EL COLEGIO DE SAN LUIS, A.C.

"*Los ejércitos*, de Evelio Rosero: cómo la ficción literaria puede contribuir a la memoria histórica en Colombia"

T E S I S

Que para obtener el grado de

Maestra en Literatura Hispanoamericana

Presenta

Yurleny Torres Grisales

San Luis Potosí, S.L.P. **Agosto, 2020**

EL COLEGIO DE SAN LUIS, A.C.

"*Los ejércitos*, de Evelio Rosero: cómo la ficción literaria puede contribuir a la memoria histórica en Colombia"

T E S I S

Que para obtener el grado de

Maestra en Literatura Hispanoamericana

Presenta

Yurleny Torres Grisales

Director de tesis

Juan Manuel Berdeja Acevedo

San Luis Potosí, S. L. P. **Agosto, 2020**

A cada una de las personas víctimas del conflicto colombiano

Agradecimientos

Agradezco, en primera instancia, a El Colegio de San Luis y a su programa de Estudios Literarios por interesarse en mi proyecto de investigación y, claramente, al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por sustentarlo y permitirme cursar una maestría, brindándome algo que en mi país de origen se encuentra lejos de mi acceso.

Asimismo, a Juan Manuel Berdeja, no sólo porque sin él estas páginas no hubiesen sido posibles, sino por su apoyo y dedicación en todo el proceso de la tesis, así como en el aula de clases; al doctor Marco Chavarín que me acompañó en el inicio del proyecto; a los pertinentes comentarios de las doctoras Brenda Morales, Danira López y Claudia Rocha, y de los doctores Antonio Cajero e Israel Ramírez.

A mis amigos del Colsan: a Mayra por siempre estar ahí pese a las distancias y los tiempos; a Manuel por las caminatas y las charlas; a Alejandro, que ha sido lector constante e imprescindible de este estudio, sin su sinceridad, su incondicionalidad y su inmensa amabilidad, mi estancia en México no hubiese sido igual. A los tres, gracias por demostrarme que la amistad y el buen humor no conoce de censura ni de nacionalidades.

Por último, quisiera agradecer a mi familia: a mi madre por el sacrificio que no termina; a mis hermanos, Fredy y Mariluz, que han fungido como mis segundos padres y a quienes les debo mi educación y cada uno de mis logros; a mi primo Jeferson por toda la confianza y el apoyo; a Felipe, mi compañero, por su infinita ternura y por su excelente sentido del humor que siempre me aparta de los malos ratos.

ÍNDICE

Pág.

1. INTRODUCCIÓN 1

2. MARCO TEÓRICO 18

2.1 La empatía ficcional y sus configuraciones desde la teoría literaria 18

2.1.1 Empatizar en la lectura 28

2.2 La ficción literaria y su relación con la Historia 32

2.2.1 Lo artístico en la Historia o Acerca de Hayden White 32

2.2.1.1 La relevancia del arte 34

2.2.2 Contar desde las víctimas 36

2.2.3 Historia, ficción y horror 40

2.2.4 Ante el horror, el dolor 42

2.3 Memoria histórica 45

2.3.1 La memoria histórica en Colombia 49

2.3.2 Definición de memoria histórica para la presente investigación 56

3. ACERCA DEL CONFLICTO ARMADO COLOMBIANO 58

3.1 Entender lo relativo al conflicto armado en Colombia 58

3.1.1 Definición de conflicto armado interno en Colombia 58

3.1.2 La posición negacionista del conflicto armado 60

3.2 Breve historia del conflicto armado 65

3.3 La memoria en crisis 73

4. ARTIFICIOS DE LA EMPATÍA 75

4.1 La desmitificación de la ancianidad buena y sabia: la perversión y el humor cruel de Ismael 76

4.1.1 La mirada 76

4.1.2 Erotismo y muerte 81

4.1.3 El humor no es ausente ni en la desgracia 93

4.2 Desde el sufrimiento del inerme 101

4.2.1 La ancianidad desamparada 101

4.2.2 El dolor: sus mensajeros, sus víctimas y sus indolentes 108

4.2.3 Acerca de los ejércitos 116

4.3 La conmoción que despierta lo ‘defectuosamente’ humano 119

5. CONCLUSIONES 124

6. BIBLIOGRAFÍA 132

1. INTRODUCCIÓN

El denominado "Conflicto Armado Interno" (o Conflicto Armado No Internacional, como se verá después en el numeral 3) en Colombia es uno de los más largos del mundo: puede datarse su inicio en la década de los sesenta, es decir, el país lleva más de 50 años en conflicto. Tantos años en guerra han terminado por reducir la desgracia de miles de personas a simples cifras. Números que borran la singularidad, que despersonalizan a las víctimas y facilitan el rápido olvido de su sufrimiento. Este contexto ha favorecido que la población colombiana muestre *acostumbramiento* a la violencia e *indiferencia* generalizada por el destino de los otros a manos de los grupos armados.

Frente a esto, el arte, en este caso la ficción literaria, posee cualidades que permiten desnaturalizar los hechos cotidianos. La ficción, en sus particularidades, despierta reacciones en el espectador gracias a su facultad de extender la percepción de los objetos. Muchos nos hemos encontrado en la posición de terminar llorando al ver una película, al asistir a una obra de teatro o al leer una historia. La presente investigación toma como eje tal fenómeno, pero concentrado en la ficción literaria como un medio para concientizar acerca del sufrimiento de las víctimas del Conflicto Armado en Colombia.

Por esta razón, se postula a la narrativa de ficción como medio para construir memoria histórica, pues si las personas (gracias a la costumbre) no logran comprender el dolor que acarrean las consecuencias del conflicto, jamás podrán entender la necesidad de garantizar la no repetición de los actos que hieren la integridad y la dignidad humana.

Los ejércitos (Tusquets, 2007) será la obra en la que se centrará el análisis. El objetivo es demostrar cómo el trabajo de su autor, Evelio Rosero Diago,[1] propicia que se genere un efecto emotivo en el lector que, en este caso concreto, se cifra en la empatía y en la preocupación por el sufrimiento ajeno. A partir del análisis textual, se trasciende al análisis temático de los flagelos que son característicos de las luchas armadas tales como la desaparición forzada (y su afectación en los seres queridos del desaparecido), el secuestro y la violencia contra la mujer.

La novela escogida para ser objeto de estudio de esta tesis es, a su vez, el libro más conocido y traducido que ha escrito Evelio Rosero. La obra ha sido especialmente estudiada en Colombia y, en menor medida, en Norteamérica (con excepción de México). El interés que despertó ocupa algo más de 17 artículos académicos, cinco artículos de libros, diez tesis de pregrado, ocho de maestría y dos de doctorado.[2]

Asimismo, los temas predominantes sobre los que tratan esos trabajos pueden ser agrupados bajo cinco categorías: 1. Violencia-guerra-conflicto armado; 2. Contar desde las víctimas; 3. La memoria; 4. El erotismo y la muerte; 5. El humor-la risa. No obstante, existen estudios sobre *Los ejércitos* que se ocupan del miedo, de la corporalidad, de la estética, de lo órfico en relación con lo fantasmal, así como de la lectura y de la recepción de la novela.

[1] Evelio Rosero Diago nació en Bogotá el 20 de marzo de 1958. Es escritor y periodista. Ha sido galardonado en tres ocasiones con el Premio Nacional de Literatura (1992, 2006, 2014) y, gracias a *Los ejércitos*, obtuvo el II Premio Tusquets Editores de Novela (2007), el Independent Foreign Fiction Prize (Reino Unido, 2009) y el ALOA Prize (Dinamarca, 2011). Ha escrito poesía, novela, cuento y ensayo. También es un reconocido autor de literatura infantil.

[2] En este breve compendio de estudios sobre *Los ejércitos* se debe tener en cuenta que los recursos de esta investigación se ven limitados por las distancias geográficas. Podrían existir más trabajos —especialmente tesis en Colombia— a las que no puedo acceder debido a que no se encuentran en repositorios digitales, pues esta parte del estudio fue desarrollada durante la pandemia de COVID-19 en 2020.

El primer grupo es el más grande de todos, pues se constituye de 13 trabajos. Entre ellos, hay seis artículos académicos, seis tesis de maestría y una de pregrado. Fueron publicados desde 2008 hasta el año pasado con preponderancia del año 2013. La mayoría provienen de instituciones de educación pública: la Universidad Nacional de Colombia y la Universidad de Antioquia. Sin embargo, también hay una buena cantidad que provienen de instituciones privadas como la Pontificia Universidad Javeriana y la Universidad de los Andes.

Estos estudios se centran en la representación literaria que existe en la novela sobre el conflicto armado colombiano, de las violencias comunes y de la narración del protagonista en medio de la guerra. Destaco el artículo de María Saldarriaga "Desaparición y perplejidad: estudio de los *incipits* y los *excipits* en dos textos de Evelio José Rosero Diago" (*Estudios de literatura colombiana*, 2013), en el que analiza el principio y el final de dos creaciones de Rosero: un cuento corto llamado *Lucía o las palomas desaparecidas* y *Los ejércitos*. A partir del "Y era así" y el "así será" que abren y cierran la novela, la autora expone una estética roseriana que desde la circularidad y la autoreferencialidad (en el cuento especialmente) dota de un mayor sentido al fenómeno de la desaparición dentro del ámbito literario.[3]

El segundo grupo es más pequeño, pero no menos importante. Consta de tres trabajos: un artículo y dos tesis, una de pregrado y otra de maestría. Merecen especial atención los dos primeros en cuanto comparten autores en sus marcos teóricos con la presente investigación. El artículo apela a *Horrorismo* de Adriana Cavarero con el fin de ver cómo la novela del bogotano "desteje a lo largo de sus líneas las verdades socio-políticas que pretenden justificar

[3] *Cf*. María Saldarriaga, "Desaparición y perplejidad: estudio de los *incipits* y los *excipits* en dos textos de Evelio José Rosero Diago", *Estudios de Literatura Colombiana*, núm. 33, 2013, pp. 119-132.

la guerra como garantía del orden social para dar paso a la resonancia de voces acalladas y tejer con ellas una trama diferente, una verdad más cercana a sus terrores y a sus pérdidas".[4]

Por su parte, la tesis de pregrado refiere directamente al formalista ruso Viktor Shklovski y a su artículo "El arte como artificio", pues el objetivo de su investigación es evidenciar cómo las novelas de Evelio Rosero (*Los ejércitos*) y de Laura Restrepo (*La multitud errante*) causan la "desfamiliarización" de la violencia en los lectores.[5]

Los trabajos de la categoría que relaciona a *Los ejércitos* con la memoria son cuatro: tres artículos y una tesis de pregrado. Esta última trata sobre "memoria colectiva"; acierta en hacer primero una distinción entre dicho término y el de "memoria histórica" que, según las autoras, es el que más se utiliza en Colombia. Argumentan que, tanto *En el lejero* como en *Los ejércitos*, el escritor colombiano "utiliza la figura del esperpento y la realidad deformada (grotesco) para significar las consecuencias que deja la guerra en los seres humanos afectados por la misma. El autor nos muestra a través de la atmósfera lúgubre un país en caos, donde el olvido es la peor solución para alcanzar la paz".[6]

Me detendré en el grupo cuatro, puesto que gran parte de mi análisis refiere al tema del erotismo y la muerte. Sobre este tema existen cinco trabajos que se centran o lo tocan como tema crucial dentro de la trama: dos artículos o capítulos de libro y tres tesis, dos de maestría y una de pregrado. A grandes rasgos, los autores de estos trabajos toman al erotismo

---

[4] Orfa Vanegas, "La estética del horrorismo como portadora de voces silenciadas", *Plumilla educativa*, vol. 1, núm. 9, 2012, p. 150.

[5] *Cf*. Manuel Amórtegui, *La violencia contemporánea desde las víctimas: una lectura de Los ejércitos y La multitud errante*, tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2012.

[6] Diana Cruz y Katerine Urueña, *La construcción de memoria colectiva en las obras En* El Lejero *y* Los Ejércitos, tesis de pregrado, Corporación Universitaria Minuto de Dios, Bogotá, 2015, p. 72.

como la parte "positiva" de la tensión entre *eros* y *tánatos*. Tal es el caso de los textos "Contrapunto y expresividad en *Los ejércitos* de Evelio Rosero", de César Valencia (*Poligramas*, 2007); *El espacio narrativo en tres novelas de Evelio José Rosero*, de Javier Andrés Gómez (Universidad EAFIT, 2013) y *Erotismo, memoria y violencia en la novela* Los ejércitos *de Evelio Rosero*, de Carlos Vallejo (Université Laval, 2011).

De forma similar, el tema del erotismo es el foco principal en el resto de trabajos, aunque con notables diferencias. Mabel Moraña en *La escritura del límite* (Iberoamericana, 2010), en un artículo dedicado a *Los ejércitos*, evidencia cómo la inclinación lujuriosa de Ismael, el protagonista, lo constriñe a estar entre su mente y su dolorosa realidad. Moraña entiende que existe un trabajo autoral para que estas tensiones resulten eficaces en la lectura. Sobre los momentos eróticos, afirma:

> La coexistencia, frecuentemente en la misma escena, de tortura y atracción física, asesinato y tentación erótica, devastación y deseo, agrega una serie de intangibles niveles a los personajes, particularmente al de Ismael, como si fuera necesario un exceso de humanidad para permitir la asimilación de ese paisaje de tragedia y destrucción que atraviesa la narración sin tregua, de principio a fin.[7]

Asimismo, en su tesis *La violencia y el erotismo en* Los ejércitos *de Evelio Rosero: la experiencia del límite* (Pontificia Universidad Javeriana, 2012), Isabel Bolívar Rojas analiza el erotismo desde la visión de Georges Bataille. Bolívar postula esa perspectiva analítica como otro modo en que la violencia se manifiesta dentro de la novela. Este trabajo de grado es uno de los más logrados acerca de la tensión entre erotismo y violencia, pues no la estudia simplemente como un escape del protagonista frente a su mundo real, sino que advierte la

[7] Mabel Moraña, "Violencia, sublimidad y deseo en *Los ejércitos* de Evelio Rosero." En *La escritura del límite*, Iberoamericana, Madrid, 2010, p. 192.

conjunción de los momentos eróticos como parte de un entramado de horror que se complementa con la circunstancia violenta.[8]

El último grupo es el menos recurrente pero, a mi parecer, debería ser uno de los tópicos más estudiados en la novela aquí analizada, pues en la presente investigación se defenderá la idea de que es fundamental para comprender a cabalidad la caracterización del personaje y la construcción de la atmósfera opresiva. Con todo, únicamente hay dos trabajos referentes al humor o la risa: el primero es una tesis de doctorado de Andrés Sanín (Harvard University, 2014), que propone el humor de los personajes como la cualidad máxima de su resiliencia contra la guerra[9] y, el segundo, "La risa y el tiempo en *Los ejércitos* de Evelio Rosero", plantea la risa de Ismael como una risa lánguida, esquelética, incómoda. En síntesis, es una risa que se confunde con el llanto. A la vez, la risa de Ismael a los ojos de su autora, Laura García, es una forma de actuar causada por la impotencia de ser víctima de una violencia sostenida; constituye una risa de desafío que resiste las condiciones adversas, una risa que no teme arriesgarse frente a los que ostentan las armas.[10]

Las ideas de Sanín y García sobre el humor de los personajes son muy acertadas en tanto el humor cruel de estos últimos exhibe una voluntad de aguantar los designios a los que se vieron conminados. El artículo de García merece ser destacado no sólo por este estudio de la risa, sino, al igual, por preguntarse si la mirada de Ismael es en realidad inocente y por exponer cómo el paso del tiempo se desvanece para el narrador, así como su propia identidad.

---

[8] *Cf.* Isabel Bolívar, *La violencia y el erotismo en* Los ejércitos *de Evelio Rosero: la experiencia del límite*, tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2012.

[9] Recuperaré dicho trabajo en el desarrollo del análisis de la novela.

[10] *Cf.* Laura García, "La risa y el tiempo en *Los ejércitos* de Evelio Rosero", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXI, núm. 250, 2015, pp. 141-157.

Finalmente, la mayoría de los análisis que se han escrito acerca de *Los ejércitos* —sin importar el tema en el que se concentren— llegan a una conclusión similar: la novela está escrita de tal forma que la situación narrada impacte al lector. Es por esto que ha sido tan analizada, puesto que además de tratar literariamente la guerra en Colombia también permite que se la desautomatice o la "desfamiliarice" (para usar el término de uno de los trabajos aquí compilados). Por lo tanto, quisiera citar una de las conclusiones de la tesis de Isabel Bolívar que engloba esta inferencia general:

> 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.[11]

Con todo, como se vio anteriormente (que la recepción académica es consciente del potencial de la novela como medio para desautomatizar la violencia), no existe ningún trabajo que se centre en la empatía o en el efecto emotivo (teniendo a la teoría de la recepción y al estudio de las figuras retóricas como base), menos aún que lo evidencien desde el análisis textual (la mayoría de los análisis arriba resumidos son temáticos). Asimismo, existen pocos textos que refieran directamente a la memoria histórica. Sobre ello tratarán las siguientes páginas.

De manera que sólo hablaré de los trabajos que refieren la conjunción entre "memoria histórica" (con excepción de un trabajo de grado que se ocupa, en cambio, de la "memoria colectiva") y la novela del escritor bogotano Evelio Rosero *Los ejércitos*. Dichos trabajos son tres: un libro, un trabajo de grado y un artículo.

[11] I. Bolívar, tesis citada, p. 73.

El libro lleva el título de *La literatura como arte-facto de la memoria histórica en la escuela* (2017). Es fruto de un esfuerzo conjunto de varias instituciones colombianas y extranjeras, pero, esencialmente, de la Coalición contra la vinculación de niños, niñas y jóvenes al conflicto armado en Colombia (COALICO). Es un libro educativo, es decir, está pensado como una herramienta para los profesores colombianos y busca, según la Introducción, "plantear un enfoque pedagógico".[12] Dicho enfoque procura que, tanto quienes hayan padecido el conflicto armado como los que no, recreen el sentido de lo que son en un momento de la historia frente al pasado, el presente y el futuro. La intención de sus autores es incitar el cultivo del pensamiento abierto a la crítica y a la diversidad de ideas sobre la situación colombiana.[13]

En el primer capítulo del libro, llamado "El indicador horario de la novela de la memoria", se ofrece un listado de cinco novelas escritas en el siglo XXI por autores colombianos que tratan la violencia en el país, ordenadas éstas según la fecha de publicación. El orden, a saber, es el siguiente: 1. *El olvido que seremos* (2007), de Héctor Abad Faciolince; 2. *Los ejércitos* (2007), de Evelio Rosero; 3. *Vivir sin los otros: los desaparecidos del Palacio de justicia* (2010), de Fernando González Santos; 4. *Abraham entre bandidos* (2010), de Tomás González; 5. *El gato y la madeja perdida* (2014), de Francisco Montaña.

Respecto al tema que nos compete, a la novela de Rosero sólo se le dedica una página. En ella se destaca que *Los ejércitos* es atemporal y que puede ser aplicada a cualquier pueblo colombiano. Sobre esto, puedo afirmar que es pertinente postular a la novela del escritor bogotano dentro de un proyecto de esta naturaleza, ya que el *locus* de la diégesis, así como

[12] COALICO, *La literatura como artefacto de la memoria histórica en la escuela*, ALEN Impresores, Bogotá, 2017, p. 7.

[13] *Idem.*

el tiempo narrativo, pueden ser ubicados en cualquier lugar y momento del período que corresponde al conflicto armado interno, lo que permite que la novela sea ciertamente atemporal dentro del contexto colombiano.

Del mismo modo, los autores arguyen que en la lectura de la obra se asiste a la vivencia de los personajes que, desafortunadamente, no se encuentran tan lejos de lo que podríamos vivir nosotros mismos. Finalizan su reseña del libro con las siguientes palabras: "La zozobra será la sensación que prime en nosotros durante la lectura. Así, *Los ejércitos* será la búsqueda de algo que hemos perdido".[14] Esta frase es destacable y acertada, pues constituye un resumen de la búsqueda de Ismael y del acompañamiento que hace el lector desde la recepción (hecho en el que me detendré en el capítulo analítico de esta tesis).

El libro editado por la COALICO no está concebido para ofrecer una lectura ni un análisis textual o crítico de las novelas que propone. Sus objetivos están centrados en lograr una adecuada recepción de las obras en estudiantes de los últimos años de bachillerato. Este necesario reto no es para nada fácil porque, como bien afirman los autores, los adolescentes no suelen estar interesados en las lecturas y mucho menos si estas tratan sobre el pasado de su país.[15]

La literatura como arte-facto de la memoria histórica en la escuela es resultado de un proyecto de nación que ha surgido casi naturalmente a raíz de las décadas de sufrimiento. Una obra que se ofrece como herramienta para docentes con el fin de formar sujetos críticos ante la violencia socioeconómica de las cuales son víctimas, ya sea de forma directa o indirecta. De ahí que, desde mi punto de vista, no tenga mucho con lo cual dialogar o rebatir,

[14] *Ibid*., p. 33.
[15] *Ibid*., p. 25.

pues, aunque mi propósito analítico es el mismo (revisar el proceso de la concientización del sufrimiento de las víctimas directas mediante la literatura), los caminos para llegar a la concientización son distintos: aquí interviene, de manera obligada, la pedagogía del profesor y la disposición del alumnado. Por mi parte, lo que pretendo es mostrar los artificios y las técnicas narrativas con las cuales Evelio Rosero ha construido su texto en favor de un efecto que adelante se revisa con rigor crítico.

Quizá lo que podría sumarse a futuros a proyectos de esta índole es indagar en el término "memoria histórica" y no usarlo de forma indiscriminada al lado de "memoria colectiva". Desde mi perspectiva, debe existir un trabajo previo con los estudiantes en el cual se dejen claros estos conceptos y por qué son importantes en el ámbito colombiano para así involucrar a las obras literarias en un terreno preparado.

El trabajo de grado que tiene a *Los ejércitos* por corpus de estudio se titula: *Somos memoria: la literatura como herramienta para la construcción de memoria colectiva en la escuela* (2016) de Mary Ismenia Prieto y Angie Stephany Botero. Fue escrito como requisito para optar al título de licenciadas en Educación básica con énfasis en humanidades y lengua castellana. Como el nombre de su pregrado[16] lo señala, la investigación tiene un fuerte componente pedagógico; incluso contiene una serie de "talleres de lectura crítica" para cada una de las novelas tratadas en la tesis. Estas novelas son tres y fueron escogidas con base en los períodos de la historia nacional que relatan. En orden de los acontecimientos son: *La ceiba de la memoria* (2007), de Roberto Burgos Cantor; *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez; y, finalmente, *Los ejércitos*.

[16] En Colombia la palabra 'licenciado' únicamente se usa para designar a aquel que va a ejercer la profesión docente. En este caso específico, docentes enfocados en educación básica primaria y secundaria.

Las autoras postulan a la literatura como una herramienta que "posibilita el conocimiento y la remembranza del pasado".[17] Afirman que "la configuración de la memoria colectiva a través de la literatura significa adentrarse en el conocimiento de la identidad de una época o una comunidad determinada".[18] Es decir, ellas fundamentan la memoria en el concepto de identidad de un pueblo (que puede ser construida a partir de los relatos que hacen los escritores).

En efecto, la memoria colectiva posee firme fundamento en la identidad grupal, pero, a mi modo de ver, sería mejor proponer la lectura de las novelas, no desde el refuerzo de la identidad de un pueblo, sino desde su capacidad de conmover mediante la ficción. A este respecto, su marco teórico se restringe a las ideas que expresó Jean Paul Sartre en ¿*Qué es la literatura?* (1948), en donde el filósofo francés arguye una relación estrecha entre creación literaria y compromiso social; y a las del nobel peruano Mario Vargas Llosa en su libro *La verdad de las mentiras* (1990), donde realiza una reflexión acerca de la función de la ficción en las novelas, pues estas permiten satisfacer el deseo de los hombres de vivir otras vidas.

Asimismo, los análisis presentados de las tres obras son estrictamente temáticos. A *Los ejércitos* se le dedican siete páginas, en las cuales —hecho loable— hay una crítica a los medios de comunicación que informan desde la indiferencia, deteniéndose en la figura de la periodista familiar del general Palacios del Ejército que, a Ismael, se le antoja como de otro mundo. Concluyen (inferencia que comparto) que:

> Las lógicas de la guerra en el pueblo que recrea José Evelio Rosero, permiten una profunda reflexión de las secuelas humanas de la violencia, pues más allá de una narración a manera de conteo de muertos, heridos y destrucción de infraestructuras,

[17] Angie Botero y Mary Prieto, *Somos Memoria: La Literatura como Herramienta para la Construcción de Memoria Colectiva en la Escuela*, tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, 2016, p. 11.

[18] *Ibid*., p. 12

> la novela ofrece una visión relevante sobre el antes, el durante y el después del paso de la guerra en el país.[19]

En cuanto a la "lectura crítica" de la novela de Rosero, las autoras afirman que tiene como objetivo crear espacios para que el estudiante comprenda y genere sus propios juicios de valor frente al fortalecimiento de la violencia en Colombia. El taller consiste en analizar y responder preguntas con base en segmentos de la obra en los que se nota un esfuerzo por 'pasar por alto' los momentos que exhiben la perversión de Ismael. Esta acción deliberada no puede ser puesta en juicio, pues es entendible que las autoras no deseen exponer en demasía a los menores a la obscenidad y complejidad de ciertos pasajes del libro.

Una de las conclusiones finales de ese trabajo es que la lectura de las tres novelas, junto con las actividades y métodos que las autoras plantean, promueve la conciencia y la reflexión crítica de la historia de la violencia en Colombia. A decir de Prieto y Botero, mediante la posibilidad de 'vivir las vidas' de personajes ficticios, los estudiantes comprenden el presente y pueden "construir memoria con miras al perdón y la reconciliación que tanto necesita la sociedad colombiana".[20]

La anterior conclusión no difiere en casi nada a cualquiera de las inferencias que el lector de este trabajo podría encontrar en estas páginas, ya que comparto el interés por el potencial de la ficción literaria en la construcción, en mi caso, de memoria histórica, con la importante salvedad que en lugar de estudiantes yo me refiero a un lector general. Un lector adulto, además. De nuevo, las diferencias residen en la vía para llegar a ese objetivo, el lector al que se refiere este trabajo es más bien un lector abstracto: una posible estrategia de creación

[19] *Ibid*., pp. 110-111.
[20] *Ibid*., p. 157.

por parte de Rosero y el análisis en esta tesis trata de englobar forma y fondo, no sólo se estudia el tema.

De ahí que pueda sugerir que le sentaría muy bien a la investigación de Botero y Prieto ampliar su marco teórico en torno a ficción y concientización de la violencia, puesto que si se explica a los alumnos cómo la literatura puede lograr conmover, su propuesta sería un ejercicio mucho más fructífero y mejor sustentado en la última autoridad: el propio texto. Para dicho fin, sin duda será útil el trabajo teórico de Martha Nussbaum, debido a su lenguaje claro y conciso que no sería difícil para entender por un adolescente.

Finalmente, el artículo "La literatura como herramienta para la construcción de memoria histórica en la escuela" de Angie Stephany Botero fue extraído de su tesis, por lo tanto, no me detendré mucho en él. De nuevo, el fundamento teórico es *La verdad de las mentiras*, de Vargas Llosa. De manera similar y tal como procede en *La literatura como arte-facto de la memoria histórica*, Botero usa sin distinción los términos "memoria histórica" y "memoria colectiva". Cito el artículo:

> [...] es importante mencionar que esta reivindicación de la *memoria histórica* a través de la literatura está mucho más próxima a lograr el acercamiento entre el lector y el pasado al evocar aspectos tan humanos y profundos como el sufrimiento, el dolor, los padecimientos, los contextos en que se ejecutaron y los cambios indeseados. Colofón de lo anterior es que literatura permite recuperar y resignificar la *memoria colectiva* a través de sus relatos, de manera que tanto lectores como autores se configuran no sólo como espectadores, sino como sujetos críticos y reflexivos de su historia y su realidad.[21]

[21] Angie Stephany Botero Herrera, "La literatura como herramienta para la construcción de memoria histórica en la escuela" en Sandra Patricia Quitián Bernal (Comp.), *Perspectivas de la Investigación en Pedagogía de la Lengua Materna y la Literatura*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, 2016, p. 408. (El énfasis es mío).

Si bien en un principio no constituye ningún error usar los dos términos a la vez, no debería darse por sentado lo que estos significan, pues puede dar lugar a imprecisiones. Entiendo que el artículo es demasiado breve como para detenerse en aclaraciones, pero ya que reza sobre "la memoria histórica", lo mejor es no utilizar otro concepto, sobre todo si se tiene en cuenta que, ya en sí mismo, es un término problemático para la disciplina histórica.[22]

La propuesta que comparten ambos trabajos es pertinente e indispensable, debido a que es un esfuerzo desde la pedagogía para involucrar a los menores al proponer estrategias de lecturas pensadas principalmente para los estudiantes. Al igual, sería de bastante provecho agregar la literatura infantil y juvenil al proyecto y, por ende, a los niños más pequeños, porque esta clase de literatura también tiene mucho por ofrecer sobre el conflicto armado y la memoria.

A modo de cierre de este 'estado de la cuestión dialogado', habría que precisar que tanto los tres trabajos revisados como la presente investigación obedecen a un mismo afán: presentar y, especialmente, *analizar* la literatura como medio o puente para la concientización acerca del sufrimiento del otro en el ámbito del conflicto armado, en aras de una reconstrucción con sentido del pasado que pueda ayudar a la edificación de un futuro libre de violencia a gran escala. Este afán se deriva de un proyecto de nación que se ha compartido inadvertidamente por muchos sujetos desconocidos: miles de colombianos que tienen en común la motivación ética y moral de promover un ambiente propicio para que alternativas pacíficas como los diálogos de paz puedan llevarse a cabo satisfactoriamente y que, pese a los esfuerzos del gobierno anterior, están aún lejos de lograrse.

[22] Trataré la discusión sobre el concepto "memoria histórica" en el segmento final del marco teórico.

Los textos aquí revisados fueron concebidos para ser una herramienta educativa con el fin de sembrar la preocupación por el otro, de incitar el pensamiento y las posturas críticas frente al conflicto colombiano en los jóvenes, quienes son los más capacitados para mejorar el mañana, de manera que son necesarios y no deberían quedarse olvidados en alguna biblioteca o repositorio. Así pues, es nuestro deber exhibir y revisar esta clase de propuestas y procurar que sean aplicadas en las instituciones educativas del país.

La presente investigación se aparta del componente pedagógico, puesto que su naturaleza es ofrecer un análisis literario que no está enfocado en estrategias educativas. No obstante, estoy segura que puede funcionar como fundamentación para postular a la literatura de ficción como agente formativo de los sujetos de cambio. Bajo esa directriz, no sólo deseo argumentar temáticamente la forma cómo *Los ejércitos* despierta empatía en el lector basándome en obras tan necesarias como *Horrorismo* de Adriana Cavarero (Anthropos, 2009) o *Dolerse* de Cristina Rivera Garza (Surplus, 2011), sino que, mediante el análisis textual, pretendo demostrar cómo el trabajo del escritor hace que el objetivo emocional sea fácil de conseguir con todo —o a pesar de— y la caracterización negativa de ciertas partes de la personalidad del protagonista y del ambiente diegético.

Ahí radica la diferencia —acaso la pertinencia— de este trabajo: está anclado en el *análisis de la técnica*, intenta evidenciar cómo Evelio Rosero consigue algo tan bello y necesario como conmover por medio de la ficción, la palabra escrita y artificios literarios concretos. Igualmente, dicha pertinencia reside en proponer a la ficción en favor de la disminución de la indiferencia y desidia general de los colombianos con el objetivo final de poder instaurar una verdadera memoria histórica que nos competa a todos, no exclusivamente a los miembros del gobierno ni a los académicos.

Más allá de la importancia social que podría adquirir esta tesis, en el plano académico y más específicamente en la crítica literaria, llevar a buen puerto los propósitos señalaría que el análisis textual sigue siendo el mejor medio de constatación de las impresiones que provoca el texto. Se demostraría que es en el trabajo autoral donde habitan potencialmente las interpretaciones que se pueden dar en el receptor. Además, no hay que dejar de lado que, si se alcanza el objetivo, poder evidenciar desde el texto mismo cómo la creación artística puede concebirse para afectar al lector, indicaría la capacidad inherente del arte de problematizar lo cotidiano, pero también cómo el arte puede incidir en el mundo real como, por ejemplo, en proyectos por la memoria.

Entonces, al tener como propósito exponer cómo la ficción literaria conmueve al lector —al respecto del conflicto armado colombiano—, la tesis está dividida en tres partes principales: una que ofrece un breve contexto histórico del conflicto armado, otra que expone los sustentos teóricos de ficción y efecto emotivo y, por último, una que analiza la novela como tal.

