbrarla la oscurecía de pura luz, como si se la tragara. Así la veíamos aproximarse, igual que una sombra. (Rosero, 2007, p.15).

La prohibición y la transgresión son superadas sabiendo que franqueando los límites se es cada vez más próximo a aquello que conduce a la disolución. Es decir, el éxtasis, el frenesí que ciega y arroja al protagonista al placer de la transgresión al mismo tiempo que lo fascina, lo aniquila.

En el momento de dar el paso, el deseo nos arroja fuera de nosotros; ya no podemos más, y el movimiento que nos lleva exigiría que nosotros

nos quebrásemos. Pero, puesto que el objeto del deseo nos desborda, nos liga a la vida desbordada por el deseo. ¡Qué dulce es quedarse en el deseo de exceder, sin llegar hasta el extremo, sin dar el paso! ¡Qué dulce es quedarse largamente ante el objeto de ese deseo, manteniéndonos en vida en el deseo, en lugar de morir yendo hasta el extremo, cediendo al exceso de violencia del deseo! Sabemos que la posesión de ese objeto que nos quema es imposible. Una de dos: o bien el deseo nos consumirá, o bien su objeto dejará de quemarnos. No lo poseemos más que con una condición: la de que, poco a poco, se aplaque el deseo que nos produce. ¡Pero antes la muerte del deseo que nuestra propia muerte! Nosotros nos satisfacemos con una ilusión. La posesión de su objeto nos dará sin que muramos el sentimiento de llegar al extremo de nuestro deseo. No solamente renunciamos a morir: anexamos el objeto al deseo, cuando en verdad el deseo era de morir; anexamos el objeto a nuestra vida duradera. Enriquecemos nuestra vida en lugar de perderla. (Bataille, 1988, p. 196).

### **3.3 Los límites del horror**

*La vida es un movimiento tumultuoso que no cesa de atraer hacia sí la explosión.*

Bataille

El ambiente perturbador que envuelve a *Los ejércitos* es el resultado de la exploración profunda de las diferentes violencias que lo componen. El poder, el deseo, la guerra, el dolor y la lujuria se convierten en vectores de violencia que operan de manera simultánea en la obra.

Las fuerzas aparentemente opuestas de la violencia y la lujuria [...] convergen en Ismael, quien no puede resistir ni eludir sus efectos libidinales. El contrapunto de violencia y erotismo intensifica el campo emocional presentado en la novela. (Moraña, 2010, p. 191)

El autor los lleva al límite haciendo que su lectura se convierta en una actividad tan fascinante como repulsiva, pues sin duda apela a tensiones que habitan de manera inherente en el ser humano.

Son diversos los rostros armados que asedian la novela, son fuerzas que Ismael describe como sombras oscuras que hacen que las calles pesen. No se sabe de dónde vienen y tampoco nos especifica sus intereses, sólo se sabe que San José es el resultado de su paso. El pueblo se configura como una sociedad fracturada, ya vencida por las fuerzas que son relatadas. Todos los límites han sido sobrepasados, las diferentes masacres, violaciones, mutilaciones, decapitaciones y secuestros se van desatando de manera vertiginosa en el texto, que paradójicamente inicia con la escena sosegada y feliz que ya se ha planteado: La mujer del brasilero [Geraldina] está desnuda tomando el sol, las guacamayas ríen y el profesor Ismael desde el muro observa aquel paraíso que páginas más adelante se convierte en lo diametralmente opuesto.

Sólo queda nostalgia del pasado, cuando San José de verdad era un pueblo de paz en el que se podía vivir apreciando las montañas que han sido arrasadas por la presencia de los rostros criminales. Bien por culpa de los narcotraficantes, o del ejército o de la guerrilla o por de paramilitares; las montañas ya ni siquiera se pueden observar: “aparto mis ojos del paisaje porque por primera vez no lo soporto, ha cambiado todo, hoy — pero no como se debe, digo yo, maldita sea”. (Rosero, 2007,61).

Página tras página la crueldad de los ejércitos se va instalando en la imaginación del lector que colecciona pasajes entrelazados, compuestos por cada una de las pulsiones que avasallan al profesor.

