Narrarse en la guerra: el narrador de *Los ejércitos* de Evelio Rosero

Melisa Martínez Ascanio

Monografía de grado para optar al título de literata

Dirigida por

Mario Barrero Fajardo

Universidad de los Andes
Facultad de Artes y Humanidades
Departamento de Humanidades y Literatura
Bogotá

Agradecimientos

Durante mis años de pregrado, sobre todo en las clases de Mario Barrero y gracias a su compañía y guía, descubrí que si era atenta a mis sentimientos y rigurosa con mis intuiciones podía darles un lugar en mi ejercicio académico. Este trabajo —que es muestra determinante de ese ejercicio— fue desde el comienzo un intento por poner en práctica ese descubrimiento y por forzar el intelecto de la manera en que lo aprendí a hacer con Mario, y por eso le doy infinitas gracias a él y a su juiciosa labor como profesor. También les agradezco a mis papás por su compañía y su amor infinitos y por haberme ayudado a entrenar los sentimientos y las intuiciones que están a la base de este trabajo.

Tabla de contenidos

Introducción 1

1. Contexto: guerra irregular y narrativas del conflicto en Colombia 9
2. Ismael: el narrador intradiegético 18
3. El narrador en su marco 27
4. Conclusiones: narrarse en la guerra 36

Obras citadas 41

Introducción

Quien nos cuenta una historia es tan importante como la historia misma porque es él el que determina las características ésta. En el caso del narrador en primera persona esta relación es mucho más clara porque —al menos a primera vista— parece que hay un nivel de cercanía mucho mayor entre él y la historia. Uno de esos casos es el de *Los ejércitos* (2006), del escritor bogotano Evelio Rosero (1958), que cuenta, desde la voz de Ismael Pasos —profesor retirado de ochenta años que envejece junto a su esposa Otilia—, la reanudación del conflicto en su pueblo San José —ubicado por lo que iremos viendo conforme avanza la narración en Colombia— durante un aparente periodo de paz. El papel de Ismael como narrador se ve determinado por los elementos que lo atraviesan como personaje dentro de la historia[1]. En ese sentido revisar las condiciones de Ismael es importante para dar cuenta de la historia porque ellas están a la base de las decisiones dentro de su propuesta narrativa. El objetivo de este trabajo es entonces determinar y delimitar las características del narrador de *Los ejércitos* y exponer los elementos que le permiten, en el contexto de la guerra, configurar su narrativa.

La tradición que precede a *Los ejércitos* es una de narrativas sobre la violencia en el marco del conflicto que, al menos en su forma colombiana, se ha visto marcada por diferentes niveles y momentos de una violencia que se recoge desde mediados del siglo XX y llega hasta las primeras décadas del XXI. En la narrativa colombiana sobre el conflicto, así como en el conflicto mismo, ha habido varios periodos y cada uno, con su respectivo enfoque narrativo, ha dado cuenta de los diferentes momentos y tipos de violencia en el

[1] Uso el término *historia* en el sentido en el que lo usa Gerard Genette —en su libro *El discurso del relato* (1972), en la traducción de Narciso Costa Ros— para referirse al argumento; a saber: lo que está siendo contado, en contraposición al relato y a la narración.

país. Iremos viendo que esta tradición ha cambiado conforme lo han hecho el conflicto y las perspectivas frente a él y así como el papel de este tipo de narrativas en su contexto. Más adelante ahondaremos en el tema, pero es importante aclarar en este punto que las tradiciones en la que se enmarcan tanto Rosero como *Los ejércitos*[2] ―una geopolítica y otra literaria respectivamente― son heterogéneas y que en ese sentido la ubicación que podemos hacer de ambos dentro de cada una de esas tradiciones está determinada por la recepción que se hace de la labor de Rosero como escritor y de *Los ejércitos* como novela[3]. Esto se relaciona, en últimas, con dos interpretaciones una del conflicto y otra de la producción artística dentro de él: la de Alfredo Rangel en su artículo "Colombia: la Guerra irregular en el fin de siglo" (1998) y la de Alejandra Jaramillo en su libro *Nación y melancolía: narrativas de la violencia en Colombia* (2005) respectivamente. Rangel interpreta el conflicto colombiano desde el nacimiento de las guerrillas a la luz del concepto de *guerra irregular* con la que parece comulgar Rosero por lo que se ve en *Los ejércitos* y Jaramillo interpreta la producción narrativa ―entre lo que incluye novelas y películas― como el espacio en el que se ha vertido, sin una intención por sanar o superar, un sentimiento melancólico nacional.

Por otra parte, para entrar de lleno en el análisis de *Los ejércitos* es importante primero definir las características formales de su narrador. Para esto, me valdré de las categorías y los análisis de Gerard Genette en dos libros: *Palimpsestos: literatura en segundo grado* (1982) y *El discurso del relato* (1972). De manera que en un primer

[2] La toma de posición que hago acá frente a una tradición que desconoce al autor y que lo distingue de su obra ―que tiene su punto álgido en Roland Barthes y su artículo *La muerte del autor* (1980)― tiene que ver con una imposibilidad personal por hacerlo, pero ―mucho más― con un segundo nivel de mi lectura de *Los ejércitos* desde la que el acto de narrarse en la guerra refiere también a Rosero y por tanto a su contexto que incluye la guerra en Colombia.

[3] Uso aquí la categoría de novela intencionalmente porque más adelante veremos cómo ésta permite justamente ubicar de una manera determinada tanto a Rosero como a su obra.

momento pueda fijar algunas de las características textuales generales de la novela[4] para después ahondar en las características específicas del narrador y de su relación con el texto en general.

La narración, como ya se mencionó arriba, está a cargo de Ismael Pasos y, si bien su voz y su propuesta narrativa se ciñen a unas decisiones formales, se definen también por las características de Ismael dentro de la historia. Así, la relación con su contexto y su actitud frente a él intervienen la propuesta narrativa de Ismael en tanto delimitan su carácter como narrador; el desenvolvimiento con su esposa y con el resto de las mujeres y su edad circunscriben a Ismael ―y por tanto a su propuesta narrativa―. El contexto en el que tiene lugar esa propuesta se restringe a un momento muy específico de la historia de San José en el que, como noté arriba, se reanuda la violencia después de un corto periodo de paz y es entonces cuando inicia la narración de Ismael. Entonces, además de los elementos particulares que delimitan su carácter, la narración de Ismael está definida por ese momento y, en últimas, por esa violencia que parece ser una condición histórica del pueblo que se repite y se renueva cada tanto ―pues como veremos más adelante no sólo el tiempo de la narración, sino también el de lo narrado tienen que ver con ese conflicto―.

La manera en la que Ismael, en tanto narrador, se hace cargo de los elementos que lo atraviesan nos habla ya no tanto de las características formales de su propuesta narrativa como del aporte de ellas a la historia. Así pues, con esta revisión de la forma del narrador

[4] Para Genette, en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, es importante que la crítica se cuestione por "el conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.– del que depende cada texto singular" (9), y en ese sentido decir que la de Rosero es una novela implica aceptar que hay una cantidad de características que cumple y que por tanto llamarla cuento o de cualquier otra manera le sería impropio. Ahora bien, lo que es interesante en llamarla de entrada novela es que restringe mi horizonte de expectativas, determina mi lectura y direcciona mi acercamiento crítico tanto que puedo ubicarla no sólo dentro de una determinada tradición de literatura sobre la violencia, sino dentro de un grupo determinado de esa literatura que es la novela sobre la violencia. Más adelante ―conforme avance la discusión― iré engrosando esta determinación.

no sólo nos acercamos a la historia y al relato —es decir: de lo contado y del enunciado que lo cuenta—, sino también a la narración —el acto de narrar sin el cual no hay enunciado y sin el cual, por tanto, no se da cuenta de los hechos—.

Para lograr concretar esta propuesta y para fijarme con cuidado en cada uno de los enfoques que he propuesto, además de la fuente primaria, me propongo revisar una bibliografía secundaria puntual con miras a encausar cada una de las partes del análisis. De modo que para el análisis del contexto me valdré, como mencioné arriba, del libro de Alejandra Jaramillo y el artículo de Alfredo Rangel, así como el artículo de María Helena Rueda, "Facing Unseen Violence: Ex- combatants Painting the War in Colombia" (2001) sobre el que hablaré más adelante. La segunda parte del análisis —la del análisis formal del narrador de *Los ejércitos*— se basará en los dos libros de Gerard Genette *Palimpsestos* y *Discurso del relato* a partir de los cuales acotaré las características de Ismael para, en los últimos capítulos, relacionarlas con otras de sus características dentro de la historia. Los artículos con los que voy a discutir en estos últimos capítulos son "Respirando desde los asediados: una lectura de *Los ejércitos* de Evelio Rosero Diago y *Los vigilantes* de Diamela Eltit" (2012) y "Los ejércitos: novela del miedo, la incertidumbre y la desesperanza" (2012) de Liliana Ramírez e Iván Vicente Padilla respectivamente.