En la primera se tratarán someramente aspectos relativos al conflicto como su definición, la oposición a nombrar a la situación violenta como "Conflicto Armado No Internacional" desde algunos sectores políticos y por qué esto contraría la responsabilidad del Estado y de la sociedad en general para con las víctimas, así como una breve historia del conflicto y sus actores principales.

La segunda difiere un poco de lo tradicional, pues combina diversos teóricos y temas con el fin de ofrecer sustento a la conjetura de que la ficción literaria puede ayudar a construir memoria histórica. De este modo, la primera parte obedece a la explicación teórica acerca de cómo logra la ficción conmover. Allí encontraremos a diversos filósofos desde Aristóteles

hasta Martha Nussbaum. Además, como el efecto emotivo se produce en la recepción, el teórico alemán Wolfang Iser prestará apoyo en dicha explicación.

Acerca del potencial "desautomatizador" de la literatura y su colaboración con la disciplina histórica, se apelará a Viktor Shklovski, a Hayden White y a Paul Ricoeur. De igual manera, habrá un importante apartado que se centrará en la obligación de narrar desde la perspectiva de las víctimas. Estarán presentes Adriana Cavarero y Cristina Rivera Garza. Por último, se revisará el concepto "memoria histórica" desde su problematización teórica hasta su circunstancia en Colombia.

Finalmente, el capítulo analítico estará dividido, a su vez, en tres partes: "La desmitificación de la ancianidad buena y sabia: la perversión y el humor cruel de Ismael"; "Desde el sufrimiento del inerme" y "La conmoción que despierta lo 'defectuosamente' humano". Esto a razón de estudiar el texto desde sus propias tensiones, es decir, del enfrentamiento entre lo que causa aversión y lo que causa compasión. Como cierre, se ofrece una síntesis de este contrapunto presente en la novela para evidenciar las ventajas de leer a la obra de esta forma y, al igual, de partir del análisis del texto mismo como potenciador del análisis socio-cultural.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 La empatía ficcional y sus configuraciones desde la teoría literaria

La empatía que experimentan las personas frente a las ficciones literarias genera curiosidad desde los tiempos de Aristóteles (384 a.C. -322 a.C. aprox.). El estagirita postuló en dos textos suyos, muy distintos entre sí, sus afirmaciones sobre cómo el arte afectaba el alma humana. En *Política* se puede leer que el filósofo pensaba que la música contribuía de algún modo a la formación del carácter y del alma, pues sostenía que era un consenso que los hombres al oír sonidos imitativos solían tener sentimientos análogos. Por ejemplo, un grito incita a la piedad (ejemplo ofrecido por la traductora de la *Política* para dejar más en claro esta idea).[23]

Con todo, es en la *Poética* donde relaciona directa y someramente a la creación literaria con la afectación emotiva en el receptor. Al definir a la tragedia Aristóteles menciona que esta incita piedad y temor en los espectadores, lo cual lleva a la purgación o la catarsis.[24] Esta es básicamente la única vez que el filósofo toca el tema, motivo por el cual sólo disponemos de conjeturas acerca de lo que significa el término "catarsis" (del griego *κάθαρσις*: purificación). Existen dos grandes líneas interpretativas que toman este concepto desde el ámbito moral o el terapéutico: en la primera, la función catártica de la tragedia modera las pasiones humanas para mitigarlas; en la segunda, la tragedia excita estas pasiones para descargarlas y posteriormente lograr un equilibrio psíquico en el espectador.[25]

---

[23] Aristóteles, *Política*, VIII, § 1340a.

[24] Aristóteles, *Poética*, VI, § 1449b.

[25] *Cf.* Teresa Martínez y Leonardo Rodríguez, "Kátharsis" en Aristóteles, *Poética*, Gredos, Madrid, 2011, pp. 27-29.

Sea cual sea el verdadero sentido con el cual Aristóteles postuló la catarsis trágica, resulta evidente que, en ambas interpretaciones, la tragedia estaría concebida para *afectar al receptor*. A partir de allí, en la historia de la filosofía y a través de diversas épocas, se pretendió resolver la cuestión de por qué nos afectan las ficciones: desde el ya mencionado filósofo griego, pasando por el escocés David Hume (1711-1776), hasta tiempos actuales con diversos académicos ingleses como Colin Radford (1935-2001), quien inauguró —en la contemporaneidad— un debate al respecto.

Radford ahondó en el fenómeno por el que se empatiza con la ficción y presentó sus reflexiones sobre este en un breve artículo titulado: "How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?" (*Proceedings of the Aristotelian Society*, 1975).[26] El filósofo inglés sostiene que el hecho de que nos conmovamos en la vida real requiere "creer" que el suceso que nos conmueve es "verdadero"; empero, no sucede lo mismo cuando nos conmovemos por ficciones, ya que, para él, es innecesario creer en la veracidad del hecho ficcional.

En contraposición, Radford descarta lo que se denomina "suspensión de incredulidad", que es el acto por el cual decidimos pensar que no estamos asistiendo a un espectáculo ficticio, sino que lo que experimentamos está ocurriendo en la realidad empírica, pues considera que al leer o al asistir a una obra de teatro es imposible olvidar que estamos presenciando una representación actoral o leyendo un libro.

Sin embargo, la conclusión final a la que llega el filósofo británico es poco esclarecedora debido a que no sólo retoma la idea anterior, sino que también afirma que nuestro cerebro suspende y no suspende la incredulidad a la vez. En otras palabras, para

[26] Colin Radford, "How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina*?", Proceedings of the Aristotelian Society*, 1975, vol. 49, pp. 67-93.

conmovernos por las ficciones, debemos tener *creencias a medias*, creer que lo que pasa en la historia es verdadero, sin olvidar que somos espectadores o lectores. Básicamente, *vivir* una ficción implica actuar de forma inconsciente e incoherente: "Me queda la conclusión de que ser movidos de ciertas maneras [llorar, asustarse, sentir piedad] por las obras de arte, aunque es muy «natural para nosotros y de esa manera demasiado inteligible», implica inconsistencia e incoherencia".[27]

Si bien la conclusión del filósofo británico no satisface ni responde a la pregunta que nos ocupa,[28] las ideas expuestas en el artículo incitaron toda una discusión sobre el tema: Michael Weston, John Morreal, Kendall Walton, Peter Lamarque, Susan Feagin, entre otros, se han dedicado a analizar esta cuestión y a responderse y criticarse entre sí.

En la presente investigación se apelará, en cuanto a los teóricos ya mencionados, únicamente a Peter Lamarque y a Susan Feagin (1948).[29] Esta última, en su artículo "Imagining Emotions and Appreciating Fiction" (*Canadian Journal of Philosophy*, 1988), se propuso responder a la pregunta de por qué empatizamos con los personajes ficticios. La filósofa del arte expuso una conclusión más clara que la de Colin Radford: lo importante no es la razón por la que experimentamos emociones a causa de las ficciones (a las que denomina 'emociones artísticas' [*Art emotions*]), sino todo lo que puede ofrecer la apreciación artística (como se explicará más adelante).

---

[27] C. Radford, art. cit., p. 78.

[28] La explicación que ofrece Colin Radford es, en efecto, confusa. Creer y no creer en algo a la vez es posible para los seres humanos, pero la argumentación del británico no constituye una buena propuesta académica por las contradicciones que contiene (recuperar algo que ya había sido descartado). No obstante, su cuestionamiento dio pie para que otros teóricos (como se menciona en el cuerpo del texto) ahondaran en el tema convirtiéndose en un pionero de la teoría sobre empatía ficcional en la contemporaneidad.

[29] Decidí iniciar con la exposición de Susan Feagin, pese a que su artículo es posterior al de Lamarque, debido a que ella enlaza su postura al concepto de 'creencia' (*belief*) del cual se deshace Peter Lamarque en su artículo "How Can We Fear And Pity Fictions?" de 1981.

Feagin echó mano del concepto psicológico de "empatía" que la define como el fenómeno que "ocurre cuando en algún sentido 'compartimos' una emoción con alguien: tenemos la emoción que tenemos porque la otra persona la tiene".[30] Con esta indagación —en apariencia simple, pero con una raigambre interdisciplinaria y, veremos, densa— Feagin demostró que es innecesario preguntarse si la empatía que sentimos por un personaje es igual a la que sentimos por una persona, ya que el acto de empatizar con un ser humano tiene que ver con nuestras creencias acerca de las creencias que pueda tener esa persona. En otras palabras, creemos cosas acerca de la situación en la que se encuentra la persona con la que estamos empatizando. Por ejemplo, si vemos a un amigo llorar y sabemos de antemano que este hace poco terminó una relación de pareja, asumimos que esa es la razón de su llanto.[31] Sin embargo, cuando empatizamos con un personaje ficticio, "no formamos creencias de segunda orden sobre las creencias de primer orden del individuo, más bien imaginamos cuáles podrían ser estas creencias, [estos] deseos."[32]

Es así como las emociones artísticas según Feagin tienen todo que ver con la imaginación; esa es la diferencia entre las emociones generadas por otras personas en el mundo empírico y las artísticas en el mundo ficcional; en las segundas se encuentra involucrada necesariamente *la imaginación*. No obstante, al hablar de ficción literaria, la filósofa aclaró que el efecto de las emociones artísticas debe ser algo "espontáneo". Es decir, si algo se siente "forzado" o no se alcanza a empatizar "con facilidad" y, añádase, con

[30] Susan Feagin, "Imagining Emotions and Appreciating Fiction", *Canadian Journal of Philosophy*, 1988, vol. 18, núm. 3, p. 489.

[31] *Ibid*., p. 490.

[32] *Ibid*., p. 494. Los términos primer y segundo orden hacen referencia a las creencias que están involucradas en el proceso empático: las creencias de primer orden pertenecen al individuo con el cual empatizamos (sus pensamientos acerca de su situación); las de segundo orden son nuestras creencias acerca de las creencias que pueda tener este individuo sobre su emoción.

economía con los personajes ficticios, el escritor o la escritora no consiguió ejecutar adecuadamente su trabajo.

Con el fin de ejemplificar y clarificar más esta cuestión, sugiero revisar un caso en la novela *Sobre héroes y tumbas* (Compañía General Fabril Editora, 1961) de Ernesto Sabato (1911-2011). Allí el escritor realiza este "truco" (en términos de Feagin) en el pasaje en que Martín —protagonista de la novela— se entera de que Bordenave fue amante de Alejandra, su gran y misterioso amor. Es fácil empatizar con el dolor de Martín, pues toda la historia pasional entre los dos siempre fue causante de melancolía para él en razón de la personalidad explosiva de la muchacha. No obstante, la situación es más conmovedora en el punto en que, ya muerta Alejandra, Martín se entera de que además de ser su amante, se acostaba con Bordenave por dinero, hecho que —según este último— le producía gran placer a Alejandra. La respuesta emocional de Martín, expuesta por el narrador en tercera persona, es demoledora: "Fue como si le extrajesen el corazón y se lo machacaran contra el suelo con una piedra; o como si se lo arrancaran con un cuchillo mellado y luego se lo desgarraran con las uñas. Los sentimientos confundidos, la sensación de total insignificancia, el mareo".[33]

Hay que observar con cuidado esta cita. Cuando Sabato escribe "como si", gracias a un proceso analógico, le pide al lector que sienta algo imposible en la realidad empírica: que entienda la sensación de mirar la forma en que un corazón es arrancado con un cuchillo mellado y luego ver cómo ese corazón es desgarrado con las uñas. Por lo tanto, se consigue el efecto deseado: expresar por medio de aproximaciones narrativas (un símil) el dolor y la confusión que experimenta el protagonista en ese preciso instante. Cualquiera que se haya

[33] Ernesto Sabato, *Sobre héroes y tumbas*, Planeta, México, 2000, pp. 525-526.

enamorado, aunque sea una vez (o tan siquiera haya observado a alguien enamorado), comprenderá, sin complicación, el sufrimiento del joven.

Ahora bien, con respecto a estos fenómenos de recepción, la conclusión final de Feagin es la siguiente:

> Tener experiencias imaginarias y emocionales es parte de apreciar una obra de arte […]. En lugar de reflejar nuestras respuestas ordinarias a la vida real, el arte debe ser una protección contra la miopía intelectual y emocional, no porque muestre ideas especiales o verdades ocultas, *sino para que nos mantenga mentalmente flexibles*.[34]

Entonces, para Feagin las emociones artísticas que despiertan las obras son importantes ya que contribuyen a expandir nuestro repertorio emocional y cognitivo. Cada obra ofrece un mundo nuevo por explorar y emociones nuevas por imaginar, protegiéndonos de lo que ella llamó la "miopía intelectual". La ficción literaria es aquí significativa por ser un arma contra el dogmatismo, al exponernos a nuevas experiencias, así sean en el mundo de la imaginación.

En esta misma línea de pensamiento, la filósofa Martha Nussbaum (EEUU, 1947) le dedica a la imaginación un papel importante en la construcción del pluralismo cívico con su concepto de "imaginación narrativa". Este concepto es una reapropiación por parte de la teórica del concepto "imaginación receptiva" de Marco Aurelio que, en palabras de la primera, consiste en la capacidad de "comprender los motivos y opciones de personas diferentes a nosotros, sin verlas como extraños que nos amenazan, sino como seres que comparten con nosotros muchos problemas y oportunidades".[35] Es decir, la "imaginación narrativa" es la capacidad que posee la obra literaria de ofrecer otra forma de ver el mundo a través de ella.

---

[34] S. Feagin, art. cit., p. 500. El énfasis es mío.

[35] Martha Nussbaum, "La imaginación narrativa", en su libro *El cultivo de la humanidad* [1997], trad. Juana Pailaya, Paidós, Barcelona, 2005, p. 117.

La literatura brinda la posibilidad de ponerse en los zapatos del otro. Por consiguiente, la filósofa considera a la literatura como un componente fundamental en la formación de lo que ella llama "ciudadanos del mundo", puesto que ayuda a ejercitar la compasión humana. Asimismo, la literatura funge como un medio de justicia social al tener la facultad de hacer ver la vida de los demás con un interés mayor al de un "turista casual". Es una herramienta cognitiva que implica un compromiso y entendimiento receptivos, que despierta indignación frente a cómo la sociedad se rehúsa a darle visibilidad a ciertos grupos de seres humanos como los miembros de la comunidad LGTBI, a pobres o a víctimas de violencia de cualquier tipo.[36]

No obstante, la autora estadounidense hace hincapié en la necesidad de cultivar la imaginación narrativa desde la niñez, porque entre más rápido un niño aprenda virtudes cívicas, con mayor presteza será un mejor ciudadano. Con todo lo discutible que esta idea pueda ser, Nussbaum tiene razón en que las historias son importantes en la formación de los niños, puesto que les permite aprender que las otras personas son seres semejantes con sueños y esperanzas (como ellos), que los demás son seres tan valiosos como ellos mismos, pues sienten como ellos. Las ficciones les enseñan que, pese a que no podemos acceder al interior de los otros, estos son seres humanos que poseen una rica vida oculta con alegrías, tristezas, ilusiones, sueños, dificultades como las que tienen o sienten ellos mismos.

Cuando al niño se le hace hábito la lectura —explica la estadunidense— la empatía y las conjeturas que surgen de esta lo conducen a un tipo de comunidad: "la que cultiva una resonancia compasiva hacia las necesidades del otro y entiende el modo en que las circunstancias lo condicionan, a la vez que respeta el carácter individual y la intimidad del

[36] *Ibid*., p. 121.

otro”.[37] Nussbaum ofrece el ejemplo de la canción “Little star”, debido a que al preguntarse qué es la estrella los niños aprenden a otorgarle cualidades humanas también a objetos inanimados (personificación) y, a la par, aprehenden la individualidad de los objetos y de las personas.

Así, la empatía que genera la ficción en los niños resulta ser más eficaz cuando se personifica a seres inanimados o animales. Seguramente, es de conocimiento general el cuento del “Patito feo”. Este cuento clásico de Hans Christian Andersen (1805-1875) ilustra muy bien la propuesta nussbaumsiana, ya que es casi imposible no conmoverse con el matoneo al que se ve orillado un cisne blancuzco perdido entre paticos amarillos[38] que lo rechazan por considerarlo no agraciado.

A su vez, plantea la teórica, la imaginación narrativa podría ayudar a contrarrestar los efectos de la llamada “ira retributiva”, por la que, usualmente, se actúa en venganza al centrarse en los *efectos del daño* y no en la razón o motivación de la persona que lo ha ejercido. De esta manera, la persona culpable del daño pasaría a ser sujeto de otro tipo de consideración y no se tendería a demonizarla y a excluirla sin tratar antes de comprenderla.

De ahí que, al leer, por ejemplo, *La rebelión de las ratas* (Plaza & Janés, 1962) del colombiano Fernando Soto Aparicio (1933-2016), la brutalidad de la arremetida de los mineros en contra de sus patrones extranjeros sea comprendida en sus causas: la explotación y la miseria a la que estaban condenados los mineros de Timbalí por esos mismos jefes.[39]

---

[37] M. Nussbaum, *op. cit.*, p. 123.

[38] Hans Christian Andersen, *Cuentos* [recurso electrónico], Imprenta Nacional, San José, 2013, pp. 45-51.

[39] *Cf.* Fernando Soto, *La rebelión de las ratas*, Panamericana, Bogotá, 2003.

Precisamente, Nussbaum llama la atención sobre el hecho de que para que la literatura pueda desempeñar su función cívica, se requiere que se le autorice a *perturbar*. Y es que no se conseguiría mayor respuesta si siempre se habla de lo mismo y bajo forma similar. Por ende, el ejemplo de *La rebelión de las ratas* funciona en este sentido: si bien las acciones cometidas por la turba furiosa (quemar casas, agredir a sus residentes) resultan grotescas, el lector puede seguir empatizando con los mineros (con las ratas) a causa de la miseria, la hambruna y, en general, en razón del maltrato al que se ven conminados por parte de sus empleadores.

Ahora bien, como ya se ha dicho, la propuesta de Martha Nussbaum es, en estos términos, relevante debido a que hace énfasis en el carácter pedagógico de la ficción literaria en la formación de ciudadanos integrales y pluralistas. De cierta manera, se asemeja a la conclusión de Susan Feagin referente a la flexibilidad que otorgan las obras ficcionales: la literatura, a entender desde las dos teóricas, es un medio para obtener y mantener la flexibilidad de pensamiento.

Por su parte, el filósofo del arte Peter Lamarque (Inglaterra, 1948) se aleja de sus colegas al dejar de lado la imaginación. Lamarque se centra en un análisis lógico para conseguir la respuesta a: ¿cómo podemos temer y compadecernos de las ficciones? (que es la pregunta que le dará título a su artículo: "How Can We Fear And Pity Fictions?"). El filósofo reformula este interrogante con fines pedagógicos con el ejemplo que atravesará toda su exposición, *Otelo* de William Shakespeare, obtiene entonces: ¿a qué respondemos cuando tememos a Otelo y compadecemos a Desdémona?

Para responder a este cuestionamiento el estudioso inglés deja claro que los críticos o los teóricos deben abandonar lo que él llama "la paradoja de las creencias", pues es esta la

que ha impedido llegar a buen puerto todos los ejercicios acerca del tema. Sugiere "cambiar el foco de discusión de las creencias a las propias ficciones y, en consecuencia, de las emociones a los objetos de las emociones".[40] De modo que el problema radica ahora, para Lamarque, en precisar cómo logran los personajes ficcionales *despertar emociones* — no en si se cree en su existencia o no, o en qué creo que ellos creen (como en el caso de Susan Feagin)—. Afirma entonces Lamarque que los personajes de ficción *acceden* a nuestro mundo bajo la apariencia de simples descripciones y se convierten en objetos de respuestas emocionales como representaciones mentales o, como él las denomina, "contenidos de pensamiento".

Es decir, cuando se siente miedo o lástima por algún personaje de ficción, se está sintiendo lástima por los *pensamientos* que tenemos de él en nuestras mentes.[41] Para Lamarque los objetos reales del miedo en los casos ficticios son los pensamientos, y no es que los pensamientos asusten, sino que los pensamientos son los que nos llenan de temor. Se puede estar completamente asustado sin creer que el contenido del pensamiento es real.

Por ejemplo, en el cuento "Casa tomada" (*Bestiario*, Sudamericana, 1951) de Julio Cortázar (1914-1984) sentimos miedo por las presencias sobrenaturales que amenazan a los dos hermanos; empero, ese miedo está en nuestros pensamientos acerca de esas presencias. De manera similar sucede con los pensamientos por los cuales sentimos pena de los dos hermanos que están siendo expulsados de su hogar.[42] Por lo tanto, no es que los hermanos de "Casa tomada" ingresen en el mundo real, ni siquiera entran en él como personajes

[40] Peter Lamarque, "How Can We Fear and Pity Fictions", *The British Journal of Aesthetics*, 1981, núm. 21, p. 292.

[41] *Ibid*. p. 293.

[42] Julio Cortázar, "Casa tomada", *Cuentos completos I*, Alfaguara, México, 1996, pp. 107-111.

imaginarios que son, entran como un conjunto complejo de descripciones que consiguen generar, mediante el contenido de esas descripciones, lástima en nosotros. Al tener claro lo anterior, Lamarque da respuesta al interrogante que titula su artículo:

> Cuando respondemos emocionalmente a personajes de ficción estamos respondiendo a representaciones mentales o contenidos de pensamiento identificables a través de descripciones derivadas de manera adecuada de los contenidos proposicionales de oraciones de ficción.[43]

Lo anterior es independiente de las creencias que podamos tener o no sobre la existencia real del dolor en nuestros cuerpos. Reitera Lamarque que, cuando nos asustamos o condolemos con base en nuestros pensamientos, esos sentimientos son tan genuinos como cuando en la vida real nos compadecemos por un ser querido.

En este punto nodal radica la fuerza y la capacidad de la literatura —frente a otras artes— para crear estructuras complejas de pensamiento en la mente. La literatura, y en eso Lamarque se une a la postura de Feagin, permite obtener contenidos de pensamientos por medio de los cuales podemos conmovernos por ficciones y así ejercitar las capacidades inherentes de nuestra mente.

2.1.1 Empatizar en la lectura

La empatía que produce la ficción está mediada por otro proceso importante para la teoría literaria y para la vida como tal: la lectura. Es una obviedad que sólo podemos imaginarnos — o crear creencias acerca de personajes ficticios como parte del acto de la empatía — si leemos sobre ellos. No podemos conmovernos por personajes ficcionales si no fungimos como espectadores de sus vidas.

[43] P. Lamarque, art. cit., p. 203.

En el acto de la lectura tiene lugar ese suceso extraño, al cual hemos tratado de darle solución, que es el *ser afectados* de una u otra manera por ficciones literarias. Esto va en concordancia con lo propuesto por Susan Feagin cuando se refiere a la espontaneidad de nuestra respuesta ante la ficción. Según la filósofa, tal espontaneidad es tarea del escritor para que el lector no se vea forzado a crear la respuesta evidenciando el mal trabajo del primero.[44] Sin embargo, el lector sigue siendo el destinatario de la reacción; la empatía o la conmoción se debe producir en él.

De modo que el fenómeno de recepción ocupa un lugar destacado en la presente investigación, puesto que lo que se busca —finalmente— es demostrar la relevancia de los efectos empáticos en personas que son ajenas al conflicto bélico colombiano, con el fin de ampliar sus perspectivas sobre el tema. Así pues, se requiere explicar el acto de la lectura (ya que es allí donde surge la empatía) y para ello se recurrirá a la propuesta del teórico literario Wolfgang Iser (Alemania, 1926-2007).

El alemán basa su teoría, a su vez, en la exposición del filósofo polaco Roman Ingarden (1893-1970). De dicha propuesta retoma los conceptos de "concretización" e "indeterminaciones". "La concretización" es el proceso en el que el lector delimita un sentido a partir de todos los posibles sentidos que le ofrece la obra, es decir, 'concretiza' las posibilidades dadas en el texto en un único (o varios) constructo que procede de su interior. Las "indeterminaciones", por su parte, hacen referencia a lo que no dice el escrito o, mejor dicho, a los espacios vacíos de sentido que presenta el texto. Estas indeterminaciones deben ser 'llenadas' por el lector a partir de *su* lectura del texto y de su propio caudal cultural y

[44] *Cf.* S. Feagin, art. cit.

personal.[45] Es en la convergencia entre el texto y el caudal cognitivo del lector donde existe la obra literaria.

Precisamente, en el trabajo interpretativo que realiza el lector es donde se posibilita la empatía, porque, en palabras de Iser: "el lector pone la obra en movimiento en un proceso que culmina en el avivamiento de reacciones en su propio interior."[46] En este sentido, la actividad por parte del lector involucra de nuevo un concepto mencionado ya en estas páginas: la imaginación. Sin imaginación no pueden ocurrir varios procesos en el acto de la lectura: las anticipaciones, las ilusiones, las decepciones y el llenado de las indeterminaciones. "Sin los elementos de indeterminación, no podríamos usar nuestra imaginación"[47] —afirmó Iser—, y es que a medida que vamos avanzando en una lectura, no sólo imaginamos las cualidades o los pensamientos o sentimientos que puedan poseer los personajes; también creamos posibles desenlaces de las acciones o deseamos determinado futuro a los personajes. Entre más la lectura nos obligue a cambiar lo que deseamos o esperamos, más dinámica se vuelve — más "activa" en términos iserianos — y, por ende, más placentera. Para el crítico alemán (así como para Ingarden) una buena obra desafía constantemente al lector.

A causa de esta asidua 'actualización' de deseos y expectativas es que al lector le "parece real" lo que está leyendo, porque el uso de su imaginación y de su repertorio de conocimientos y los persistentes cambios de perspectivas lo sumergen en una "realidad" distinta a la suya:

---

[45] *Cf.* Wolfgang Iser, "El proceso de la lectura: Un enfoque fenomenológico" en M. A. Jofré *et al*. (eds.), *Para leer al lector: una antología de teoría literaria post-estructuralista*, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago, 1988.

[46] *Ibid.*, p. 33.

[47] *Ibid*., p. 41.

> El hecho de que lectores completamente diferentes sean afectados en forma distinta por la "realidad" de un texto particular evidencia el grado en que los textos literarios transforman la lectura en un proceso creativo que va más allá de la mera percepción de lo que está escrito.[48]

La suma de la imaginación lectora y el texto mismo es a lo que Iser llama "la dimensión virtual del texto". A partir de esta dimensión, el lector puede experimentar cambios en sí mismo, ya que para leer necesita usar la imaginación y su imaginación se construye a partir de sus experiencias propias.

De ahí que, si alguien no se compromete con la lectura, no puede ser afectado por esta. El texto literario funciona como una especie de 'espejo' —sostiene Iser en su obra— y no es a causa de que el lector se refleje o se 'identifique' con él, sino porque le exige usar aspectos personales con el propósito de realizar el acto interpretativo, especialmente cuando el texto trata de sucesos que son ajenos a la experiencia particular del lector. Para llenar los espacios vacíos de sentido, el receptor literario debe usar su caudal cultural y personal, se había dicho, pero también debe ser capaz de usar esos conocimientos pasados para imaginar sucesos alejados de sus propias experiencias. Debido a que, según Iser, verdaderamente se participa en la aventura del texto literario al abandonarse el plano familiar en favor del plano diegético.

Por lo tanto, el acto de lectura es, en sí mismo, una manera de "vivir otras vidas" por utilizar palabras de la filósofa Martha Nussbaum. Es en la lectura donde nos vemos movidos por las ficciones, puesto que, si queremos interpretarlas, debemos usar las facultades que nos propende nuestra mente, sobre todo nuestra imaginación. De modo que la lectura afecta a la vida mental en la experiencia real, pues es difícil que el lector termine 'intacto' después de

[48] W. Iser, art. cit., p. 37.

experimentar un libro que lo haya obligado a salir de su zona familiar (los únicos buenos libros, afirma Iser).

De acuerdo con lo dicho, la postura estética iseriana entra en concordancia, a su forma, con las propuestas que se han expuesto anteriormente sobre el fenómeno de la empatía ficcional. La obra literaria ofrece un nuevo mundo por explorar y es ahí donde se puede empatizar con las personas que están fuera del contexto familiar, con personas que pertenecen a culturas lejanas o, en el asunto que nos ocupa, con personas que sufren o han sufrido los vejámenes de la guerra.

2.2 La ficción literaria y su relación con la Historia

2.2.1 Lo artístico en la Historia o Acerca de Hayden White

El historiador estadounidense Hayden White (1928-2018) fue un estudioso de las novelas históricas y de la literatura testimonial. No obstante, para un hombre que creía que la disciplina histórica era tan narrativa y artificiosa como la misma literatura (como lo era al igual para Paul Ricoeur), la historia — a su ver — constituía un tipo de ficción artística.

De este modo no parece extraño que White hubiese dedicado mucha tinta a lo histórico en las novelas de ciertos escritores europeos (Virginia Woolf o León Tolstoi) y, con más asiduidad, a un importante testimonio literario del exterminio Nazi, la obra del italiano Primo Levi. White se percató no sólo del gran componente narrativo de la Historia, sino de cómo la literatura podría ayudar en esta. Apelando a las ideas del historiador Richard Slotkin, White deja claro que “la escritura de la historia requiere una representación ficticia o

imaginaria del pasado",[49] es así como las ficciones históricas pueden representar un provechoso complemento para el trabajo de los historiadores. Este complemento obedece al manejo artístico del pasado que alcanzan los escritores y es que —debido al afán cientificista de los historiadores anteriores (afán que no pudo resolverse)— a la historia se le ha negado dicho componente fundamental de su disciplina que, a opinión de White, sería lo que le devolvería su reputación y valía.

Lo específicamente literario, entonces, le otorga a un hecho histórico cierta trascendencia (que no tiene que ver con la distinción entre verdad y realidad) que no permite alcanzar la historiografía o el testimonio, en el caso de la literatura testimonial —por supuesto—. Por consiguiente, al hablar del libro *Si esto es un hombre* (Giulio Einaudi, 1947) de Primo Levi (1919-1987), Hayden critica su búsqueda de la exactitud científica, de la cual el autor italiano hiciera gala, mientras desdeña su capacidad artística.

Para White, si el libro de Levi alcanzó el estado de un clásico de la literatura testimonial sobre el Holocausto Nazi, fue precisamente por el tratamiento de los dispositivos literarios que son propios de los escritores de ficción; este tratamiento artístico (pretendidamente no deliberado) consagró al libro porque brinda un testimonio conmovedor diferente al ofrecido por otros sobrevivientes.[50] Por ende, lo artístico, o en este caso lo que concierne a la ficción, provoca un efecto en el lector que logra trascender al pasado. Para ahondar en este aspecto, se requiere traer al ruedo la propuesta del formalista ruso Viktor Shklovski (1893-1984) de "El arte como artificio".

---

[49] Richard Slotkin en Hayden White, *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, trad. María Inés LaGreca *et al*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2010, p. 177.

[50] H. White, *op. cit*., p. 171.

2.2.1.1 La relevancia del arte

Si Primo Levi alcanzó el reconocimiento internacional se debió a su facultad de *desautomatizar* los testimonios acerca de lo vivido en los campos de concentración. Según las ideas de Shklovski, a partir de la cotidianeidad tiene lugar un proceso de automatización de los objetos; esto es: la homogeneización de un objeto bajo una o varias características similares con el propósito de no gastar muchas fuerzas perceptivas, de ahorrar energía en la interacción con él. Tal proceso de "automatización" provoca que los objetos se tornen invisibles para la conciencia.[51] La automatización hace que la vida pase desapercibida ante nuestros propios ojos.

En palabras del mismo Shklovski: "La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, [...] y el miedo a la guerra".[52] Algo similar ocurrió con los testimonios de los sobrevivientes: sus características testimoniales, en lugar de catapultarlos al reconocimiento, los sumieron en la homogeneización, teniendo por consecuencia que sus discursos perdieran terreno frente a los autores que utilizaban figuras literarias. La explicación de este fenómeno por parte de Shklovski es simple: los demás testigos no usan adecuadamente al arte por lo que no logran singularizar su testimonio:

> La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión […] los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado.[53]

Al utilizar metáforas y realizar intertextualidades Levi consigue prestigiar su testimonio al enriquecerlo con dispositivos literarios propios del escritor de ficción (en términos de White).

---

[51] Viktor Shklovski, "El arte como artificio" en Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nethol, Siglo XXI Editores, México, 1978, p. 60.

[52] *Ibid.*, p.60.

[53] *Idem.*

De modo semejante acontece con el pasaje de *Cien años de soledad* (Sudamericana, 1967) que hace referencia al hecho histórico colombiano denominado "Masacre de las bananeras" de 1928; en él, José Arcadio Segundo atestigua la insurrección de los trabajadores de los sembradíos y su posterior represión violenta por parte de efectivos del Ejército.[54] Con todo, la fuerza que cobró el pasaje por sí mismo es más recordada que el suceso histórico como tal, llegando al punto de ser la única referencia "histórica" de una famosa dirigente política colombiana, María Fernanda Cabal, que lo utiliza para negar la naturaleza del suceso y catalogarlo como "mito histórico".[55]

La imagen ficcional del tren lleno de cadáveres contenida en la novela alcanzó más relevancia que las pesquisas periodísticas e historiográficas de la época (incluso muy por encima del informe construido por el reconocido político liberal Jorge Eliécer Gaitán), aunque fuese muy posterior a la fecha del acontecimiento. Sin embargo, lo importante aquí no es si esta política está equivocada acerca de la propia historia de su país, sino el evidenciar la forma en cómo el arte puede prolongar la duración de la percepción de un suceso, o en términos shklovskianos según su traducción al español, de un objeto.