Con todo lo desventurado de las circunstancias yo mismo a mí mismo me deploro, abominándome, al reparar voluntaria o involuntariamente en el vestido recogido, los muslos de pájaro pálido, la selvática oscuridad en la entrepierna, a la escasa luz de la vela, su rostro mojado de lágrimas: <<¿Y mi mamá?>>, vuelve a preguntar espantada. Tiene, abrazado, el viejo oso de peluche que fue de mi hija. Es una niña, podría ser mi nieta. (p.107)

El deseo abraza la novela haciendo que la extrema violencia se vea siempre acompañada por la mirada lujuriosa del narrador que padece esos momentos como remolinos que lo envuelven y abandonan en medio del caos. La presencia del erotismo está también señalada como una fuerza vital, natural que no sólo padece el profesor. Hoyos señala este punto en hechos como que

Hortensia y Gloria Dorado, respectivamente la esposa y la amante de Marcos Saldarriaga, se disputen por su amor, *in abstentia*, cada aniversario. El secreto público de estos romances infortunados no sólo tiene su correlato en Ismael, Otilia y sus vecinos, sino también en el padre Albornoz, cuya discreta sacristana es, además, su pareja. (Hoyos, 2011)

El contrapunto entre el erotismo y la muerte hace del narrador un personaje que en constante tensión pareciera desmoronarse sin saber cuál es la fuerza más devastadora. Sin duda la muerte cancela todas las posibilidades de continuar, pero, el erotismo, como se decía, propuesto por Rosero resulta absolutamente aterrador en medio del paisaje trágico de

la novela, no sólo porque su sola naturaleza lo hace desplegar fuerzas letales como lo dice Bataille, sino también por la manera en que el autor lo pone a dialogar en medio del conflicto. Ahí, en medio de la guerra, cuando se sabe que los ejércitos están entre las ahora desoladas calles de San José, Ismael escucha gemidos presintiendo algún herido que al borde de la muerte suplica el fin que calme el dolor. La inminente oscuridad no le permite ver con claridad nada, entonces decide seguir los gemidos:

La vela se derrite con rapidez. Es una muchacha, descubro, de pie, recostada contra la verja y, frente a ella, estregándola una sombra que puede ser un soldado. <<Qué hace aquí, viejo, qué mira>> me dice con un suspiro el soldado, disminuyendo la acometida, y, como yo sigo en mi sitio, todavía sorprendido de descubrir algo tan distinto a lo que imaginaba [...] <<lárguese>>. <<Déjalo mirar>> dice de pronto Cristina, asomando mucho más su cara sudorosa, examinándome, <<que a él le gusta>>. (p. 141)

Los delirios eróticos llegan a Ismael como una suspensión desbocada que lo hacen padecer y disfrutar de los límites, para inmediatamente después arrojarse a episodios horribles como el del asesinato del curandero, también una exasperación de la violencia: “Estaba el cadáver del maestro Claudino, decapitado; a su lado el cadáver del perro, hecho un ovillo en sangre. Con Carbón habían escrito en las paredes: *Por colaborador*. Sin pretenderlo, mi mirada encontró la cabeza del maestro, en una esquina. Igual que su cara, también su triple se hallaba reventado en la pared [...]” (Rosero, 2007, p.61).

La inicial calma que inauguró la novela se va diluyendo, la lectura se va tornando tan densa como los pensamientos de Ismael que parecen haberse ido con Otilia. El portal de

contemplación que representaba el muro, una vez desatada la guerra, aparece destruido así como cualquier esperanza de vida:

¿Está Otilia allá dentro?, no veo a nadie al otro lado, no se distingue nada. Se oyen, cada vez más espaciados, los disparos en las calles. Lejos, en un vértice de gritos cuyo centro es la punta blanca de la iglesia, se distinguen las espirales de humo, por todos los costados. (p. 103).

“El que quiera morir, aquí está su tumba, donde pisa. En cuanto a mí, no importa. Ya estoy muerto”. (p. 160).

El horizonte siniestro que satura la novela llega a puntos desgarradores como el de la escena en la que Ismael, perdido ya en medio de las calles de la inconciencia, camina por los restos de San José casi que sin reconocer ningún espacio, entonces escucha a Oye, el vendedor de empanadas:

Escuché el grito, volvió el escalofrío porque otra vez me pareció que brotaba de todos los sitios, de todas las cosas, incluso dentro de mí mismo. << Entonces es posible que esté imaginando el grito >> dije en voz alta, y oí mi propia voz como si fuera de otro, es tu locura, Ismael, dije, y el viento siguió frío, distingo, y la esquina de Oye apareció sin buscarla, en mi camino. No lo vi a él: sólo la estufa rodante, ante mí, pero el grito se escuchó de nuevo, <<Entonces no me imagino el grito >>, pensé, <<el que grita tiene que encontrarse en algún sitio >>, Otro grito, mayor aún, se dejó de oír, dentro de la esquina, y se multiplicaba con fuerza ascendente, era un redoble de voz, afilado que me obligó a taparme los oídos. Vi que la estufa rodante se cubría velozmente de una costra de arena rojiza, una miríada de hormigas que zigzagueaban aquí y allá, y, en la paila, como si antes de verla ya la presintiera, la cabeza de Oye: en mitad de la frente una cucaracha apareció, brillante, como apareció, otra vez, el grito: la locura tiene que



ser eso, pensaba, huyendo, saber que en realidad el grito no se escucha, pero se escucha por dentro, real, real; huí del grito, físico, patente, y lo seguí escuchando tendido al fin en mi casa, en mi cama, bocarriba, la almohada en mi cara, cubriendo mi nariz y mis oídos como si pretendiera asfixiarme para no oír más. (p. 200).