El texto de Rangel, tanto como el de Alejandra Jaramillo, interesa al análisis de la novela de Rosero no sólo porque vierte el concepto de *guerra irregular* sobre el conflicto colombiano, sino porque aclara lo que para fines de esta investigación sirve para distanciarse del contexto colombiano y ubicar a *Los ejércitos* dentro de un contexto mucho más amplio de *guerras irregulares* pues, como dice Rangel: "[…] lo que nos está sucediendo en Colombia no es ni mucho menos excepcional. Ocurre hasta en las mejores familias" (Rangel 36). Con este artículo se busca relacionar a la novela con el conflicto

colombiano, pero así mismo tomar distancia de él y por ese orden desembarazar a la novela de exigencias contextuales. Sobre este estatus de guerra irregular, a manera de explicación, Carlos Medina Gallego dirá en su libro *FARC-EP Y ELN: una historia política comparada (1958- 2006)*, que: "Desde la perspectiva de la estrategia de guerra, la guerra irregular se desprende de todo lo que implica una guerra convencional: es una guerra que no se declara, que carece de uniformes e insignias de rango, la gente simplemente se conoce y se articula en términos de liderazgos naturales, individuales o colectivos (partidos, movimientos políticos o grupos armados), el armamento no es de carácter convencional a la guerra regular y el tiempo tiene una dinámica totalmente distinta" (Medina Gallego 44). Con esta definición es posible poner en discusión el concepto de guerra irregular con la novela de Rosero no sólo para caracterizar el contexto sino para, más adelante, relacionarlo con la construcción de Ismael como narrador.

El libro de Jaramillo por su parte da cuenta, desde una lectura psicoanalítica, de lo que ha significado para la producción artística colombiana desarrollarse en medio del largo conflicto que se registra desde la primera mitad del siglo pasado con la violencia bipartidista y que llega hasta el 2006 con la guerra entre el Estado y las FARC. En él Jaramillo analiza textos literarios y películas producidas durante este periodo (más que todo durante los años 80 y hasta la fecha de publicación) y determina una tendencia y un patrón de narrativas que parecen no contribuir a una sana liberación de las penas; a saber: un tipo de *katharsis* trágica, podría decirse. Ella propone que las características que ha tenido la reproducción de la violencia desde el cine y la literatura no permiten llegar a esa expiación de las penas y que por tanto el espíritu nacional que ha generado esa producción es melancólico (que es el término freudiano para un duelo que no ha tenido un buen fin).

Por último, el libro Meanings of Violence in Contemporary Latin América (2001) ubica a la violencia colombiana dentro del contexto de violencias latinoamericana dando un sentido aún más amplio a eso que se llama tanto en la novela como en las lecturas que hacemos de ella: la guerra. María Helena Rueda y Gabriela Poltit-Dueñas dan cuenta de la representación de guerra y la apropiación que han hecho artistas y estudiosos de esa guerra (con sus particularidades y sus generalidades). La lectura que hace Rueda sobre la exposición *La guerra que no hemos visto* interesa a este texto porque se fija en la representación que se hace aún en medio del conflicto y cuyas víctimas y victimarios ya no son dos partes dicotómicas. Su lectura puede trasponerse a la lectura de la novela de Rosero y es por eso que es interesante para fines de este texto.

De *Palimpsestos* me interesa lo que dice Genette sobre la architextualidad (o literariedad); sobre lo que él mismo llama "el conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.– del que depende cada texto singular" (Genette 9). Para él, el estudio del architexto es fundamental para la crítica literaria porque es lo que da cuenta de la relación entre el texto y sus partes, así como de la relación entre diferentes textos. Es desde este enfoque que empezaré con el análisis literario de la novela ―que será el de las características formales de la propuesta narrativa de su narrador― ; en función de esto tengo en cuenta las definiciones que hace Genette sobre los niveles de interpretación textual que tiene un texto literario para pensar, sobre el texto de Rosero, en algunos de los recursos meta, inter, para, archi e hiper textuales que se presentan en la obra.

Para completar lo trabajado con *Palimpsestos* hay que proyectar sobre el texto de Rosero las categorías sobre el modo de la narración que Genette describe en la última parte de su *Discurso del relato*. Estas consideraciones tienen que ver principalmente con la

focalización y el manejo de las voces narrativas que se hacen a lo largo de la novela ; de cómo se delega a uno y otro personaje la labor narrativa y de cómo esa decisión afecta directamente la intención narrativa de lo que es dicho.

Para la última parte del análisis me valdré de lo que dice Liliana Ramírez en su artículo sobre la desnaturalización del conflicto. En él, Ramírez plantea el logro de Rosero en conseguir lo que ella misma llama la *desnaturalización* de la guerra y da cuenta de cómo las elecciones narrativas que hace el autor son secreto para lograr esto. Ramírez vuelve de alguna manera sobre la lectura de Jaramillo y ubica a *Los ejércitos* dentro de ese grupo de narrativas no catárticas. Más adelante iré tomando distancia de estas propuestas, pero por el momento es importante resaltar el peso que se le da a la novela desde estos enfoques (el de Ramírez y el de Jaramillo) tanto que llegan a restar su valor en función de un compromiso político —por cierto, otorgado por la crítica—. Para fines de este texto me interesa ver este tipo de lecturas comprometidas pues dan cuenta de la multiplicidad de lecturas de la novela y referirlas me permite más propiamente distanciarme de ellas.

Así como Ramírez lo hace en su artículo, Iván Padilla en el suyo se refiere a la posición de Rosero frente a los discursos narrativos de la violencia que imperan en el momento de la publicación de la novela (2005). Padilla reconoce que la importancia que tiene la guerra para el texto tiene que ver con, en palabras de él mismo: “representar las vivencias de la guerra, no referirla de manera conceptual”. La lectura que hace Padilla me interesa porque tiene en cuenta, tanto como la mía, que la guerra es el espacio donde se desarrolla la voz la narrativa de Ismael y que es necesario pensarla enmarcada en ese contexto pues es él el que le da ciertas características a la voz y al argumento.

De esta manera este trabajo busca enfocar su análisis en el narrador de *Los ejércitos* y así mismo delimitar por la bibliografía escogida —y por mi interés crítico— el estudio de

la novela de Rosero que se contiene en los capítulos siguientes. En el primero de ellos, "Contexto: guerra irregular y narrativas del conflicto en Colombia", ubicaré a la novela dentro de su tradición histórica y narrativa. En el segundo, "Ismael: el narrador intradiegético", definiré las características de Ismael como narrador de la novela para después, en el tercer capítulo titulado "El narrador en su marco", relacionar esas características formales con las del argumento que definen también su ejercicio narrativo. Por último, en el capítulo "Narrarse en la guerra", proyectaré el análisis al contexto de la narración en el que tiene lugar esta voz y la manera en la que ésta da cuenta de aquel.

1. Contexto: guerra irregular y narrativas del conflicto en Colombia

Para leer *Los ejércitos* no necesitamos estar inmersos un contexto de guerra colombiano —a saber: los 60 años de conflicto armado en el país que comienzan en (1948) con el así llamado periodo de la Violencia (que llega hasta 1958) y que bajo diferentes formas llegan hasta nuestros días[5]— para familiarizarnos con la historia recreada, pues la novela ofrece al lector un escenario de guerra que comparte rasgos con varios otros conflictos armados además del colombiano. Aun así, la novela está claramente enmarcada en el conflicto colombiano —como así lo indican las pocas pero claras precisiones sobre la ubicación y contexto de San José[6], población en la que se desarrolla la trama del libro—, de modo que revisarlo, y por extensión al contexto en el que se desarrolla la novela, nos puede hablar de las características narrativas de ella. Este marco histórico tiene su propia tradición narrativa y si decidimos ubicar a la novela en ese contexto, debemos así mismo ubicarla dentro de esa variada tradición de narrativas sobre la violencia en Colombia.

Los estudios sobre las novelas que tratan el tema de la violencia[7]en el contexto colombiano han concluido que hay varios momentos de la tradición dados por las

[5] Mientras se realizaba este trabajo se firmó uno de los últimos acuerdos de paz que se ha negociado en el país. Esta vez con el grupo guerrillero FARC. Lo resalto porque parecía que, siendo que las narrativas sobre violencia armada en el país comienzan a proliferar más o menos por la época en la que la FARC empieza a organizarse, este proceso se vislumbraba como un hito que marcaría un antes y un después en el desarrollo del conflicto y que así mismo tendría repercusiones en el de la narrativa. Sin embargo, el 2 de octubre del presente año, en el plebiscito que sometía a votación popular los acuerdos, ganó el No —que significaba la no aprobación de los acuerdos por parte de la ciudadanía—.

[6] Esto se ve en las diferentes referencias a ciudades y hechos históricos del país. Así ciudades como Neiva —"Una tarde de hace años, cuando en lugar de tomar café bebíamos vino, tres botellas de vino español que el obispo de Neiva le había regalado […]" (88)—, Bogotá —"Después del ataque de hace dos años, el padre Albornoz viajó a Bogotá y consiguió que el gobierno se ocupara de la resurrección de la iglesia dinamitada […]" (89), y el secuestro de un perro en esa ciudad—, Buga —de donde llega el hermano de Geraldina a recogerla—, etc. Y así algunas referencias históricas que enmarcan temporalmente la narración, como la consagración del país al Sagrado Corazón: "[El padre Albornoz] nos anuncia que el Divino Niño ha sido nombrado esta mañana figura religiosa nacional, que nuestro país sigue consagrado al Niño Jesús […]" (94).