Si pese a los años la teoría del 'arte como artificio' se ha mantenido, es porque refiere a algo que parece ser muy intuitivo, pero por la misma historia de la teoría de la literatura se ha perdido su protagonismo, y es que la lengua poética está construida "de tal manera para que la percepción se detenga en ella y llegue al máximo de su fuerza y duración".[56] El arte, gracias al proceso de singularización identificado por el formalista ruso, consigue que

[54] Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997, pp. 258-275.

[55] Tomado de: https://www.eltiempo.com/politica/congreso/historiadores-responden-a-maria-fernanda-cabal-tras-decir-que-masacre-de-las-bananeras-es-un-mito-156666. Consultado el 20 de septiembre de 2019.

[56] V. Shklovski, art. cit., p. 69.

cualquier suceso se anide en la memoria mucho más tiempo que al que podrían aspirar otras disciplinas, incluida la misma Historia.

Quizás esto mismo sucede en las concepciones de Feagin y de Nussbaum. Si la literatura logra ampliar las capacidades mentales y nos mantiene abiertos a las diferencias, es porque singulariza los sucesos para que puedan aparecer de nuevo ante nuestra conciencia, convirtiéndose en objetos de percepción.

2.2.2 Contar desde las víctimas

La violencia a gran escala no es un fenómeno reciente. La humanidad ha tenido que convivir con ella desde los albores de la civilización. No obstante, nuestros antepasados tenían un vínculo distinto con la violencia, sobre todo al hablar de la guerra. Antes del siglo XX las guerras (exceptuando claramente las de índole civil) poseían reglas de honor. Los enfrentamientos concernían en exclusiva a los uniformados y, en general, todo estaba resumido en esa tensión "amigo-enemigo" en términos del politólogo alemán Carl Schmitt (1888-1985).[57] Sin embargo, algo cambió con la llegada del siglo XX: las guerras alcanzaron el nivel mundial, comenzaron a existir "objetivos blancos" y la población civil pasó a ser el centro de los ataques violentos. Con todo, el Holocausto Nazi instauró un precedente catastrófico y lo que se conocía acerca del mal tuvo que ser reformulado.

Pese a lo anterior, el avance en la tecnología bélica permitió nuevos procedimientos para cometer actos de violencia a gran escala. Las cámaras de gas de los nazis alemanes o las bombas atómicas inauguradas por Estados Unidos de América, apenas fueron las primeras semillas en una larga carrera por el horror. En el final del siglo XX y el inicio del XXI la

[57] *Cf.* Carl Schmitt, *El concepto de lo político*, trad. Rafael de Agapito, Alianza, Madrid, 2014.

humanidad conoció otra forma de dañar: los ataques terroristas. Conscientes de que las guerras (de cualquier tipo) no llevan a ningún resultado, por lo menos a corto plazo, ciertos grupos idearon un nuevo método para amenazar la estabilidad de los Estados: aparecieron el IRA en Irlanda; ETA en España; los talibanes y otros grupos islámicos fundamentalistas en Medio Oriente y en los EEUU; asimismo, los ejércitos al margen de la ley en Colombia movieron su blanco a la población civil. La violencia alcanzó, de nuevo, otra dimensión y el concepto "terrorismo" parecía no ser suficiente.

Es en este contexto donde surge el libro *Horrorismo* (Feltrinelli, 2007) de la filósofa italiana Adriana Cavarero (1947) como un intento de escribir la historia de la violencia desde las víctimas. Según la filósofa, la historia sobre la violencia, así como la teoría sobre la violencia y las estrategias bélicas, estaban contadas desde la perspectiva de los ejecutantes. En otras palabras: la violencia se ha escrito y pensado desde la visión del que ejerce el daño. Tal hecho ha propiciado el enfoque de la guerra como algo inherente a la naturaleza humana, como algo inevitable que tarde o temprano tendrá que suceder. De igual manera ocurre cuando se alaban ciertos actos violentos (como la inmolación con explosivos), poniendo los reflectores sobre la valentía del sujeto sacrificado o en las posibles causas que lo animaron a cometer dicho acto.[58]

Por consiguiente, la autora decide des-romantizar lo que podría denominarse 'la sed de violencia' y poner en primera plana a las víctimas de esa sed. "Horrorismo" es, entonces, el neologismo que ella propone para caracterizar el nuevo tipo de violencia que incumbe directamente a las víctimas inocentes. Con "horrorismo" se quiere nombrar a toda la

[58] *Cf.* Adriana Cavarero, *Horrorismo*, trad. S. Salvador de Agra, Anthropos, México, 2009.

violencia que se encarniza con un inocente, es decir, con alguien que no puede defenderse en ningún modo del daño.

"Horrorismo" quiere nominar a la violencia que no se contenta con quitar la vida, sino que transgrede incluso la dignidad del cadáver al cometer actos aberrantes como el descuartizamiento. Con "horrorismo" se busca englobar toda esa violencia que pretende homogeneizar a las víctimas, anular su individualidad y su unicidad con el propósito de atenuar los efectos (y las consecuencias); una violencia que por su capacidad de daño produce la despersonalización. En resumidas cuentas, horrorismo es toda aquella violencia que se ejerce sobre un "inerme".[59]

Cavarero define la palabra 'inerme' como: "quien se encuentra en una condición de pasividad y sufre una violencia a la que no puede escapar ni responder. Toda la escena está desequilibrada por una violencia unilateral".[60] Según la italiana, es el 'horror' lo que concierne a las víctimas más que el 'terror'. Para ella, el terror contiene la potencia del que es capaz de luchar por salvar su vida, mientras que el efecto del horror es el de petrificar. El 'horror' en la visión de Cavarero tiene que ver con la repugnancia, pues ante los nuevos tipos de daño no existe una respuesta más adecuada que el horror: "Invadido por el asco frente a una forma de violencia que se muestra aún más inaceptable que la muerte, el cuerpo reacciona agarrotándose y erizando los pelos".[61]

Constituye un deber moral observar la violencia desde el lugar de las víctimas, en vez desde el lugar de los combatientes o ejecutantes, ya que, de esta forma, no es suficiente lo

[59] *Cf. Idem*.
[60] *Ibid*., p. 59.
[61] *Ibid*., p. 24.

que la filósofa llama “la ficción retórica” del ‘daño colateral’. Las personas, las víctimas inermes, no son un simple ‘efecto colateral’, son seres humanos masacrados. Cuando se ve la masacre, desde el punto de vista de los inermes, lo que sobresale es el horror.[62]

Al igual, es un hecho insensible e insensato seguir pensando a las guerras como justas en las cuales el que muere es el que no supo aplicar las reglas del juego; sucesos en donde el que muere es menos ágil, astuto o inteligente o, llanamente, carece de experticia frente su adversario. Esta visión está justificada cuando la víctima es otro combatiente. Sin embargo, como ya se mencionó, en la actualidad el mayor número de objetivos los componen los civiles inermes.

Si bien es cierto que en esta lucha igualitaria (entre combatientes armados y preparados para los enfrentamientos) por la supervivencia es entendible que las personas sientan gusto o placer por ella, resulta ofensivo que se acalle el dolor de muchos en favor del gusto de unos pocos:

> Se necesitaría justamente preguntar a las víctimas de los bombardeos, a los quemados por las bombas incendiarias en los refugios de Dresde o a los desollados por las bombas de fósforo en las aldeas vietnamitas, dónde está para ellos el placer y la excitación. Y sería necesario preguntárselo a los niños que en muchas partes del mundo explotan por las minas anti-personas, o a los dos novios que, cayendo como marionetas de las Torres Gemelas en llamas, han marcado el último vuelo de la mañana neoyorkina del 11 de septiembre.[63]

No existe ninguna inclinación de los inermes por la guerra. Ellos no desean matar ni ser asesinados. No comparten con los guerreristas el placer por la sangre y la destrucción. Es necesario reiterar que desde las víctimas la perspectiva cambia: lo que queda es el horror y el dolor. Por consiguiente, no es gratuito que, en el prólogo a la edición española, Cavarero

[62] *Ibid*., p. 16.
[63] *Ibid*., p. 111.

decida resaltar la importancia de la conmemoración mediante la narración como medio de resistencia a la lógica guerrerista:

> Aquellos a quienes los desaparecidos singularmente les faltan —los guardianes de un vacío que es la ausencia de un rostro determinado, de un preciso timbre vocal, de un gesto, de una andadura— pueden sin embargo narrar la historia y, de hecho, cada vez que se les presenta la ocasión, la cuentan.[64]

La narración funge como la base para restituir la dignidad de un alguien, para 'singularizar' (y otra vez Shklovski hace presencia) una víctima entre miles. Y en el contexto específico actual donde la masacre busca borrar la individualidad con el fin explícito de eliminar la huella, las narraciones permiten que las víctimas permanezcan como 'singularidades' en nuestra memoria.

2.2.3 Historia, ficción y horror

El crítico literario francés Paul Ricoeur (1913-2005) se preocupó también por el asunto de la conmemoración. Y es que la conmemoración no sólo concierne a los familiares de las víctimas que resisten (en clave cavareriana) de manera individual o de grupos pequeños (otra cuestión, que en el instante no viene al caso, es el alcance que pueda tener esta resistencia), sino que hace parte de la memoria y de la identidad de sociedades enteras.

No obstante, Ricoeur aclara en la tercera parte de *Tiempo y narración* (Éditions du seuil, 1985) que no quiere hacer referencia a la "conmemoración reverente" pues esta incumbe a la admiración por los vencedores; en cambio, quiere hablar sobre la conmemoración de lo que "no debe olvidarse jamás": la historia de las víctimas. Este "no olvidar jamás" tiene que ver, para el autor, con el horror.[65]

---

[64] *Ibid*., p. 11.

[65] Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, tomo III, trad. Agustín Neira, Siglo XXI Editores, México, 1996, p. 910.

El horror dota a ciertos acontecimientos de la "individualidad", de una "singularización" que permite su permanencia en la conciencia histórica. Tal "horror" propicia explicar históricamente un suceso que se rescató del anonimato por el infortunio mismo de ser inconcebible: "Cuanto más explicamos históricamente, más indignados estamos; cuanto más nos golpea el horror, más intentamos comprender".[66] Por consiguiente, los acontecimientos abominables incitan a entender sus causas y a comprender sus efectos, favoreciendo el protagonismo del daño de las víctimas inocentes.

Con todo, desde Ricoeur, el horror no logra este proceso de singularización de manera autónoma; necesita de la ficción. La ficción tiene la fuerza de narrar una historia "como si" esta hubiese sucedido o, en el tiempo de la lectura, "como si" estuviese sucediendo; mientras que la individuación por el horror es tan llamativa que ciega. Sin la intuitividad de la ficción —afirma el filósofo francés—, el horror sería puro sentimiento caótico; por su lado, la ficción: "da ojos al narrador horrorizado. Ojos para ver y para llorar."[67]

En este sentido la ficción sería una "epopeya", pero negativa. Si la epopeya es la celebración de los albores de la civilización (que tiene que ver con la admiración), la historia —o como la llama Ricoeur: "la leyenda de las víctimas"— "preserva la memoria del sufrimiento, a escala de los pueblos".[68] Por ende, la ficción es significativa, para la exposición ricoeuriana, porque se encuentra al servicio de lo inolvidable en la memoria.

Finalmente, ¿qué debe ser más inolvidable que el horror de las víctimas? Lo único que se puede instituir para evitar que se repitan tales acontecimientos deleznables es el

[66] *Ibid.*, p. 911.
[67] *Ibid.*, p. 912.
[68] *Idem*.

recuerdo asiduo de su sufrimiento. Por lo tanto, como lo dijo el mismo Ricoeur: las víctimas piden más narración que venganza.[69]

2.2.4 Ante el horror, el dolor

Se expuso, brevemente, la importancia de la ficción para configurar una historiografía que logre trascender en el tiempo y en la memoria colectiva; así como también se mostró la necesidad de escribir una historia desde el lugar de las víctimas. Estos dos hechos son importantes en sí mismos, pero con Paul Ricoeur en *Tiempo y narración* vemos que funcionan muy bien unidos: la ficción es la herramienta perfecta para rememorar a las víctimas mediante la narración.

Sin embargo, en el proceso por lograr ampliar las visiones acerca de las víctimas en una sociedad tan *acostumbrada* a la violencia como lo es la sociedad colombiana, aún se necesita otro paso por dar: aprender a *dolerse.* Esta es una postura ética que pertenece a la escritora mexicana Cristina Rivera Garza (1964). Ella la sugiere ante los fatales efectos de la llamada "guerra contra las drogas" que ha vivido y vive actualmente su país. Y pese a que, a primera vista, exista la tentación a reducir el conflicto bélico colombiano a una 'guerra contra el narcoterrorismo', en el presente texto se tomarán las ideas de Rivera Garza con el fin de adaptarlas al contexto colombiano, que no puede — y no debe — reducirse a este término en exclusiva (como se explicará en el capítulo siguiente).

Si el horror es algo que incumbe a las víctimas inocentes o inermes —a partir de las concepciones de los filósofos Adriana Cavarero y Paul Ricoeur —, del otro lado, del de los sobrevivientes, también ocurre una reacción o, por lo menos, debería ocurrir: el dolor. Quien

[69] *Idem.*

no muere o quien no se ve perjudicado por la violencia se *conduele* (o siquiera debería) del destino infame al que se vieron reducidos sus semejantes. Según Rivera sólo a través de un entendimiento íntimo del dolor es posible: "articular una experiencia inenarrable como una crítica intrínseca contra las condiciones que lo hicieron posible [al horror] en primera instancia".[70]

Al buscar la construcción de una memoria por y para las víctimas es necesario aprender a *dolerse*, a que me duelan mis compatriotas, a que me duela mi país. Si no puedo sentir el dolor de los otros (o si no siento dolor *por* los otros) jamás podré entender la necesidad de la conmemoración del sufrimiento ajeno y, por ende, no alzaré una voz de protesta contra la violencia rampante que azota mi territorio. *Condolerse* es un acto de responsabilidad moral con mis semejantes.

Ahora bien, el dolor tiene otras cualidades necesarias cuando se quiere alentar un duelo generalizado: "Debido a su complejidad, el dolor va directamente contra las dicotomías que hacen tan fácil el uso o admiración por la violencia. El dolor nos saca del terreno de la violencia: el dolor arropa a la violencia con su manto de humanidad".[71] Y es aquí donde la propuesta de Cristina Rivera se une con la de Adriana Cavarero (a quien también recupera Rivera en su obra). Si el efecto del horror de la violencia extrema nos conduce a ver la historia de la violencia desde la posición de los afectados, entonces el dolor del resto, de los testigos, de los coterráneos, nos permite ver la violencia en toda su repugnancia. El dolor provoca aversión hacia la violencia.

---

[70] Cristina Rivera Garza, *Dolerse*, Sur+ Ediciones, México, 2015, p. 13.
[71] *Ibid*., p. 44.

Sin embargo, el dolor no se queda allí: cuando asumo la aflicción que me producen las consecuencias desdeñables de la guerra, asumo, a la vez, mi vulnerabilidad *compartida*. Cuando no puedo 'ponerme en el lugar del otro' y supongo que soy diferente, distinto, de cierta manera me siento ajeno a los efectos de la violencia. No obstante, esta es una creencia ingenua, puesto casi ninguna persona que pertenezca a un contexto bélico está completamente segura, debido a que es presa de las circunstancias.

Un ejemplo perfecto es la llamada "Masacre de Machuca", perpetrada 'accidentalmente' por los guerrilleros del ELN en 1998. Una noche decidieron dinamitar un oleoducto (que es uno de sus habituales atentados hasta el día de hoy), lo que causó que este derramara su contenido al río. Horas más tarde dinamitaron un puente que atravesaba dicho río. La explosión del puente provocó que el crudo sobre el agua se incendiara.

Este hecho catastrófico causó la muerte por incineración de más de 80 personas en el corregimiento de Machuca perteneciente al municipio de Segovia en Antioquia. Debido a la pésima ejecución de los atentados, ya que los guerrilleros lo planearon como distintos sucesos, afectaron a varios de sus familiares, pues estos residían en la zona. Tal acontecimiento, que figura como uno de los más repudiables actos cometidos por la guerrilla del ELN, convirtió a un corregimiento minero en una escena del apocalipsis, porque como muchos testigos aseguran: "caía fuego del cielo".[72]

Este suceso, casi inconcebible, nos recuerda que cualquier colombiano puede ser víctima del conflicto que flagela al país. Una consciencia compartida de nuestra

[72] Tomado de https://www.elespectador.com/noticias/paz/machuca-ardio-bola-de-fuego-articulo-502315. https://pacifista.tv/notas/la-voltereta-de-los-vengadores-de-machuca. Consultado el 13 de octubre de 2019.

vulnerabilidad nos ayuda a comprender la necesidad de un duelo público, afirma Rivera: "El duelo, el proceso psicológico y social a través del cual se reconoce pública y privadamente la pérdida del otro, es acaso la instancia más obvia de nuestra vulnerabilidad y, por ende, de nuestra condición humana".[73] *Dolers*e es, acaso, una ética de la vulnerabilidad.

'Al asumirme como vulnerable, me torno más humano'. Esta es una de las conclusiones que deja la serie de escritos que conforman *Dolerse: textos desde un país herido* (Sur +, 2011). Y un medio para dolerse, por supuesto, es la escritura. Ya se ha revisado cómo la literatura contribuye de diversas formas a expandir las cosmovisiones humanas y colabora en la conmemoración del sufrimiento de las víctimas. Empero, la literatura también es un medio para *dolerse*, para plantar la cara y decir: "tú me dueles", para sentar una voz de protesta y, si es el caso, "ofrecer la otra mejilla".[74] Lo expresó muy bien Paul Ricoeur: las víctimas prefieren el relato a la venganza,[75] el duelo a la vez es perdón, es cortar el círculo trágico de la violencia, porque dolerse mediante la palabra —no por medio de las armas— es cuestionar las costumbres de nuestra percepción.[76] Dolerse es reconocer la importancia de construir futuro teniendo presentes a las víctimas. Y es que, finalmente, como afirma la escritora mexicana: "A través de ese artefacto rectangular que es el libro nos comunicamos con nuestros muertos".[77]

2.3 Memoria histórica

El concepto de 'memoria histórica' implica fundamentalmente un problema. Desde los grandes historiadores, pasando por los filósofos hasta llegar a los sociólogos, nadie parece

[73] Rivera Garza, *op. cit.*, p. 157.
[74] *Ibid*., p. 173.
[75] P. Ricoeur, *op. cit*., p. 912.
[76] Rivera Garza, *op. cit.*, p. 175.
[77] *Ibid*., p. 174.

haberle dado una definición apropiada y muchos terminan por preferir su abolición a favor de otro concepto (como es el caso de Maurice Halbwachs). Otros, como Jacques Le Goff (Francia, 1924-2014), lo consideran simplemente la Historia de las memorias de la humanidad y de su derrotero por la existencia en la tierra.[78]

El problema parece radicar en la contradicción esencial que existe entre los dos términos: "memoria" e "historia". Por un lado está la visión de Maurice Halbwachs (Francia, 1877-1945) en donde la "memoria" hace referencia a toda la colección de los hechos que pueblan la mente de los humanos. El sociólogo cree que mientras los hechos que le pertenecen a esa "memoria" permanezcan en sujetos vivos, no deben pasar al ámbito histórico y que tal cosa es innecesaria debido a su alojamiento vital. Asimismo, la "historia" inicia cuando se acaba la tradición, cuando no hay sujetos vivos que puedan mantener su memoria social. Únicamente puede haber historia cuando ya no hay memoria.[79] La historia siempre es una sola, por el contrario, existen muchas memorias.

En este sentido, para Halbwachs el concepto de "memoria histórica" no es afortunado, aunque lo define someramente como "la lista de los acontecimientos cuyo recuerdo conserva la historia nacional".[80] El sociólogo prefiere hablar de "memoria colectiva" ya que esta se distingue de la historia en que es "una corriente de pensamiento continua,[...] puesto que retiene del pasado sólo lo que aún está vivo o es capaz de vivir en la conciencia de grupo que la mantiene".[81]

---

[78] Jacques Le Goff, *El orden de la memoria*, trad. Hugo Bauzá, Paidós, Barcelona, 1991, p. 134.
[79] Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva*, trad. Inés Sánchez, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2004, p. 80.
[80] *Ibid*., p. 79.
[81] *Ibid*., p. 81.

Por el otro lado está la postura crítica hacia la Historia por parte de Pierre Nora (Francia, 1931), quien también contrapone los dos términos de "memoria" e "historia", adjudicándole a esta última la responsabilidad de destruir la primera. En el enfoque de Nora la historia tiende a reprimir y a destruir la memoria, debido a que el fin auténtico de la historia no es la verdad, sino su aniquilamiento. Una sociedad que se deja llevar por lo histórico no tiene un lugar para anclar su memoria.[82]

Por lo demás, no es sólo que la historia esté hecha para suprimir la memoria, aparte ambas son bastante distintas. Para Nora la memoria pertenece al presente, porque siempre es actual, mientras que la historia es una representación del pasado: "La memoria se enraíza en lo concreto, el espacio, el gesto, la imagen y el objeto. La historia sólo se liga a las continuidades temporales, las evoluciones y las relaciones de las cosas. La memoria es un absoluto y la historia solo conoce lo relativo".[83]

Sin embargo, lo que buscaba finalmente Nora era la superación de la historia (como se concebía hasta el momento) y reformar el trabajo del historiador al resaltar más a la literatura (a sus novelas históricas y sus relatos testimoniales), porque, como bien lo expresa: "la memoria solo ha conocido dos formas de legitimidad: histórica o literaria".[84]

En contraposición, Elizabeth Jelin (Argentina, 1941) cree que los dos términos se ayudan mutuamente pese a sus diferencias. En la postura de la socióloga la memoria, además de informar al presente sobre el pasado,[85] constituye una ayuda crucial a la historia por su carácter voluble, que propende a la tergiversación e incluso a la negación. Y es que este

---

[82] Pierre Nora, *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, trad. Laura Masello, Trilce, Santiago, 2009, p. 21.

[83] *Ibid*., p. 21.

[84] *Ibid*., p. 38.

[85] Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI Editores, Madrid, 2002, p. 69.

aspecto de la memoria incita a la historia a hacer una investigación más profunda y crítica. En este sentido, la historia permite: "cuestionar y probar críticamente los contenidos de las memorias, y esto ayuda en la tarea de narrar y transmitir memorias críticamente establecidas y probadas".[86] Elizabeth Jelin, socióloga argentina que estudia los derechos humanos desde la memoria y viceversa, es quizás una de las pocas teóricas de la memoria que no contraponen los dos términos, no obstante no habla acerca de "memoria histórica" como tal.

En conclusión, puede afirmarse que el término de "memoria histórica" carece de sustento teórico. Sin embargo, no es un concepto extraño en Hispanoamérica: grupos de víctimas de violencia (de índole social, estatal o de conflictos bélicos), grupos de derechos humanos y hasta ciertos gobiernos (España, Chile, Argentina, Colombia, Perú) hacen uso asiduo de él. Pese a lo contradictorio que parezca a primera vista, el concepto de "memoria histórica" se usa con amplitud en sociedades que han pasado o pasan (en el caso de Colombia) por una grave represión por parte de dictaduras militares, por guerras civiles o por algún tipo de violencia a gran escala.

A este respecto, José Ruiz Vargas (España) en su artículo "¿De qué hablamos cuando hablamos de 'memoria histórica'? reflexiones desde la Psicología cognitiva" (*Entelequia*, 2008) afirma que:

> Quiero decir que si el nombre "memoria histórica" carece de un estatuto epistémico, es innegable que lo que encierra, lo que quiere significar, está cumpliendo una función social, política y moral, no sólo legítima sino necesaria: la recuperación de un pasado doloroso que el relato frío de la Historia no satisface ni a los supervivientes ni a sus descendientes.[87]

[86] *Ibid.*, p. 75.

[87] José Ruiz Vargas, "¿De qué hablamos cuando hablamos de 'memoria histórica'? Reflexiones desde la Psicología cognitiva", *Entelequia*, 2008, núm. 7, p. 75.

El término “memoria histórica” cumple la función de restablecer el tejido social en países que sufrieron diversos tipos de conflicto, así no disponga de sustento teórico (que termina siendo lo menos importante en estos casos). Con todo, al entender en esta clave el concepto, Ruíz ofrece su propia definición. Para él la ‘memoria histórica’ es una memoria especial “cuya función sería *recordar*, para mantener vivas muchas historias (generalmente, ajenas aunque emocionalmente cercanas) o sucesos muy concretos de la vida de un grupo o sociedad”.[88]

2.3.1 La memoria histórica en Colombia

La memoria como relato oficial apenas surgió en el país sudamericano en 2005 en el marco de la ley 975, más conocida como la Ley de Justicia y Paz. En el Decreto 3391, Artículo 19 inciso D se declara: “Propender por la elaboración de la memoria histórica del proceso de reconciliación”[89] y pese a que desde ahí se desprendió la creación del Grupo Nacional de Memoria Histórica (que luego se convertiría en el Centro Nacional de Memoria Histórica) dentro del cual han trabajado académicos en aras de reconstruir una visión del pasado reciente, no se ofreció una definición clara del concepto de “memoria histórica”.

En consecuencia, en el ámbito colombiano tampoco existe una enunciación clara o unificada de lo que corresponde a “memoria histórica”. No obstante, eso no quiere decir que no existan diversas versiones, intentos por establecer un concepto que opere en la práctica política e intelectual. Dentro de la esfera gubernamental bajo el gobierno de Juan Manuel Santos (2010-2018) se encuentran tres: la del Centro Nacional de Memoria Histórica

[88] *Ibid*., p. 71. El énfasis pertenece al autor.

[89] Fiscalía General de la Nación, Ley 975, 2005, p. 5, tomada de https://www.fiscalia.gov.co/colombia/wp-content/uploads/2013/04/Ley-975-del-25-de-julio-de-2005-concordada-con-decretos-y-sentencias-de-constitucionalidad.pdf. Consultado el 2 de noviembre de 2019.

(CNMH) que se sustenta en la del historiador Alessandro Portelli (Italia, 1942); la de la Policía Nacional y la de las Fuerzas militares de Colombia.

La primera versión pertenece al libro *Narrar y recordar el conflict*o (Imprenta Nacional de Colombia, 2013) que es parte de un amplio grupo de libros e informes producidos por el Centro Nacional de Memoria Histórica. Como se dijo antes, tal definición está tomada de Portelli. Él la precisa "como una herramienta con la cual individuos y sociedades construyen un sentido del pasado".[90] Aun así, los miembros del CNMH la adaptan y amplían para que se acople a las necesidades del contexto colombiano entre las cuales está construir memoria histórica durante la continuación del conflicto. Por ende, la labor de la memoria histórica vista desde el CNMH va más allá de la llana recolección de datos y testimonios, a la vez se ocupa de entender cómo un hecho es vivido y recordado por los individuos. En síntesis, lo que interesa en esta perspectiva de la memoria histórica es el significado que le otorgan las personas a los acontecimientos de los que hicieron parte.[91]

Dicho trabajo de reconstrucción de memoria histórica para el CNMH demanda darle voz a las víctimas, pero al mismo tiempo: "busca desarrollar una narrativa que dé cuenta de las razones que posibilitaron el surgimiento y evolución del conflicto armado colombiano".[92] En efecto, la Memoria histórica gubernamental —entendida al menos desde el anterior gobierno de Santos—[93] aspira a construir un sentido del pasado que tenga en cuenta las causas

[90] Alessandro Portelli citado en Centro Nacional de Memoria Histórica, *Recordar narrar el conflicto*, Imprenta Nacional de Colombia, Bogotá, 2013, p. 43.

[91] Centro Nacional de Memoria Histórica, *Recordar narrar el conflicto*, Imprenta Nacional de Colombia, 2013, Bogotá, p. 43.

[92] *Ibid.*, p. 48.

[93] El actual director del CNMH (del gobierno de Iván Duque), Darío Acevedo, niega que el centro deba clarificar la naturaleza del origen de los enfrentamientos armados. Tomado de https://www.youtube.com/watch?v=6i0_vRxjhIk. Consultado el 3 de noviembre de 2019.

socio-económicas del origen de las vulneraciones de los derechos y a las víctimas de estos actos.

La segunda versión pertenece a la *Cartilla orientadora para la construcción de Memoria Histórica Institucional* (Imprenta Nacional de Colombia, 2018) de la Policía Nacional de Colombia. Esta cartilla es posterior a la firma de los acuerdos con las FARC (2016) y en ella se hace énfasis en la reparación de los policías víctimas del conflicto armado y sus familiares. Con todo, resulta un buen parteaguas para precisar cómo concibe (o mejor sería decir: cómo concebía) el gobierno central a la "memoria histórica". Allí se la define como la reconstrucción desde el presente de hechos ocurridos en el pasado con base en los sentimientos y en las experiencias de las personas, con el fin de aproximarse a la verdad de los hechos acaecidos durante el conflicto armado interno "contribuyendo a la construcción de un futuro direccionado hacia la paz, el perdón y la reconciliación".[94]

La tercera se encuentra incluida en el libro *El cómo de la memoria* (Planeta, 2016) que es un texto que busca establecer el término "Memoria Histórica Militar"; es decir, un concepto que en exclusiva hace referencia a la labor de los soldados, los militares y los infantes de marina colombianos. Pero, precisamente por esto, es un concepto inaplicable al resto de la sociedad, puesto que pretende posicionar positivamente las acciones de las fuerzas armadas:

> [La memoria histórica] se entenderá como un factor estratégico de política institucional para los procesos sociales y políticos de un pos-acuerdo, en cuanto que es una descripción sistematizada por las diversas fuerzas de cómo, bajo qué motivaciones y

[94] Policía Nacional de Colombia, *Cartilla orientadora para la construcción de Memoria Histórica Institucional*, Carlos Suárez y Esperanza Gómez (eds.), Imprenta Nacional de Colombia, Bogotá, 2018, p. 8.

> sobre qué premisas los hombres y mujeres de las Fuerzas Militares entendieron, asumieron y actuaron en relación con la evolución constitucional en Colombia.[95]

De esta forma la "Memoria Histórica Militar" se toma como otro valor más del oficio castrense; tiene el propósito de comprender y establecer las causas que motivaron a los miembros de la milicia colombiana a combatir bajo sus propios ideales y respetando sus deberes.

Es difícil negar el contenido ideológico que puebla el libro, pues obedece a dichos valores de la guardia que son inherentes a su oficio. No obstante, el texto pretende también aportar a la "confección" —como ellos le llaman— de la memoria histórica en general. Resulta curioso que dentro de los capítulos que se dedican a tal fin se encuentre uno que sostiene que es riesgoso hacer memoria desde las víctimas. Lo anterior se explica si se toma como única fuente a las víctimas —tal como lo hacen los autores—, pues pese al deber moral que el resto de la sociedad tiene con ellas, la memoria histórica supone englobar a todos sus miembros. No obstante, lo que arguyen los autores de *El cómo de la memoria* es que la mayoría de las víctimas busca reparación económica y, por ende, su contribución a la memoria histórica estaría coaccionada por esa intención.[96]

Los autores no amplían ni llevan a cabo un adecuado sustento de por qué a una víctima que busca reparación se le debe negar su versión de los hechos, si (como se verá más adelante) la memoria histórica, en efecto, está arraigada en la búsqueda de reparación, de verdad, de

[95] Fuerza de Tarea Conjunta Omega, *El cómo de la memoria*, Juan Mazo (Coord.), Planeta, Bogotá, 2016, p. 28.

[96] *Ibid*., p. 93.

justicia y de no-repetición. En definitiva, la "memoria histórica militar" funciona sólo para ese grupo poblacional determinado que componen las fuerzas armadas.

Ahora bien, desde la Academia colombiana se ha hecho lo propio y para los fines de la presente investigación he dividido en dos las principales propuestas acerca de la 'memoria histórica en Colombia'; estas son: "la memoria histórica como relato emblemático" y la "memoria histórica razonada".