### **3.4 La convergencia de Eros y Tánatos**

En definitiva, la representación masiva de la violencia en *Los ejércitos* se erige a través de la alteración de todos los límites. San José, al final de la novela, no se puede describir más que como una forma residual y amorfa en la que la muerte ha invadido cada una de sus esquinas. Entre la conciencia de vida, muerte y erotismo se construye una nueva forma de pensar la estetización de la violencia en la sociedad contemporánea. La extrema violencia que abraza el deseo y a la muerte, llega a eclosionar en un mismo espacio y en un mismo cuerpo: Gerladina.

El personaje femenino está esbozado en sus roles de madre, esposa y objeto de deseo. Si bien carece de hondura psicológica, —ya que a través de la voraz mirada de Ismael sólo es posible percibir el padecimiento que por ella se desborda— en su cuerpo se logran establecer los vínculos vitales y mortíferos que mantienen a Ismael vivo. Lejos de los testimonios repugnantes y amarillistas que invadieron la primera etapa de narrativa colombiana sobre la violencia, el dispositivo narrativo de Rosero no apunta a la cita apresurada de eventos cruentos sino a la estetización de los mismos, casi que respondiéndole a la violencia con un arte capaz de conmover desde sus entrañas. Un arte reflexivo en la medida que ha indagado sus formas, y de manera crítica pretende enfrentar el mundo.

Las tensiones citadas llegan a eclosionar en una de las últimas escenas de la novela.

Hay un exceso horrible de ese movimiento que nos anima; y ese exceso aclara el sentido del movimiento. Pero para nosotros es sólo un signo horroroso, que sin cesar nos recuerda que la muerte, ruptura de esta discontinuidad individual en la que nos fija la angustia, se nos propone como una verdad más eminente que la vida. (Bataille, online, 14).

Rosero nos enfrenta a la muerte absoluta, incluso a un paso más allá de la muerte donde el horror convulsiona las fibras sensibles del espectador: Eros y Thanatos en un mismo cuerpo, en un mismo espacio, chocan de manera compulsiva. Aquella que era la razón de vivir es también ahora el motivo para morir. Rosero representa la violación del cuerpo muerto de Geraldina, y lo hace con una descripción ágil que incluso aterriza por mesurada pues el foco no es la escena sino las reflexiones que surgen de ella:

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 me demoré en comprender que se trataba del cadáver de Geraldina, era su cadáver, expuesto ante los hombres que aguardaban, *¿por qué no los acompañas, Ismael?, me escuché humillarme, ¿por qué no les explicas cómo se viola un cadáver?, ¿o cómo se ama?, ¿no era eso con lo que soñabas?*, y me vi acechando el desnudo cadáver de Geraldina, la desnudez del cadáver que todavía fulgía, imitando a la perfección lo que podía ser un abrazo de pasión de Geraldina. [...] Ismael, *¿esperas tú también el turno? Eso me acabo de preguntar, ante el cadáver, mientras se oye su conmoción de muñeca manipulada [...] ¿por qué no vas y les dices que no, que así no?, ¿por qué no vas tú mismo y les dices cómo?*<sup>24</sup> (Rosero, 2007, p. 202).

---

<sup>24</sup> El énfasis es mío.

El dolor y el deseo, el crimen y la provocación carnal, la crueldad y el erotismo como pulsiones en pugna se articulan en la escena más aterradora de toda la novela. La tortura de ver al objeto máspreciado muerto y expuesto a violencias nuevas, ya que, la muerte no fue el límite, hubo un paso más allá del cegamiento de la vida, el cuerpo de Geraldina fue burlado, cancelado de todas las formas posibles.

Dicha experimentación sobre el cuerpo no se aleja de la realidad violenta del país, como un lienzo sobre el que se escribe la historia, el cuerpo se ha convertido en el principal testimonio de la violencia: masacres, torturas, descuartizamientos, violaciones, y toda clase de mecanismos que destruyen los derechos, son simbólicos mecanismos de castigo que han pretendido mostrar cómo minar al cuerpo de tan diversas formas hace despertar un aleccionador terror que difícilmente podrá olvidar la población. Este es uno de los puntos de interés del artista colombiano Alejandro Restrepo quien en su exposición *Cuerpo Gramatical* se propuso realizar un estudio sobre la manera en el cuerpo se ha visto enfrentado a violencias que como rituales de muerte, se desarrollan en medio de una conciencia pedagógica de parte de quienes castigan y convierten su lección en brutales actos teatralizados.

Restrepo parte del planteamiento de Foucault en *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* sobre la tecnología política del cuerpo que consiste en reconocer que las manifestaciones del poder se hacen evidentes en el cuerpo, pues, es el lugar del ser, el primer espacio que la violencia busca afectar.