[7] Me refiero acá al estudio de Cristo Figueroa, así como al de Augusto Escobar, "La violencia: ¿generadora de una tradición literaria?", y el de Marino Troncoso, "De la novela en a la violencia a la novela de la violencia: 1959-1960".

variaciones en la motivación para narrar estos hechos, lo que ha significado un cambio en el enfoque[8] con el que se los ha visto desde la narrativa. Así mismo han concluido que hay un antes y un después de la época que se ha llamado de la Violencia —con mayúscula—, que comprende alrededor de veinte años que comienzan con el asesinato del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán en 1948[9], y que, en palabras de Augusto Escobar, "[…]ha sido el hecho socio-político e histórico más impactante en lo que va corrido del presente siglo y, quizá, también el más difícil de esclarecer en todas sus connotaciones, en razón de los múltiples factores que intervinieron en su desarrollo" (Escobar 21). De modo que la Violencia, por ser un periodo de guerra tan difícil de asir completamente, fue el móvil para una nueva ola de producción narrativa en el país.

La dificultad en el esclarecimiento de fechas y víctimas ha hecho de esta época uno de los temas más fértiles para los estudios históricos sobre la Violencia y para la producción literaria sobre ella. La gran proliferación de novelas que hubo durante estos años da cuenta —al menos en un primer momento— del deseo por registrar la situación en el lenguaje. Cristo Figueroa entiende este deseo como una yuxtaposición de dos tradiciones: "[Colombia es] un país donde la filología y los estudios del lenguaje han creado una larga tradición —la Academia Colombiana de la Lengua, el Instituto Caro y Cuervo, nómina de presidentes gramáticos, generaciones de políticos escritores, entre otros— y a su vez distintas formas de violencia caracterizan la vida cotidiana —ambiente de guerra generalizado, estado de sitio, luchas guerrilleras, conflictos urbanos, militarización, narcotráfico, paramilitarismo, sicariatos, secuestros (sic)" (Figueroa 95).

[8]Augusto Escobar dirá, sobre la literatura de la Violencia, justamente que los diferentes tipos de narrativa se dan conforme cambia la mirada hacia el conflicto y, en ese orden, el enfoque para tratarlo en la novela.

[9] Algunos historiadores difieren en las fechas y así como para algunos, como Augusto Escobar, este conflicto tuvo una duración de veinte años, comenzando en el '48, para otros la Violencia duró desde 1946 hasta 1958.

Ambas tradiciones se encuentran en la producción literaria pues en ella hay tanto una intención de cuidar el lenguaje y como una de contar el conflicto.

Después de fijar como punto de partida de estas narrativas la Violencia, una distinción importante aparece en el panorama de la crítica sobre esta narrativa y empieza a dar forma a esa intuición —y a la petición explícita— de Augusto Escobar con respecto a la agrupación por tema de las novelas sobre la violencia indistintamente de su calidad estética y de su enfoque. Él mismo identifica una diferencia entre unas y otras y las clasifica entre dos tipos: la literatura de la violencia y la reflexión crítica de la literatura sobre la violencia. Así, en un primer momento, una primera impresión con respecto a lo que pasa da como resultado la predilección por la anécdota en la literatura y tiene como resultado una novelística en la que "no importan los problemas del lenguaje, el manejo de los personajes o la estructura narrativa, sino los hechos, el contar sin importar el cómo" (Escobar 23).Más adelante, conforme se asienta la impresión inicial y quien mira hacia la violencia para escribir sobre ella lo hace viéndola "no como un hecho único, excluyente, sino como un fenómeno complejo y diverso; no cuenta como acto sino como efecto decadente" (Escobar 24), la novelística sobre este tema empieza a tornarse mucho más reflexiva y rica en términos narrativos. Finalmente Cristo Figueroa, usando el trabajo de Marino Troncoso —y en concordancia con el de Escobar—, distingue entre una narrativa *en* la violencia y una *de* la violencia que agrupan más o menos los mismos tipos de novela que la *literatura de la violencia* y la *reflexión crítica de la literatura sobre la violencia* respectivamente.

Estos cambios se dan en un primer momento de la narrativa que se relaciona con la violencia —con v mayúcula en un principio, por lo anecdótica, y con v minúscula después, por lo reflexiva— y se seguirán dando conforme avanzan los años y con ellos la tensión entre grupos armados, el Estado y la población civil. Con esto es evidente que toda la

producción novelística de este tipo —y de todos los que se escriban dentro de él— lidia con un contexto de guerra que la determina tajantemente; la irregularidad del conflicto y los límites difusos entre víctimas y victimarios por un lado y por otro las diferentes tradiciones de representación del conflicto colombiano están a la base de cualquier decisión narrativa de contar esos hechos. *Los ejércitos* es una novela, como diría Escobar, que "trasciende el marco de lo regional, explora todos los niveles posibles de la realidad" (artículo internet), y sin embargo, como sabemos de antemano el contexto en el que se desarrolla y del que da cuenta, podemos proyectar la revisión que hagamos de ese conflicto con miras a entender mucho más la novela.

La extensión del conflicto colombiano ha sido en parte la causante de la amplia y variada producción novelística, pues ha sufrido muchos cambios y con esto se ha hecho muy difícil de asir. Una de sus peculiaridades, que me interesa por ser determinante para la recepción de *Los ejércitos* y, más aún, para la caracterización de la voz de Ismael —que es lo que interesa a este trabajo—, es la irregularidad de la lucha armada en Colombia. Alfredo Rangel (1955) vierte el concepto de guerra irregular sobre el caso colombiano —con las FARC, puntualmente— y aunque su interpretación no contempla a los demás grupos al margen de la ley, su apreciación del conflicto podría usarse también para entender la guerra que se ha librado con los paramilitares y los demás grupos guerrilleros en general. Rangel hace hincapié en las FARC en particular por su gran poder económico y territorial y en lo que él llama "la guerra que busca disminuir al enemigo y mellar sus fuerzas". Sin embargo, parte de lo que nos muestra *Los ejércitos* es que esta característica es compartida por la guerra entre todos los ejércitos que asedian San José y que no hay diferencia sustancial entre unos y otros.

El acercamiento al conflicto colombiano desde esta perspectiva permite acotar la recepción de la novela pues ella misma nos ubica en este contexto; la irregularidad de la que habla Rangel es lo que se percibe, en la novela, con las incursiones violentas en el pueblo y que, por lo que registra Ismael, se dan con intervalos amplios de tiempo y sin un ganador o un perdedor declarados. La representación de un conflicto que se desarrolla en lapsus y con enfrentamientos apartados se ve desde el comienzo de la novela con varias referencias a lo largo de ella[10].

Ahora bien, hacia el final de su artículo Rangel concluye que para que el tratamiento sea efectivo hay que acertar en el diagnóstico (refiriéndose a la importancia de reconocer como irregular la guerra para acabarla), y que esta condición —la de la irregularidad— del conflicto colombiano es compartida con muchos conflictos más en el mundo. Concluye con esto para dar fuerza a lo que ha venido proponiendo en páginas anteriores: es necesaria una avanzada militar para que la guerrilla contemple la posibilidad de dialogar en pos de la resolución del conflicto[11]. Este artículo dialoga de frente con *Los ejércitos* pues en la novela, además de que, de hecho, se reconoce y se narra esa irregularidad del conflicto colombiano, se reconoce así mismo que la experiencia de una guerra de este tipo no es exclusivamente colombiana y que por tanto no es excluyente de otros conflictos. De modo que, si seguimos con la lógica de Rangel, esta narrativa, como la propuesta por Rosero en su novela, daría lugar a una resolución porque a la vez que reconoce que el conflicto colombiano es irregular y así se lo trata, reconoce en esta distinción la semblanza con otros

[10] La novela comienza en un aparente periodo de paz, pero en cuestión de unas páginas ya se nos ha contado sobre una bomba en una iglesia (12) y un asesinato a sangre fría en una estación de buses (21) y con esto nos ha ubicado ya dentro de una guerra inestable y eterna que es y no es guerra por cuanto tiene batallas pero son todas etéreas y no se ve ganador nunca. Esta falta de linealidad en la guerra se va configurando mucho más conforme avanza la trama y se caracteriza como una guerra que se agota en actos aislados de violencia que terminan por asumirse ellos como la guerra encarnada.

[11] Lo que llevó a la FARC a negociar hace pocos años con el gobierno de Juan Manuel Santos fue justamente la disminución en sus frentes y la presión militar que ejerció sobre ellos el gobierno de Álvaro Uribe Vélez.

conflictos y entiende que la manera de tratar el propio —temáticamente en este caso—es viéndolo dentro de ese todo. La guerra que se vive en el país desde mediados de siglo es irregular y en la novela de Rosero está presentado un conflicto que también lo es; por su manera de aprehender la realidad, en los términos de Escobar, la novela logra dar cuenta tanto del conflicto colombiano como de cualquier otro que cumpla con esas características de irregularidad.