"La memoria histórica como relato emblemático" constituye una idea que problematiza José Darío Antequera en el libro homónimo de 2011. Para él, lo emblemático tiene que ver con lo oficial, con el discurso de los vencedores; una memoria histórica en la que se posicionan ciertas versiones y sentidos desde un relato particular. Dicho tipo de memoria histórica permite que únicamente se destaquen determinados hechos y visiones sobre lo ocurrido, restándole valor de verdad y transparencia al relato.[97]

Lo anterior entra en disputa directa con la concepción que se buscó —y se busca— construir en Colombia: una memoria histórica fincada en los derechos a la verdad, a la justicia y a la reparación.[98] Y si la memoria histórica funciona como la perpetuación de un único discurso o relato, difícilmente llegará a cumplir los tres derechos. Por consiguiente, Antequera propone una mirada alternativa a la memoria histórica:

> Pensar la memoria histórica como una articulación *que nos permita socialmente una identificación con las vulneraciones a los derechos humanos por la vía de la comprensión de sus efectos reales sobre nuestras vidas*, nuestro sistema político y económico, y no una forzada identificación con responsables de perpetrar crímenes de

[97] José Antequera, *La memoria histórica como relato emblemático*, Alcaldía Mayor de Bogotá, Agència Catalana de Cooperació al Desenvolupament, Bogotá, 2011, p. 42.

[98] Estos tres pilares están fundamentados en los principios de las Naciones Unidas contra la impunidad, que se especifican en: https://undocs.org/es/E/CN.4/2005/102/Add.1 fruto de la 61° sesión de la Comisión de Derechos humanos de la ONU, tal como lo explica Antequera en la página 50 de su libro.

> lesa humanidad que debemos repudiar si queremos que Colombia alcance el ideal de la no repetición.[99]

En este sentido, la memoria histórica está pensada para ser más plural y otorgarle un papel protagónico a las víctimas, pero también deja en evidencia la tendencia colombiana a ver la memoria histórica no sólo como una manera para darle sentido al pasado y a las vivencias personales, sino como un medio para la superación de los conflictos: las batallas colombianas por las memorias como apertura de "escenario de diálogo democrático social donde, sin embargo, debe privilegiarse la voz de las víctimas como opción ética".[100]

Es precisamente en este contexto de construcción para rememorar y propiciar un cambio socio-político en el país que se da la propuesta de la "memoria histórica razonada". Este concepto fue pensado originalmente por un grupo de personas pertenecientes al proyecto "Archivo Oral de Memoria de las Víctimas (AMOVI-UIS-Colciencias)".[101] Dos de sus integrantes —Diego Escamilla y Diana Novoa— definen a la "memoria histórica razonada" de la siguiente manera:

> Es hacer memoria desde los análisis del conflicto realizados conjuntamente por víctimas e investigadores, mediante ejercicios de conversación, contextualización y crítica. Con ello se pretende que las víctimas sean sujetos activos de la historia, no solo por su participación en la rememoración del pasado, sino también por sus acciones de cara al futuro, pues el fondo de esta propuesta es una memoria que comprenda el pasado para que víctimas y sociedad en general puedan contribuir a la resolución de las problemáticas sociales vigentes.[102]

Dicho modus operandi de la memoria es una apuesta crítica y política que busca hacerle frente a la "memoria histórica emblemática" (para ponerlo en clave de Antequera) del

---

[99] J. Antequera, *op. cit.*, p. 123. El énfasis es mío.
[100] *Ibid.*, p. 119.
[101] Tomado de http://www.uis.edu.co/webUIS/es/amoviUIS/. Consultado el 31 de octubre de 2019.
[102] Diego Escamilla y Diana Novoa, "Conflicto y memoria: trayectorias de vida como metodología para comprender el conflicto armado colombiano", *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 2017, vol. 8, núm. 1, p. 70.

gobierno que, a juicio de los dos autores, ha optado por la construcción de memoria a partir de los testimonios de los victimarios.[103]

Asimismo, en este par de autores se encuentra —como en Antequera— la postura que asimila a la memoria histórica como una herramienta de solución al conflicto. Es este hecho conciso lo que hace particular el caso colombiano: la dificultad de crear memoria sin que hayan cesado las vulneraciones a los derechos humanos en el marco del conflicto armado y la 'reciente' lucha contra las drogas, así que la memoria histórica funge un rol positivo a la hora de concientizar sobre el problema de la guerra.[104]

Por último, Juan Felipe Rueda, también perteneciente a la comunidad de la Universidad Industrial de Santander (UIS), en "«Memoria histórica razonada». Una propuesta incluyente para las víctimas del conflicto armado interno colombiano" (*HistoReLo*, 2013), coincide en varios aspectos ya mencionados en la presente exposición: el carácter problemático del significado de "memoria histórica"; su importancia en el territorio latinoamericano —especialmente el colombiano— pese a que en Europa se deba seguir debatiendo al respecto; y el deber de ofrecerle un lugar privilegiado a las víctimas en la construcción de 'memoria histórica'.[105]

En conclusión, el estatus de la 'memoria histórica' en Colombia no difiere en demasía de su situación a nivel internacional: no existe una definición única, sin embargo, se comparte la creencia en su utilidad en contextos que requieren la reconstrucción de tejido social. Con todo, en Colombia desde la Academia y las instituciones gubernamentales se han ofrecido

[103] *Ibid.*, p. 70.
[104] *Ibid.*, p. 82.
[105] Juan Felipe Rueda, "Memoria histórica razonada". Una propuesta incluyente para las víctimas del conflicto armado interno colombiano", *HistoReLo*, vol. 5, núm. 10, 2013, p. 44.

diversas versiones del término con el fin de privilegiar a ciertos sectores de la sociedad, en la mayoría de los casos a las víctimas y en menor proporción a los uniformados (policías y militares). Por ende, la 'memoria histórica' en Colombia se ha visto sectorizada, razón por la cual es importante el establecimiento de una definición alternativa que trate de englobar lo mejor posible a la sociedad colombiana en su totalidad, pero siempre enfatizando en la reparación integral de las víctimas.

2.3.2 Definición de memoria histórica para la presente investigación

Al alcanzar este punto de la indagación teórica me parece pertinente aclarar algo acerca del título de la presente tesis: no es que en Colombia no exista o no se haya construido una "memoria histórica"; negar este hecho constituiría un garrafal error. No obstante, como se ha vislumbrado a través de los escritos citados, existen muchas personas que no están de acuerdo con la forma en la que se ha establecido la memoria histórica en el país, pues opinan que se ha privilegiado la perspectiva de los actores armados (tanto dentro como al margen de la ley) en detrimento de la visión de las víctimas. Por ende, tal como los autores a los que he acudido en este apartado, en la presente exploración crítica se busca ofrecer una herramienta mediante la literatura para la construcción de una "memoria histórica" alternativa.

De modo que recupero la definición de Juan Felipe Rueda (en el artículo citado) de "Memoria histórica razonada" y será esa noción la que regirá este trabajo: "Una construcción teórico-metodológica que permita incluir a las víctimas, así como a otros sectores de la sociedad civil y de esta manera colectivamente razonar sobre eventos atroces buscando soluciones en aras de una transformación social".[106]

[106] J. Rueda, art. cit., p. 44.

Lo que se espera de este trabajo investigativo es contribuir a la composición de una memoria histórica que privilegie a las víctimas desde una perspectiva ficcional de estas. Para ello se analizará la técnica narrativa del corpus de estudio, a partir de la utilización pedagógica de la literatura de ficción sobre conflicto armado en Colombia (en el caso presente, la novela *Los ejércitos*, de Evelio Rosero). Un posible objetivo es que el resto de la sociedad civil, mediante la perspectiva que ofrece la ficción narrativa, participe más humana y pluralmente en la construcción de una memoria histórica alternativa que competa a todos los involucrados, a todos los lectores. Una memoria histórica que además de reconstruir el sentido del pasado, ayude a transformar el presente y el futuro.

3. ACERCA DEL CONFLICTO ARMADO COLOMBIANO

3.1 *Entender lo relativo al conflicto armado en Colombia*

En Colombia ha existido un debate, que no parece tener término, sobre cómo debería denominarse la situación de violencia que ha mellado al país por más de medio siglo. Las razones, como se verán, son políticas, pues optar por una u otra denominación cambia la forma en cómo se combate dicha violencia y en cómo se considera a las personas víctimas de esta.

Con fines aclarativos repaso, someramente, cuál es el concepto que impera en la situación colombiana, que fue dado por el Derecho Internacional Humanitario (DIH), sus opositores y la razón por la cual debe mantenerse como compromiso por el respeto de los Derechos Humanos y del reconocimiento de las víctimas.

3.1.1 Definición de "conflicto armado interno" en Colombia

Pese a que en Colombia se opte, por razones de economía, por usar "conflicto armado interno" tal concepto está arraigado en otro: Conflicto Armado No Internacional (CANI). Antes de ofrecer la definición de CANI se precisa puntualizar qué es el Derecho Internacional Humanitario (DIH), pues este conjunto de normas se encarga de establecer qué enfrentamientos se catalogan como conflictos armados. De manera que el DIH es un conjunto de normas internacionales que se ocupan de limitar las acciones de los actores armados y de proteger a las víctimas de las hostilidades.[107]

El DIH define a los Conflictos Armados No Internacionales como conflictos en donde se enfrentan uno o más grupos armados no gubernamentales. Asimismo, el concepto aplica

[107] "Definición del Derecho Internacional Humanitario", Cruz Roja Española, en: http://www.cruzroja.es/portal/page?_pageid=878,12647036&_dad=portal30&_schema=PORTAL30. Consultado el 4 de agosto de 2020.

para enfrentamientos entre las fuerzas armadas gubernamentales con esos grupos. Cabe resaltarse que la motivación de las asociaciones armadas es irrelevante a la hora de establecer si existe o no un CANI. En general, un conflicto puede ser denominado como CANI cuando se cumplen dos requisitos:

1. Las hostilidades alcanzan un nivel mínimo de intensidad, lo cual se mide en función de criterios indicativos como número, duración y violencia de los enfrentamientos, número de personas que participan en las hostilidades, y forma en que recurren al uso de la fuerza, tipo de armas utilizadas, número de víctimas y efectos de la violencia entre la población civil.
2. Los grupos no gubernamentales que participan en los actos de violencia están suficientemente organizados. Los criterios indicativos para establecer si se cumple esta condición serían la existencia de una estructura jerárquica y una cadena de mando, capacidad de planificar, coordinar y llevar a cabo operaciones militares, capacidad de reclutar y entrenar a portadores de armas, existencia de reglas de disciplina interna, capacidad de los comandantes de controlar a los miembros del grupo y control territorial.[108]

Estos requisitos se cumplen en Colombia y no una, sino varias veces y entre varios grupos armados no gubernamentales. De modo que puede decirse que en Colombia han existido y existen varios CANI.[109] El Comité Internacional de la Cruz Roja (CICR) actualmente identifica cinco en el país, pero ese número aumenta si se aplica lo determinado por el DIH a lo largo de la historia colombiana.[110]

Existe también otra definición (que no se diferencia mucho de la anterior) que está contenida en el *Diccionario de Derecho Internacional de los conflictos armados*. Un

[108] "Cinco conflictos armados en Colombia ¿qué está pasando?", CICR, 2018. En: https://www.icrc.org/es/document/cinco-conflictos-armados-en-colombia-que-esta-pasando. Consultado el 4 de agosto de 2020.

[109] Colombia, como Estado firmante del Convenio de Ginebra de 1949, se encuentra obligado a utilizar dicho término, sin embargo, como se verá en el apartado siguiente, en los últimos gobiernos esto no se ha cumplido a cabalidad.

[110] Actualmente, el CICR considera que hay al menos cinco CANIs en Colombia, cuatro entre el Gobierno del país y el Ejército de Liberación Nacional (ELN), el Ejército Popular de Liberación (EPL), las Autodefensas Gaitanistas de Colombia (AGC) y las antiguas estructuras del Bloque Oriental de las FARC-EP, las cuales no se acogieron al proceso de paz. Existe también un quinto CANI entre el ELN y el EPL, cuyo epicentro es la región del Catatumbo. En CICR, enlace citado.

Conflicto Armado No internacional es: "Sinónimo de ‹‹guerra civil››,[111] el conflicto armado no internacional se caracteriza por un enfrentamiento entre las fuerzas armadas de un estado y fuerzas armadas disidentes o rebeldes".[112] El autor, al igual, utiliza "conflicto armado interno" como sinónimo de CANI.

3.1.2 La posición negacionista del conflicto armado

Mantener la oposición a nombrar a los enfrentamientos en Colombia bajo el concepto de CANI ha sido una política de Estado en el gobierno de César Gaviria (1990-1994)[113] y, recientemente, de la presidencia de Álvaro Uribe (2002-2010). Todo esto con la notable excepción de los dos períodos de Juan Manuel Santos (2010-2018), quien fue galardonado con el nobel de paz precisamente por lograr, hasta ahora, el mejor acuerdo de paz que ha existido con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia –Ejército del Pueblo (FARC-EP).

En efecto, es el expresidente Álvaro Uribe el máximo oponente de la utilización del término. Uribe es uno de los hombres más exitosos en la historia política de Colombia y consta de un gran número de simpatizantes y seguidores. Lo que se conoce como "el uribismo" ha sido la ideología más contraria a hablar sobre CANI e incluso son constantes contradictores del Acuerdo de paz de 2016.

---

[111] Lo curioso de este Diccionario es que cuando se consulta el término "guerra civil" nos remite a CANI. En Pietro Verri, *Diccionario de derecho Internacional de los Conflictos Armados*, trads. Mauricio Duque y Renée Cabrera, Centro de Apoyo y Comunicación para América Latina y el Caribe del CICR, Buenos Aires, 2008, p. 45, *S. V.* GUERRA CIVIL.

[112] *Ibid*., p. 26, *S. V.* CONFLICTO ARMADO NO INTERNACIONAL.

[113] *Cf.* Luis Trejos, "Negación del conflicto armado interno, como eje del discurso constructivista del estado [*sic*.] colombiano en la construcción de la identidad nacional contemporánea (1964-2004)", *Revista Encrucijada Americana*, núm. 1, 2008, p. 84.

Durante el primer período de su presidencia, Uribe confió el cargo de "Alto comisionado para la paz" a Luis Carlos Restrepo quien afirmó en una columna: "en Colombia no existe un conflicto armado interno sino una amenaza terrorista. No se trata de un cambio caprichoso de los términos. Es un asunto conceptual de vital importancia para el destino de la nación".[114] En la misma se puede leer que dejar de lado dicho término no significaba que desde el gobierno no se establecieran esfuerzos por salidas dialogadas, ni su compromiso con las víctimas.

Con el paso de los años y, sobre todo en la actualidad, estas afirmaciones del excomisionado (que ahora es prófugo de la justicia colombiana)[115] han sido puestas en entredicho, en especial, por las mismas asociaciones de víctimas que ven con malos ojos que el Estado niegue la existencia del conflicto.

Con todo, es el expresidente Uribe quien se ha esmerado en desaparecer esta categoría del léxico gubernamental. En un correo, dirigido al gobierno de Juan Manuel Santos en 2011, otorga diez razones en contra de llamar conflicto armado a la situación de violencia en Colombia. Hay dos razones principales: la primera es que, desde lo que sucedió en Latinoamérica con las dictaduras, denominar al fenómeno violento en Colombia como CANI, sería otorgar legitimidad a los grupos armados ilegales, algo para él inconcebible ya que, a su parecer, en Colombia ha existido una democracia pluralista. La segunda redunda en el hecho de que los grupos armados al margen de la ley han cometido actos terroristas y se

[114] Luis Carlos Restrepo, "¿Conflicto armado o amenaza terrorista?", en http://historico.presidencia.gov.co/columnas/columnas92.htm. Consultado el 4 de agosto de 2020.

[115] Desde 2006 se le acusa por la falsa desmovilización del frente "Cacica Gaitana" de las FARC. En https://www.vanguardia.com/colombia/se-fue-del-pais-y-nadie-sabe-donde-esta-luis-carlos-restrepo-MGVL142817. Consultado el 4 de agosto de 2020.

han sostenido económicamente por el narcotráfico, lo que impide atenuar sus responsabilidades.[116]

Las afirmaciones de Uribe son ciertas en su mayoría. Quizá la persecución de las que han sido históricamente víctimas los sectores de izquierda (como hecho más característico el genocidio a la Unión patriótica[117]) sirva para contradecir la "democracia pluralista" de la que habla el expresidente. No obstante, el resto de sus razones no implican que deba abandonarse la categoría de CANI como lo explica Rafael Nieto en su artículo "¿Hay o no hay conflicto armado en Colombia?" (*ACDI*, 2008):

> La circunstancia de que sean terroristas y así hayan sido calificados por la Unión Europea, la ONU, la OEA y varios gobiernos no les quita su carácter de sublevados ni al conflicto el de conflicto armado interno. Reconocerlo así no afecta en absoluto la posición de Colombia. Esos grupos no pueden ser reconocidos como sujetos ni recibir estatus de rebeldes porque no controlan, a la manera del Estado, una porción territorial de la República y no pueden realizar operaciones militares concertadas y sostenidas, como quizá lo lograron cuando el Gobierno desmilitarizó durante largos meses la zona del Caguán, en el gobierno de Andrés Pastrana.[118]

Sin embargo, pese a su propia postura, el gobierno de Uribe cometió muchas contradicciones en este sentido, como bien lo puntualiza Rodrigo Uprimny. La primera es más obvia: conservar el cargo de "alto comisionado para la paz" cuando se sostenía que no existía una guerra y, por lo tanto, no se buscaba darle una salida negociada a esta.

La segunda: Uribe calificó, en el marco de las desmovilizaciones de los paramilitares, como "delincuencia política" el fenómeno paramilitar para darle más peso jurídico al proceso

---

[116] "Uribe da 10 razones para no hablar de conflicto armado", *El espectador*, 2011. En: https://www.elespectador.com/noticias/politica/uribe-da-10-razones-para-no-hablar-de-conflicto-armado/. Consultado el 4 de agosto de 2020.

[117] Este hecho histórico se revisará en el siguiente apartado.

[118] Rafael Nieto, "¿Hay o no hay conflicto armado en Colombia?", *ACDI*, núm. 1, 2008, p. 158.

de paz de Santa Fe de Ralito de 2003.[119] Precisar por qué los paramilitares tienen sustento político y los guerrilleros no, no es algo que le preocupe al expresidente.

Ahora bien, la razón por la cual es importante mantener la categoría de CANI, más allá de darle o no legitimidad a las fuerzas armadas al margen de la ley, radica en el sostenimiento de la aplicación y el alcance del DIH. Sin este último, el gobierno de Colombia no tiene la obligación de "respetarle la vida al enemigo cuando se rinde, de proteger los bienes y la vida de los civiles, de respetar las misiones médicas, de diferenciar entre civiles y combatientes. Esto último significaría que el Estado no reconoce la distinción entre combatientes y civiles".[120]

María Emma Wills (la única mujer designada entre 14 académicos para redactar un ensayo explicativo del conflicto armado en el marco de los diálogos de La Habana) afirma que, si se habla de "amenaza terrorista" en vez de CANI, el Estado se adjudica un estatuto moral más alto que los otros al ser el único componente legal. Esto en un principio no tendría nada de malo si no implicara una división en la población civil, puesto que todos los colombianos deberían estar alineados en contra de los terroristas. En cuanto a las víctimas:

> Lo inquietante de esta postura es que no revisa hechos, patrones y contextos, sino que produce un juicio moral parcializado como punto de partida para la construcción del relato de memoria histórica. Con esta defensa moral del Estado, pone unas víctimas por encima de otras. Por esto decir que aquí no hubo conflicto armado es introducir una división moral entre la comunidad de víctimas en este país, y eso es profundamente nocivo y doloroso.[121]

---

[119] *Cf.* Rodrigo Uprimny, "¿Existe o no conflicto armado en Colombia?", 2005, en https://www.dejusticia.org/existe-o-no-conflicto-armado-en-colombia/. Consultado el 4 de agosto de 2020.

[120] Francisco Jiménez y Álvaro González, "La negación del conflicto colombiano: un obstáculo para la paz", *Espacios Públicos*, vol. 15, núm. 33, 2012, p. 31.

[121] María Wills en Carlos Castelblanco, "No se hace memoria histórica negando el conflicto armado", *Pares*, 2019, en https://pares.com.co/2019/11/09/no-se-hace-memoria-historica-negando-el-conflicto-armado/?fbclid=IwAR0VrszNpZnZS-DE-Ge9vt5grFq4fXMVOyWPpiolApX4IXfrMQoh3-GLP-Q#.XcaiLxrnEhi.facebook. Consultado el 4 de agosto de 2020.

Además de dificultar una construcción imparcial del pasado, ¿qué pasaría con las víctimas del Estado y de las fuerzas paraestatales? Estas serían un simple "daño colateral" en la lucha contra el terrorismo. Tampoco hay que ignorar el destino de miles de víctimas inocentes falsamente acusadas de colaborar con los grupos guerrilleros o la desaparición de personas sólo por el hecho de ser afines ideológicamente a la izquierda.[122] Su reconocimiento y reparación, que ya muchas veces se pone en entredicho, estaría aún más en peligro.

A partir de este discurso negacionista en Colombia existe un desdén evidente por las víctimas de las fuerzas armadas del Estado y el paramilitarismo, ellas se ven constantemente invalidadas siendo tachadas de "guerrilleras" "bandidas" y "terroristas", incluso por la misma población civil.

De ahí que exista una fuerte preocupación de gran parte de la sociedad colombiana y de las asociaciones de víctimas por las consecuencias de la negación del conflicto. Como se revisó, en realidad denominar CANI a la violencia en Colombia no exime que los grupos armados cometan delitos como el terrorismo y el narcotráfico, lo importante aquí es homogeneizar a los actores armados y priorizar el reconocimiento y la reparación de las

[122] "En la región de Urabá, el Bloque Bananero [Autodefensas Unidas de Colombia (AUC)] llevó a cabo un proceso de estigmatización, hostigamiento, persecución y exterminio de personas afines a ideas de izquierda, desmovilizados del EPL, miembros de los sindicatos bananeros, y especialmente coadyuvó en el genocidio contra la Unión Patriótica". En CNMH, *Normas y dimensiones de la desaparición forzada en Colombia*, tomo I, Imprenta Nacional de Colombia, 2014, p. 238.
"Se observa que el modus operandi común a los homicidios objeto de estudio consistía en que presuntamente miembros de la Fuerza Pública, escudados en su lucha contrainsurgente, declaraban objetivo legítimo a defensores de derechos humanos, con ocasión a su labor o por tener una postura crítica. Dicha información era transmitida al máximo jefe de las AUC, Carlos Castaño, quien a su vez le ordenaba a la banda sicarial La Terraza que cometiera el homicidio". En "Asesinato de Mario Calderón y Elsa Alvarado es un crimen de lesa humanidad", *El espectador*, 2017, en https://www.elespectador.com/noticias/judicial/asesinato-de-mario-calderon-y-elsa-alvarado-es-un-crimen-de-lesa-humanidad/. Consultado el 4 de agosto de 2020.

víctimas, acto que se ve nublado al estigmatizar a un sector de la sociedad crítico de los gobiernos de derecha.

3.2 *Breve historia del conflicto armado*[123]

En la presente investigación se tomará como inicio formal del CANI en Colombia la conformación de las dos guerrillas más grandes que han existido en el país: el Ejército de Liberación Nacional (ELN) y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) en 1964.[124] De manera que, el conflicto en Colombia ha cumplido más de cinco décadas de existencia.

No existe un consenso general acerca de las causas del CANI y de por qué se ha sostenido por tanto tiempo. No obstante, hay dos vertientes principales de interpretación: por un lado, la que podemos llamar 'económica', que cifra la responsabilidad en el resentimiento a raíz de la desigualdad y la injusticia socio-monetaria, así como la pugna por los recursos (ostentar el control sobre los minerales, el petróleo y, recientemente, de los cultivos ilícitos); por el otro, la falta de una institucionalidad fuerte en el país.[125]

Con el paso de los años, las explicaciones se han combinado para dar paso a una interpretación multivariable de las causas del conflicto. Por lo tanto, existe una vertiente que aboga por la unión de desigualdad y codicia representada por Fabio Sánchez y Mario Chacón, quienes afirman que:

> si bien en un comienzo el conflicto violento pudo encontrar sus orígenes y explicaciones en variables socio-económicas —de pobreza y desigualdad, injusticia

[123] Se debe inferir que un CANI de más de cinco décadas no puede ser detallado en pocas páginas y más en una tesis que no responde a la disciplina histórica, por ende, y como medio para ofrecer un contexto a los lectores no colombianos, se mencionarán los actores y características más importantes de dicho conflicto.

[124] *Cf.* Marco Palacios, *Violencia pública en Colombia (1958-2010)*, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 2012.

[125] *Cf.* Lilian Yaffe, "Conflicto armado en Colombia: análisis de las causas económicas, institucionales de la oposición violenta", *Revista CS*, núm. 8, 2011, pp. 187-208.

> social, etc.—, posteriormente éste se explica mejor a través de variables asociadas con la codicia por los recursos naturales y las rentas provenientes de su explotación.[126]

Por su parte, Jorge Restrepo y David Aponte exhiben una postura que cifra las causas en la conjunción de la desigualdad económica y una pobre institucionalidad. Ellos sostienen que un Estado que no tiene injerencia en todo el territorio, y ha estado viciado por una lucha bipartidista, no posee la fuerza de terminar definitivamente con el conflicto. La confrontación armada en Colombia —en su perspectiva— se alimenta de políticas agrarias que no repercuten en una mejora de la situación de los campesinos y de las limitaciones del Ejército que no ha podido proteger cabalmente a la población y hasta ha ejercido violencia sobre esta.[127] De manera que la combinación de factores como la precaria institucionalidad y la desigualdad hicieron posible el conflicto que se ha mantenido con base en la explotación y el acaparamiento de recursos naturales, especialmente de los cultivos ilícitos a partir de los años setenta.

No obstante, la Guerra Fría y el triunfo de la milicia cubana en 1959 tienen parte en este asunto. Es así como la guerrilla del ELN surge como un aparato urbano propagandístico, en contra de la oligarquía política, bajo la dirección de Fabio Vásquez. Con todo, en los años setenta esa guerrilla adquiere poder y relevancia al ser apoyada por religiosos militantes de la teología de la liberación con el sacerdote español Manuel Pérez como máximo representante.[128]

Las FARC poseen unos orígenes distintos. La mayoría de los integrantes de la primera generación habían pertenecido a autodefensas campesinas y guerrillas liberales. En un

---

[126] Fabio Sánchez y Mario Chacón, *apud*. L. Yaffe, art. cit., p. 197.
[127] Jorge Restrepo y David Aponte, *apud*. L. Yaffe, art. cit., p. 198.
[128] *Cf*. M. Palacios, *op. cit.*

principio conformaron “la república independiente de Marquetalia” que fue atacada por el Ejército bajo el mando del presidente Guillermo León Valencia en 1964, esto en un movimiento militar conocido como “Operación Marquetalia”. Los sobrevivientes establecieron el “Bloque sur” el 20 de julio de 1964.[129]

La conformación de las FARC (con este nombre) fue concertada por el Partido Comunista Colombiano (PCC) en su segunda conferencia que tuvo lugar en 1967. Sin embargo, el PCC consideraba en ese momento a las FARC como una reserva estratégica en caso de que el gobierno le cerrara todas las posibilidades de acciones desde la legalidad.[130] De ahí que el crecimiento de esta guerrilla fuese muy lento: en 1978 apenas contaba con mil hombres.[131]

La situación cambió a partir de 1979. Las FARC multiplicaron sus frentes y fueron adquiriendo poder territorial más allá de la periferia del sur del país. Con el tiempo, se desligaron del PCC para conformar un partido propio, el Partido Comunista Colombiano Clandestino (PCCC), para luego pasar al Movimiento Bolivariano por una Nueva Colombia (MB).

Después de estos intentos, lograron la creación de un partido legal bajo el marco de los acuerdos de paz de La Uribe (mayo de 1984): la Unión Patriótica (UP). El movimiento político englobaba también a personas con ideologías afines, aunque no fuesen combatientes armados.[132] En las elecciones de 1986 ganaron representaciones en alcaldías, escaños en consejos, asambleas departamentales, la cámara de representantes y unos pocos en el senado.

---

[129] *Ibid.*, p. 93.
[130] Fernán González, *Poder y violencia en Colombia*, Ediciones Antropos Ltda, Bogotá, 2014, p. 355.
[131] *Idem*.
[132] M. Palacios, *op. cit*., p. 127.

Esto reavivó las preocupaciones de la derecha por una posible victoria de la revolución armada de las FARC, así que decidieron atacar el lado vulnerable: la UP.

Existen cifras disímiles de cuántos muertos dejó esta operación en conjunto de paramilitares, narcotraficantes, políticos y las fuerzas armadas estatales; algunos señalan 1598 víctimas,[133] otros hasta 3000.[134] A raíz de este suceso, que ha sido catalogado como genocidio, las FARC renunciaron a la solución negociada y la vía legal, los acuerdos del 2016 cambiaron esta posición. No obstante, accedieron a dialogar con el gobierno de Andrés Pastrana (1998-2002), donde vieron una oportunidad para nutrirse militarmente a partir de la zona de despeje del Caguán.

La acción fariana de aprovecharse de la zona de distención y haber arribado ya a grandes ciudades acrecentaron el temor general de la población y exacerbaron el odio hacia ellas. La situación fue aprovechada por el candidato presidencial Álvaro Uribe, quien ganó las elecciones con la promesa de combatirlas con mano dura. Finalmente, y pese al desdén general que existe hacia los integrantes de las FARC, se firmó el acuerdo de paz de la Habana en 2016 en el segundo gobierno de Juan Manuel Santos.

Las FARC pueden darse por extintas, sin embargo, existen en la actualidad disidencias que no quisieron acogerse al tratado de paz. Asimismo, exlíderes que hicieron parte de los acuerdos como Luciano Marín (Alias Iván Marquéz) y Seuxis Paucias Hernandez

[133] *Idem.*
[134] F. González, *op. cit.*, p. 390.

(Alias Jesús Santrich) retomaron la lucha armada el año pasado y se separaron totalmente del mando de Rodrigo Londoño, el máximo jefe de las FARC hasta los acuerdos de 2016.[135]

Con todo, el gobierno de César Gaviria logró la desmovilización de otras guerrillas menores como el M-19 (la más mediática de todas), el Ejército de Liberación Popular (EPL), el Partido Revolucionario de Trabajadores (PRT) y el movimiento indigenista Quintín Lame.[136] En el presente, además de las disidencias de las FARC, siguen activos el ELN y un reducto del EPL. Los grupos guerrilleros han sido los principales responsables de los secuestros del país con 24.482 hasta 2010 y de 77 atentados terroristas hasta 2012. También son los responsables del mayor número de reclutaciones de menores.[137]

La otra cara de la moneda del conflicto la tienen los paramilitares y el Estado con su fuerza pública. Los paramilitares en Colombia se entienden como: "aquellos grupos y unidades cuya meta es la lucha contrainsurgente y cuya violencia está dirigida contra la base social —supuesta o real— de la guerrilla, la izquierda política y los movimientos sociales".[138]

Los paramilitares comenzaron a ser parte del conflicto desde la década de los ochenta paralelamente a las negociaciones de paz del gobierno de Belisario Betancour (1982-1986). Al inicio surgieron como asociaciones que defendían a ciertos sectores del país de las guerrillas. El grupo MAS (Muerte a Secuestradores) fue conformado por distintos

---

[135] Santiago Torrado, "El disidente de las FARC Iván Márquez anuncia que retoma las armas en Colombia", *El país*, 2019, https://elpais.com/internacional/2019/08/29/actualidad/1567065255_850419.html. Consultado el 5 de agosto de 2020.

[136] F. González, *op. cit.*, p. 413.

[137] "La escala de la violencia y sus responsabilidades", *Semana*, https://especiales.semana.com/especiales/escala-violencia-colombia/index.html. Consultado el 5 de agosto de 2020.

[138] Raul Zelik, *Paramilitarismo. Violencia y transformación social, política y económica en Colombia*, trad. Nelly castro, Siglo del Hombre editores, Bogotá, 2015, p. 24.

narcotraficantes del cartel del Valle y Medellín como una alianza para protegerse de la extorsión y los secuestros, sobre todo, de los cometidos por el M-19.

También en el Magdalena Medio surgieron grupos de autodefensas con el fin de resguardar los grandes latifundios que comenzaban a existir en esa zona.[139] Pero, a partir de 1987, los paramilitares actuarían en contubernio con las fuerzas estatales como una forma soterrada de combatir las guerrillas de izquierda.

Diez años después, en 1997, se fundaron las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) bajo el mando de los hermanos Castaño: Fidel, Carlos y Vicente. Ellos se esforzaron por darle un tono político a su lucha y que su organización fuese reconocida como "tercer actor" en el conflicto armado.[140] En el primer período presidencial de Álvaro Uribe (hasta 2006) se desmovilizaron la mayoría de sus bloques.