[...] Cuerpos heridos, abiertos, desmembrados, expuestos en una disolución violenta de las formas, provocan la caída en el abismo del horror. Horror que fascina y crea adeptos. Horror que ejerce su

poder político rompiendo violentamente el sentido, sembrando la incredulidad y el miedo, disseminando salvajemente su mensaje didáctico. Teatro del horror para que el público no olvide. (Restrepo, 2006, p. 20).

Son cientos los mecanismos de tortura que el artista explora a través de diferentes fotografías que muestran las impresionantes transformaciones sobre el cuerpo: ojos fuera de sus órbitas, orejas desbastadas, senos mutilados, testículos desbastados y puestos en la boca, etc. Representan “una transformación brutal del cuerpo humano, una redistribución de las partes y una recomposición contra-natura. [...] Esta recomposición absurda [...] produce un violento efecto de volcamiento” (p. 20). Un cuerpo al revés como presentación “obscena que vuelve pornográfico no sólo al sexo sino también a la muerte” (p.28).

Como un inventario de métodos de corte el artista va exponiendo cómo la larga tradición de violentos desmembramientos le ha asignado simbolismo a la destrucción de las diferentes partes del cuerpo. Si bien, la secuencia de imágenes violentas que Rosero deja instalada en el imaginario de lector está cargada de muchos de estos mecanismos de muerte, Hector Hoyos advierte que la decapitación del curandero y de Oye, el vendedor de empanadas así como el desconcertante movimiento de la cabeza de Geraldina en la escena final producido por el movimiento de uno de los hombres que la violaba, convierte la cabeza en un emblemático punto de atención de la novela. Dice Restrepo: “La cabeza ha sido un trofeo de guerra desde tiempo inmemorables. Según Descartes, es allí donde reside el alma, aposentada en la glándula pineal. La revolución francesa democratizó el corte de la cabeza: igualdad, libertad y fraternidad frente a la muerte” (p. 40).

Como sede tanto de la sabiduría como de la locura la cabeza de Geraldina se ve sacudida una y otra vez mientras el autor nos revela que el símbolo de los símbolos de su novela es precisamente ese cuerpo sobre el que en ese instante se representa toda la descomposición social que intenta construir y criticar la obra. Si bien el cuerpo masculino está dado en términos de lujuria y violencia; el cuerpo femenino es construido desde lo sensible y sensual. “El simbolismo de la mujer, tradicionalmente identificada con la tierra, la fertilidad y la vida, aumenta la repulsión del lector contra las fuerzas devastadoras del mal que las acecha” (Moraña, 2010, p. 192). Las tensiones en pugna hacen detonar el clímax de la novela, el campo emocional que paulatinamente ha sido estremecido en este punto ya está por completo destruido. A la mirada lujuriosa de Ismael no le queda sino morir.

Cuando Bataille habla acerca de la exposición del cadáver frente a los ojos del vivo, lo postula en términos de aterrador en tanto se abre al ser vivo la comprensión de su futuro. Alguna vez la muerte llegará para el que ahora respira, y es aterrador, transgresivo y contagioso:

El cadáver es la imagen de su destino. Da testimonio de una violencia que no solamente destruye a un hombre, sino que los destruirá a todos. La prohibición que, a la vista del cadáver, hace presa en los demás, es el paso atrás en el cual rechazan la violencia, en el cual se separan de la violencia. (Bataille, online, 31).

La idea de «contagio» suele relacionarse con la descomposición del cadáver, donde se ve una fuerza temible y agresiva. El desorden que es, biológicamente, la podredumbre por venir, y que, tanto como el cadáver fresco, es la imagen del destino, lleva en sí mismo una amenaza. (p. 33).

Los niveles máximos de tolerancia han sido sobrepasados. La razón de Ismael frente al cuerpo de Geraldina lo arroja a reflexiones enajenadas y doloras que exponen su más vulnerable humanidad avergonzada y al borde de la supresión completa de su ser. Su cuerpo y su conciencia ya desechos nos responden a nada, el lector asiste a la muerte emocional del narrador que observa su máspreciado objeto de deseo extinto. Sin ella, “la belleza que abrumba, encandila” (p. 32), su “pócima” de la que emergían las suficientes energías vitales para mantenerlo en pie, la mirada de Ismael se une a las pulsiones Tanáticas que lo rodean.

Los desechos del narrador se alistan entre el mundo de *Los ejércitos*, con ellos, él ahora es una sombra más, hace parte de los violentos que quisiera, aunque con vergüenza, poseer el cuerpo de Geraldina. “Con la cancelación de la mirada, con la fusión final de violencia y deseo, el miedo no puede sobrevivir, porque para existir éste requiere el apego a la vida, la voluntad de modificar la naturaleza del mundo para que la supervivencia sea posible, deseable, soportable” (Moraña, 2010, p. 200).