En un conflicto tan extenso como el colombiano es evidente que estos elementos son de hecho fundamentales y cumplen un papel determinante en la producción de estas novelas sobre la violencia —o de las novelas en general—, por supuesto. Para parte de la crítica —y con esto me refiero a los trabajos de Alejandra Jaramillo y Liliana Ramírez en particular, que son lo que he escogido para hablar de este punto en el trabajo—, novelas como la de Rosero —y en el caso de Ramírez puntualmente la de Rosero— además de estar escritas en el marco del conflicto, tienen un deber con ese conflicto pues su enfoque puede o bien ser fértil y generar en el lector algún tipo de empatía y alivio, o bien perpetuar en él una imagen del conflicto que lo revictimice y lo suma en un luto eterno. Así, el deber de las novelas de la violencia en Colombia (aunque de entrada decir que hay algo como un deber se polémico porque entonces nos preguntamos: ¿tiene al arte un deber? Y si lo tiene, ¿con quién?[12]) sería el de satisfacer al contexto en el que, por fatalidad, les tocó existir: para

[12] Milán Kundera (1929) habla de e en su *Arte de la novela* (1986) cuando dice sobre Franz Kafka (1833-1924) —a manera de lección sobre el resto— que: "El encuentro entre el universo real de los Estados totalitarios y el "poema" de Kafka mantendrá siempre algo de misterioso y testimoniará que el acto del poeta, por su propia esencia, es incalculable; y paradójico: el enorme alcance social, político, "profético" de las novelas de Kafka reside precisamente en su "no-compromiso", es decir en su autonomía total con respecto a todos los programas políticos, conceptos ideológicos, prognosis futurológicas" (Kundera 37). Para Kundera, el ulterior valor político de Kafka está en su atención y reflexión sobre las posibilidades del hombre y en su manera de dar cuenta de ellas. Por su parte, Jean Paul Sartre (1907-1982), en conversación con Juan Goytisolo (1931), asegura que la obra de arte pierde mucho de su valor cuando se compromete con el partido.

Jaramillo, procurándole a la comunidad colombiana una suerte de catarsis y para Ramírez, desfamiliarizando la guerra.

Alejandra Jaramillo, como dije en la introducción, hace una lectura psicoanalítica de una parte la producción narrativa colombiana de los últimos 20 años y en ella propone que ciertos tipos de producción fortalecen un carácter *aletargado e inmóvil*, en palabras de ella misma, en la población y que la mayoría de la última producción de películas y novelas cae en eso. Para Jaramillo el caso colombiano es especial en ese sentido porque si bien ha habido una amplísima proliferación de narrativas en el cine y la novelística, ninguna de ellas ha sido realmente subversiva ni ha permitido superar los efectos del conflicto; la melancolía de una vida inmersa en el conflicto. La melancolía del título de su libro refiere al sentimiento que genera un duelo que no ha sido llevado a buen fin y que con el paso de los años (y de las novelas y las películas) sólo se asienta. La revisión que hace ella de la muestra que toma ―entre lo que está *La pena máxima* (2001), de Jorge Echeverri, *La virgen de los sicarios* (la película [1999] y la novela [1994]) y *Rosario Tijeras* (la novela, únicamente [1999])―busca entender la identidad colombiana de su época asumiendo, claro, que "las expresiones culturales son uno de los medios principales para el desarrollo de estos procesos de identidad" (Jaramillo 20).

Jaramillo trabaja novelas y películas con un alto nivel de ventas porque su interés está en anotar las narrativas con las que se está familiarizando la parte de población colombiana que tiene acceso a estas obras del cine y la literatura. Por eso proyectar su lectura a la de *Los ejércitos* sería ilegítimo, pues *Los ejércitos* no ha tenido el éxito comercial de *Rosario Tijeras* o *La estrategia del caracol* (1993). Sin embargo lo que me interesa de su lectura es esa interpretación psicoanalítica que hace de la manera en la que se narran estas historias y de cómo, inconscientemente, se da cuenta de cosas sin que los

autores hayan tenido necesariamente la intención de hacerlo. En un doble movimiento esta producción replica la melancolía freudiana[13] a la vez que la genera. Lo que incomoda de esta lectura es que parece que no hubiera una agencia en la producción, sino que más bien, desde el marxismo y el psicoanálisis, hubiera una determinación del mercado y la producción, así como del inconsciente, que nunca se deja ver del todo por supuesto, y que motivan las intenciones del arte. Estas lecturas quitan mucho de un lado y ponen mucho de otro. Además de cargar a las narrativas con un peso que no necesariamente tienen (el de tener necesariamente que rendirle cuentas a una realidad inmediata), reducen su intención a una inconsciente, lo cual va en detrimento de la agencia de la narración (entiéndase la de su narrador o la de sus personajes).

De la misma manera entiende Liliana Ramírez que las novelas de Rosero y Eltit, que son las que ella trabaja en su texto, tienen un valor como agentes de cambio de la perspectiva de la guerra que tienen el pueblo colombiano y chileno respectivamente: "Ambas [la novela de Rosero y la de Eltit] se resisten a la normalización de éstas y proponen para desfamiliarizarnos con esa situación, no ya denunciar a los violentos, sino dejar ver a los violentados" (Ramírez 108). Tanto que para ella, si bien *Los ejércitos* tiene un valor importante en este sentido, debido al papel de Ismael como narrador y a su característica de mirón, como ella lo llama, la novela no logra ubicarse por fuera de la violencia y parece, igual que con Jaramillo, que la serpiente se mordiera la cola y fuera imposible salir de ella (Ramírez 114).

[13] "La melancolía se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodesignaciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo" (Freud citado por Jaramillo 42)

De modo que para ambas autoras el contexto particular de la guerra en la que se desarrolla el conflicto de los textos que trabajan los determina tajantemente y por tanto les asigna un horizonte de expectativas acotado. Pero, al menos en el caso de *Los ejércitos*, parece que una lectura de este tipo reduce el horizonte de expectativas que está determinado ya no por el contexto sino por la forma en la que está escrito, pues la relación con el contexto se ensancha y se reconoce así del todo su capacidad de interpelarnos a muchos (víctimas o no).

Es así que voy a entender *Los ejércitos* a lo largo del texto pues la crítica se ha encargado de ver a la novela en función de su contexto y el conflicto cuando probablemente su contexto es el de la guerra, sin que se reduzca a una en específico.. Claro, las determinaciones espaciales y contextuales que hay en la novela son importantes porque, de hecho, refieren a la violencia en Colombia y con ella determinan una primera lectura, la que hicimos al comienzo de este capítulo. Sin embargo, para fines de este trabajo será interesante ver cómo esta novela logra partir de este contexto que, como lo dice María Alexandra Cuestas en su tesis "'La lectura como construcción': una propuesta de recepción intraliteraria en la novela *Los ejércitos* de Evelio Rosero", podamos ver "lo que de luz tienen las palabras, lo que de bueno tienen los humano" (Cuestas 4). Tanto para Cuestas como para Iván Vicente Padilla ―sobre quien hablaremos más adelante― es claro que la lectura de la novela de Rosero nos acerca a la experiencia de la guerra y reconocen su valor en esa manera de acortar la distancia entre nosotros y el conflicto, un conflicto que es el colombiano, pero que también puede ser cualquiera.

2. Ismael: el narrador intradiegético

El título de la novela, *Los ejércitos*, cerca el horizonte de expectativas interpretativas porque con él el campo semántico se reduce a un referente específico (metafórico o no): varios ejércitos. En este punto de la recepción la apreciación es muy general, pero con ella se va esbozando una atmósfera que se irá concretando a medida que se avanza en la lectura. Igualmente el epígrafe de Moliére —"¿No habrá ningún peligro en parodiar a un muerto?"— logra, junto con el título y la clasificación del texto como novela, delimitar aún más la lectura. Y así, conforme más categorías atraviesan al texto, la novela se va acotando y el acercamiento que tenemos se empieza a delimitar más. Por demás, para fines de este trabajo ya es suficiente saber que el objeto de la investigación es una novela y que, por lo que sabemos por el título y el epígrafe —y la portada, que yo contaría como paratexto—, el texto más o menos tiene que ver o bien con un conflicto, o con un muerto, o con una amenaza (que es la idea que da la foto de la portada) (ver Fig. 1). El nombre del autor en la portada delimita aún más las posibilidades de la novela: Rosero es un autor cuyos intereses son explícitos desde su trabajo novelístico anterior —*Juliana los mira* (1986) y *En el lejero* (2003), para nombrar algunas—. La fijación de los narradores con la descripción de los cuerpos, la podredumbre del espacio físico y del contexto social en el que tienen lugar las historias y la perversión de sus personajes (sobre todo de los principales) son características que *Los ejércitos* comparte esa producción previa de Rosero.