No obstante, la realidad cotidiana del país hace pensar que el acuerdo de Ralito no acabó con la presencia de los paramilitares que, en la actualidad, se denominan BACRIM (Bandas Criminales emergentes). Grupos como Los urabeños, Los rastrojos, La oficina de Envigado y Las águilas negras se dedican hoy al control y la extorsión de la economía ilícita (con predominio del narcotráfico).[141] Los paramilitares son los responsables de la mayor parte de los asesinatos selectivos y de las masacres acaecidas en el país: 8.903 y 1.166, respectivamente.[142]

---

[139] Mauricio Romero, "Paramilitares, narcotráfico y contrainsurgencia: una experiencia para no repetir", en Gonzalo Sánchez y Ricardo Peñaranda (comps.), *Pasado y presente de la violencia en Colombia*, La carreta Editores, Medellín, 2007, p. 409.

[140] R. Zelik, *op. cit*., pp. 110-122.

[141] *Ibid*., pp. 365-380.

[142] *Semana*, enlace citado.

La fuerza pública, por su parte, es culpable de al menos 57 casos de tortura, 158 masacres y 2.399 asesinatos selectivos.[143] La persecución a los militantes de izquierda, o cualquiera que pareciese serlo, ha sido una práctica común en Colombia desde el gobierno de César Turbay (1978-1982). En 1979 se produjeron centenares de arrestos seguidos de procesos masivos en manos de la justicia militar, debido a que el gobierno modificó el Estatuto de seguridad para ampliar el delito de "subversión" a cualquier tipo de propaganda que incitara a la protesta social o a la desobediencia a las autoridades.

Asimismo, rescató un artículo de la Constitución de 1886 que facilitaba la detención de sospechosos de alterar el orden público (sin el debido proceso). Tales hechos fueron cuestionados por Amnistía Internacional y la Comisión Interamericana de Derechos Humanos. Sin embargo, el gobierno contaba con el apoyo de los partidos tradicionales y con la mayoría de la prensa (a excepción del periódico *El espectador*).[144]

De igual manera, el enfoque dado al conflicto "como agresión terrorista" desde la presidencia de Uribe continuó criminalizando la protesta social y, dadas las ambigüedades del concepto mismo de "terrorismo", las reivindicaciones sociales quedaron bajo este tipo de sospecha. Son significativas de este período las llamadas "chuzadas del DAS" (Departamento Administrativo de Seguridad desaparecido en 2011).

El DAS interceptó los teléfonos de políticos del Estado y de oposición, de los magistrados de la Corte Suprema de Justicia, de líderes sindicales, campesinos, estudiantes e intelectuales y de cualquier persona sospechosa según criterios estatales. El accionar

[143] *Idem.*
[144] F. González, *op. cit.*, p. 386.

criminal de los grupos paramilitares se benefició de la información obtenida por las "chuzadas".[145]

También es famoso el caso de los llamados "falsos positivos" (2008) denunciados a partir de la desaparición de once jóvenes de procedencia humilde en el pueblo de Soacha, aledaño a Bogotá. Los jóvenes fueron pasados como combatientes dados de baja en Norte de Santander, 650 kilómetros al norte de su lugar de origen:

> Las investigaciones revelaron que reclutadores habían ofrecido trabajo a los ingenuos muchachos, para convencerlos de viajar. Una vez en Norte de Santander fueron entregados a soldados que los asesinaron y reportaron sus cuerpos como guerrilleros dados de baja en combate, o "positivos", en el argot militar. Según reportes, los reclutadores recibieron cerca de quinientos dólares por cada joven entregado a sus asesinos.[146]

Las cifras de este crimen completaban, hasta 2014, 2.248 víctimas.[147] La necesidad de demostrar resultados por parte del Ejército Nacional en los gobiernos de Uribe, quien enarboló una fuerte lucha armada contra las guerrillas y las replegó a sus lugares de origen (las zonas selváticas y periféricas), expulsándolas de la ciudad y las carreteras centrales del país, funge como la explicación principal de este fenómeno.[148]

Con todo, el CANI (o los CANIs si se tiene en cuenta lo que afirma el CICR) sigue siendo una realidad en Colombia, pese a las constantes desmovilizaciones y diálogos de paz. Ahora las motivaciones ideológicas, que alguna vez fueron motivos de lucha, se ven desdibujadas en la sombra de la disputa por el poder de los cultivos ilícitos y las rutas de la

---

[145] César Torres Del Río, *Colombia siglo XX. Desde la guerra de los Mil Días hasta la elección de Álvaro Uribe*, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2015, pp. 355-356.

[146] Stephen Ferry, *Violentología. Un manual del conflicto colombiano*, Icono Editorial, Bogotá, 2012, p. 116.

[147] "El informe de 'falsos positivos' que entregó la Fiscalía a la JEP", *El heraldo*, 2019, https://www.elheraldo.co/mundo/el-informe-de-falsos-positivos-que-entrego-la-fiscalia-la-jep-635858. Consultado el 5 de agosto de 2020.

[148] S. Ferry, *op. cit*., p. 117.

droga. No obstante que en la actualidad la lucha sea entre narcoejércitos, ello no borra el dolor de las víctimas que dejan a su paso ni la necesidad que existe por propender por un mejor futuro para ellas y para todos los colombianos.

3.3 *La memoria en crisis*

Bajo el actual mando de Iván Duque (2018-2022), el presidente más joven y el primero del partido político "Centro Democrático" (que dirige Álvaro Uribe), el historiador Darío Acevedo Carmona asumió el mando del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNHM). Esto no sería noticia de revuelo si no fuese porque Acevedo niega la categoría de CANI y, además, afirmó en una entrevista con el periódico *El colombiano* que bajo su dirección el CNMH no iba a escuchar a los victimarios.[149]

El historiador es un fiel seguidor de las ideas uribistas. Incluso, en el presente, ha hecho activismo en favor del expresidente Uribe (a quien le dictaron medida de aseguramiento preventiva por el caso de manipulación de testigos, paramilitares en cuestión, en contra del senador de oposición Iván Cepeda). Todos estos hechos han disminuido de manera considerable la confianza de las víctimas en la institución que se encarga de resguardar la memoria en el país: colectivos como la Asociación Minga han retirado sus archivos de las instalaciones del CNMH, por ejemplo.[150]

Las víctimas, quienes deberían ser siempre consultadas en estos temas, se sienten revictimizadas por el nombramiento de Acevedo. Para ellas resulta fundamental que desde

---

[149] Olga Rendón, "El conflicto armado no puede convertirse en verdad oficial", *El colombiano*, 2019, en https://www.elcolombiano.com/colombia/el-conflicto-armado-no-puede-convertirse-en-verdad-oficial-NE10142953. Consultado el 6 de agosto de 2020.

[150] "El activismo político de Darío Acevedo, director del Centro de Memoria Histórica, a favor de Uribe", *El espectador*, 2020, en https://www.elespectador.com/noticias/politica/el-activismo-politico-de-dario-acevedo-director-del-centro-de-memoria-historica-a-favor-de-uribe/. Consultado el 6 de agosto de 2020.

el gobierno se acepte la catalogación de CANI, puesto que argumentan que reducirlo a una lucha contra el terrorismo borra la larga duración de los hechos que terminaron por afectarlas. Asimismo, para ellas, resulta crucial dar voz a los victimarios:

> Para nosotros es una parte importante que los responsables hablen. Muchas víctimas quisieran ver condenas o sentencias duras, por la gravedad de los delitos. Pero se espera que ellos hablen, que digan qué hicieron con nuestros familiares, que cuenten dónde están. Eso es lo interesante, no tanto los procesos judiciales y las condenas. Por eso es fundamental escucharlos.[151]

La situación actual de la CNMH representa la pugna por ser quien escribe el pasado, quien formula el recuerdo político. De ahí que la lucha por la memoria sea un asunto de no acabar en Colombia.

Que la presente tesis sea un recordatorio de la razón por la cual la memoria histórica es importante y merece ser conservada desde la imparcialidad, así como la lucha por el reconocimiento de las víctimas (sin distinción alguna entre la orientación ideológica y la motivación de sus victimarios).

[151] "¿No existe el conflicto en Colombia? Seis proyectos de memoria le responden a Darío Acevedo", *Semana Rural*, 2019, en https://semanarural.com/web/articulo/dario-acevedo-centro-nacional-de-memoria-historica/829?fbclid=IwAR0di4bJrEuq7IRI6PHfa2lLiYjJfNyfzJ0ty8jZKCpBnvZ91dIF9R0BrFU. Consultado el 6 de agosto de 2020.

4. ARTIFICIOS DE LA EMPATÍA

El capítulo presente tendrá una estructura distinta a la que se ha venido presentando. Estará dividido en tres partes: en las dos primeras se analizan a profundidad aspectos predominantes en la novela que se contraponen, pero a la vez se complementan; la última parte será un ejercicio de síntesis de esos elementos contrapuestos. Rosero construyó su novela en diadas y, en este segmento, esa sutil y cuidadosa construcción será estudiada y valorada.

Así pues, la razón de esta estructura obedece a uno de los fines de la tesis: demostrar cómo la novela genera empatía en la recepción. La hipótesis de esta tesis es que mediante el contraste de lo que resulta chocante y de lo que provoca compasión, Evelio Rosero logra 'afectar' al lector de forma definitiva. En concreto, gracias al trabajo autoral en *Los ejércitos*, el lector puede conectarse aún más con el personaje narrador que se descubre tan imperfectamente humano como él. Tanto los momentos antipáticos como los que causan simpatía se encuentran dispersos por toda la obra, sin embargo, aquí decidí separarlos para fines analíticos: exponer y estudiar cómo el juego contrapuntístico del escritor colombiano alcanza una mayor duración y una mejor recepción.

De este modo, el primer fragmento de este capítulo corresponde a ciertas características del narrador-protagonista, mismas que pueden resultar algo extrañas, debido al contexto en el que se presentan: un anciano habitante de un pueblo constantemente visitado por la guerra. Tales características son la perversión sexual y el humor cruel. Lo anterior se estudiará para hacer un análisis más acabado y completo del narrador, así como del universo diegético de la novela.

Por el contrario, el segundo fragmento de este capítulo expone todas las penurias a las que se ven conminados los habitantes de las zonas de conflicto en Colombia que, claramente, no son combatientes ni actores armados, de ahí el uso del término "inerme" que he tomado de la filósofa Adriana Cavarero.[152] En dicho fragmento, además, se podrá ver la otra cara de la personalidad del protagonista, pues este no es exclusivamente un personaje pervertido es, al igual, un anciano afectado por la senilidad que ha sido potenciada por el flagelo de la desaparición (en este caso la de su esposa, Otilia). Finalmente, el tercer segmento —como ya se ha anticipado— exhibe las conclusiones de esta forma de proceder roseriana (el juego de los opuestos); también los resultados de la decisión de emular esta estrategia para el análisis de la novela en sí.

4.1 La desmitificación de la ancianidad buena y sabia: la perversión y el humor cruel de Ismael

4.1.1 La mirada

El lector recibe la novela desde los ojos de Ismael, protagonista y narrador. Entonces, la historia está inexorablemente atravesada por el punto de vista del docente jubilado que funge como filtro del universo diegético, que se ubica en el pueblo ficticio de San José, pueblo arquetípico que bien podría ser cualquiera de los pueblos ubicados en la periferia colombiana. La mirada de Ismael será la conductora hasta el fin de la novela, debido a que esta nunca se pierde, así como su humor, pese a lo desventuradas que puedan ser las circunstancias.

[152] A. Cavarero, *op. cit*., p. 59.

El personaje principal tiene un hábito constante: mirar a los otros; pero, en especial a las mujeres jóvenes, que son para él, esencialmente bellas.[153] "La belleza, abruma, encandila: nunca pude evitar apartar los ojos de la belleza que mira",[154] afirma el profesor. Para el protagonista de la novela sólo lo joven es bello por ser hechicero ("abruma") y desconocido ("encandila"), de ahí que, para este narrador, únicamente en la juventud radique la belleza, que es finalmente el objeto principal de su deseo —y del deseo erótico general—. Su obsesión por la belleza que reside en la juventud lo llevó incluso al punto de casi perder la vida, pues fue descubierto espiando reiterativamente a una mujer mientras ella se cambiaba de ropa (p. 25).

Por lo anterior, no es casual que la obra inicie con el protagonista 'encaramado' para mirar a Geraldina y, en ocasiones, a la misma Gracielita (muy a pesar de la infancia de esta última), hecho que se ve disimulado al narrar desde la interpretación de la vista de otro, alguien igualmente infante, Eusebito. Para Ismael contemplar a Geraldina era la única razón de existir (p. 34) antes de que la guerra volviese al pueblo: tener el placer de mirarla sin ser mirado, aunque lo segundo ya le fuese difícil de conseguir.

---

[153] El protagonista puede clasificarse como un escopofílico o un escoptofílico (la definición contemporánea de lo que antes se denominaba "*voyeur*"), es decir, que podría sufrir un "Trastorno de las inclinaciones sexuales, que se caracteriza por la inclinación recurrente o persistente a mirar a personas realizando actividades sexuales o que están en situaciones íntimas". Ver el *Diccionario médico de la Clínica Universidad de Navarra* que puede ser consultado en https://www.cun.es/diccionario-medico/terminos/escoptofilia-griego-skeptesthai. Consultado el 02d e julio de 2020.
Realizaré un análisis teórico de este trastorno sexual, hecho que no significa que el escoptofílico en este estudio sea de ninguna manera visto de forma apologética, pues el acto voyerista no deja de significar la vulneración de la mujer: "ver sin ser visto [en este caso: sin tener consentimiento] es una especie de violación de aquel a quien vemos" en Josef Rattner, *Psicología y Psicopatología de la Vida Amorosa: Una introducción a la psicología profunda de la sexualidad y el amor en sus manifestaciones sanas y Enfermas*, trad. Armando Suárez, Siglo XXI Editores, México, 2002, p. 118.

[154] Evelio Rosero, *Los ejércitos*, Tusquets, Bogotá, 2007, p. 32. En adelante, únicamente cuando se cite esta obra, se mostrará el número de página entre paréntesis.

El narrador, entonces, encaja en la perspectiva del *voyeur* propuesta por Josef Rattner (Austria, 1928): "El sentido del mirar libidinoso reside en el carácter del mirón y en su actitud frente al problema de la vida, al que quiere eludir situándose como un ‹‹observador distante››".[155] Así, el acto de contemplar a Geraldina, en las primeras páginas de la novela, le sirve al protagonista como aliciente para resistir su rutina de anciano jubilado. No obstante, su 'actividad favorita' se tornará problemática debido a la desaparición de Otilia, ya que el personaje principal se siente culpable al distraerse gracias al atractivo de Geraldina; la joven propicia que el anciano olvide por momentos la terrible situación en la que se encuentra:

> Así avanzamos en silencio, rodeamos la piscina vacía, sucia de cáscaras, pepas de naranja, estiércol de pájaro. Cierro por un segundo los ojos, porque no quiero recordar a Geraldina desnuda, porque debe ser por eso, sobre todo, que no quiero verla; me resulta doloroso, agotador, sin esperanzas, en mitad de la desaparición de Otilia, atestiguar que mi mente y mi carne se conmueven y padecen por la sola presencia de esta mujer sola en el mundo, Geraldina, su voz o su silencio, aunque la sorprenda de luto, ensombrecida, de luto –cuando se supone que su marido aún no ha muerto (p. 149).

El problema, según el propio protagonista, radica en su reciente senilidad, su mente ya no es capaz de ocuparse de varias tareas a la vez. Por ende, para él, constituye una desgracia que un agente externo (que antes mejoraba su estado de ánimo) lo aparte de la búsqueda de su esposa, porque si no la busca él, nadie más lo hará. A partir de la desaparición de Otilia, la inclinación perversa del personaje representará un doloroso obstáculo, por lo tanto, Ismael deja de disfrutar lo que le confiere su mirar. La violencia le quita al narrador incluso ese 'placer reprochable' que le funcionaba como único motivo para existir.

Además, la desviación sexual del protagonista permite ser analizada desde la teoría de Georges Bataille (Francia, 1897-1962) sobre el erotismo. En su libro homónimo, el francés

[155] J. Rattner, *op. cit*., p. 111.

afirma: “Hay, en la búsqueda de la belleza, al mismo tiempo que un esfuerzo para acceder, más allá de una ruptura a la continuidad, un esfuerzo para escapar de ella. Ese esfuerzo ambiguo nunca deja de serlo”.[156] Esa reflexión se puede postular para la perversión de Ismael, porque el anciano personaje quiere evitar verse sumido en una situación de índole y bajeza sexual causada por un estímulo externo, es decir, por la proximidad con una mujer joven y bella: “Me embarga una suerte de disgusto: que no vengan las mujeres bellas a esta casa, que no me suman en el dolor de verlas, carajo” (pp. 169-170). Textualmente, en este fragmento Rosero recurre al presente subjuntivo (y también a la repetición): ‹que no vengan›, ‹que no me suman›. Al enunciar posibilidad este modo verbal hace énfasis en situaciones hipotéticas, mismas que, precisamente, el narrador quiere evitar: las visitas no pedidas de las mujeres jóvenes (en especial Geraldina y Gloria Dorado).

Esta evasión se explica en su propio reproche: permitir darle licencia a su imaginación erótica, mientras que Otilia sigue desaparecida. Pese al mismo carácter llamativo de la belleza, que él inevitablemente busca (pues su razón de ser radicaba en contemplarla), lo hiere la desfachatez de no pensar en algo más que no fuese su esposa. La siguiente cita expone ese sufrimiento con el cual Rosero ha matizado a su protagonista:

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

En esta escena, Ismael fue configurado como un ser obsceno que ni siquiera respeta la edad del objetivo de su perversión y menos aún la situación: su casa quedó en la mitad de un

[156] Georges Bataille, *El erotismo*, trad. Antoni Vicens, Tusquets, Barcelona, 1997, p. 150.

enfrentamiento armado. Aquí, Cristina se presenta en su forma más vulnerable: una niña que necesita a su mamá y externa su miedo abrazando un osito de peluche (escena por demás ya clásica de las representaciones de la infancia en el arte y en el discurso popular); por el contrario, el anciano, con toda la carga de su edad y de su género, aprovecha la situación para mirar sin consentimiento a la jovencita.

Es precisamente la edad y la vulnerabilidad de la personaje lo que recrudece el efecto en el lector, pues, en el caso de Geraldina, aunque se sabe observada, no parece importarle en demasía (además de que es una adulta); mientras que la niña no está consciente de la actitud del docente en ese instante. Cristina, entonces, está en total desventaja ante la violencia de la mirada del anciano, quien destruye la posibilidad de que ella exprese su voluntad o consentimiento.

Si por sí mismos los fragmentos en los cuales se hace una alusión erótica o en los que se da cuenta de los pensamientos del protagonista que surgen en la proximidad de una bella joven provocan una reacción negativa del lector, resulta aún más repulsivo cuando la 'observada' es básicamente una niña. Constituye un acto desmedido que un personaje en su situación se detenga a ver el cuerpo de las mujeres, pese a que el protagonista mismo se lo autorreproche. Ismael, así, se configura como un personaje atrapado entre las consecuencias de una guerra de la cual no tiene culpa, misma que ha potenciado el desgaste de su psique y el aumento de su perversión —previa a los hechos que tienen lugar en la novela—.

Con base en lo anterior, es dable enunciar una hipótesis sobre el uso de las cursivas en el pasaje que corresponde a las vivencias de Eusebito y Gracielita durante su cautiverio: ese cambio en el tipo de letra demarca una cita, reinterpretada por Ismael, de las experiencias del niño. Desde el inicio de la novela el narrador deja clara su conclusión de la atracción que

siente Eusebito, hijo de Geraldina, por la niña que habita y ayuda en las tareas de su hogar. No obstante, puede argüirse que también es una estrategia del protagonista para disipar la atención en el hecho de que, él mismo, a la vez, repara en Gracielita. De ahí que lo mejor sea concentrarse en el testimonio de Eusebito, pero deteniéndose en las partes eróticas para lograr una mejor expresión que no sería alcanzada por el lenguaje propio de un niño de primaria:

> *Ella alcanzó a distinguir la mariposa desapareciendo. Contuvo las lágrimas. Con un suspiro de alivio comprobó de nuevo que la mariposa volaba lejos, se eclipsaba, lejos de ella. Sólo entonces se miraron por primera vez, y era que realmente se acababan de conocer —en pleno cautiverio—. Una burla recíproca los hizo reír: ¿jugaban y rodaban por su jardín?, juntas las caras, sin dejar de abrazarse, como si ya nunca más quisieran separarse, al tiempo que venían los hombres a llevárselos. Pero él se contemplaba los dedos, todavía húmedos de la lengua de Gracielita* (p. 156).

El uso de cursivas es un artificio narrativo que evidencia el incipiente erotismo de la niñez a través de la mirada del personaje principal que, sin embargo, implica un cambio de narrador homodiegético a uno heterodiégetico, que focaliza exclusivamente sobre los dos niños en el campamento donde estaban secuestrados. Ahora bien, no es únicamente erotismo lo que se describe entre esas letras itálicas; es también la narración de un amor, un sentimiento que no escapa con facilidad al concepto anterior: Eusebito descubriendo sus afectos y sensaciones a través del contacto físico con Gracielita.

4.1.2 Erotismo y muerte

Existe algo en la mirada del narrador (o en la manera en cómo describe las cosas) que hace que su ‘punto de vista’ esté inexorablemente unido a una consciencia de la muerte. Esta conjunción ejerce una notable presencia a lo largo de la novela y, por ello, constituye uno de los artificios roserianos más empleados: la tensión entre contrarios. En concreto, la contraposición entre erotismo y muerte, a juicio de Julia Kristeva (Bulgaria, 1941), es inevitable, pues como diría Sigmund Freud: la pulsión de muerte es anterior al amor. No

obstante, la teórica agrega: "El relato obsceno conduce a Tánatos entre los signos mediante la temática de la pasión y de la muerte, por una parte, mediante el choque de los campos semánticos y los discursos heterogéneos, por otra".[157] Para Kristeva, la perversión es un territorio defensivo que el sujeto opone a la muerte.

De ahí que pueda pensarse que el protagonista enarbola su desviación sexual en contra del contexto de violencia y guerra que le acecha constantemente. Esta es una de las ideas de uno de los primeros críticos académicos que se ocupó del erotismo como tema fundamental en *Los ejércitos*, César Valencia, quien sostiene que el erotismo es la contraparte "positiva" del ámbito violento.[158] Su argumento puede verse refutado en las mismas reflexiones de Ismael (como ya se ha visto en varias citas en este trabajo): para el narrador es indeseable e inoportuna su imaginación y su inclinación lujuriosa. Por ende, pese a que el autor utilice con frecuencia parejas de conceptos opuestos, no necesariamente también lo son en términos de positivo-negativo: ambos pueden tener una carga semántica negativa —como en efecto la tienen dentro de la diégesis de la obra —. Debido a esto, la aplicación de las ideas de Kristeva a la novela de Rosero no se ve afectada, porque, como ya expliqué, la oposición no exige que deban ser de cargas semánticas contrarias.

Justamente, la narración de Ismael se mueve en esta conjunción ambivalente y la novela está poblada de ejemplos sobre ello: cada vez que narra una situación erótica avistada (o vivida en primera persona, por ejemplo, en el caso de la portera de la escuela), le sigue la narración de una muerte: ya sea por causas naturales o por la violencia misma que azota y ha

---

[157] Julia Kristeva, *Historias de amor*, trad. Araceli Ramos, Siglo XXI Editores, México, 2013, p. 329-330.

[158] César Valencia, "Contrapunto y expresividad en *Los ejércitos* de Evelio Rosero", *Poligramas*, 2007, núm. 28, pp. 297-300.

azotado a su pueblo. Sin embargo, el orden de los hechos puede presentarse al revés: “Pronto el asesinato y el accidente quedaron relegados –en apariencia, porque yo seguía repitiéndolos, asociándolos, de una manera casi que absurda, en mi memoria: primero la muerte, después la desnudez” (pp. 23-24). Esta breve cita esconde un contexto mucho más amplio: la historia de cómo se conocieron Otilia e Ismael.

La primera vez que el protagonista ve a la que será su esposa ocurre cuando Otilia se está subiendo la falda en el baño de una terminal de autobuses, luego de que, en el mismo lugar, asesinaran a un hombre. La cita, que emplea un guion que no cierra para precisar el acceso al pensamiento del narrador, comprende una prolepsis fatídica: desde el inicio de su vida juntos estuvieron marcados tanto por la muerte como por lo erótico. De modo que la cita funciona, a la vez, como una anticipación de la trama misma de la novela: casi al final la desnudez sucede a la muerte, eso sí, de forma mucho más aberrante.

Asimismo, con base en un análisis de las diadas semánticas, se puede apreciar que el erotismo y la muerte están equiparados con otras duplas como ‘vida-muerte’ (ya lo vimos) o ‘erotismo-violencia’, pues, no en exclusiva, cada vez que ocurre algo que permite ser tildado de erótico le sucede una muerte, aunque sí puede presentarse una escena relacionada con el contexto violento:

> Geraldina paga a Chepe y se incorpora afligida, igual que bajo un peso enorme–la conciencia inexplicable de un país inexplicable, me digo, una carga de poco menos de doscientos años que no le impide sin embargo estirar todo su cuerpo, empinar los pechos detrás del vestido, bosquejar una sonrisa incierta, como si se relamiera los labios:
>
> —Pero vámonos donde Hortensia —ruega con un quejido—, se nos hizo de noche (p. 37).

En un análisis textual de la cita anterior se manifiestan los recursos literarios que el autor colombiano usa con frecuencia en la obra y que, por lo tanto, son parte íntima del sistema estético: hace uso de un símil, bajo la forma de "igual que", reforzándolo con una repetición: "Geraldina paga a Chepe y se incorpora afligida, *igual que* bajo un peso enorme". Ahora bien, esta repetición es llamativa en tanto que va precedida por un guion que, en exclusiva, abre y no cierra, es decir, es un guion que marca el acceso al pensamiento del narrador, a la 'explicación' de la escena desde el punto de vista de Ismael.

A la vez, tiene lugar un juego de perspectiva o focalización entre el afuera y el adentro, no obstante, éste es más claramente señalado mediante un signo ortográfico: el guion. Por consiguiente, ya que la escena se ve a través de la interpretación del protagonista, este no puede afirmar nada: la sonrisa de Geraldina quizás represente un sentimiento totalmente contrario a la felicidad...

Rosero cierra el fragmento con un diálogo de la mujer: "se nos hizo de noche". En sí misma la frase es una metonimia, sin embargo, encierra una importante carga simbólica: la que le pertenece a la noche. La noche es, aparte de la antesala de un nuevo comienzo, un adentrarse en: "lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas y monstruos, las ideas negras".[159] "Hacerse de noche" significa entonces el presagio de un gran cambio, puesto que en lo indeterminado cabe el devenir. Esta cita que pertenece a las primeras páginas de la novela augura que, desde ese momento, las cosas se tornarán oscuras para la comunidad de San José, el *locus* de la diégesis.

[159] J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, trads. M. Silvar y A. Rodríguez, Herder, Barcelona, 1986, p. 754, *S.V.* NOCHE.

Ahora bien, en el sentido semántico, es innegable el uso del "contrapunto" entre el erotismo y la violencia que realiza el escritor colombiano en su libro. En efecto, la cita es una síntesis perfecta de los dos conceptos sin que necesariamente llegue a ser obscena como se evidencia en otras partes del relato: la belleza y la voluptuosidad de las que se sabe dueña Geraldina no pueden escapar al peso de su realidad, a la desazón de vivir y crecer en la zona periférica de Colombia, en un pueblo aledaño a un "corredor de droga", como lo explica el mismo protagonista en otras páginas (p. 124 y ss.). Situación que puede ponerse en perspectiva empírica con base en el concepto "pesimismo activo" del negociador de conflictos John Lederach[160] al referirse a la capacidad del colombiano común de desarrollar y disfrutar la vida siendo constantemente atravesado por la guerra y otros tipos de violencia. Empero, este es uno de los escasos pasajes de la novela en que el erotismo no se ve de manera negativa, pues no interviene la perversidad del personaje principal y, por lo tanto, no hay nada que deba despreciar de sí mismo.

Con todo, el momento más álgido de la perversidad de Ismael aparecerá casi al final del libro en la pesada escena en donde hace presencia el cadáver de Geraldina. Es ahí donde toda la obscenidad del personaje narrador quedará expuesta, donde se verá el grado de afectación psicológica y emocional por las que este ha pasado. Sin lugar a duda, la siguiente escena es una de las más importantes de la obra y, por ende, su análisis merece profunda atención:

> Uno de los hombres hurgaba a Geraldina, uno de los hombres la violaba: todavía demoré en comprender que se trataba del cadáver de Geraldina, era su cadáver, expuesto ante los hombres que aguardaban, ¿por qué no los acompañas, Ismael? Me escuché humillarme, ¿por qué no les explicas cómo se viola un cadáver?, ¿o cómo se ama?, ¿no era eso con lo que soñabas? […] estos hombres, pensé, de los que sólo veía el perfil de sus caras enajenadas, estos hombres deben esperar su turno, Ismael,

[160] *Cf.* John Lederach, *La imaginación moral*, trad. Teresa Toda, Norma, Bogotá, 2008.

> ¿esperas tú también el turno?, eso me acabo de preguntar, ante el cadáver, mientras se oye su conmoción de muñeca manipulada, inanimada –Geraldina vuelta a poseer, mientras el hombre es solamente un gesto feroz, semidesnudo, ¿por qué no vas y le dices que no, que así no?, ¿por qué no vas tú mismo y le explicas cómo? (pp. 202-203).

Esta escena precede al final de la novela y funciona como un atroz clímax. En ella se evidencian varios recursos que son ya reiterados en la obra y que, desde mi perspectiva analítica, alcanzan su más alto nivel estético en este cruento pasaje: la repetición; la oscilación entre el adentro (la mente del narrador) y el afuera (lo que percibe el narrador); y el uso de un único guion como marca de cambio de focalización.

Si nos detenemos en las palabras repetidas, es notable la intención del autor por hacer hincapié en un tema: la violación de un cadáver femenino por la contraparte masculina. La palabra ‹hombre› se reitera seis veces en este fragmento con toda la carga de género que esta contiene: el hombre o los hombres como seres dominantes, los peleadores por antonomasia en las guerras, abusando, vulnerando la dignidad de un cadáver femenino. De igual manera, la otra palabra más repetida es ‹cadáver› que aparece cuatro veces: Geraldina convertida en un cuerpo inerte, una “muñeca inanimada”, como lo plasma el mismo Rosero, un arquetipo del cuerpo de la mujer que es violentado en contextos de guerra.

Lo otro que salta a la vista es la cantidad de preguntas que ese segmento presenta. Si bien la obra cierra con un vaticinio,[161] un único párrafo escrito después de la violación del cadáver, al igual, se encuentra poblado de preguntas. Flagelos con forma de cuestionamiento. Resulta curioso, en consecuencia, que en las dos últimas páginas de la novela hagan presencia tantos interrogantes. Acerca de estos, se podría sostener que representan la disolución mental

[161] “Les diré que no tengo nombre y reiré otra vez, creerán que me burlo y dispararán, así será.” (p. 203).

del narrador, pues las preguntas son dirigidas a sí mismo, interpelan a un interlocutor que sólo puede ser él, como señal máxima de su soledad y senilidad. Una individualidad que se pierde por el contexto brutal y la imposibilidad de encontrar al ser querido.

Por esta misma línea analítica, las preguntas muestran un recrudecimiento de la perversión de Ismael. Significativamente y como ya se apuntó, este debe ser el punto más álgido de toda la narración incluso por encima del final abierto, puesto que es el momento más desagradable de todos los relatados en el libro y presagia el término de la obra y el de su protagonista. Por añadidura, es el momento narrativo que más reta la lectura. ¿Cómo funciona, entonces?

"Me escuché humillarme" es la frase que condensa la negatividad de los pensamientos lujuriosos del protagonista: el Ismael 'consciente' de perder a totalidad el control de sus impulsos. Susan Sontag (EEUU, 1933-2004) sostuvo al respecto: "en la medida en que un fuerte sentimiento sexual implica un grado obsesivo de atención, también abarca experiencias en las cuales el individuo puede sentir que está perdiendo su ‹‹yo››".[162] El narrador se autocastiga al encarar sus perversiones.

"La esencia del erotismo es la fealdad",[163] afirmó Bataille. Y es que, en efecto, llegado a tal punto, los pensamientos asquerosos del protagonista pueden ser la clara muestra de la progresión de los efectos de la guerra en su psiquis. Únicamente al haber experimentado el horror y la desolación que deja la guerra, sólo al haberse destruido de forma paulatina con su mismo entorno, puede llegar a pensarse algo como lo que cavila Ismael en ese momento.

---

[162] Susan Sontag, "La imaginación pornográfica", en su libro *Estilos radicales*, trad. Eduardo Goligorsky, Titivillus, [versión digital], p. 26.

[163] G. Bataille, *op. cit*., p. 151.