No existe un futuro, con la muerte de la representación de Eros la identidad del narrador también caduca, se ha llegado a los límites de la angustia, ya no es tolerable la existencia y es por lo que simbólicamente después de la violación del cuerpo de Geraldina, Ismael es asesinado por los invasores:

<<Quieto>>, gritan, me rodean, presiento por un segundo que incluso me temen, y me temen ahora, justo cuando estoy más sólo de lo que estoy, <<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. (Rosero, 2007, p. 203).

Sobre este evento señala Mabel Moraña: “En un mundo en el que la violencia actúa como un discurso cifrado, infinitamente perverso, pero no exento de sentido, Ismael es Jesucristo, Simón Bolívar, el Testigo, el Sacrificado, la Víctima, la Patria, Cualquiera, Nadie. (2010, p. 201) Ya no es nadie, la palabra que lo designaba, su nombre, Ismael Pasos, es caduco, no hay más caminos que recorrer, su mirada no tiene horizonte y por lo tanto el lector tampoco. Es nadie brazos abiertos a la muerte.

#### **4. La concentración de tensiones como camino al extrañamiento**

Durante hace más de medio siglo las dimensiones políticas, económicas, sociales y territoriales del país han sido construidas en medio del conflicto; de manera que los diversos efectos del fenómeno violento no son considerados situaciones coyunturales sino componentes estructurales, inherentes a la condición de Colombia. Esa la razón por la que el antropólogo Taussig comprende la sociedad colombiana como asentada en la teoría social de la paranoia, un estado de alerta continuo que conserva la certeza de que en cualquier momento pasará sin asombro de un estado aparentemente calmado a otro caótico y, entonces, la normalidad de lo anormal se hará evidente.

Así viven los personajes de la novela de Rosero, respirando minuto a minuto aquella tensión enorme que yace sosegada bajo la tierra. Como una perfecta metáfora de muchos pueblos de Colombia, los habitantes de San José viven presintiendo una especie intangible de alarma encendida y titilante las veinticuatro horas del día, recordando que en un parpadeo el mañana tal vez nunca será. El terror corre página tras página, como en Colombia, de boca en boca, de imagen a imagen. Sintiendo los efectos del silenciamiento que es muchas veces más estremecedor que el silencio.

El papel de la literatura en esta obra se abordó como vía no sólo de representación sino también de transformación de aquella normatización de la guerra. Una vez reconocido el amplio radar de afectación que los productos culturales tienen, las preguntas sobre el cómo contar, cómo construir la historia se vuelven vitales. Como medio para exorcizar esas violencias la literatura asume la labor de ser un campo político no porque se vincule a programas gubernamentales o se convierta en un campo de denuncia, sino porque convierte al espectador en un activista que a partir de su experiencia estética interpela su realidad. Dicha es la tensión indisoluble que Rancière postula para un arte crítico. Sólo cuando las



formas artísticas revelan una obsesiva preocupación por su moldeamiento y encauzan sus materiales a formular reflexiones sobre el contexto; entonces la autonomía del arte se ve minada para comunicarse con un carácter heterónimo que le permite dialogar con el mundo, interpelarlo, estremecer sus fibras, extrañar al receptor que no abandonará la obra con los mismos códigos con los que entró a ella.

Es a través de la complejización de las pautas estéticas que la literatura colombiana empezó a crear verdaderas obras que se fueron desprendiendo de la inicial intención de contar de manera fiel la realidad. Una vez el dominio estético es evidente y la sordidez de las primeras creaciones es remplazada por obras de verdadero peso literario, la realidad es también complejizada en tanto se le construyen diversos rostros, matices y niveles que logran capturarla desde distintas perspectivas. Las imágenes violentas que tienen saturado el país son construidas en la obra de Rosero de una manera minuciosa, elegante, casi poética de manera que pareciera otro mundo que sin embargo está construido con muchos materiales de este. Cabe recordar que la mayoría de los pasajes violentos que se dan cita en la novela ocurrieron en la vida real y esto resulta importante no porque le otorgue un nivel superior de veracidad a la obra, sino porque invita a reflexionar sobre la realidad como materia prima del arte.

*Los ejércitos* alcanza un nivel de complejidad que desborda los límites de lo literario para habitar un espacio en el que el lenguaje se politiza, mora en un ejercicio de cuestionamientos e incertidumbres que se instalan en la memoria social de un país que sin duda necesita de mecanismos que le otorguen poder a la palabra. El texto nos obliga a repensar la realidad violenta que aún nos ata, participa dentro de las actuales búsquedas de representación de los diversos rostros del conflicto. Pienso que la novela resuelve su

camino a través de la exasperación de incertidumbres y tensiones analizadas en este trabajo.