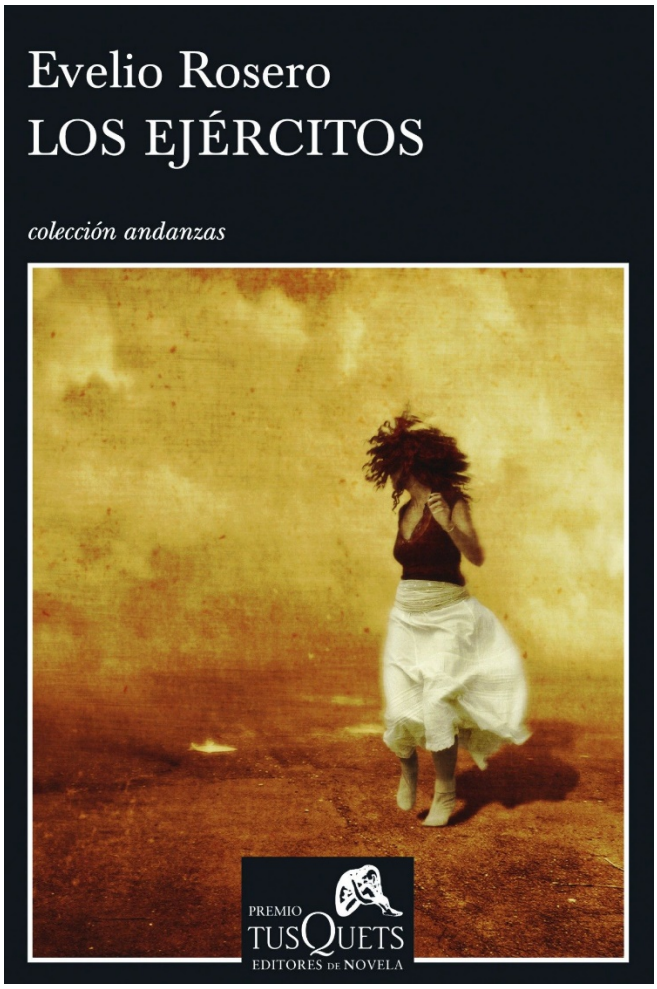

Fig. 1. Portada del libro en edición Tusquets Editores. Ilustración de Kamil Vojnar.

Cada elección que se hace en la novela, ya sea editorial o del autor, es intencional. Se entiende entonces que hay agencia en quien toma una u otra decisión y que esa decisión está motivada por los deseos conscientes de quien la toma. Con lo cual vuelvo a tomar distancia de la propuesta de Alejandra Jaramillo que, como expliqué en el capítulo anterior, entiende las motivaciones de la novela como inconscientes y por tanto le resta agencia a quienes intervienen sobre ella: editores, autor y el lector mismo. Veremos cómo en *Los ejércitos* las decisiones del narrador cumplen la doble función de escoger[14]tanto la

[14] "Escoger" ya tiene el matiz de agencia que me interesa resaltar

información como la manera en la que la cuenta, y de abiertamente delimitar la recepción del lector a partir de esa clasificación.

De modo que cuando nos enfrentamos con el primer párrafo de la novela empezamos a ver cómo Ismael usa las posibilidades de su voz narrativa. El primer párrafo comienza así: "Y era así: en la casa del brasilero las guacamayas reían todo el tiempo; yo las oía, desde el muro del huerto de mi casa, subido en la escalera que los tres gatos me observaban trepados cada uno en los almendros" (Rosero 11). Me llaman la atención dos cosas de este comienzo: la primera es el verbo en imperfecto y la segunda, la afirmación de un narrador —en la que nos fijaremos con mucha mayor atención por ser el objeto de este trabajo—. En español, el pretérito imperfecto puede dar un sentido de continuidad y repetición[15] que —y sobre todo en el caso particular de la novela, por estar al comienzo— da la impresión de una acción que se repitió en el pasado —en el pasado de la historia que es contada—. La conjunción copulativa "y" ayuda va legitimar esta impresión porque, al menos gramáticamente, la cópula une oraciones del mismo tipo, por tanto es claro —al menos gramaticalmente— que antes de la que aparece al comienzo de la novela debía haber otra acción igual. Esto es importante porque la novela parece comenzar, entonces —tanto por el tipo de pretérito que usa como por la cópula— en medio de un estado de cosas; *in media res*.

La impresión de frecuencia que da el verbo *era* se relaciona con la oración final de la novela en la que, además de su relación con la primera oración, se establecen relaciones también con otras partes del texto y con otros libros. La novela termina así: ""Su nombre", repiten, ¿qué les voy a decir?, ¿mi nombre?, ¿otro nombre?, les diré que me llamo

[15] Y, por tanto, en los términos de Gerard Genette (1930), un sentido de frecuencia: las veces que pasa en relación con las veces que se cuenta una acción.

Jesucristo, les diré que me llamo Simón Bolívar, les diré que me llamo Nadie, les diré que no tengo nombre y reiré otra vez, creerán que me burlo y dispararán, así será" (Rosero 203). La estructura de la oración final replica la del comienzo de la novela ("Y era así", "así será"). La similitud entre ambas oraciones ayuda a soportar la hipótesis anterior de que la novela comienza *in media res* porque así como hay un uso imperfectivo del verbo al comienzo, lo hay al final —la forma imperfectiva del futuro indicativo del verbo ser: *será*—. De manera que la novela no sólo comienza dando el sentido de continuidad y repetición del que hablé arriba sino que termina usando el mismo aspecto imperfectivo que da cuenta de esas mismas características, pero en el futuro.

Además de las referencias intertextuales a otros textos[16], en este final la novela hace una referencia a sí misma y a uno de los temas que trabajaré en el capítulo siguiente: la relación de Ismael con Otilia y cómo ésta define la labor narrativa de Ismael. Otilia le cuenta a Ismael lo que ha pasado esa misma noche en la casa de Hortensia Galindo, en la conmemoración del secuestro de Marcos Saldarriaga, su esposo: Gloria Dorado —la amante de Marcos— ha llevado una carta escrita hace un par de años por el propio Marcos en la que él expresa su desprecio —que cree mutuo— hacia todos los habitantes de San José, el pueblo en el que tiene lugar la novela. Después de contar con detalle lo que decía Marcos en su carta, Otilia le dice a Ismael: "Eso último me lo grabé yo en mi memoria porque fue ahí cuando me di cuenta que (sic) Marcos ya se daba por muerto, que no estaba loco y decía las cosas de verdad, con la verdad que sólo da la desesperación, como las dice el que sabe que va a morir, ¿para qué mentir?, el hombre que miente a la hora de morir no es un hombre"(Rosero56). Al final de la novela, cuando Ismael está pensando en mentir sobre su nombre, después de que ha quedado claro páginas atrás lo que Otilia pensaría de

[16] La Biblia y Odisea.

eso ―y siendo que ella es en algún sentido la interlocutora de Ismael durante gran parte de su narración―ciertamente se puede decir que hay una mediación del discurso de Otilia en el de Ismael, así como veremos en otros varios momentos de la novela[17].

Ahora, de regreso al comienzo de la novela, muy pronto ―en la segunda oración― Ismael encamina al lector hacia uno de sus intereses, que será transversal a toda la historia y que se introduce con la segunda oración sobre el canto de las guacamayas: las aves. A lo largo de la novela, Ismael hace una gran metáfora de las mujeres como aves y de las aves (metafóricas o no) como premonición. La metáfora tiene dos niveles: de manera que las mujeres, cuando son aves, son premonición también. En este caso, cuando el narrador hace hincapié en el canto de las guacamayas nos está mostrando en lo que está fijando su mirada y lo que le interesa como narrador. Que esta indicación de las aves esté tan al comienzo por supuesto que también da cuenta del interés del narrador, para quien las guacamayas son importantes para el desarrollo de la historia; de otra manera no las sacaría a colación o lo haría tangencialmente.

Después de esto y de que se nos ha dado una primera muestra de focalización, el narrador afirma su característica homodiegética[18] y se pone a sí mismo a cargo de la historia con el pronombre personal: yo. El referente de ese pronombre se va matizando conforme avanza la trama no sólo por la caracterización de ese yo-personaje sino también por la de yo-narrador, que se da por sus elecciones narrativas; por cómo decide contar la historia.

[17]En los capítulos siguientes haremos énfasis en este punto

[18] El narrador homodiegético (en contraposición al heterodiegético) es aquel que es un personaje de la historia que él mismo cuenta. Este narrador puede ser un personaje secundario dentro de su historia o el principal que cuenta su propia historia.

En el caso del narrador en primera persona —u homodiegético en términos de Genette— su intervención sobre la historia se ve desde la ambivalencia de su condición: personaje y narrador; su participación en la historia interviene su relato. El narrador personaje presenta los hechos desde su condición de personaje y desde las restricciones que eso tiene en términos narrativos; aprovecha o asume las posibilidades de su voz, pues ser parte de la historia tiene implicaciones tanto para la acción misma que está siendo contada, como para el acto narrativo. Según la manera en la que él decida fijarse en una cosa sobre otras o decida hacer diferentes manejos temporales o espaciales, tanto la historia como la construcción de sí mismo como narrador y personaje se definirán a partir esas decisiones.