Sin embargo, si leemos la cita en clave batailleana, el hecho no resulta inverosímil: si se desea la belleza, en principio, es porque se busca mancillarla. Y no existe mayor mancha que vulnerar la integridad del cuerpo sobre todo después de la muerte.[164] "¿No era con lo que soñabas?", esta otra oración de Ismael va en ese sentido: él deseaba macular su objeto de deseo preferido, por eso a la vez huía del encanto de la belleza, para tratar de evitarlo. A propósito, enunció Bataille: "Si la belleza, […] es apasionadamente deseada, es que en ella la posesión introduce la mancha de lo animal. Es deseada para ensuciarla. No por ella misma, sino por la alegría que se saborea en la certeza de profanarla".[165]

La naturalidad con que Bataille observa la relación violencia-deseo resulta, por lo menos, discutible; por ende, no es raro que a Adriana Cavarero le causara repulsión la teoría del francés, principalmente, por el carácter amoral que presenta: la justificación del dolor y la violencia por el placer. Del mismo modo, la escena casi final de *Los ejércitos* causa aversión en el lector, provoca un efecto totalmente antipático, de rechazo, a razón de las preguntas que contiene. Es decir, más que el suceso en sí mismo, lo que genera impacto son las 'auto-preguntas' del protagonista. Ismael se presenta así como un personaje escindido —en una diada, como los otros elementos aquí revisados— que se ve a sí mismo perder la batalla contra sus perversiones. Los cuestionamientos morbosos del personaje lo vuelven blanco de la censura moral llegando al punto de abominarlo por encima de su situación: la progresiva erosión de su salud mental.

Habría que analizar a fondo por qué Evelio Rosero elige esta escena como el "principio del fin". Con base en el marco teórico de esta tesis, puedo proponer dos

[164] A. Cavarero, *op. cit.*, p. 24.
[165] G. Bataille, *op. cit.*, p. 150.

interpretaciones pertinentes. La primera es que todo comienza y termina con Geraldina como *objeto* de deseo; de este modo, la novela es circular. La personaje que inicia en su máximo esplendor, en la tranquilidad de su casa en un pueblo que está en un momento de paz; y la Geraldina, ya exánime, vulnerada hasta en su "dignidad ontológica" en términos de Cavarero: una personaje transgredida incluso después de su muerte. La joven madre volcada a una escena "inmirable"[166] tan característica del "horrorismo" actual que, en todo caso, un Ismael pervertido (en todas las acepciones de la palabra) se atreve a mirar, narrar y desear.

La representación de la violación grupal de un cadáver femenino también es una forma de crítica social, o al menos, de denuncia social, pues en la guerra ciertos actos desdeñables pasan a ser actos políticos. La literatura se ha encargado de visibilizar estos actos muchas veces no tenidos en cuenta por la Historia oficial: la mujer que se convierte en una extensión del territorio conquistado, hecho por el cual su cuerpo pasa a ser un campo más en donde el vencedor desea dejar en claro su victoria por medio de la hostilidad y la humillación.

En este contexto conviene recuperar las ideas expuestas por la antropóloga feminista Rita Segato (Argentina, 1951) en su libro *La guerra contra las mujeres* (Traficantes de sueños, 2016). Para ella, la vulneración sistematizada de los cuerpos de las mujeres en el marco de enfrentamientos armados constituye la forma en que los vencedores dejan clara su victoria cuando carecen de: "la firma pública de un documento formal de rendición. En este contexto, el cuerpo de la mujer es el bastidor o soporte en que se escribe la derrota moral del

[166] Es necesario recordar una cita de *Horrorismo* que va muy acorde con la presente exposición: "Inmirable es ante todo, para el ser que se sabe cuerpo irremediablemente singular, el espectáculo de desfiguración que no soporta el cuerpo singular. Como atestiguan sus síntomas corpóreos, la física del horror no tiene que ver con la reacción instintiva frente a la amenaza de muerte. Más bien tiene que ver con la instintiva repulsión por una violencia que, no contentándose con matar, porque sería demasiado poco, busca destruir la unicidad del cuerpo y se ensaña en su constitutiva vulnerabilidad". En A. Cavarero, *op. cit.*, pp. 24-25.

enemigo".[167] De ahí que le sea posible afirmar que en países en guerra exista un notable aumento de los feminicidios. Debido a lo anterior, la argentina propone el neologismo jurídico de "femigenocidio" que designa a la agresión impersonal a mujeres con intención de letalidad y deterioro físico, en donde los agresores son un grupo organizado que actúa en conjunto.[168]

Por consiguiente, en contextos bélicos —según Segato— no se debe hablar de violencia sexual, sino de *violencia por medios sexuales*, debido a que el objetivo es exhibir la capacidad de barbarie y crueldad (por eso se ensaña contra el que no es combatiente, contra el "inerme", en este caso: las mujeres) de los que ostentan la soberanía del territorio y, sobre todo, el poder.[169] Así, Geraldina vituperada representa a todas esas mujeres que han sido cosificadas en medio de la guerra como medio de expresión del poder sanguinario de los vencedores. Una muestra más de lo que sufren las personas que viven en zonas vulnerables (los corredores de droga).

De manera similar, la novela es circular en cuanto inicia y termina con la mirada de Ismael puesta en Geraldina, aunque claro está, en situaciones radicalmente opuestas. Reitero, al experimentar el calvario del conflicto armado, al perder a su esposa —y perder la esperanza de hallarla— el narrador alcanza este nivel de perversión en el cual se pregunta si él desea participar junto con los demás "hombres" de la transgresión a Geraldina. A este respecto, Fernando Reati, al estudiar la narrativa argentina del tiempo de la dictadura, llega a la siguiente conclusión: "la violación, el sexo y el crimen, constituyen un mismo instinto a impulsos de un 'calor' que convierte al hombre en un animal descontrolado, horrorizado ante

[167] Rita Segato, *La guerra contra las mujeres*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2016, p. 61.
[168] *Ibid.*, p. 85.
[169] *Cf. Idem.*

sus propios excesos, pero incapaz de resistir el deseo de volver a cometerlos".[170] En efecto, es ésta una cita que podría describir a cabalidad exacta al protagonista de *Los ejércitos* que, pese a autocensurarse, ya es incapaz de detener el curso de sus pensamientos y se afirma como un "animal descontrolado".

La segunda interpretación se finca en el efecto: dejar un mal sabor en la boca del lector, que cierre el libro en el marasmo que únicamente puede desencadenar una escena de horror contemporáneo, que termine asqueado; porque despertar la preocupación por el otro en una persona no consiste sólo en relatar cosas bellas, sino hechos que causen impacto. Y, para no ir más lejos, el propio Rosero comenta que la escena de la violación necrofílica de Geraldina está basada en un caso real que leyó de una noticia de *El tiempo*.[171] Sin embargo, este referente extra diegético no es necesario para una primera lectura: la manera en que la narración está construida se basta a sí misma y consigue un efecto mejor que el que pudiese conseguir la noticia expuesta en uno de los periódicos más leídos de Colombia como posible constatación de las teorías que he revisado en el capítulo del marco teórico.

Aquí vienen a cuento las concepciones sobre la historiografía de Hayden White: para él debe contener un *tratamiento artístico* determinado que haga uso de los recursos literarios, especialmente de la ficción. Si me atrevo a afirmar que la violación necrofílica cobra más fuerza a través de la pluma de Evelio Rosero, es debido a que los recursos usados dotan a la escena de permanencia en la conciencia general por la aversión que provoca— como ya he

[170] Fernando Reati, *Nombrar lo innombrable*, Legasa, Buenos Aires, 1992, p. 223.

[171] María Martínez (entrevistadora), "Evelio Rosero y el oficio del escritor: conversatorio con Evelio Rosero", 2014, Disponible en: http://www.uniandes.edu.co/noticias-transmisiones-canal-video/68-t-transmisiones/1940-evelio-rosero-y-el-oficio-del-escritor. Consultado el 17 de febrero de 2020.

dicho— en función de los interrogantes pervertidos que se hace el narrador ante tal escena de horror.

De ahí que la novela se configure como una candidata óptima para despertar empatía por el inerme que ha sufrido y sufre en el territorio colombiano, gracias al buen manejo de los "dispositivos literarios" —en palabras de Hayden White— por parte del autor. Evelio Rosero logra con este "clímax" de la novela que su obra deje huella en el lector, ya que no existe mejor artificio para ser recordado que causar conmoción justo antes del final, puesto que, de cierta manera, el vaticinio último del narrador queda eclipsado por el suceso precedente. En consecuencia, me atrevo a afirmar que Franz Kafka hubiese dicho sobre *Los ejércitos* que es un libro que vale la pena leer pues: "Si el libro que leemos no nos despierta como un puño que nos golpeara el cráneo, ¿para qué lo leemos? ¿para que nos haga felices? […] Un libro debe ser como un pico de hielo que rompa el mar congelado que tenemos dentro".[172]

A modo de una pequeña conclusión sobre el uso de un 'erotismo pervertido' por parte de Evelio Rosero, son pertinentes las siguientes consideraciones: en primer lugar, es la tensión entre la empatía y la antipatía —la ambivalencia entre el anciano que perdió a su esposa y el que es, coloquialmente hablando, un 'viejo verde'(temática que se verá más detalladamente en el subsiguiente desarrollo de este capítulo)—, debido a que esta última se consigue de forma más efectiva mediante los pensamientos que suscita la desviación sexual del protagonista; segundo, la dicotomía entre contrarios de la que tanto hace uso el autor

[172] Franz Kafka, "Carta a Oscar Pollak", 1904, *apud*. George Steiner, "La formación cultural de nuestros caballeros", en *Lenguaje y silencio*, trad. Miguel Ultorio, Gedisa, Barcelona, 2006, p. 85.

colombiano (erotismo y muerte; vida y muerte; guerra y paz; juventud y vejez; belleza y fealdad); por último, y quizás más importante, una posición política del discurso: es decir, la obra roseriana, bajo estas claves de lectura, se afirma como un conducto que desemboca en arte toda la violencia que aqueja a la sociedad a la que pertenece el escritor.

Los ejércitos no es la única novela del colombiano que trata tan descarnadamente a la violencia: desde su primer libro, *Mateo solo* (Entreletras, 1984), existe una preocupación por narrar la violencia cotidiana que, no obstante, radica en comportamientos que no se consideran normales. Por consiguiente, me adscribo a otra deducción de Fernando Reati: "El uso de la perversión sexual como metáfora sería el resultado de la violencia que la sociedad misma alienta, en la medida en que el escritor habla sobre un determinado discurso a través de él".[173]

Si bien he tratado de no catalogar —ni reducir— la novela como un panfleto de denuncia, es imposible negar el ámbito al que pertenece el escritor: una sociedad que padece casi todos los tipos de violencia con una cotidianidad alarmante. De ahí que la novela sea, además de un complejo acto artístico, una crítica social que se centra en las víctimas, aunque evidencie que ellas tampoco escapan en totalidad de su contexto (el mejor ejemplo es la perversión de Ismael).

4.1.3 El humor no es ausente ni en la desgracia

Como ya he referido, la obra inicia con el protagonista subido en una escalera con la excusa de recoger las naranjas de uno de sus árboles, sin embargo, se entiende su verdadera intención: sortear el muro que separa su casa del hogar del brasilero en donde la esposa se

[173] F. Reati, *op. cit.*, p. 232.

asolea completamente desnuda. Dicho acto cotidiano quizás no es motivo humorístico para el anciano, pero sí para todos los demás que 'ven mirar al mirón': "y era así: en casa del brasilero las guacamayas reían todo el tiempo, yo las oía, […] de vez en cuando sentía a las espaldas que los tres gatos me observaban trepados cada uno en los almendros, ¿qué me decían?, nada, sin entenderlos" (p. 11).

Los animales no eran los únicos en burlarse de forma figurativa del profesor, también lo hacían los vecinos, quienes no pasaban por alto la actividad favorita del anciano, de ahí que el brasilero se preocupara de los efectos que la visión de su esposa desnuda pudiese causar en el profesor. En otras palabras, es un humor mezclado con lástima el que despierta, ante la joven pareja, la actitud del personaje principal.

De modo que la novela es, al igual, circular con el humor. Humor y erotismo intrincados, de principio a fin, aunque lo mejor sería decir: el humor y la desgracia. Es cierto que el inicio no es nada trágico, pero el desarrollo de la novela mostrará cómo el humor, en los personajes, resiste a las más duras pruebas, especialmente en el protagonista.

Ismael demuestra a lo largo de la obra un sentido del humor muy marcado, que podría tildarse de cruel: desde la mención a que la rica lechona era la culpable de que las personas ignoraran el dolor de Hortensia Galindo (p. 58), hasta el siguiente segmento que es muy significativo, incluso en un momento límite, en el que se debate entre la vida o la muerte, él piensa con humor:

> Estoy seguro que cuando levante el brazo y arroje la granada, sólo por la fuerza que tendré que hacer para arrojarla, estallará en mi mano y reventaré, rodeado de niños, acompañado por un montón de niños, Dios sabe que alguien en el pueblo se reirá de esto tarde o temprano: *al estallar el profesor Pasos se llevó con él un buen número de niños* (pp. 130-131*)*.

Si la vida del protagonista estuvo rodeada de niños, como él alguna vez lo afirma, la ironía de que también su muerte esté rodeada de ellos no pasará por alto y, posiblemente, encabezará alguna noticia (como lo sugiere la forma en que está escrito el texto en cursivas que recuerda a un titular periodístico). Además, la misma imagen es tragicómica: un anciano al borde de un precipicio, granada en mano, con un público infantil a la expectativa. En un inicio, si esos niños están ahí es a causa del deseo de ver explotar al profesor, ignorando su propia suerte.

En consecuencia, las perspectivas lógicas que intuye Ismael (el destino de los niños gracias a la cercanía al artefacto explosivo) no son iguales para los infantes. Esta situación crea un sentimiento de "humor absurdo" en el lector, ya que esta clase de humor refiere al efecto cómico que se produce cuando algo no sucede como lo esperábamos,[174] pues pese a todo los niños permanecen allí. Su presencia es inesperada e incongruente con la lógica del narrador.

Con todo, el pasaje es, a la vez, trágico: está narrado de forma que pueda causar las dos reacciones, pero que se detenga en la última al reflexionar acerca de las situaciones absurdas que pueden darse en medio de la guerra. De igual modo, es una crítica al amarillismo de los medios de comunicación que lucran con el dolor de los demás, auspiciados por el morbo —consciente o inconsciente— del espectador, quien a su vez consume esa violencia desde la comodidad de su hogar,[175] lejos de la situación rural colombiana.

En este sentido, Evelio Rosero (sin proponérselo, quizás) hace uso de lo que el español José Ovejero (1958) denomina como "humor ético y cruel", un humor que

[174] Adrián Fuentes, *La recepción del humor audiovisual traducido: estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada al español de la película Duck Soup, de los Hermanos Marx*, tesis de doctorado, Universidad de Granada, Granada, 2000, p. 26.

[175] *Cf.* Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, trad. Aurelio Major, Santillana, Madrid, 2004.

“sorprende nuestras expectativas, genera una incongruencia entre lo trágico de una situación y la manera cómica de narrarla, que nos impide repantigarnos cómodamente en nuestras emociones más someras”.[176] En efecto, y como se ve en la siguiente cita, la novela posee diferentes instantes que generan esa doble recepción entre el humor y un sentimiento “negativo” (que puede ser tristeza, lástima, compasión, melancolía, enojo) que propicia que la circunstancia relatada no deje ajeno al receptor:

> –Adónde cree que va, viejo.
>
> Se pegan a mi cuerpo, me estrechan, la punta de su puñal en mi ombligo, el frío de un cañón en mi cuello.
>
> –Voy por Otilia –digo–. Está aquí al lado, en la montaña.
>
> –Otilia –repiten. Y, después, una de las sombras–: Quién es Otilia, ¿una vaca?
>
> Pensé que las otras dos sombras iban a reír, ante la pregunta, y, sin embargo, siguió el silencio, opresivo, apremiante. Creí que se trataba de una broma, y me pareció lo mejor, para huir en mitad de la risa con mi gallina. La pregunta iba en serio. De verdad querían saber si se trataba de una vaca (p. 111).

En este pasaje se mezcla lo trágico con lo absurdo, porque, si bien nadie pensaría que “las sombras” asociarían el nombre de Otilia a una vaca, tampoco resulta inverosímil que una vaca ostente dicho nombre (lo anacrónico que resulta permite asociarlo con el nombre de un animal); y, en segundo lugar, el hecho de que Ismael asuma que la pregunta es una broma cuando en realidad no lo es.

Queda claro que, gracias a las asociaciones mentales del protagonista, la situación se vuelve en extremo absurda, pero en sentido kafkiano (abrumante), al desmoronarse las esperanzas de liberación en la psique del narrador. Así, para el lector es absurdo y chistoso que pregunten por una vaca, no obstante, el contexto del pasaje provoca que el “efecto

[176] José Ovejero, *La ética de la crueldad,* Anagrama, Barcelona, 2012, pp. 97-98.

humorístico" se disipe al final, dejando únicamente la preocupación por el destino de Ismael a manos de los uniformados.

De manera similar, hacen presencia en la obra momentos de "humor negro". Alrededor de este concepto se han erigido innumerables debates, sobre todo en tono moral, pues no existe algo más subjetivo que este tipo de humor: "se ejerce a propósito de cosas que suscitarían, contempladas desde otra perspectiva, piedad, terror, lástima o emociones parecidas".[177] Aquí un ejemplo en la novela de las diferentes reacciones que puede generar el humor negro:

> –Llegó uno de esos hombres y dijo que era tío de Gracielita, y se la llevó. La hizo bajar del caballo, se la llevó.
>
> –Sólo esto nos faltaba –me digo en voz alta–, que se aparezca Gracielita uniformada repartiéndonos plomo a diestra y siniestra, echando tiros en el pueblo que la vio nacer.—Y me lanzo a reír, sin lograr contener la risa. Geraldina me mira sorprendida, con reconvención; se aleja con su hijo de la mano (p. 157).

La respuesta de Geraldina es de antipatía. Esto se debe a que se toma la pesada broma como un síntoma más, en su perspectiva, de la senilidad de Ismael. Cabe resaltar que la joven madre, de igual manera, ha sido gravemente afectada por la violencia. No obstante, la burla del protagonista, tal como acaece con las citas anteriores, está basada en la ironía: lo absurdo que encierra la posibilidad de que una vecina se vuelva una victimaria, una miembro de alguno de tantos ejércitos. Dependiendo de la sensibilidad del lector, este puede acompañar a Ismael en el momento cómico o puede reaccionar con indignación... tal como Geraldina.

De ahí que pueda pensarse que la reacción de la personaje sea un recurso más de la pluma de Rosero en cuanto a la perspectiva que tienen los demás de su protagonista: la respuesta de la joven es algo que el escritor espera que suceda, al igual, en algunos de los

[177] A. Fuentes, tesis citada, p. 26.

posibles lectores. Lo anterior es causado por la capacidad (al parecer infinita) de humor del personaje-narrador, tanto así que permite asociarlo con el cínico moderno que propone Peter Sloterdijk (Alemania, 1947): una persona que ostenta una perversa y clara mirada, que no ve como defecto del cual deba responsabilizarse, ya que se encuentra determinado por una ‹‹negatividad madura›› que a cambio de la falta de esperanza sólo le otorga la ironía.[178] Un personaje al cual no le importa lo que sus 'momentos humorísticos' puedan causar en los demás. Y, precisamente por esto, es un protagonista que siempre ríe. No importa cómo ni dónde. Su humor es el ancla que lo mantendrá a flote hasta el final. Así haya naufragado.

En este tenor, el crítico de la dramaturgia Eric Bentley (Gran Bretaña, 1916) cree que en la tragicomedia se expresa un humor que comprende la admisión del fracaso, que la risa permite aguantar lo inaguantable: "una válvula de escape para la agresión que cumple un propósito. Este propósito es sobrevivir".[179] Y justo es eso lo que necesita Ismael, aunque no lo logra, sobrevivir. Resistir para poder seguir buscando a su esposa. No obstante, este manejo del humor como aliciente para enfrentar a las inclemencias de la vida no es exclusivo del protagonista, otros personajes (muchos sin nombre) ostentan esta característica:

> Veo, detrás de Chepe, varias cabezas de vecinos; algunos se sonríen en silencio, al punto del chiste, porque a pesar de que estallen las balas y salpique la sangre siempre hay alguien que se ríe y hace reír a los demás, a costa de la muerte y los desaparecimientos. Esta vez sólo fueron mitades de una ironía algo piadosa: las lágrimas de Chepe parecían risas (p. 127).

---

[178] *Cf.* Peter Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, trad. Miguel Vega, Siruela, Madrid, 2003, pp. 39-42.

[179] Eric Bentley, *La vida del drama*, trad. Albert Vanasco, Paidós, México, 1985, p. 317.
El *ethos* del drama se distingue del género narrativo especialmente por la falta del narrador del primero, no obstante, las palabras del crítico inglés parecen universales y atemporales en este sentido; por ende, me permito la continuación de la cita que encuentro pertinente para esta tesis: "Claro que el fenómeno presenta diversos aspectos. El humor en un campo de concentración no nos ayudará a escapar de él. Al contrario, contribuye a que aceptemos el permanecer allí. Pero, al hacerlo, nos ayuda a mantenernos vivos en espera del día en que salir se haga posible…". *Idem.*

Precisamente, el anterior segmento ayuda a que Chepe pueda sentirse algo mejor y 'sacar fuerzas' en la espera del resultado final del secuestro de su esposa embarazada. Pese a que el motivo resulta, en principio, un tema que debería estar a salvo de suscitar la risa, en la diégesis de la novela es un recurso al que apelan las personas para no dejarse vencer por las circunstancias. Hecho que refuerza la idea de un humor "tragicómico" que conmueve al lector. En consonancia, Andrés Sanín dice al respecto del humor de los personajes de *Los ejércitos*:

> Su humor es, en términos de Doris Sommer, un abrazo y un rechazo que, por una parte, genera simpatía hacia ellos pero que, por otra, marca una distancia que le advierte al lector que nunca podrá comprender totalmente el dolor de esas víctimas […] Como lectores sensibilizados frente al dolor ajeno podemos apreciar el gesto resistente de las víctimas que hacen de su dolencia un motivo de risa, pero no reírnos de ella(s), sin experimentar un cierto sinsabor o pecar de indolentes.[180]

En efecto, ante el humor del narrador, especialmente, el lector se enfrenta a la confusión de sentirse mal por lo que le causa risa. Esta misma confusión le insta, lo mueve a pensar en el otro. Y es que el humor cruel del protagonista no habla en exclusiva de la fortaleza del personaje: además, trata la dignidad del fatalismo de Ismael. El final es el ejemplo más claro de ello: la intertextualidad cómica del que se sabe aún dueño de sí mismo en la antesala de la muerte, como dignidad última en un contexto desesperanzador.[181]

Sobre el uso del humor en la novela me gustaría esbozar tres inferencias, la primera resulta un poco más evidente: si algo hay en la novela, es tragicomedia. Todo funciona para volver el ambiente más opresivo y desolador… el humor también. En *Los ejércitos* hasta el humor es triste y es que no puede esperarse otra cosa en un relato que está atravesado por la

[180] Andrés Sanín, *Reír o no reír: (meta)humorismo y violencia en la literatura contemporánea de Colombia y México*, tesis doctorado, Harvard University, Cambridge, 2014, p. 89.

[181] "Les diré que me llamo Jesucristo, les diré que me llamo Simón Bolívar, les diré que me llamo Nadie" (p. 203).

violencia a gran escala, por lo mismo, funciona también en aras de la generación de la empatía: asistir a la resignación existencial de Ismael y los demás personajes que apelan a cualquier cosa con el objetivo de resistir su destino.

La segunda es el humor literario como crítica a la situación hostil de la gente que vive en la periferia de Colombia, e incluso en toda Colombia como tal (asunto del que trata Andrés Sanin en su tesis de doctorado), que naturaliza, automatiza, e interioriza la violencia y la violación constante a los derechos humanos; que al final termina siendo un motivo lícito —como cualquier otro tema— para esbozar un chiste, como los pasajes en los cuales Ismael se burla de la posibilidad de su muerte rodeado de niños o de que Gracielita sea un victimario más.

La tercera, por el contrario, es que los momentos de humor no sólo ayudan a perfilar y completar un retrato de la personalidad del narrador, sino también a proveer espacios de descanso para el mismo lector: el humor le recuerda al receptor que está leyendo; que, aunque todo apunte a la terrible realidad, está en las tierras de la ficción. El humor aparta, pero a la vez incomoda, despierta al lector: entre tanto dolor puesto en letras, entre el efecto repulsivo que producen los momentos de perversión sexual, el humor viene a darle aire al relato y lo obliga a tomar distancia de la realidad violenta para evitar que la novela sea un relato simple, aunque crudo, de la historia colombiana. Una denuncia simple más que una obra de arte, cosa que, por fortuna, no sucede gracias al manejo del humor, así como de otros artificios literarios (las repeticiones, las figuras retóricas) y a sus oportunas apariciones a lo largo de la historia.

Finalmente, hemos visto dos características del protagonista de la obra de Rosero: su perversión y su humor cruel. Estas (sobre todo su escoptofilia) tanto dentro de la diégesis como fuera, en el ámbito del receptor, son juzgadas de manera negativa. Un hombre que mira a las mujeres sin su consentimiento; un anciano que contempla la violación del cuerpo de quien fuera su objeto de deseo más preciado; un hombre que se ríe del sufrimiento ajeno y de la posibilidad de que una niña ejerza la violencia; eso es una cara de Ismael, el protagonista, sin embargo, aún falta detenernos en la otra.

4.2 Desde el sufrimiento del inerme

El segmento anterior, como se vio, se ocupó de evidenciar el lado negativo de la caracterización del personaje principal, su perversión y su debilidad ante esta. Ahora, se mostrará la otra cara: el anciano que busca a su esposa desaparecida en medio de la guerra.

Asimismo, se hace preciso hablar del resto de sucesos que ocurren dentro de la novela, pues, aunque Ismael sea nuestro narrador y filtro, no se trata en exclusiva de su historia, sino también (en menor medida, claro está) de la de otros habitantes del pueblo y del área rural de San José. Así, en las siguientes páginas se expondrá cómo Evelio Rosero trata temas tan delicados como el secuestro, la desaparición, el desplazamiento forzado y los enfrentamientos armados como tal, propiciando, sea o no su objetivo como autor, que el lector pueda “vivir una vida que no es suya” por recordar las propuestas de Martha Nussbaum.

4.2.1 La ancianidad desamparada

El protagonista de la historia, como he dejado claro, es un anciano. Un profesor ya retirado que vive con su esposa —quien comparte su misma situación— que mata el tiempo

recogiendo las naranjas de su huerto con otras intenciones (que no son ocultas para nadie, dentro o fuera de la diégesis) mientras su pueblo atraviesa un período de paz. Ninguno recibe el pago de su pensión hace varios meses, pero sobreviven tranquilamente a la sombra de los naranjos. Un dolor tan característico de la vejez, su posterior contención, y el pago de una promesa los apartará al uno del otro. Ante la desaparición, el personaje principal será mentalmente socavado:

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

Esta cita une varias frases que exhiben diferentes figuras retóricas con el fin de reforzar el efecto emotivo en el lector: en primer lugar, se encuentra una interrogación o erotema, puesto que la pregunta no tiene respuesta para el protagonista a causa de su olvido. No obstante, el lector puede reconocer que la muchacha en cuestión es Cristina, la hija de Sultana, quien vino a ayudarle con el huerto y con las naranjas a petición de Otilia. Segundo, la siguiente frase contiene una metáfora, pues esta constituye un buen artificio para dejar en claro la impertinencia de los lapsos vacíos de la memoria del protagonista: se siente "peor que un cubetazo de agua fría", frase hecha que en sí misma encierra una metonimia (el utilizar una frase hecha facilita que el potencial lector la entienda sin problemas). Tercero, Evelio Rosero hace uso del símil —el ya clásico "como si" de la literatura del que se habló antes en esta tesis—. Esto obedece a que el "como si" es un recurso importante para la creación del efecto empático, porque ayuda (casi obliga) a que el lector se imagine cómo es perder la memoria por medio de una imagen climática que, además, trae a cuento toda la carga simbólica de la

oscuridad (la incertidumbre que surge ante la imposibilidad de divisar el sitio en el que nos encontramos).

Cuarto, se aprecia el recurso de la ironía y, al mismo tiempo, el de la antítesis, ya que es una conclusión obvia que San José no es un lugar de paz; sin embargo, la frase lo plantea haciendo uso de la antítesis: el pueblo vive en una falsa paz, se augura la inminencia de la guerra. Finalmente, el último fragmento de la cita expone uno de los artificios roserianos más usados en esta novela: la repetición. El escritor bogotano crea una construcción anafórica (la duplicación de los pronombres ‹que› y ‹me›) la cual dota de un ritmo duro a las oraciones: frases cortas que refieren a la interioridad del personaje con el propósito de enfatizar en sus sentimientos. De manera similar, la oración "pero sin mi Otilia sin mí" se erige como uno de los *leitmotiv* de la obra: la ausencia. Ciertamente, la construcción anafórica que precede a la última frase remarca —para Ismael y para los lectores— la ausencia de Otilia frente a la proximidad de la guerra.

En cuanto al sentido de la cita, queda manifiesto el carácter plural de la caracterización del protagonista, es decir, Ismael, además de ser un pervertido, es una persona de edad que busca a su esposa en medio de la guerra y, debido a este lamentable hecho, la situación lo afecta psicológicamente: el miedo con respecto al paradero de Otilia hace que se le olviden las cosas. Un síntoma que no es raro en la vejez —la pérdida de la memoria— se mezcla aquí con el contexto violento.

En consecuencia, el manejo de los recursos retóricos que ostenta la cita anterior, evidencia un propósito: la apelación directa a la emotividad del lector. Primero, le presenta, mediante la metáfora y el símil, la particularidad desafortunada de un anciano que pierde la memoria ocasionalmente, para luego develarle la terrible causa del olvido: la desaparición de

su esposa. El dolor de la ausencia se expresa mediante la repetición, a través de las pequeñas frases que caen como yunques. El lector podrá así entender que el protagonista encarna un ser vulnerable que debe vivir en medio de la guerra; busca a la pareja perdida y, a causa de esta búsqueda, ni siquiera le importa la cercanía de la violencia, pues él ya es víctima de esta.

En esta misma línea temática, en uno de los pocos diálogos que aparecen en la novela, Geraldina se vuelve, una vez más, testigo de la senilidad de Ismael, quizás la prueba más fehaciente de que la psiquis del personaje ha sido severamente afectada:

> — Profesor, pensé que no se encontraba en la casa.
> Lo estuve llamando desde el huerto, perdóneme si lo molesté.
> — Era una pesadilla.
> — Me di cuenta, lo oí. Decía que usted no era Marcos Saldarriaga.
> Y no lo soy, ¿cierto?
> Me observó, alarmada (p. 148).

El pasaje citado expone la degradación mental a la que se ve conminado el protagonista por tener que experimentar varios acontecimientos brutales: la desaparición de su esposa, su consiguiente búsqueda infructífera y el asesinato de sus compañeros de charlas (Mauricio Rey y el Médico Ordúz). La narración de la paulatina destrucción de San José es, a la vez, la narración de la destrucción de Ismael.

Asimismo, las marcas de olvido y senilidad como la pérdida de la consciencia del paso del tiempo; el olvido de los nombres y la identidad de las personas; la pérdida del hambre y del sueño; olvidar incluso ir al baño; dotan a la narración de un hálito de incertidumbre: una persona que necesita la aprobación de un tercero para saberse sí mismo ¿es confiable como narrador? No. Dicho ‘narrador senil’ se establece como un artificio más que usa Evelio Rosero para su ficción, que parece siempre funcionar con base en contradicciones y oposiciones (el erotismo y la violencia; lo vivo y lo muerto; lo joven y

bello; lo viejo y lo despreciable). Sin embargo, en este caso, no existe un contrapunto para la senilidad del narrador, por ende, el final abierto del libro no se muestra inverosímil dentro del desarrollo del argumento, porque, como se demostró en oraciones anteriores, hay un particular trabajo autoral con estas marcas de incertidumbre (senilidad).

A partir de la desaparición de la esposa del protagonista, el lector recorrerá de la mano de Ismael su angustiante búsqueda en un pueblo asolado por la guerra. En una primera lectura las expectativas que se generan sobre un posible encuentro con Otilia son altas, las ilusiones —en términos iserianos—[182] que se generan, evidencian que, pese a todo, es posible empatizar con el personaje de Ismael.

Por consiguiente, la lectura se vuelve abrumante entre más páginas se pasan. Se acompaña al personaje principal en su derrotero, en el recrudecimiento de su senilidad y de su perversión. Se 'camina' con Ismael, casi sintiendo el dolor de su rodilla, en espera de hallar a Otilia en cualquier lado, en un sitio cada vez más abandonado, pero del cual el narrador no puede marcharse:

> No, yo *me quedo* –me escucho a mí mismo resolver. Y aquí *me quedo* entre la sombra caliente de las casas abandonadas, los árboles mudos, me despido de todos agitando esta mano, yo *me quedo*, Dios, *yo me quedo*, *me quedo* porque sólo aquí podría encontrarte, Otilia, sólo aquí podría esperarte, y si no vienes, no vengas, pero yo *me quedo* aquí (p. 190. Los énfasis son míos).