Mediante las intrincadas relaciones que se tejen entre la vida, la muerte, la violencia, el poder y el erotismo; *Los ejércitos* se inserta en las entrañas del conflicto. Entre líneas se identifican los efectos del silenciamiento, el autor captura los miedos, los sueños, las contingencias de la cotidianidad, los vericuetos de un individuo que oscila entre el profundo dolor y el perturbador deseo; mientras nos hace testigos del terrible cataclismo de su pueblo. A través de los ojos de Ismael se nos muestra la esencia del conflicto, su mirada representa no sólo la de la víctima, la de un ser humano excluido que sobrevive en un pueblo atravesado por las mortíferas fuerzas de la guerra; también es un profesor, símbolo de la educación, del conocimiento como motor de cambio. Dicho aspecto resulta aparentemente arbitrario al final de la novela, cuando con dolor el protagonista se une al bando de los violentos y se pregunta “¿por qué no los acompañas, Ismael?, me escuché humillarme, ¿por qué no les explicas cómo se viola un cadáver?, ¿o cómo se ama?, ¿no era eso con lo que soñabas?”.

Las pulsiones eróticas que se precipitaban con el paso de Geraldina durante toda la narración son simbólicamente cubiertas por las fuerzas tanáticas en ese momento de clímax. “Lo primero que ve este protagonista narrador es Eros, lo último es Thánatos” (Hoyos, 2011). Con vergüenza Ismael termina siendo parte del escuadrón de muerte y como dice Liliana Ramírez (2011) “logra que la novela no sea maniqueista, logra no caer en las oposiciones de buenos y malos, víctimas y victimarios”. La muerte finalmente cubrió todos los espacios, como una fuerte borrasca arrasó con cualquier signo vital que pudiera brindarle algún respiro al relato. Como un organismo en estado terminal, San José se va

lentamente derrumbando hasta que la muerte del último de sus habitantes se convierte en un hecho justo. Necesario en la medida en que el lector mismo está a estas alturas de la narración absolutamente horrorizado, con el “campo emocional” absolutamente devastado y esperando de una vez por todas el fin.

Aunque Pablo García Dussán en su ensayo *Literatura thanática: búsqueda de una memoria común* (2007) no repara en *Los Ejércitos*, resulta interesante su perspectiva, pues señala que las últimas cinco décadas de la literatura colombiana revelan una ausencia de conciliación nacional y preponderancia del rasgo tanático a lo largo de sus páginas. Dussán propone el binomio tánatos-polis como una fórmula que da cuenta de la manera como los últimos relatos nacionales han expuesto el progresivo desvanecimiento de ideales colectivos, el proyecto social fracturado y sin salida en el que la muerte reina<sup>25</sup>.

El horizonte trágico que percibe Dussán sirve sin duda para comprender una obra como la de Rosero en la que la destrucción se va apoderando vertiginosamente de cada imagen. La predisposición de la literatura a lo thanático señala “el vacío de las utopías” (Dussán, p. 91) en el que ya no existe un proyecto fundacional sino la exposición de la desolación y muerte que aún sigue respirando país. Geraldina desde su rol de mujer, madre, núcleo de familia e incluso de nación, es representada como símbolo oscuro de deseo que finalmente es torturado, asesinado y después violado por la brutalidad masculina. Como pueblo, San José no es más que un proyecto social quebrantado que desaparece en medio del torbellino de la muerte. El anhelo de Ismael de unirse al bando de los violentos y acompañarlos en tan cruel

---

<sup>25</sup> De esta forma Dussán cambia la figura Eros-polis que Doris Sommer analiza en las novelas fundacionales decimonónicas latinoamericanas, en las que primó temas como la familia, el fervor patriótico y el amor “heterosexual” como puentes para construir nación.

acto resulta la confesión de la total desesperanza, el surgimiento de cualquier posibilidad de cambio se ve anulado, la hegemonía de thanatos se hace más que evidente.

Con la eclosión de Eros y Tánatos en el cuerpo de Geraldina se yergue el grito de inconformismo de un relato que confiesa “la inutilidad de la lucha, con la intrincada penetración del mal en los meandros de la vida ordinaria, con su asombrosa capacidad para minar la emocionalidad humana hasta que los sobrevivientes pierden la huella de sus propios sentimientos y de las fronteras del yo” (Moraña, 2010, p.195). La siniestra crueldad de este episodio expone un Ismael absolutamente irracional al que la violencia ya no solo lo rodea sino que hace parte de él; ha sido consumido por tánatos. El desolado lector presencia la muerte espiritual del individuo, la destrucción absoluta de cualquier apego a la vida, pues el símbolo de símbolos vitales ya no sólo ha sido muerto sino sometido a nuevos niveles de profanación. Por eso Ismael renuncia a su nombre, se puede llamar Jesucristo o simplemente Nadie. No hay necesidad de ver absolutamente nada más, el final más optimista será un tiro: “creerán que me burlo y dispararán, así será”. (p. 203).