Los narradores son arbitrarios y mucho más lo son los narradores en primera persona, que por las limitaciones que les da su condición de personaje sólo ven lo que pueden y de eso que pueden, lo que les interesa. En las narraciones a cargo de narradores de este tipo, la intervención del narrador se hace evidente principalmente en su decisión sobre dónde poner el foco, en la manera que éste narra el tiempo, y en el modo en el que lo hace.

Asistimos en *Los ejércitos* a la narración de sí mismo de Ismael en vísperas de la guerra y desaparición de su esposa. Esa es la acción de la que habla Genette[19] y que resume el argumento: Ismael se narra. El relato pasa por muchos momentos y el foco de la historia varía de Otilia a Geraldina y el resto de mujeres a la guerra y la comunidad de San José y

[19]Uso aquí *acción* para referirme a la historia y así introducir la metáfora —que usa en el *Discurso del relato*— de Genette por la cual él se permite proyectar las categorías gramaticales al análisis textual: "Puesto que todo relato –aunque sea tan extenso y complejo como A la búsqueda del tiempo perdido- es una producción lingüística que asume la relación de uno o varios sucesos, quizás sea legítimo tratarlo como el desenvolvimiento, todo lo monstruoso que se quiera, dado a una forma verbal, en el sentido gramatical del término: la expansión del verbo. Yo camino, Pedro llegó, son para mí formas minimales del relato: inversamente, la Odisea y A la búsqueda, en cierta manera no hacen sino amplificar (en sentido retórico) enunciados tales como Ulises volvió a Ítaca o Marcel llegó a ser escritor." (Genette 5).De modo que, por extender aquí esta lectura al análisis de *Los ejércitos*, la pregunta sería cuál es la acción que está siendo representada en la novela de Rosero. Veremos si más adelante llegaremos a la respuesta de esto o quedará como un interrogante.

tantas cosas más, pero siendo que todo esto lo sabemos por Ismael y por la mediación que pudiera hacer él de la acción desde su punto de vista —o perspectiva—, conocemos mucho más de él como narrador que del resto de la historia. Por eso verlo a la luz de Genette es interesante, porque permite ver cómo las elecciones narrativas no sólo afectan a la historia, sino que lo determinan como cierto tipo de narrador. Por ejemplo, algunos de los focos de atención de los narradores no tienen ninguna importancia para el desarrollo de la historia, pero sí para la ambientación de una u otra escena, pero más aún para la afirmación del narrador como uno confiable (que no podría inventarse lo que está contando y que lo que está contando podría ser cierto, como dijimos arriba). Ismael describe una y otra vez pequeñeces y así como se interesa por las guacamayas del comienzo de la novela, se interesa por el insecto que voló y se posó en el crucifijo mientras discutía con Otilia (56).

Cuando hablamos del tiempo nos referimos por supuesto a la manera no sólo de mostrar la frecuencia, sino también en la contracción o prolongación de periodos de tiempo. Según se dilate o se reduzca el tiempo de la historia en el relato se puede conocer el interés de quien narra en una u otra cosa; fijarse o no hacerlo tiene efectos sobre la linealidad y la simetría del tiempo. Ismael, además de la cantidad de analepsis y prolespsis[20] que hace constantemente y que alteran la linealidad del tiempo de lo narrado, hace uso de un exceso o una reducción de detalles en el tiempo de la narración[21], alterando su simetría. Esta alteración del tiempo está desde el principio de la novela. Un ejemplo de la variación en la

[20]Analepsis: pasaje que trae a la narración un hecho pasado.
Prolepsis: pasaje que anticipa algo en la novela.

[21] Esta distinción que comienzo a hacer acá busca distinguir el tiempo de lo que se cuenta en total —contando prolepsis y analepsis— del tiempo de lo que se cuenta del comienzo de la novela hasta el final. Se usa *tiempo de lo narrado* para el primero y *tiempo de la narración* para el segundo. En la novela de Rosero, el tiempo de lo narrado pasa por la niñez de Ismael (42), hasta que conoce a Otilia (20) y los ataques a San José anteriores al que se ubica en el tiempo de la novela (12, 46, 91), y el tiempo de la narración es el tiempo lineal que va desde el momento en el que Ismael empieza a contar ("Y era así"), hasta el momento en el que termina de hacerlo ("Y así seá")

linealidad y la simetría del tiempo se da en la escena siguiente, en la que, en medio de la descripción de la escena inicial, Ismael narra la muerte de los padres de Gracielita; Ismael sobre el muro, mirando a sus vecinos:

> Ella [Gracielita] tenía su misma edad [la de Eusebito], doce años. Ella era casi rolliza y, sin embargo, espigada, con destellos rosados en las tostadas mejillas, negros los crespos cabellos, igual que los ojos: en su pecho los dos frutos breves y duros se erguían como a la búsqueda de más sol. Tempranamente huérfana, sus padres habían muerto cuando ocurrió el último ataque a nuestro pueblo de no se sabe qué ejército —si los paramilitares, si la guerrilla: un cilindro dinamita estalló en mitad de la iglesia, a la hora de la Elevación, con medio pueblo dentro; era la primera misa de un Jueves Santo y hubo catorce muertos y sesenta y cuatro heridos—: la niña se salvó de milagro […] (Rosero 12-13)

Al comienzo de la cita la descripción es detallada y minuciosa. Ismael se fija en cada una de las partes de Gracielita y de lo que hace y cómo se mueve. Esa forma de ubicar el foco narrativo —del que he hablado antes— repercute en el tiempo de la narración que parece alargarse y aletargarse cuando se trata de hacer este tipo de descripciones. Ismael también hace uso del fenómeno contrario (es decir, acelera y resume en otros momentos[22]) y con eso genera una incertidumbre en el lector debido a la arbitrariedad y a la irregularidad de sus decisiones. De igual manera pasa con el salto temporal que hace justo después de esta descripción, pues con esto vuelve a desubicar al lector y a ponerlo a disposición de un tiempo anómalo y desproporcionado.

El manejo del tiempo con los recuerdos de Ismael y los saltos temporales a un pretérito perfecto, su mirada que así como se posa en la desnudez de Geraldina (Rosero 11) también lo hace en los ojos de la cabeza separada del cuerpo del maestro Caudino (113), y

[22] "Tres meses después de esa última incursión en nuestro pueblo, tres meses justos —porque desde entonces cuento los días—, llegó, sin que se supiera quién lo trajo, ni cómo, el hijo del brasilero a su casa" (121)

las luces que se encienden en la tarde para iluminar las calles de San José a cierta hora del día (31). Todo esto y sus reflexiones sobre sí mismo, la écfrasis que hace de algunos objetos y demás detalles son las estrategias que más nos permiten conocer sobre sus intereses como narrador y el manejo que hace de su voz narrativa.

Detrás del análisis del narrador hay una pregunta por la confianza y por la verosimilitud. Con el narrador homodiegético esa pregunta es igualmente difícil de responder —tanto como con el narrador heterodiegético— y sin embargo al abordar *Los ejércitos* —o cualquier novela escrita en primera persona— el lector debe estar especialmente atento a la ambivalencia interpretativa que presenta el manejo de la distancia y la perspectiva. Así funciona la memoria, y por eso en el siguiente capítulo nos fijaremos en las características de Ismael como personaje que lo configuran como un narrador de este tipo. Si bien es cierto que el personaje narrador, por estar inmerso en la historia, la conoce de primera mano y por tanto *puede* hablar de ella, así mismo, por tener una relación tan cercana con la acción, su perspectiva está viciada por todo lo que lo atraviesa como personaje dentro de ella. En el siguiente capítulo pondremos en diálogo las modalidades narrativas de las que hace uso Ismael y sobre las que hemos hablado con sus características como personaje dentro de la historia para entrelazarlas y pensar al final lo que resulta de la ambivalencia narrador-personaje. Así mismo veremos cómo las características de Ismael como personaje lo atraviesan y cómo da cuenta él de ellas desde su papel de narrador.

3. El narrador en su marco

Las características formales de la narración de Ismael se dan en función de su condición de personaje y, por tanto, de su manera de relacionarse con el mundo. Ismael es un profesor pensionado de 60 años que ha pasado los últimos años de su vejez en la casa que comparte con su mujer, Otilia. Todas las mañanas recoge el fruto del naranjo que está en su jardín junto al muro que da a la casa de sus vecinos y se dedica a verlos, sobre todo a Geraldina, la mujer de su vecino, y a Gracielita, la niña que trabaja en la casa de ellos. La novela comienza con la descripción del lugar feliz, que será destruido al final, con lo cual si bien el punto de partida es el jardín en el que el placer y la molicie ocupan el tiempo de los personajes, lo cierto es que el "Y así era" del comienzo —en relación con "será así" del final— no se refiere a este estado de cosas idílico, sino al que entra en juego cuando —temprano en la novela, en esta misma escena— Ismael necesita referirse a la guerra para dar cuenta de ese lugar feliz. Esa escena completa introduce varios elementos que serán transversales a la novela.