Aquí, de nuevo, se presenta el proceso de anaforización en la desmesurada reiteración de la frase ‹me quedo› como símbolo de la espera —el lugar común del amante que aguarda el regreso de su amada, con la salvedad de que esta vez es un viejito que ya no le queda más

[182] Las llamadas ilusiones hacen referencia a las expectativas que provoca el texto y que, a su vez, el lector proyecta en el texto. El cumplimiento o, por el contrario, la negación de estas expectativas constituye gran parte del acto recreativo de la lectura. "Al involucrar el texto literario al lector en la formación de ilusiones y en la simultánea formación de los medios mediante los cuales se desbaratan esas ilusiones, la lectura refleja el proceso por medio del cual ganamos experiencia". *Cf*. W. Iser, art. cit., p. 47.

por hacer—, puesto que la decisión de quedarse por parte del protagonista está determinada por la desaparición de su esposa.

Si Ismael se queda en un San José que más bien recuerda a un escenario apocalíptico, es porque constituye su último recurso en la búsqueda de Otilia. En efecto, el pueblo ya no es un lugar deseable para vivir. Esto queda demostrado en el uso de la prosopopeya para hablar de lo mudo y de lo abandonado, que refuerza asimismo la descripción del estado actual del pueblo en ese momento narrativo (casi al fin de la novela): ya únicamente permanecen el calor y el silencio, cualidades de un lugar hostil. Un *locus* que ya no es apto para ser habitado por un ser humano... sino por algún fantasma.

De ahí que uno como lector se conduela del sacrificio, casi obligado, que debe hacer el protagonista con el fin de hallar a su cónyuge. El calvario de la desaparición forzada,[183] que desafortunadamente es una temática asidua en nuestras sociedades y en las creaciones actuales de nuestros artistas y escritores, explica el estado psicológico y mental al que se ve arrastrado el protagonista:

> Si llorar es lo que queda, que sea de felicidad, ¿voy a llorar?, no, sólo arrojar la carcajada impredecible que me ha amparado todo el tiempo, y voy a reír porque acabo de ver a mi hija, a mi lado, te has sentado en esta piedra, le digo, espero que entiendas todo el horror que soy yo, por dentro, o todo el amor —esto último lo digo en voz alta y riéndome—, espero que te acerques compadeciéndome, que perdones al único culpable de la desaparición de tu madre, porque la dejé sola (p. 194).

Este segmento de la novela es aún más eficaz que el anterior en términos de efecto empático. Si las citas previas constataban la erosión mental y anímica a la que se veía expuesto el

[183] "La desaparición del familiar ocasiona la presencia permanente del sufrimiento de los familiares, la incertidumbre, impotencia, tristeza, angustia y sentimiento de indolencia por la falta de respuesta estatal. Se constituye como una tortura por el malestar emocional, psicológico y espiritual en tanto han sido sometidos a un trato cruel degradante e inhumano" en CNMH, *Entre la incertidumbre y el dolor: Impactos psicosociales de la desaparición forzada*, tomo III, Imprenta Nacional de Colombia, Bogotá, 2014, p. 47.

personaje principal, en esta conmueven sus apesadumbrados pensamientos e ilusiones. Mediante la figura retórica de la acumulación, el narrador expresa las razones de su agobio, aunque se las comparta a un interlocutor ausente. El 'espectro' de su hija es una evidente muestra del deterioro de la mente de Ismael; así como la risa impertinente, ya carente de toda cualidad positiva, que, no obstante, es lo único que lo mantiene en pie.

En lo que respecta al tema, es claro, para el lector, que Ismael no fue el culpable de la desaparición de Otilia —es obvio— y que ambos esposos cayeron presa del azar, de la mala suerte: no era un día para madrugar, no era un día para salir a caminar: ese día habían regresado los ejércitos. El hecho de que el personaje se culpe a sí mismo al verse en diálogo con su hija resulta demoledor. Así, podemos imaginarnos sin dificultad el dolor y la culpa auto-inducida que experimenta Ismael en ese momento; el sentimiento de total desamparo, la pérdida de la esperanza, pese a que se persista en la decisión de mantenerse en San José aguardando el regreso de Otilia.

Por consiguiente, es factible proponer a Ismael como un doliente arquetipo, como el símbolo del *inerme*[184] —víctima y sobreviviente del conflicto armado colombiano—: alguien que lo ha perdido todo, pero que persiste en la decisión de no abandonar el recuerdo de los que no están. A la vez, el protagonista puede funcionar como representación literaria del que se niega a dejar su lugar de origen —su terruño— como único acto de resistencia frente a la terrible situación de violencia a la que se ve compelido… a pesar de que esto implique un acto suicida.

[184] A. Cavarero, *op. cit.*, p. 59.

De igual forma, la cita analizada es un ejemplo de cómo la novela produce eficazmente la empatía: Ismael, como personaje, es realmente enternecedor cada vez que impreca a un personaje ausente, ya sea su hija (como en este caso) o su esposa. El cambio de una primera persona bastante marcada por medio de la repetición a una segunda que apela a un narratario, representa un Ismael tan afectado que se consuela a través de los diálogos pretendidos con sus seres queridos. Aunque no sabemos lo que siente el profesor cuando nos compadecemos por él, parece que sí: nos preocupamos por nuestros pensamientos acerca de Ismael:[185] el abuelito que arriesga su vida con tal de no renunciar al encuentro de su ser querido.

4.2.2 El dolor: sus mensajeros, sus víctimas y sus indolentes

El dolor es un tópico recurrente a lo largo de *Los ejércitos*, pues, este siempre tiene presencia en situaciones de violencia. La intención del protagonista de pagar el favor que logró calmar el dolor de su rodilla, lo llevará, sin querer, a apartarse de su esposa. Dicha separación lo conducirá a conocer otro tipo de dolor, un dolor que no puede ser localizable en ninguna parte del cuerpo: el sufrimiento que provoca perder a un ser querido, el dolor de la pérdida.

De ahí que el ambiente[186] en el que se ven sumidos los personajes (ya hemos visto la desolación progresiva de San José) se vuelva tenso, abrumante y que casi cobre vida como un microcosmos agreste. La niebla y el viento serán determinantes en la historia a partir de

[185] Los llamados "contenidos de pensamiento" de los que habla Peter Lamarque. Art. cit. p. 203.

[186] A este respecto me parece necesario explicar por qué no utilicé el libro *La poética del espacio* de Gastón Bachelard, que es un referente casi obligado al hablar de los lugares y los espacios en los cuales se ubican las diégesis. En este caso concreto, el análisis se centra en las figuras del viento y del polvo, mientras que en el libro de Bachelard no se tocan los fenómenos ambientales que acompañan la narración, pese a que sí tematiza la empatía que puede despertarse en el lector al recordar su casa arquetípica a partir de la lectura de ciertos poemas donde el tema principal es la casa. *Cf.* Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, trad. Ernestina De Champourcin, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2000.

este momento. No obstante, es este último lo que tendrá un papel más activo, cohabitando con los personajes en situaciones lamentables:

> [1] Se oye, oigo, veo un soplo de viento que levanta pequeñas olas de polvo entre las piedras, [2] ¿será que voy a morir, al fin? [3] Un frío desolador, como si bajara por el mismo camino de herradura y desembocara ante nosotros, guiado por el viento, [4] me sobrecoge, me hace pensar que no, que Otilia no se encuentra allá arriba, me hace pensar por primera vez en Otilia sin esperanza (p. 112).

Dividí la cita para mostrar con claridad cómo la focalización oscila entre un adentro y un afuera. En este sentido, claro, el viento es un elemento que proviene de afuera; es algo externo a la mente del narrador, sin embargo, tiene efecto dentro de la misma: el protagonista pasa de la percepción del viento [1] a la pregunta interior por su destino [2]. Asimismo, el viento es extrañamente frío[187] [3] y eso le hace pensar en que no hallará a su esposa [4]. Al igual, en la oración [4] se apela a la repetición con el pronombre ‹me›. Como ya he referido, la repetición busca resaltar y, en este caso, lo que se resalta es la angustia a causa de la ausencia, pues el protagonista expresa mediante frases seguidas —con visible ausencia de interrupciones más evidentes (un punto seguido, por ejemplo) como una manera de emular el flujo de la mente— los sentimientos y pensamientos que lo asaltan ante la posibilidad del desencuentro.

El fragmento citado expone una redundancia temática en cuanto a la conjunción del viento y el polvo. El viento es básicamente un mensajero dentro de la diégesis del libro, en esta cita se aprecia que el mensaje es negativo: el frío revela la inutilidad de la esperanza. Aquí participa intensamente la carga simbólica del frío, en primer lugar, porque contraría el clima de la zona, lo que hace inferir que su fuerza no es habitual para esos lares; y, en segundo

[187] El frío es sinónimo de indiferencia, desinterés, imperturbabilidad, de algo o alguien que es inconmovible. Tomado del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española:* https://dle.rae.es/fr%C3%ADo. Consultado el 22 de abril de 2020.

lugar, el efecto más recurrente del frío: el de entumecer. El protagonista queda paralizado al entender su desalentadora situación. El siguiente pasaje es otro ejemplo más de unión de viento y polvo:

> Llegamos a la tienda de Chepe, y ahí, sentado en el corredor, ante las mesas desordenadas como si las hubiese barrido el vendaval, Chepe, se apretaba la cabeza en las manos, rodeado de curiosos. ‹‹Seguro que encontraron a su mujer, pero muerta›› pensé al mirarlo en mitad de la desesperación: no hacía calor; un viento que no era natural respondía al ronco quejido de Chepe, y el polvo se arremolinaba alrededor de sus zapatos (p. 177).

Aquí la presencia del viento se anuncia a partir de la reflexión del protagonista al narrar desde un símil. En este caso el aire interviene concretamente jugando de nuevo con el polvo, no obstante, esta vez para acompañar en su dolor a Chepe quien acaba de encontrar los dedos índices de su esposa y de su hija recién nacida. De nuevo, la focalización oscila entre lo que Ismael percibe en la escena y lo que ocurre dentro de su mente. La manera en cómo encuentra el lugar: Chepe sentado en el suelo agarrándose la cabeza, mientras el viento le acompaña. Lo que Ismael ve le hace inferir que algo muy malo ha ocurrido; es metafóricamente un vendaval lo que está pasando por la vida de Chepe y no sólo ha desordenado su tienda.

Si nos detenemos en el análisis de la unión entre viento y polvo, se pueden obtener hipótesis factibles de por qué tienen tanta recurrencia en la novela: como lo recuerda el símil que inicia la cita, el viento es una fuerza devastadora e inestable que se encuentra en todos lados.[188] Ahora bien, no es únicamente una fuerza destructora también crea, ya que el viento está asociado con el "soplo" divino que le dio vida a la humanidad según la cosmogonía judeocristiana (precisamente, le otorgó vida al polvo que daba forma al primer ser humano).[189]

---

[188] Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1992, p. 464, *s.v.* VIENTO.
[189] J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 1070, *s.v.* VIENTO.

Asimismo, el polvo posee una dualidad simbólica entre la vida y la muerte, la creación y la destrucción: el polvo es la materia prima del cuerpo de las personas, así como la partícula más diminuta —y visible— que deja la destrucción.[190] Es decir, el polvo significa a la vez vida y muerte, tal como el viento. De esta manera, podría argüirse que Rosero 'juega' con la ambivalencia de estos dos términos con el propósito de cargar de sentido las escenas en las que ocurren cosas desagradables, porque, al final de cuentas, el aire y el polvo están en todas partes. Un recordatorio de las fuerzas entre las cuales se mueve el ser humano, una muestra del ambiente inestable, sucio y hostil en el cual habitan los personajes de la novela.

Finalmente, el subsecuente segmento, que precede al final de la historia, evidencia el carácter decisivo del viento, pues el protagonista (afectado por el olvido de los nombres y las identidades de sus vecinos) deja claro que su acción insufla de vida a cosas inanimadas. A la par de ese procedimiento prosopopéyico, el viento parece ser la antesala o el mensajero de la muerte:

> Sacan a rastras a un hombre que tampoco reconocí, repiten su nombre, ¿quién?, ¿es que me estoy olvidando hasta de los nombres?, se trata de un muchacho de bigote, más asustado que yo, pálido, lo dejan sentado en la mitad de la calle, el viento mueve extrañamente los faldones de su camisa —como animales aparte, despidiéndose—, le gritan algo que no entiendo porque detrás se oye un grito de mujer reventando desde la casa (pp. 198-199).

En las tres citas anteriores, con base en la acción del viento, se presiente la muerte: en la primera, Ismael se pregunta por si este será su destino; en la segunda, los remolinos de polvo alrededor de los pies de Chepe funcionan a manera de prolepsis: él será el próximo asesinado; y en la tercera hace que los faldones se "despidan" del muchacho como una mascota

[190] *Ibid*, p. 847, *s.v.* POLVO.

despidiéndose de su dueño (una figura de animalización), otra prolepsis que expresa la inminencia de su muerte a tiros.

Ahora bien, si se toma al viento como una presencia que realiza acciones, es decir que es activo, que agencia, es porque Rosero de nuevo juega con la ya clásica oposición entre vida y muerte (tal como lo hace con el erotismo o la perversión de Ismael frente a su contexto bélico), que justamente simbolizan el viento y el polvo. El viento dota de movimiento, de vida, a objetos inanimados con el fin de anunciar la muerte o para presagiar una mala noticia, lo que conlleva a despertar el dolor en los personajes (en el caso inmediatamente anterior, sería la madre del joven balaceado). Asimismo, refuerza el impacto de la narración de una situación violenta y, en algunos casos como el de la pérdida de la esperanza y la aflicción de Chepe; también es susceptible de conmoción: hasta el viento —al mover al polvo— acompaña al dueño de la tienda en su dolor.

Los usos de este tipo de artilugios ambientales quizá obedezcan a un fenómeno del cual la diégesis del libro no es ajena: la naturalización de la violencia. El triste hecho de que los actos violentos se vuelvan cotidianos, así como también sus consecuencias. La situación es especialmente preocupante cuando se trata de flagelos catalogados bajo el concepto de "lesa humanidad", [191] crímenes característicos de los conflictos armados.

[191] "Según la ONU, los crímenes contra la humanidad engloban los actos que forman parte de un ataque generalizado o sistemático contra una población civil. Se entienden como crímenes de lesa humanidad asesinatos, exterminios, esclavitud, deportación o traslado forzoso de población, encarcelación o privación de libertad física que viole el derecho internacional, torturas, violaciones, prostitución forzada o violencia sexual, persecución de un colectivo por motivos políticos, raciales, nacionales, étnicos, culturales, religiosos o de género, desaparición forzada de personas, apartheid y otros actos inhumanos que atenten contra la integridad de las personas". Tomado de https://eacnur.org/es/actualidad/noticias/emergencias/crimenes-de-lesa-humanidad-las-mayores-atrocidades-de-la-historia. Consultado el 29 de mayo de 2020.

Si bien he tratado de posicionar a la novela como un medio para desnaturalizar la violencia en Colombia (en el ámbito de la recepción), la propia trama es la muestra de la normalización de este tipo de dinámicas tan perjudiciales. Por ende, el manejo de los recursos —por parte de Rosero— que aquí han sido analizados permiten "una duración más alta en la percepción" en términos shklovskianos[192], lo que provoca la reflexión del lector ante la "automatización" de la guerra. Tal efecto se arraiga también en la presentación de una atmósfera opresiva, silenciosa, polvosa y calorosa en donde, no obstante, hace presencia el frío mezclado con el viento. Con todo, en la misma novela se encuentran pocos fragmentos donde explícitamente hay una crítica frente al olvido de las consecuencias de la violencia, por ejemplo:

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

El contexto al que pertenece el pasaje anterior son las reuniones, celebradas anualmente, en la casa de Hortensia Galindo por la conmemoración del secuestro de su esposo, Marcos Saldarriaga. Él no era el hombre más querido por la gente del pueblo, ya que se sospechaba que su riqueza se debía a tratos con todos los grupos armados como tal. Aun así, Ismael reflexiona acerca del destino terrible que implica ser secuestrado, un crimen de lesa humanidad por el cual nadie debería pasar. Ante tal fin, en la novela no cobra tanta importancia el sujeto en cuestión, lo que debe interesar es la circunstancia: el mismo maestro Claudino se conmueve al recordar a Marcos bañado en lágrimas mientras se lo llevaban para nunca volver.

[192] V. Shklovski, art. cit., p. 60.

Por ende, resulta alarmante que la gente olvide el terrible destino al que se condena el secuestrado. De ahí la queja y la mención a Dios: la gente olvida el dolor de los demás. Y ese olvido es lo peor que puede hacer la comunidad por sus semejantes, pues nunca se combatirá la causa del conflicto o de la violencia si a nadie le interesa resolverlo.

Según Cristina Rivera Garza, en ese ejercicio de re-conocimiento radica la importancia de compartir el dolor, de *condolerse*, de narrar y de leer para no olvidar, de indignarse como el sacerdote de la novela (quien decide no volver a asistir a las reuniones de Galindo desde el momento en que se tornan en bailes) ante la banalización del sufrimiento del otro: las múltiples maneras en que el dolor nos permite articular una experiencia inenarrable como una crítica intrínseca contra las condiciones que lo hicieron posible en primera instancia".[193]

Pese a lo anterior, *Los ejércitos* no sólo muestra el 'acostumbramiento' del colombiano promedio a la violencia, su indiferencia e insensibilidad, sino que también expone lo que mencionaba antes con Rivera Garza, la importancia de condolerse por el otro:

> —¿Pero es que usted sabe lo que es esto? –le pregunta ella, con violencia intempestiva, como si se rebelara.
>
> —Lo sé, lo sabemos todos, –responde el médico, mirando en derredor. Todos, a nuestra vez, nos miramos, y es en realidad como si no supiéramos, como si de manera subrepticia entendiéramos eso, sin vergüenza, que no sabemos lo que es esto, pero no tenemos la culpa de no saberlo, eso sí parecemos saberlo (p. 78).

Al detenerse en esta cita se puede notar que el autor incluye siete veces el verbo ‹saber› en diferentes conjugaciones: ‹sé› ‹sabe› y ‹sabemos› en presente de indicativo; ‹supiéramos› en pretérito imperfecto de subjuntivo; ‹saberlo› en forma infinitiva con enclítico de objeto

[193] C. Rivera Garza,*op. cit*., p. 13.

directo. Rosero trabaja con los modos verbales para tratar de expresar algo muy complicado: la incapacidad de experimentar, al mismo nivel, el dolor de otro. Precisamente, la repetición de ‹saberlo› al final del fragmento es la prueba de que el narrador está eludiendo la situación por la cual atraviesa Geraldina, el enclítico ‹lo› reemplaza un referente que prefiere evitarse.

Asimismo, el presente fragmento funciona como la contraparte del anterior (donde se automatiza el secuestro): está mal olvidar, no obstante, a la vez, hay que admitir que es humanamente difícil sentir en misma intensidad el dolor del otro. En voz del personaje protagonista se deja claro que, pese a que no se experimente igual dolor que el otro, eso no quiere decir que no se acompañe *en el dolor* al otro. Por eso los personajes deciden aparentar que "lo saben", ya que entienden que la joven madre los necesita. Ahí están para apoyar a Geraldina, aunque su dolor sea exclusivamente suyo, así como lo es para Ismael o Chepe.

Si bien esta es una cita que narra el apoyo entre los habitantes de San José ante el calvario de Geraldina, la empatía que genera la bella joven 'adormilada' por los calmantes puede extrapolarse a toda la novela. Es decir, el manejo del lenguaje que hace el autor está pensado y dispuesto para provocar un efecto, en este caso, el empático, pues para el narrador resulta difícil enunciar ese momento en palabras. Una estrategia de evitación que, sin embargo, logra su cometido: no sólo los personajes empatizan con Geraldina, el lector lo hace también.

Nos conmovemos, nos condolemos con los personajes a los cuales les han arrebatado a sus seres queridos: Geraldina, Chepe, la madre de la cual no podemos saber ya su identidad a razón de la senilidad del narrador e Ismael mismo. De ahí el porqué de hablar y leer sobre el "dolor de la pérdida", que es tan hondo y duradero, que es fácilmente compartible por cualquier persona que ame o aprecie a alguien. En consecuencia, la unión de lo

específicamente humano (el entender el dolor de la pérdida) y de los artificios roserianos utilizados en la presenta novela refuerzan y apelan a la emotividad del lector.

4.2.3 Acerca de los ejércitos

El presente segmento referirá un tópico que explícitamente trae a colación el título de la novela. Un rótulo que encierra una de las principales virtudes de las decisiones autorales de Rosero: homogeneizar a los actores armados del CANI colombiano bajo una misma denominación, lo que resulta, en el protagonismo de las víctimas inermes. La elección del escritor bogotano de narrar a partir de la perspectiva del indefenso, de ofrecer un retrato ficcional sobre las vivencias de miles de colombianos que habitan las zonas periféricas abandonadas por el gobierno central:

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

La cita no hace referencia en exclusiva al tema que ocupa este segmento, también se refiere a la pérdida de la intimidad del hogar. El narrador enuncia cómo Cristina y él van cambiando de sitio dentro la casa del profesor que ha sido destruida parcialmente por la explosión de una granada. En tanto la vulneración del sitio más íntimo por excelencia, la casa,[194] los combatientes se tornan los mismos: la identidad o la ideología de los ejércitos no interesa, lo

[194] "En esas condiciones, si nos preguntaran cuál es el beneficio más precioso de la casa, diríamos: la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz". En este sentido, a los habitantes de San José —en este caso concreto al protagonista—, se les ha negado la intimidad del ensueño pacífico. G. Bachelard, *op. cit*., p. 29.

único que importa en ese momento es la vulnerabilidad en la que los pone la situación, ya que ni siquiera los personajes pueden estar seguros en sus propios hogares.

Por esto mismo, los fragmentos que hacen alusión a "los ejércitos" evidencian lo que muchas veces se ha tratado de defender cuando se habla de construcción de memoria histórica en Colombia: que ninguno de los actores armados fue sólo héroe o sólo verdugo. El "satanizar" o, por el contrario, "endiosar" a determinado bando en el conflicto no permite un escenario que sea propicio para la reconciliación. Se hace necesario, entonces, exponer los vejámenes cometidos por todos los actores armados como una forma de preparar a la sociedad en general para una situación de pos-acuerdo (como sucede actualmente en Colombia). Asimismo, igualar a los bandos resalta el daño producido en la población inerme que no perteneció a ninguna de estas organizaciones.

En efecto, Rosero trabaja muy bien con dicha idea al no catalogar ni nombrar directamente a los actores armados, aunque sí hace franca mención de los miembros del Ejército Nacional, esto como artificio que facilita mostrar el lado oscuro de este brazo armado, de exhibir su moral difusa, cuando por antonomasia es el grupo instituido para cuidar y preservar los derechos y la integridad de los civiles. Ello se exhibe muy bien al retratar los vejámenes del capitán Berrío:

> Rodrigo pinto, nuestro vecino de montaña, llegó a visitarme, alarmado: me ha dicho que el capitán Berrío, en su vereda, en compañía de soldados, advirtió que si encontraba indicios de colaboradores iba a tomar medidas, y lo dijo de visita, rancho por rancho, interrogando no sólo a los hombres y mujeres sino a los niños de menos de cuatro años, que apenas saben hablar. ‹‹Está loco››, me dijo Rodrigo (p. 161).

Ciertamente, esta es una de las alusiones directas a las afrentas cometidas por los integrantes del Ejército colombiano. Además de las detenciones arbitrarias e incluso de las ejecuciones extrajudiciales, los campesinos son los mayores perjudicados al quedar en fuego cruzado;

aunado esto al hecho de ser obligados por las armas a ‘colaborar’, acto que los expone a reprimendas del grupo contrario al que ‘asistieron’. Tales reprimendas tampoco escapan al accionar militar hecho que sin lugar a duda es altamente censurable.[195]

De igual modo, la flexibilización moral a la que se llega en contextos de guerra es corrompida también por el poder. Este es representado en el armamento frente al inerme que carece de la posibilidad de repeler y, más aún, de contratacar. Por ello la escena en la cual el capitán Berrío asesina a los vecinos de Ismael no resulta inverosímil, aunque sí inesperada. Al final, los inermes quedan bajo la caprichosa voluntad de los que ostentan las armas; de cierta forma, los actores armados se tornan en dioses castigadores que deciden sobre las vidas de los otros:

> ¿Por qué preguntan los nombres? Matan al que sea, al que quieran, sea cual sea su nombre. Me gustaría saber qué hay escrito en el papel de los nombres, esa ‹‹lista››. Es un papel en blanco, Dios. Un papel donde pueden caber todos los nombres que ellos quieran (p. 192).

En el proceso de la destrucción del pueblo, en la cima del conflicto, Rosero muestra la total orfandad de los habitantes de San José, la pérdida total de la esperanza. Abandonados hasta por quienes juraron protegerlos y no hicieron más que re-victimizarlos. A este punto de la

---

[195] Las represalias a los campesinos por “colaboradores” son un accionar constante de los actores armados, tanto de las guerrillas de izquierda (ELN, FARC), como los paramilitares y los uniformados de los ejércitos oficiales de Colombia. En un informe del diario *La nación* de mayo de 2009 recogido por el Archivo de Derechos Humanos de Colombia puede leerse: “En San Andrés, Tello, algunos campesinos dicen vivir asustados. Un líder comunal del municipio se mostró alarmado porque el Ejército les insiste en que son auxiliadores de las Farc. ‹‹Dicen que no los queremos››. En la zona, que cobija a más de 20 veredas, casi no se permite el ingreso del Ejército y menos de la guerrilla a las casas ‹‹porque vivimos con miedo. Todos creen que favorecemos al enemigo y no es así››”. Tomado de http://www.archivodelosddhh.gov.co/saia_release1/almacenamiento/APROBADO/2016-07-05/93219/anexos/1_1476111111.pdf. Consultado el 21 de abril de 2020.
Asimismo, estos hechos inspiraron la construcción de un libro de cuentos escritos por campesinos de la región de Los montes de María titulado: *No señor, guerrilleros no. ¡Somos campesinos y campesinas de Pichilín!* Editado y publicado por el CNMH, quienes en la introducción exponen un pequeño informe de ejecuciones extrajudiciales y detenciones arbitrarias a campesinos del poblado de Pichilín por parte de la Armada y el Ejército Nacional. El libro puede ser descargado libremente en http://centrodememoriahistorica.gov.co/wp-content/uploads/2020/02/No_se%C3%B1or_guerrilleros_no_Pichil%C3%ADn.pdf. Consultado el 21 de abril de 2020.

narración —y como sucede, desafortunada y realmente, en muchas poblaciones colombianas— a los personajes sólo les queda huir, convertirse en desplazados,[196] o esperar su muerte.

Así, constituye un acierto la manera en la que el escritor mezcla e intencionalmente confunde a los actores armados, mientras que, a la vez, argumenta por qué los soldados del Ejército de Colombia se pierden en ese entrecruzamiento. Como diría Adriana Cavarero:

> Si se observa la escena de la masacre desde el punto de vista de las víctimas inermes, en lugar del de los guerreros, el cuadro, sin embargo, también en este caso, cambia: se desvanece la ficción retórica de «daño colateral» y la masacre se hace sustancia. Más que la guerra, lo que sobresale es el horror.[197]

Cuando se dejan de lado las motivaciones por las cuales la gente inflige violencia en los otros, lo que queda es el horror del acto y el dolor de la víctima o del que sobrevive.[198] Por esta razón, a pesar de que el libro no es una denuncia *per se*, puede mostrarle a alguien ajeno al conflicto una poderosa y efectiva perspectiva acerca de los procederes de los sujetos armados. Conseguir que el lector, que habita lejos de la periferia o que no ha experimentado en mayor medida el abandono estatal, se conmueva del destino de sus coterráneos a manos de los miles de miembros de los distintos ejércitos.

4.3 La conmoción que despierta lo 'defectuosamente' humano

La autenticidad y la valía de *Los ejércitos* no radica únicamente en la homogeneización de los actores armados (como vimos en el segmento anterior), sino en la configuración de sus personajes, especialmente del protagonista, quienes se muestran como lo que los humanos

---

[196] Colombia tenía, hasta 2019, un estimado de 7.186.000 desplazados internos siendo por esto el primer país en el mundo con la cifra más alta. Recuperado de https://www.eltiempo.com/justicia/conflicto-y-narcotrafico/colombia-es-el-pais-con-mas-desplazados-internos-informe-acnur-378716. Consultado el 19 de marzo de 2020.

[197] A. Cavarero, *op. cit*. p, 16.

[198] C. Rivera Garza, *op. cit*, p. 13.

realmente somos: seres ambiguos a los cuales no se nos debería atribuir —y sin embargo se nos atribuyen—, maniqueamente, características dualistas, como ser en ciertas ocasiones buenos o, ante ciertos ojos, malos.

La mayoría de los personajes de la obra poseen vicios que podrían opacar otras características: desde la perversión sexual de Ismael; el alcoholismo y la infidelidad de Mauricio Rey; la insensibilidad del médico Ordúz; los tratos ilegales de Marco Saldarriaga; Gloria Dorado y su carácter de concubina pública; el sacerdote Albornoz que incumple el celibato; el capitán Berrio con sus ejecuciones y detenciones extrajudiciales; la misma voluptuosidad abierta de Geraldina que, aunque afirme lo contrario, trataba a Gracielita como una sirvienta; y, en general, la insensibilidad de los habitantes de San José al dolor del otro —exceptuando los muy notables casos (que ya he analizado)— que incluso los arrastran a enarbolar un humor negro muy característico de la gente *acostumbrada* a la violencia.

De ahí que esta configuración tan decididamente humana y realista permita que el lector fluctúe y se deje "mover" por lo que lee, no sólo —y como ya he dicho en otras ocasiones— por el dolor del inerme que sufre, sino al encontrarse de cara con el otro lado de la naturaleza humana: el Ismael que espera el turno para ultrajar el cadáver de Geraldina es el máximo ejemplo. En concreto, el valor de la novela reside en que, gracias a la prosa de Rosero, el lector puede conectarse aún más con el personaje que descubre tan defectuosamente humano como él.

De este modo, Ismael no es un personaje sencillo ni plano: sus características evolucionan a lo largo de la historia, quizás para mal (si se toma a su escoptofilia en un sentido moral), pero de manera sobrecogedora al fin. Únicamente al exhibir los defectos del protagonista se alcanza una respuesta mayor y mejor del receptor. Esto obedece a una idea

que comparten tanto Martha Nussbaum,[199] como el clásico Franz Kafka: la literatura debe tener el permiso de perturbar; que "los buenos libros" en el sentido kafkiano dejen una impresión que no se borre al cerrarlos. Que nos dejen intranquilos.

Además, si el autor está hablando desde las víctimas, resultaría cliché y hasta insulso presentar un personaje enteramente bueno, inocente en todos los sentidos, endiosado de cierta manera, porque con el hábito, y como hemos revisado de la mano del formalista ruso Viktor Shklovski, el efecto empático se vería empobrecido y la historia caería en el olvido. *Los ejércitos*, precisamente al jugar con lo que causa aversión y, por el contrario, con lo que genera compasión, logra mantener un ritmo en el cual el interés por el destino de los personajes nunca se pierde. Logro no menor, especialmente si hablamos de un protagonista que ejerce violencia mediante su mirada.

El juego de las "parejas semánticas", de los contrapesos, se ve trasladado aquí en todo sentido hasta poblar la recepción misma que se mueve constantemente entre la antipatía y la simpatía. Sin embargo, como dije en el párrafo anterior, nunca se esfuma la preocupación por saber qué pasará después en el desarrollo de la historia. Una muestra es la búsqueda mutua, en un principio, de Ismael y Otilia que puede llegar a desesperar por lo absurda que se presenta. El mismo protagonista le da un nombre cliché, gastado y automatizado: el juego del gato y el ratón.

No obstante, esa misma 'molestia' se torna en preocupación, en una especie de 'ansiedad', en el deseo de que el narrador halle a su cónyuge, en la espera por su reencuentro. Dicha expectativa favorece el hecho de que el lector no se aparte del libro.

---

[199] M. Nussbaum, *op. cit.*, p. 123.

En efecto, esta ‘tensión de opuestos’ también propicia que nos preocupemos por los personajes que son tan ambivalentemente humanos, que nos condolamos por ellos, que tengamos pensamientos acerca de ellos, y que construyamos expectativas e ilusiones acerca de sus destinos. Con todo, la obra no nos ofrece un final feliz porque, sencillamente, no sería verosímil después de todo el sistema narrativo y el ambiente que su autor construyó no sólo a partir de la senilidad y la locura de Ismael, del humor tragicómico, sino de la guerra misma que da pie a que existan vacíos de personas que, en la diégesis, terminan siendo, asimismo, vacíos de información: ¿qué pasó al fin con Gracielita? ¿con la misma Otilia? ¿por qué el nombre del profesor aparecía en tan ‘dichosa’ lista de los hombres armados? ¿quién decía la verdad en el caso del viejo Celmiro?