Hasta el momento las fuerzas eróticas de las que era presa Ismael se convertían en vigorosos vendavales que lo trastocaban al punto que perdía el vínculo con el tiempo y el espacio que habitaba. Puro derroche de energías en términos de Bataille, en el que la pasión conecta a la vida con la muerte y allí, en los límites, la vida se manifiesta inmanente. Ismael no vive una pasión sugerente que como movimiento lento se vaya desarrollando en un amor profundo y delicado. Su experiencia erótica no tiene nada de parsimonioso, es una fuerza que lo desgasta y resquebraja con desenfreno. Así, el avivamiento erótico en medio del conflicto refuerza una estructura narrativa explosiva, en constante convulsión ya que, como fuerzas en pugna el poder, la lujuria, la guerra y el dolor participan de manera simultánea

en la novela. El resultado es un relato que encanta y aterra por el uso estratégico de fuerzas en choque.

Si bien se analizó cómo desde la voz narrativa, la creación de atmósferas opresivas, los límites imprecisos entre los tiempos de paz y de guerra y algunos episodios, se construye un efecto abismal que hace transitar a la novela en un espacio suspendido, la vivencia del erotismo es en sí una de las fuerzas que lanzan sin reparo al protagonista a sus límites, al precipicio desde el que la caída parece inminente. El efecto suspendido que se construye estratégicamente desde diversos frentes intensifica el campo emocional que refiere Moraña, hace de la obra un objeto en constantes convulsiones que mantiene al lector en medio de una maraña de incertidumbres irresueltas y asfixiantes.

Frente a la absorbente cotidianidad que nos ha acostumbrado a la secuencia interminable de violencias, *Los ejércitos* se plantea la labor de llevar a los límites cada uno de los rostros del conflicto. Página tras página se puede reconocer la intención de romper con ese normalizado panorama, de sobrepasar las fronteras del aparente inmutable horizonte violento haciendo que la realidad nos vuelva a conmover, a extrañar mientras se escava en los límites de lo maléfico que se respira en la superficie. La obra reconoce la necesidad de llevar al límite la intensidad trágica y lo logra estratégicamente, pues, durante su desarrollo se encarga de abismar al individuo, a su memoria, sus valores, a sus deseos y miedos. ¿Qué sucede entonces cuando la sensación de ahogo y asfixia se muestran calmados por el despiadado vértigo que produce la caída absoluta?

Porque no es otro el camino que se nos plantea. La novela se enriquece en la exuberancia de las fuerzas en pugna hasta que culmina silenciando aquellos movimientos

espasmódicos. Con la inversión de la mirada de Ismael cualquier síntoma vital es aislado, la obra confiesa la imposibilidad del cambio, expone un universo narrativo sin esperanza que arrojado al caos merece cancelarse, eliminarse por complejo ojalá para que nazca uno nuevo en el que no reinen los rasgos destructivos y tanáticos.

El campo emocional se ve gradualmente minado mediante la construcción de una atmósfera nebulosa y suspendida que en cualquier momento se despierta y arroja a los personajes y al lector, a desgastantes momentos de incertidumbre. Al final, en el momento de clímax de la novela, las fuerzas aceleran su movimiento, convergen con ímpetu destructivo de manera que el elemento thanático que presenta el autor provoca un aura maléfica capaz de anular todas las posibilidades de vida. Ahora bien, no es una dinámica tanática que responda a la imposibilidad de ver un horizonte diferente, considero que lejos de proponer un visión demoleadora y desesperanzadora sin mayores proyecciones, la propuesta de Rosero apunta la posibilidad de transformación por medio del choque, del frenesí de arrastrar hasta los bordes para expulsarnos de cualquier salvación. No es entonces una dinámica tánatos-polis que como fórmula explique el movimiento argumental de la novela. Sí, el caos, el temor y la muerte terminan por suprimir cualquier horizonte vital dentro la narración pero es mediante la destrucción absoluta que se logra sacudir el aura de normalidad y conformismo que envuelve al conflicto colombiano.

Allí es donde el autor encuentra la posibilidad de perturbar la tradición de conformismo que comprende a la pobreza, la desigualdad, la inseguridad, la exclusión y a la guerra como secuencias normales que no logran sorprender en vista de su naturaleza repetitiva. *Los ejércitos* lleva al límite aquel campo emocional, lo mina, lo abisma y lo empuja a la

caída hasta que lo destruye por completo para que la realidad nuevamente nos extrañe, nos resulte dolorosa, conmovedora y absolutamente inadmisibile.

## 5. Bibliografía

Bataille, George. *El erotismo*, [en línea], disponible en:

[http://new.pensamientopenal.com.ar/sites/default/files/2011/09/filosofia01\\_0.pdf](http://new.pensamientopenal.com.ar/sites/default/files/2011/09/filosofia01_0.pdf)

recuperado: 10 de enero de 2012.