Así, aunque la novela comienza en este aparente estado de tranquilidad en el que el placer es el móvil de la acción y de todos los personajes, muy pronto irrumpe un conflicto armado en la atmósfera de paz que los rodea y que se afirma como el verdadero móvil. La guerra que tiene lugar en San José es —como he asegurado en el primer capítulo— irregular: aparece y desaparece entre pequeños enfrentamientos y grandes batallas separadas por lapsus irregulares; se extiende en el tiempo y se convierte en el punto de referencia para todos los habitantes del pueblo. Sin embargo —como vemos por el comienzo y por los primeros capítulos de la novela en contraposición con los que siguen a la desaparición de Otilia— el conflicto es en un primer momento sencillamente un referente

de un estado anterior[23] en el que pasaron una serie de cosas que determinaron la situación actual de San José y de sus habitantes. Así por ejemplo, en la cita que hacíamos en el segundo capítulo en la que Ismael ve a Gracielita y recuerda la razón por la que ella vive en la casa del brasilero[24], se trae a colación un bombardeo que tuvo lugar pocos años atrás en el pueblo. Esa es la primera referencia explícita al efecto del conflicto armado sobre la población civil, y de ahí en adelante los enfrentamientos entre grupos armados que afectan a los habitantes de San José seguirán siendo un referente al pasado, incluso cuando esta violencia irrumpa en el presente de la narración. En este primer momento de las referencias a la violencia la percepción que tiene Ismael como narrador se da desde su papel de observador: si bien ha conocido los efectos que la violencia tiene sobre los demás, todavía para él no es una realidad propia sino ajena.

En el momento del último ataque a San José, el registro del conflicto pasa de estar ubicado en el pasado y de ser el punto de partida que usa Ismael para contar la historia de los demás habitantes del pueblo, a definir la condición de su narración en función de los efectos del conflicto sobre sí mismo como personaje. En este ataque, Otilia es secuestrada y desde ese momento la relación del narrador con la violencia y con el conflicto armado se estrecha y deja de ser sólo un referente ajeno en el pasado, a ser la realidad vívida del presente.

De manera que si bien es cierto que hay unos elementos que determinan la labor narrativa de Ismael, pues son características de él como personaje, el marco en el que se da

[23] Anterior porque San José es ahora un pueblo de paz, como tantas veces lo repite la narración.

[24] "Ella [Gracielita] tenía su misma edad [la de Eusebito], doce años. Ella era casi rolliza y, sin embargo, espigada, con destellos rosados en las tostadas mejillas, begros los crespos cabellos, igual que los ojos: en su pecho los dos frutos breves y duros se erguían como a la búsqueda de más sol. Tempranamente huérfana, sus padres habían muerto cuando ocurrió el último ataque a nuestro pueblo de no se sabe qué ejército —si los paramilitares, si la guerrilla: un cilindro dinamita estalló en mitad de la iglesia, a la hora de la Elevación, con medio pueblo dentro; era la primera misa de un Jueves Santo y hubo catorce muertos y sesenta y cuatro heridos—: la niña se salvó de milagro […]" (Rosero 12-13)

cuenta de estos elementos es uno muy particular: el de la vivencia del conflicto armado en una zona rural. Por tanto la percepción del personaje narrador no sólo se ve determinada por la condición de su caracterización sino por las condiciones de la historia que se presentan ante él. Hay un sentido, pues, en el que él se proyecta sobre la historia, pero en el que también la situación se proyecta sobre él y, por supuesto, sobre su narración. Así pues, siendo que en el capítulo anterior me fijé en las características formales del discurso del narrador, ahora daré cuenta de las características que como personaje dan forma a ese discurso para poder pensar, en el siguiente capítulo, en lo que nos dice esto de la motivación por *narrarse* de Ismael.

Se nos presenta el escenario de un personaje narrador que por su condición tiene una percepción restringida y que se enfrenta a la narración de la llegada de la guerra a su pueblo. Lo pongo en ese orden —primero a Ismael como espectador y después la situación en la que se fija—, porque así se entiende que lo que interesa en la novela no es tanto la representación objetiva de la guerra como un hecho que tiene ciertos efectos en quienes la viven, sino la ficcionalización de un personaje que vive y se narra en medio de una guerra y que lo hace según su propio carácter, sus intereses y sus limitaciones. En el segundo capítulo de este trabajo apunté que la novela de Rosero no se encarga de la guerra en un sentido objetivo y tanto eso como lo que aseguré en ese mismo capítulo sobre la distancia que tomaba la novela con respecto al conflicto armado colombiano tienen que ver con la perspectiva narrativa por la que opta Rosero: la de un personaje verosímil —virtualmente real— que se ve afectado por el conflicto en la medida en la que sus condiciones lo disponen para eso. Iván Vicente Padilla Chasing aclarará que en este sentido la narración tiene una motivación fenomenológica, pues se pregunta por la manera en la que las cosas del mundo afectan a Ismael: “Al concebir una novela de perfil impresionista, en la cual la

acción aparece como vivencia verbalizada, dicha desde el interior, fenoménica, Rosero afirma, sin hacerlo explícito, el carácter ficcional de su novela" (Padilla 123). Lo que es ficcional —novelístico— es la subjetivización de la guerra y la matización del conflicto particular al que hace referencia: el colombiano. Si bien se sabe que la novela se ubica en Colombia, está aclaración no se da porque de hecho la novela describa, por ejemplo, el origen de las luchas guerrilleras o paramilitares del país, sino porque muestra sus efectos y la mella que ha hecho en la población civil caracterizada principalmente, por supuesto, en Ismael.

Ahora bien, la subjetivización de la situación —esta apreciación fenomenológica de la que habla Padilla— se da por la apreciación delimitada que tiene Ismael del mundo, y por supuesto de la guerra. Sus limitaciones son varias, claro, pero yo propongo tres como las fundamentales para entender la narración que Ismael hace de su contexto: son su edad, la relación con su mujer, Otilia, y la intensidad de su mirada —que en algunos momentos llamaremos voyerismo, pero que en otros lo matizaremos de otras maneras—[25]. De modo que el medio por el cual conocemos los efectos que el conflicto tiene sobre Ismael es el de estos elementos; es importante primero describir su condición como personaje y la manera en la que ella lo determina para entender después el efecto de la guerra sobre estas características.

Desde el comienzo de la novela la narración está orientada por la mirada de Ismael y por sus intereses: son ellos los que matizan y direccionan su narración. Uno de los intereses que mayormente define su relación con el mundo y, por extensión, con su narración, es el que tiene por la intimidad de los demás. La relación entre su placer por

[25] Diría que también su papel como educador, pero he relacionado eso con otros de los elementos y creo que así tiene sentido.

mirar y la manera en la que estructura su narración es muy estrecha: no sólo porque la historia se dirige a donde él fija la mirada, sino porque la introducción a los episodios de violencia más crudos se dan a razón del interés de Ismael en las vidas y los cuerpos ajenos.

Hay dos momentos de la mirada del narrador: uno en la analepsis y otro en el tiempo de la narración. Es interesante la manera en la que la intensidad de su mirada y su abierto deseo por conocer la intimidad de a quien mira interviene tajantemente en la construcción de su narración. Esto ocurre cuando Ismael reconoce —entre las mujeres que se han sentado a su lado en la tienda de Chepe el día de la conmemoración de la desaparición de Marcos Saldarriaga— a Rosita Viterbo:

> La reconozco, y voy a recordar: ¿fue ella? De niña, en la primaria, detrás de los cacaos empolvorados de la escuela, la vi recogerse ella misma su falda de colegiala hasta la cintura y mostrarse partida por la mitad a otro niño que la divisaba, a medio paso de distancia, tal vez más asustado que ella, ambos sonrojados y estupefactos; no les dije nada, ¿cómo interrumpirlos? Me pregunto qué habría hecho Otilia en mi lugar. […] ¿El niño que se conmocionaba ante el encanto de Rosita, de falda voluntariamente recogida, no era Emilio Forero? Siempre solitario, no cumplía todavía los veinte años cuando lo mató, en una esquina, una bala perdida, sin que se supiera quién, de dónde, cómo (Rosero 32)

Acá, cuando Ismael recuerda a Rosita, la relaciona inmediatamente con un episodio del ejercicio de su voyerismo y, por consiguiente, con su intimidad, con su cuerpo y su sexualidad. El movimiento siguiente a ese es igualmente interesante porque de este acercamiento intenso a la intimidad —a lo familiar y particular— se salta a una referencia a la violencia y al conflicto que toca a todos los habitantes del pueblo, aunque sean el niño solitario y tímido. Lo que logra esa focalización en la intimidad es crear un contrapunto

contundente con el conflicto y la guerra; vuelve personas a las víctimas y vincula a los muertos con los vivos.