Debemos aceptar un final más que abierto, inconcreto, donde, empero, asistimos al espectáculo deplorable de la denigración del objeto erótico predilecto de Ismael. Donde debemos quedarnos con el impacto de una escena que, desafortunadamente, no escapa a la realidad colombiana, como lo afirmó el propio Rosero.[200]

En consecuencia, la novela, por medio del contrapunto, invita a no posar el pensamiento en binarismos; a avistar todos los matices que existen entre el blanco y el negro; a centrarse en las consecuencias de la violencia del que solamente fue un receptor, pues, en palabras de Cristina Rivera Garza: dolerse mediante la palabra es cuestionar las costumbres de nuestra percepción.[201]

¿Qué mejor forma de sacudir nuestras creencias que de la mano de un grupo de personajes que evocan lo que viven personas reales en la periferia de Colombia; personajes

[200] *Cf*. M. Martínez, entrevista citada.
[201] C. Rivera Garza,*op. cit*., p. 175.

que comparten con nosotros sueños, vicios y debilidades; personajes tan defectuosamente humanos como los demás que, sin embargo, están continuamente expuestos a una violencia de la que no tienen culpa y de la cual no pueden escapar?

Los ejércitos, por consiguiente, se erige como una de las obras de ficción esenciales para la concientización de la situación que han experimentado y experimentan los habitantes de las zonas alejadas de Colombia, víctimas del recrudecimiento y 'envejecimiento' del CANI colombiano, el cual se ha visto potenciado por la aparición del narcotráfico. El libro no está compuesto con base en los datos, en las cifras, sino de una materia diferente, pero igual de importante: los sentimientos de desazón, angustia y abandono de dichas víctimas. Lo anterior se debe a que la novela es rica en sus contrastes, en sus pausas y en sus prisas, en su brutalidad y en su sentido del humor. En su capacidad de asquear y de preocupar.

5. CONCLUSIONES

Como se revisó en el estado del arte, *Los ejércitos* exhibe un trabajo autoral que permite la desautomatización de la violencia por medio de la lectura. El presente trabajo se adscribe a esta hipótesis. Cabe resaltar que los textos citados en esa sección del presente estudio han llegado a esa misma conclusión por caminos distintos al que aquí se ha seguido, pues la mayoría de sus análisis son estrictamente temáticos y no se sostienen en un examen de las figuras retóricas usadas para provocar —exitosamente— el efecto estético de dicha desautomatización de la violencia en el ámbito extradiegético. Tal empresa crítica es la que sostiene estas páginas.

Así, se demostró que, gracias a los artificios que Evelio Rosero usa con inteligencia, el efecto desautomatizador —que es en donde tiene lugar la empatía— surge en cualquier acto de lectura de la novela, por lo que la obra ha sido postulada en proyectos que implican incluso a menores de edad como una forma de incitar su conciencia crítica ante el CANI colombiano. No obstante, el camino recorrido en la presente tesis puede ofrecer una explicación de esa 'inferencia compartida' que genera la novela de Rosero al revisar forma y fondo: el uso de las figuras retóricas, de las diversas conjugaciones de los verbos y, en general, del asiduo e intenso contraste entre repulsión y compasión.

La técnica, la gramática, la retórica utilizadas por el escritor bogotano son las que provocan el efecto empático en el lector y no al revés, es decir, el impacto de los temas en cuestión es potenciado por la técnica del texto: las construcciones anafóricas, esas repeticiones que dejaban muy en claro la ausencia de un ser querido y el sufrimiento por este, es un ejemplo de los artificios que Rosero construye en favor de la empatía.

De modo similar, en la escena de la violación del cuerpo inerte de Geraldina, el lector presencia —y experimenta con no poco furor— el cambio constante de focalización entre lo que observa el protagonista y lo que piensa: los cuestionamientos culposos que se hace el mismo personaje. Evelio Rosero no necesita una descripción tremendista, ni decididamente realista, de la violación grupal para causar impacto; el efecto proviene de la narración, de poner el acto ante el lector, de la mente de Ismael, de la verbalización de sus deseos pervertidos.

En efecto, vimos, la novela es realmente rica en artificios tales como frases largas que funcionan como pequeños sistemas con fines emotivos. La marcada presencia de la primera persona, evidenciada en la repetición de pronombres personales, acerca íntimamente al lector a lo que siente Ismael, a sus cruciales decisiones y a los devastadores sentimientos que surgen en él en torno a su victimización. Susan Feagin estaría de acuerdo en decir que el colombiano logra de manera magistral el "truco" de despertar "las emociones artísticas" y que, de ninguna forma, obliga al receptor a buscarlo en medio de la oscuridad; se lo ofrece directamente con todo y los vacíos de información acerca de los destinos de muchos de los personajes.

Los autores a los que apelé en el marco teórico explican, desde la teoría literaria y la filosofía, cómo la ficción literaria logra afectarnos. A partir de ellos concluyo que las ficciones nos afectan porque lo que sentimos no es ficticio: nuestros pensamientos, nuestros "contenidos de pensamiento" son reales. Es en el proceso de lectura, en el cual se ve necesariamente involucrada la imaginación, donde ocurre el fenómeno por el que *nos conmovemos* con las ficciones.

Los buenos libros estimulan lo que ya había en nosotros para ir más allá de nuestra "zona familiar" a partir de las ilusiones y las indeterminaciones que éste contiene: "El hecho

de que lectores completamente diferentes sean afectados en forma distinta por la ‹‹realidad›› de un texto particular evidencia el grado en que los textos literarios transforman la lectura en un proceso creativo que va más allá de la mera percepción de lo que está escrito”.[202] Es esa la fuerza de *Los ejércitos* y por eso se hace fácil pensar en ella cuando hablamos de ‘concientización del sufrimiento de las víctimas del conflicto armado’. Si somos lectores que se comprometen con la lectura, la novela hará cabalmente su trabajo, pues está construida para lograr dicho efecto emotivo.

Asimismo, el tratamiento de tópicos como la perversión erótica y el humor en la novela están dispuestos para construir una atmósfera de la que sea difícil escapar en la recepción y, a la vez, despierta la conmoción en ese mismo ámbito. La tensión entre opuestos como erotismo y muerte, como pareja predominante en la trama y el humor cruel—pero también doloroso— de los personajes como herramienta para enfrentar el destino, resultan ser eficaces artificios concebidos por el escritor para incomodar a su lector. Rosero no utiliza personas virtuosas, ajenas a los defectos, sino que muestra la naturaleza humana en toda su plenitud: pese a que la novela hable de las víctimas y de sus dolores, ningún personaje se representa sin vicios; asimismo ninguno está exento de ejercer violencia (la mirada escoptofílica de Ismael es el mejor ejemplo).

De igual modo sucede con la otra cara de la trama: la victimización de los personajes a mano de los miembros de los ejércitos. La desaparición, el secuestro, las masacres, las explosiones, el desplazamiento forzado van, poco a poco, adueñándose del relato hasta llegar al clímax donde lo perverso sobreviene con la muerte.

[202] W. Iser, art. cit., p. 37.

El lector no encuentra muchos lugares de descanso en esta especie de crescendo cruel y al final debe asistir al espectáculo deplorable de una violación grupal, debe cerrar el libro asqueado e intrigado por lo que acaba de leer. Es así como Rosero puede clasificarse como un escritor "cruel" en la perspectiva de José Ovejero:

> A menudo el aspecto subversivo de la crueldad es que cambia el foco: lo retira del objeto y lo vuelve hacia el espectador. Quizá entonces el espectador comprende que no es un transeúnte por el exterior de los acontecimientos, que no es testigo, sino cómplice del robo de significado a la realidad, de convertirla en un espectáculo para nuestra diversión. La crueldad vuelve la realidad otra vez peligrosa, nos arrebata el mando a distancia de tal manera que no podamos cambiar a otro programa cuando nos duele lo que vemos.[203]

La conmoción que despierta la novela, en especial desde la desaparición de Otilia en adelante, impide que el receptor quede impasible y siga repantigado en su zona de confort desde donde ha consumido el sufrimiento de los demás. Como hemos revisado desde otras perspectivas, esta es una de las virtudes de *Los ejércitos:* desnaturalizar, *desautomatizar* el espectáculo de la violencia mediante la técnica de perturbar al lector. Por lo cual constituye un hecho loable lograr despertar la empatía a partir de la confrontación "cruel" entre texto y receptor.

De ahí que se haya propuesto a la novela como un posible recurso que contribuya con la construcción de la "memoria histórica" en Colombia, pues el arte, como lo identificó Viktor Shklovski, es el medio perfecto para que las cosas perduren en la percepción de las personas, para que no se olviden con la facilidad a partir del acostumbramiento, debido, en este caso concreto, al exceso y a la larga duración de la violencia a gran escala en el país sudamericano.

La "memoria histórica", con todo y su problemático origen como concepto, se ha querido instituir eficientemente en Colombia desde hace ya varias décadas. Casi de forma

[203] J. Ovejero, *op. cit*. p. 84.

intuitiva los colombianos y sus instituciones han depositado sus ilusiones de un futuro pacífico en el potencial que esta puede conllevar, ya que para los países que han sufrido guerras, dictaduras, conflictos y otros vejámenes socioeconómicos, reconstruir el sentido del pasado es la manera en la que se comprende el presente, con el propósito final de avanzar hacia un mejor futuro.

En específico, es en la reconstrucción del pasado (y del presente, desafortunadamente, como sucede en Colombia) donde la novela puede colaborar a raíz de los artificios o "dispositivos literarios" usados por Rosero que dificultan que el espectador quede intacto después de asistir a las penurias de los habitantes de San José, inermes —diría Adriana Cavarero— ante todos los actores armados. Inermes, también, ante nosotros.

La ficción literaria, entonces, se establece como otro recurso al cual apelar en una sociedad marcada por la despersonalización y la indiferencia, donde los actores del "horrorismo" desde la masividad buscan borrar los efectos de sus acciones al anular la identidad de las víctimas. Esto resulta realmente nocivo en una sociedad expuesta constantemente a cifras, a datos y no a las historias personales de los dolientes, donde desde el Estado existe una política de silenciamiento y olvido. Porque es más fácil reducir todo a un enfrentamiento de bandidos (verdad a medias) que asumir que han existido y existen falencias en las estructuras socioeconómicas que facultan el recrudecimiento de la violencia.

Los ejércitos irrumpe en estas dinámicas al ofrecer la historia —aunque ficticia, basada en hechos reales— de una serie de personajes que viven en la periferia colombiana, de un anciano que se ve abruptamente separado de su esposa, de sus amigos e incluso de sus vecinos de las montañas. La obra, desde la narrativa, asigna una caracterización, una cara al

sufrimiento que representa la congoja de miles de personas que son víctimas del abandono estatal y de la guerra en Colombia.

Es precisamente allí donde reside la importancia del presente estudio para las disciplinas humanísticas: en tratar de mostrar cómo la ficción literaria puede alcanzar efectos en la realidad y en empresas tan importantes como un proyecto pacífico de nación, que está anclado en una motivación moral de reparación y garantía de no repetición de los actos (re)victimizantes.

Las propuestas teóricas revisadas en el marco teórico son importantes en este sentido, puesto que, más allá del interés académico y filosófico que despierta el fenómeno por el cual las ficciones afectan al espectador, evidencian cómo esta característica de la narrativa puede ser útil para la sociedad en sí, ya sea para la reconstrucción del pasado o como ayuda en proyectos pedagógicos. Es decir, como afirmó Martha Nussbaum, la literatura es un medio para formar ciudadanos plurales abiertos a la diversidad y con sentido crítico.[204]

Por ende, no se hace necesario que exista una problemática para revisar esta característica de la ficción literaria, no obstante, el primer fragmento del marco teórico (La empatía ficcional y sus configuraciones desde la teoría literaria) puede ser aplicable a cualquier libro de ficción que despierte un efecto emotivo en el lector: desde la literatura infantil que se enfoca en la educación, concientización y prevención de ciertos temas (abuso infantil, sexualidad, violencia, guerra, migración, conservación del ambiente) hasta la literatura adulta, la que narra la violencia cotidiana y, a gran escala, la cruel, la abyecta que

[204] *Cf.* M. Nussbaum, *op. cit.*, p. 123.

busca incomodar al lector con el propósito de hacerlo reflexionar sobre determinado asunto (sea de índole social o no).

Por esta misma línea temática, el segundo fragmento del marco teórico (La ficción literaria y su relación con la Historia) posee un campo de acción más reducido, pero no por eso menos importante: el que tiene que ver directamente con la responsabilidad de no pasar por alto el dolor ajeno. Esto es especialmente aplicable a los asuntos que conciernen a la guerra, el terrorismo, el horrorismo, las consecuencias de las dictaduras y los gobiernos totalitarios (sin importar su ideología), los refugiados, la migración y problemáticas similares.

Hemos visto cómo, en el caso de *Los ejércitos*, el tratamiento de "los dispositivos literarios" permite que el lector no quede 'impune' y se cuestione sobre sus creencias y actuaciones. La novela 'despierta' al lector y lo lleva a pensar en la posibilidad de que él sea un espectador más del sufrimiento ajeno. Porque se hace necesario entender la vulneración de los derechos humanos desde el lugar de la víctima; se deben dejar en segundo plano las posibles causas que llevaron al conflicto, pues lo que debe primar es la reflexión sobre el sufrimiento.

En Colombia, como en muchos lugares del mundo, existe una necesidad de conmemoración del dolor ajeno frente a la costumbre y la indiferencia generalizada, por lo cual hay que aprender a *Dolerse* por el otro. Como se ha reiterado a lo largo de esta tesis desde Rivera Garza: dolerse mediante la palabra es cuestionar las costumbres de nuestra percepción.[205]

[205] C. Rivera Garza, *op. cit.* p. 175.

La literatura puede colaborar con la Historia en cuanto rescata los testimonios de las personas que fueron olvidadas por esta última. Los rescata, los singulariza y los suspende en la memoria. La literatura cubre con humanidad lo que el informe distante que las disciplinas política, historiográfica o estadística no pueden lograr, conmoviendo así al receptor en su visión del mundo.

Estudios como el presente, que vinculan ficción literaria, Historia y conmemoración de las víctimas, son importantes en el ámbito moral y ético, pues no existe acción tan desdeñable como ignorar u olvidar el sufrimiento de los demás, como lo expresa Paul Ricoeur: "víctimas cuyo sufrimiento pide menos venganza que narración".[206] Debemos escribir para despertar la sensibilidad y la empatía. Debemos leer para que las historias hablen por las víctimas y se vuelvan cercanas a nosotros. Debemos hablar, debemos relatar para que lo vivido no desaparezca en el flujo inevitable del tiempo.

[206] P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 912.

6. BIBLIOGRAFÍA

AMÓRTEGUI, Manuel, *La violencia contemporánea desde las víctimas: una lectura de* Los ejércitos *y* La multitud errante, tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2012.

ANDERSEN, Hans Christian, *Cuentos* [recurso electrónico], Imprenta Nacional, San José, 2013.

ANTEQUERA, José, *La memoria histórica como relato emblemático*, Alcaldía Mayor de Bogotá, Agència Catalana de Cooperació al Desenvolupament, Bogotá, 2011.

ARISTÓTELES, *Poética*, trads. Teresa Martínez y Leonardo Rodríguez, Gredos, Madrid, 2011.

ARISTÓTELES, *Política*, trad. Manuela García, Gredos, Madrid, 1988.

BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, trad. Ernestina De Champourcin, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2000.

BATAILLE, Georges, *El erotismo*, trad. Antoni Vicens, Tusquets, Barcelona, 1997.

BENTLEY, Eric, *La vida del drama*, trad. Albert Vanasco, Paidós, México, 1985.

BOLÍVAR, Isabel, *La violencia y el erotismo en* Los ejércitos *de Evelio Rosero: la experiencia del límite*, tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2012.

BOTERO, Angie y PRIETO, Mary, *Somos Memoria: La Literatura como Herramienta para la Construcción de Memoria Colectiva en la Escuela*, tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, 2016.

BOTERO, Angie, "La literatura como herramienta para la construcción de memoria histórica en la escuela" en Quitián, Sandra (comp.), *Perspectivas de la Investigación en Pedagogía de la Lengua Materna y la Literatura*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, 2016, pp. 405-409.

CAVARERO, Adriana, *Horrorismo*, trad. S. Salvador de Agra, Anthropos, México, 2009.

CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA, *Entre la incertidumbre y el dolor: Impactos psicosociales de la desaparición forzada*, tomo III, Imprenta Nacional de Colombia, Bogotá, 2014.

---, *No señor, guerrilleros no. ¡Somos campesinos y campesinas de Pichilín!*, Panamericana, Bogotá, 2019.

---, *Normas y dimensiones de la desaparición forzada en Colombia*, tomo I, Imprenta Nacional de Colombia, 2014.

---, *Recordar narrar el conflicto*, Imprenta Nacional de Colombia, Bogotá, 2013.

CHEVALIER, Jean Y GHEERBRANT, Alain, *Diccionario de símbolos*, trads. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Herder, Barcelona, 1986.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1992.

COALICO, *La literatura como artefacto de la memoria histórica en la escuela*, ALEN Impresores, Bogotá, 2017.

CORTÁZAR, Julio, "Casa tomada", *Cuentos completos I*, Alfaguara, México, 1996, pp. 107-111.

CRUZ, Diana y URUEÑA, Katerine, *La construcción de memoria colectiva en las obras En* El Lejero *y* Los Ejércitos, tesis de pregrado, Corporación Universitaria Minuto de Dios, Bogotá, 2015.

ESCAMILLA, Diego y NOVOA, Diana, "Conflicto y memoria: trayectorias de vida como metodología para comprender el conflicto armado colombiano", *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, vol. 8, núm. 1, 2017, pp. 65-87.

FEAGIN, Susan, "Imagining Emotions and Appreciating Fiction", *Canadian Journal of Philosophy*, 1988, vol. 18, núm. 3, pp. 485-500.

FERRY, Stephen, *Violentología. Un manual del conflicto colombiano*, Icono Editorial, Bogotá, 2012.

FUENTES, Adrián, *La recepción del humor audiovisual traducido: estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada al español de la película Duck Soup, de los Hermanos Marx*, tesis de doctorado, Universidad de Granada, Granada, 2000.

FUERZA DE TAREA CONJUNTA OMEGA, *El cómo de la memoria*, Juan Mazo (Coord.), Planeta, Bogotá, 2016.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997.

GARCÍA-MORENO, Laura, "La risa y el tiempo en *Los ejércitos* de Evelio Rosero", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXI, núm. 250, 2015, pp. 141-157.

GONZÁLEZ, Fernán, *Poder y violencia en Colombia*, Ediciones Antropos Ltda, Bogotá, 2014.

HALBWACHS, Maurice, *La memoria colectiva*, trad. Inés Sánchez, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2004.

ISER, Wolfgang, "El proceso de la lectura: un enfoque fenomenológico" en M. A. Jofré *et al*. (eds.), *Para leer al lector: una antología de teoría literaria post-estructuralista*, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago, 1988, pp. 29-51.

JELIN, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI Editores, Madrid, 2002.

JIMÉNEZ, Francisco, y GONZÁLEZ, Álvaro, "La negación del conflicto colombiano: un obstáculo para la paz", *Espacios Públicos*, vol. 15, núm. 33, 2012, pp. 9-34.

KAFKA, Franz, "Carta a Oscar Pollak", 1904, *apud*. George Steiner, "La formación cultural de nuestros caballeros", en *Lenguaje y silencio*, trad. Miguel Ultorio, Gedisa, Barcelona, 2006, pp. 73-86.

KRISTEVA, Julia, *Historias de amor*, trad. Araceli Ramos, Siglo XXI Editores, México, 2013.

LAMARQUE, Peter, "How Can We Fear and Pity Fictions", *The British Journal of Aesthetics*, 1981, núm.21, pp. 291-304.

LEDERACH, John, *La imaginación moral*, trad. Teresa Toda, Norma, Bogotá, 2008.

LE GOFF, Jacques, *El orden de la memoria*, trad. Hugo Bauzá, Paidós, Barcelona, 1991.

MARTÍNEZ, Teresa, y RODRÍGUEZ, Leonardo, "Kátharsis" en Aristóteles, *Poética*, Gredos, Madrid, 2011, pp. 27-29.

MORAÑA, Mabel, "Violencia, sublimidad y deseo en *Los ejércitos* de Evelio Rosero." En *La escritura del límite*, Iberoamericana, Madrid, 2010, pp. 185-202.

NIETO, Rafael, "¿Hay o no hay conflicto armado en Colombia?", *ACDI*, núm. 1, 2008, pp. 139-159.

NORA, Pierre, *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, trad. Laura Masello, Trilce, Santiago, 2009.

NUSSBAUM, Martha, *El cultivo de la humanidad*, trad. Juana Pailaya, Paidós, Barcelona, 2005.

OVEJERO, José, *La ética de la crueldad*, Anagrama, Barcelona, 2012.

PALACIOS, Marco, *Violencia pública en Colombia (1958-2010)*, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 2012.

POLICÍA NACIONAL DE COLOMBIA, *Cartilla orientadora para la construcción de Memoria Histórica Institucional*, Carlos Suárez y Esperanza Gómez (eds.), Imprenta Nacional de Colombia, Bogotá, 2018.

RADFORD, Colin, "How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina*?", Proceedings of the Aristotelian Society*, 1975, vol. 49, pp. 67-93.

RATTNER, Josef, *Psicología y Psicopatología de la Vida Amorosa: Una introducción a la psicología profunda de la sexualidad y el amor en sus manifestaciones sanas y Enfermas*, trad. Armando Suárez, Siglo XXI Editores, México, 2002.

REATI, Fernando, *Nombrar lo innombrable*, Legasa, Buenos Aires, 1992,

RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración*, tomo III, trad. Agustín Neira, Siglo XXI Editores, México, 1996.

RIVERA GARZA, Cristina, *Dolerse*, Sur+ Ediciones, México, 2015.

ROMERO, Mauricio, "Paramilitares, narcotráfico y contrainsurgencia: una experiencia para no repetir", en Sánchez, Gonzalo, y Peñaranda, Ricardo (comps.), *Pasado y presente de la violencia en Colombia*, La carreta Editores, Medellín, 2007, pp. 407-430.

ROSERO, Evelio, *Los ejércitos*, Tusquets, Bogotá, 2007.

RUEDA, Juan Felipe, "Memoria histórica razonada". Una propuesta incluyente para las víctimas del conflicto armado interno colombiano", *HistoReLo*, 2013, vol. 5, núm. 10, pp. 15-52.

RUIZ VARGAS, José, "¿De qué hablamos cuando hablamos de 'memoria histórica'? Reflexiones desde la Psicología cognitiva", *Entelequia*, 2008, núm. 7, pp. 53-76.

SABATO, Ernesto, *Sobre héroes y tumbas*, Planeta, México, 2000.

SANÍN, Andrés, *Reír o no reír: (meta)humorismo y violencia en la literatura contemporánea de Colombia y México*, tesis doctorado, Harvard University, Cambridge, 2014.

SALDARRIAGA, María "Desaparición y perplejidad: estudio de los *incipits* y los *excipits* en dos textos de Evelio José Rosero Diago", *Estudios de Literatura Colombiana*, núm. 33, 2013, pp. 119-132.

SCHMITT, Carl, *El concepto de lo político*, trad. Rafael de Agapito, Alianza, Madrid, 2014.

SEGATO, Rita, *La guerra contra las mujeres*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2016.

SHKLOVSKI, Viktor, "El arte como artificio" en Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nethol, Siglo XXI Editores, México, 1978, pp. 55-70.

SLOTERDIJK, Peter, *Crítica de la razón cínica*, trad. Miguel Vega, Siruela, Madrid, 2003.

SONTAG, Susan, *Ante el dolor de los demás*, trad. Aurelio Major, Santillana, Madrid, 2004.

---, "La imaginación pornográfica", en su libro *Estilos radicales* [versión digital], trad. Eduardo Goligorsky, Titivillus.

SOTO APARICIO, Fernando, *La rebelión de las ratas*, Panamericana, Bogotá, 2003.

TORRES DEL RÍO, César, *Colombia siglo XX. Desde la guerra de los Mil Días hasta la elección de Álvaro Uribe*, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2015.

TREJOS, Luis, "Negación del conflicto armado interno, como eje del discurso constructivista del estado [*sic*.] colombiano en la construcción de la identidad nacional contemporánea (1964-2004)", *Revista Encrucijada Americana*, núm. 1, 2008, pp. 80-91.

VALENCIA, César, "Contrapunto y expresividad en *Los ejércitos* de Evelio Rosero", *Poligramas*, núm. 28, 2007, pp. 297-300.

VANEGAS, Orfa, "La estética del horrorismo como portadora de voces silenciadas", *Plumilla educativa*, vol. 1, núm. 9, 2012, pp. 39-56.

VERRI, Pietro, *Diccionario de Derecho Internacional de los Conflictos Armados*, trads. Mauricio Duque y Renée Cabrera, Centro de Apoyo y Comunicación para América Latina y el Caribe del CICR, Buenos Aires, 2008.

WHITE, Hayden, *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, trad. María Inés LaGreca *et al*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2010.

YAFFE, Lilian, "Conflicto armado en Colombia: análisis de las causas económicas, institucionales de la oposición violenta", *Revista CS*, núm. 8, 2011, pp. 187-208.

ZELIK, Raul, *Paramilitarismo. Violencia y transformación social, política y económica en Colombia*, trad. Nelly castro, Siglo del Hombre editores, Bogotá, 2015.

REFERENCIAS WEB

ACNUR, "Crímenes de lesa humanidad, las mayores atrocidades de la historia", 2017, consultado el 29 de mayo de 2020. En red: https://eacnur.org/es/actualidad/noticias/emergencias/crimenes-de-lesa-humanidad-las-mayores-atrocidades-de-la-historia.

AMOVI-UIS, "Archivo oral de memoria de las víctimas", consultado el 31 de octubre de 2019. En red: http://www.uis.edu.co/webUIS/es/amoviUIS/.

ARGÜELLO, Oscar, "Entre la espada y la pared, campesinos del norte del Huila", *La nación*, 2009, consultado el 21 de abril del 2020. En red: http://www.archivodelosddhh.gov.co/saia_release1/almacenamiento/APROBADO/2016-07-05/93219/anexos/1_1476111111.pdf.

"Asesinato de Mario Calderón y Elsa Alvarado es un crimen de lesa humanidad", *El espectador*, 2017, consultado el 4 de agosto de 2020. En red:

https://www.elespectador.com/noticias/judicial/asesinato-de-mario-calderon-y-elsa-alvarado-es-un-crimen-de-lesa-humanidad/.

"Audio revelaría supuesto plan del director del Centro de Memoria para censurar a las víctimas", *Noticias Uno*, 2019, consultado el 3 de noviembre de 2019. En red: https://www.youtube.com/watch?v=6i0_vRxjhIk.

"Cinco conflictos armados en Colombia ¿qué está pasando?", *CICR*, 2018, consultado el 4 de agosto de 2020. En red: https://www.icrc.org/es/document/cinco-conflictos-armados-en-colombia-que-esta-pasando.

"Colombia, primera en desplazamiento interno por cuarta vez", *El tiempo*, 2019, consultado el 19 de marzo de 2020. En red: https://www.eltiempo.com/justicia/conflicto-y-narcotrafico/colombia-es-el-pais-con-mas-desplazados-internos-informe-acnur-378716.

"Definición del Derecho Internacional Humanitario", *Cruz Roja Española*, consultado el 4 de agosto de 2020. En red: http://www.cruzroja.es/portal/page?_pageid=878,12647036&_dad=portal30&_schema=PORTAL30.

Diccionario Médico de la Clínica Universidad de Navarra, *S.V.* ESCOPTOFILIA, consultado el 2 de julio de 2020. En red: https://www.cun.es/diccionario-medico/terminos/escoptofilia-griego-skeptesthai.

"El activismo político de Darío Acevedo, director del Centro de Memoria Histórica, a favor de Uribe", *El espectador*, 2020, consultado el 6 de agosto de 2020. En red: https://www.elespectador.com/noticias/politica/el-activismo-politico-de-dario-acevedo-director-del-centro-de-memoria-historica-a-favor-de-uribe/.

"El informe de 'falsos positivos' que entregó la Fiscalía a la JEP", *El heraldo*, 2019, consultado el 5 de agosto de 2020.En red: https://www.elheraldo.co/mundo/el-informe-de-falsos-positivos-que-entrego-la-fiscalia-la-jep-635858.

"Machuca ardió como bola de fuego", *El espectador*, consultado el 13 de octubre de 2019. En red: https://www.elespectador.com/noticias/paz/machuca-ardio-bola-de-fuego-articulo-502315.

FISCALÍA GENERAL DE LA NACIÓN, "Ley 975", 2005, consultado el 2 de noviembre de 2019. En red: https://www.fiscalia.gov.co/colombia/wp-content/uploads/2013/04/Ley-975-del-25-de-julio-de-2005-concordada-con-decretos-y-sentencias-de-constitucionalidad.pdf.

"La escala de la violencia y sus responsabilidades", *Semana*, consultado el 5 de agosto de 2020. En red: https://especiales.semana.com/especiales/escala-violencia-colombia/index.html.

MARTÍNEZ, María (entrevistadora), "Evelio Rosero y el oficio del escritor: conversatorio con Evelio Rosero", 2014, consultado el 17 de febrero de 2020. En red: http://www.uniandes.edu.co/noticias-transmisiones-canal-video/68-t-transmisiones/1940-evelio-rosero-y-el-oficio-del-escritor.

"¿No existe el conflicto en Colombia? Seis proyectos de memoria le responden a Darío Acevedo", *Semana Rural*, 2019, consultado el 6 de agosto de 2020. En red: https://semanarural.com/web/articulo/dario-acevedo-centro-nacional-de-memoria-historica/829?fbclid=IwAR0di4bJrEuq7IRI6PHfa2lLiYjJfNyfzJ0ty8jZKCpBnvZ91dIF9R0BrFU.

ONU, "Principios para la lucha contra la impunidad", 2005, consultado el 1 de noviembre de 2019. En red: https://undocs.org/es/E/CN.4/2005/102/Add.1.

ORTÍZ, Juan, "La voltereta de los vengadores de Machuca", *Pacifista*, 2015, consultado el 13 de octubre de 2019. En red: https://pacifista.tv/notas/la-voltereta-de-los-vengadores-de-machuca.

RAVELO, Diana, "Historiadores responden a frase de Cabal sobre las bananeras", *El tiempo*, 2017, consultado el 20 de septiembre de 2019. En red: https://www.eltiempo.com/politica/congreso/historiadores-responden-a-maria-fernanda-cabal-tras-decir-que-masacre-de-las-bananeras-es-un-mito-156666.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, *S.V.* FRÍO, consultado el 22 de abril de 2020. En red: https://dle.rae.es/fr%C3%ADo.

RENDÓN, Olga, "El conflicto armado no puede convertirse en verdad oficial", *El colombiano*, 2019, consultado el 6 de agosto de 2020. En red: https://www.elcolombiano.com/colombia/el-conflicto-armado-no-puede-convertirse-en-verdad-oficial-NE10142953.

RESTREPO, Luis Carlos, "¿Conflicto armado o amenaza terrorista?", consultado el 4 de agosto de 2020. En red: http://historico.presidencia.gov.co/columnas/columnas92.htm.

"Se fue del país y nadie sabe dónde está Luis Carlos Restrepo", *Vanguardia*, 2012, consultado el 4 de agosto de 2020. En red: https://www.vanguardia.com/colombia/se-fue-del-pais-y-nadie-sabe-donde-esta-luis-carlos-restrepo-mgvl142817.

TORRADO, Santiago, "El disidente de las FARC Iván Márquez anuncia que retoma las armas en Colombia", *El país*, 2019, consultado el 5 de agosto de 2020. En red: https://elpais.com/internacional/2019/08/29/actualidad/1567065255_850419.html.

UPRIMNY, Rodrigo, "¿Existe o no conflicto armado en Colombia?", 2005, consultado el 4 de agosto de 2020. En red: https://www.dejusticia.org/existe-o-no-conflicto-armado-en-colombia/.

"Uribe da 10 razones para no hablar de conflicto armado", *El espectador*, 2011, consultado el 4 de agosto de 2020. En red: https://www.elespectador.com/noticias/politica/uribe-da-10-razones-para-no-hablar-de-conflicto-armado/.

WILLS, María, en Carlos Castelblanco, "No se hace memoria histórica negando el conflicto armado", *Pares*, 2019, consultado el 4 de agosto de 2020. En red:https://pares.com.co/2019/11/09/no-se-hace-memoria-historica-negando-el-conflicto-armado/?fbclid=IwAR0VrszNpZnZS-DE-Ge9vt5grFq4fXMVOyWPpiolApX4IXfrMQoh3-GLP-Q#.XcaiLxrnEhi.facebook.