Bataille, George. (1988), *El erotismo*, Barcelona, TusQuests.

Benjamin, Walter. (1973), *Tesis sobre la filosofía de la historia*, [en línea], disponible en:

<http://www.elabedul.net/Documentos/Tesis.pdf> recuperado: 21 de octubre de 2011.

Esguerra, Carlos. (1954), *Los Cuervos tienen hambre*, Bogotá, Mattos-Litografía.

Echeverry González, J. (1988), *Literatura de la Violencia*, Manizales, Biblioteca del Banco de la Republica.

Escobar, Augusto. (2010), *La violencia: ¿Generadora de una tradición literaria?*, [en línea], disponible en:

[http://www.javeriana.edu.co/narrativa\\_colombiana/contenido/bibliograf/violencia.htm](http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/violencia.htm)

recuperado: 21 de septiembre de 2011.

Figueroa, Cristo. (2004), *Gramática-violencia: Una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo x*, [en línea], disponible en:

[http://www.revistatabularasa.org/numero\\_dos/figueroa.pdf](http://www.revistatabularasa.org/numero_dos/figueroa.pdf), recuperado: 10 de enero de

2012.

García, Márquez. (1960), Dos o tres cosas sobre la « novela de la violencia, en *Revista Eco*, núm. 205, págs. 104-108.

González, Angélica. (2009), *Arte y política: la estética de Jacques Rancière*. [Tesis de maestría], Bogotá, Universidad Javeriana, Maestría en filosofía.

Hoyos, Héctor (2011), “Visión desafectada y singularización del evento violento en Los Ejércitos” [conferencia] XVII Congreso de la Asociación de Colombianistas.

Bucaramanga, Colombia

Jaramillo, Alejandra. (2007), Nación y melancolía: literaturas de la violencia en Colombia, 1995-2005. *Árbol Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 724, 319-330.



Junieles, John. (2007, Abril) [Entrevista] *Evelio Rosero Diago: Desde la paz preguntan por nosotros*, [en línea], disponible en: <http://www.letralia.com/164/entrevistas01.htm>  
recuperado: 21 de septiembre de 2011

Moraña, Mabel. (2010), “Violencia, sublimidad y deseo en *Los Ejércitos*, de Evelio Rosero”, en *La escritura del límite*, Madrid, editorial Iberoamericana.

Orrego Arismendi, J. (2008), *Los ejércitos. Nueva versión de un pueblo muerto*. Revista Universidad De Antioquia, [en línea], disponible en:  
<http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/revistaudea/article/view/186/4944>,  
Consultado el octubre 6 de 2011.

Osorio, Oscar. (2006), *Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva*, [en línea], disponible en:  
<http://poligramas.univalle.edu.co/25/osorio.pdf> , recuperado: 10 de enero de 2012.

Ramírez, Liliana. (2011), “Respirando desde los asediados: una lectura de Los Ejércitos de Evelio Rosero Diago y Los Vigilantes de Diamela Eltit” [conferencia] XVII Congreso de la Asociación de Colombianistas. Bucaramanga, Colombia

Rancière, Jaques. (2002, marzo-abril), “La revolución estética y sus resultados” en *New Left Review*, núm. 14, p.p 118-134.

Rancière, Jaques. (2005) *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Editorial universitat Autònoma de Barcelona y Museu d' Art Contemporani de Barcelona.

Reinteria, Mantilla, Alfonso (1971), *García Márquez habla de García Márquez: 33 grandes reportajes a Gabriel García Márquez*. Bogotá, Rentería Editores.

Restrepo, José Alejandro (2006). *Gramatical cuerpo, arte y violencia*. Bogotá, Universidad de los Andes.

Restrepo, Laura. (1985) *Niveles de realidad en la literatura de la 'violencia' colombiana*, [en línea], disponible en:

<http://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbXJdXJzb2RlbGI0ZXJhdHVyYWNvbG9tYmlhbmF8Z3g6NmVIZGY2Yzk0MDEwM2FmMA>

recuperado: 26 de septiembre de 2011.

Rosero, Evelio. (1993) *La creación literaria*, [en línea], disponible en:

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol33/crea1.htm> recuperado: 21 de septiembre de 2011.

Rosero, Evelio. (2007), *Los ejércitos*, España, Tusquets.

Sotomayor, Carlos. (2007), [entrevista], *Entrevista a Evelio Rosero*, [en línea], disponible en: <http://carlosmsotomayor.blogspot.com/2007/08/entrevista-evelio-rosero.html>

recuperado: 21 de septiembre de 2011.

Taussig, Michael. (1995), *Un gigante en Convulsiones*, Barcelona, Gesida S. A.

Ungar, Antonio (2010) [entrevista] *Evelio Rosero por Antonio Ungar*, [en línea], disponible en: <http://bombsite.com/issues/110/articles/3366> recuperado: 21 de septiembre de 2011.