De la misma manera en que es un determinante de la narración la mirada que hubo en el pasado y que se proyecta al presente de la historia, igualmente lo es la mirada hecha en el presente de la narración. Ya no es recuerdo de una mirada en el pasado, sino una mirada en el presente que, al igual que la otra, se fija en lo subjetivo para dar cuenta de lo objetivo: al tiempo que se fija en el cuerpo y el olor de Cristina —quien les va a ayudar a recoger las naranjas de huerto — (Rosero 82-84), recuerda el inminente conflicto que se avecina en el pueblo (84). La fijación de Ismael con los cuerpos femeninos y las historias sórdidas —como la del padre Albornoz— o en algún sentido aberrantes como la de su amigo Mauricio Rey con la misma Cristina se relacionan con la manera en que el conflicto interviene en esos personajes y en Ismael, pero no porque sean o no aberrantes o sórdidas, sino porque dan cuenta de lo particular y humano y con eso, cuando irrumpe la guerra, de lo desencarnado que es el conflicto. Un cierto tipo de curiosidad es la que motiva su interés por los demás y por las historia más personales de sus coterráneos, y la relación entre la sincera curiosidad (esto es: el sincero interés) y la memoria es lo que le permite a Ismael conservar tan bien esos recuerdos y reproducirlos.

La memoria de Ismael, por supuesto, se ve mellada por los años y, en la segunda parte de la novela, por la locura; el dolor por la pérdida de Otilia va en detrimento de sus facultades mentales y físicas. Si seguimos con mi propuesta del párrafo anterior, esta decadencia tendría ciertamente algo que ver con que su gusto por mirar y su interés por las intimidades ajenas se va debilitando a medida que la novela avanza; sus métodos mnemotécnicos pierden su asidero cuando Ismael pierde el interés por la intimidad. Yo estaría tentada a creer que es así y sin embargo no hay olvidar que la principal razón para

que Ismael pierda el interés en la vida misma es el peso que empieza a tener la vejez después de la desaparición de Otilia. Si bien es cierto desde el comienzo de la novela la narración se ve atravesada por las características de la edad de Ismael, hacia el final parece haber un envejecimiento apresurado que es evidente no sólo con las descripciones que hace él mismo de los síntomas de la vejez, sino con su ejercicio narrativo. Por un lado todo empieza a difuminarse y ni el pueblo, ni sus habitantes son objetos bien definidos para Ismael y por otro su narración se va volviendo menos cuidadosa y menos atenta conforme pasa el tiempo. Meses después de la desaparición de Otilia, de hecho, se pierde caminando por las calles de su propio pueblo:

> "Vuelvo a quedar solo, en apariencia, que no pierdas Ismael, la memoria de las calles para volver a tu casa. Vanamente miro a todas las esquinas: son la misma esquina, el mismo peligro, las veo idénticas […]. No puedo reconocer el pueblo, ahora, es otro pueblo, parecido, pero otro, rebosante de artificios, de estupefacciones, un pueblo sin cabeza ni corazón, ¿qué esquina de este pueblo elegir?, lo mejor sería seguir una misma dirección hasta abandonarlo, ¿seré capaz? Ahora descubro que no es sólo la fatiga, la falta de ahínco lo que me impide avanzar. Es mi rodilla, otra vez. Contra la vejez no hay remedio, maestro Claudino, que descanses en paz" (189)

Así, por efecto de la vejez, tiene una conversación de miedo con alguien que entra a su casa y de quien no se acuerda (137) y pierde la cuenta de los días y se olvida de comer y orinar: "ninguna vergüenza me invade, no tengo culpa de perder la memoria, de eso ningún viejo tiene la culpa, me digo" (132). Pero su labor narrativa se ve afectada también y su atención a los detalles se pierde en su atención por sobrevivir y por mantener la cordura sin Otilia, el tiempo se acorta y la narración se torna mucho más funcional. Ismael ya no se

agota en las rodillas de Geraldina (aunque todavía las padece, en sus propias palabras), se agota su vejez y en la soledad y el olvido. El capítulo 17 —no numerado— es el ejemplo más claro de este efecto de la vejez, porque es funcional; Ismael parece hablar sólo por hacerlo y porque ya que se ha embarcado en esta empresa de contar, no puede parar de hacerlo ahora. La intimidad que lo acerca al conflicto ya no es la de los demás, sino la propia. La de su propia lucha y su propia pérdida.

Tanto la edad como el gusto por mirar son fundamentales para el ejercicio narrativo de Ismael, Otilia, por su parte, tiene un papel determinante en el carácter de Ismael como narrador pues si él tiene fija su mirada en la intimidad de los demás, Otilia fija la suya en él. Ella es desde el comienzo la lectora de Ismael. Él es consciente de que ella es su espectadora y de que tiene opiniones sobre todo lo que hace. En un primer momento de la novela esto es completamente explícito y, de hecho, fáctico: Otilia lo ve oteando sobre la escalera y lo conmina a dejar de hacerlo, por ejemplo. Sin embargo después, cuando ya Otilia ha desaparecido, Ismael sigue midiendo sus actos bajo los estándares de ella, como es claro en la cita que traje a colación para la escena con Rosita Viterbo: “Me pregunto qué habría hecho Otilia en mi lugar”.

En la segunda parte de la novela, cuando ya ella no está y él tiene que valerse por sí mismo, ella sigue siendo su espectadora. Otilia empieza a ocupar un espacio mucho más grande dentro de la narración cuando ya no está e Ismael tiene que personificarla. Ella está en cada momento de su vida como un rasgo de su propia personalidad, pero también como una espectadora fantasma—¿tal vez como somos nosotros como espectadores?—, que todavía tiene un efecto sobre él y, sobre todo, sobre su narración. La personificación que hace Ismael de Otilia es la de quien lo mira, pero es en últimas él mismo quien se mira y

quien se vuelve su propia Otilia, su propio espectador, pues en su ejercicio de ventriloquismo, él mismo tiene que juzgar sus actos como ella lo haría:

> ¿qué me dirías tú, Otilia, cómo me mirarías?, pensar en ti sólo duele, triste reconocerlo, y sobre todo acostado en la cama, bocarriba, sin la vecindad viva de tu cuerpo, tu respiración, las ilusorias palabras que pronunciabas en sueños. Por eso me obligo a pensar en otras cosas, cuando intento dormir, Otilia, aunque tarde o temprano hablo contigo y te cuento, sólo así empiezo a dormir, Otilia, después de repasar un trecho de mi vida sin ti, y logro dormir profundo, pero sin descansar: me soñé con los muertos, Mauricio Rey, el médico Orduz, seguramente la conversación con Oye me hizo recordarlos a la hora de empezar a dormir, y hablar de vivía voz sin darme cuenta, como si tú me escucharas, «Qué tal esta vida», le digo a Otilia invisible, «Mauricio Rey y el médico muertos, y seguro que Marcos Saldarriaga sigue vivo». —Deja que viva el que viva —me diría Otilia, estoy seguro—, y que muera el que muera, tú no te metas. Casi escucho su voz" (Rosero 142).

Ismael es ahora su propio espectador y funge como Otilia en el acto autoreflexivo de pensar sus actos.

Si con la intimidad de los otros personajes la novela nos acercaba al dolor y a la pena que conlleva la violencia, los capítulos después de la pérdida de Otilia logran interpelar al lector de una manera mucho más contundente. Ismael, dentro del ejercicio de su intimidad, se ve enfrentado a la guerra y a un conflicto armado que lo ha afectado directamente. Nosotros, como espectadores ahora de Ismael, como él lo fue de la intimidad de otros, vemos en ese contrapunto la crudeza de guerra y la particularidad en cada desaparecido y cada muerto. Ismael nos muestra como espectadores el ejercicio de mirar y de atender a lo particular, y con eso a ser sensibles al efecto que tiene lo general sobre eso particular.

4. Conclusiones: narrarse en la guerra

Encontrar la perspectiva desde la cual se quiere contar una historia siempre es una elección difícil porque de ella dependen tanto la historia en sí misma, como la manera en que va a ser contada. En los dos capítulos anteriores planteé estos dos componentes que atraviesan al narrador de *Los ejércitos* y fui esbozando más o menos el tema de esta última parte del trabajo que indagará en las motivaciones narrativas de Ismael. Por lo cual para comenzar me gustaría hacer un contrapunto con la propuesta que hace María Helena Rueda respecto a la exposición *La guerra que no hemos visto* (2009). La exposición abrió sus puertas en el Museo de arte moderno de Bogotá (MAMBo) y en ella se exponían pinturas de la violencia realizadas por excombatientes del conflicto armado colombiano (ver Fig. 2). Rueda hace una lectura que da cuenta de lo sutiles y al mismo tiempo desencarnadas que eran las pinturas en la exposición: "subtle and not so- subtle images that bore witness to a war that has for the most part remained unseen by the people who attend the museum" (Rueda 53). La guerra es constante en las pinturas, pero no es la protagonista en la mayoría de ellas.

Como señalé en el capítulo anterior, en la novela de Rosero pasa algo parecido dado por la narración en primera persona, parecida a la de las pinturas aunque con la distinción de que la de ellas es anónima (completamente contrario al que vemos en la novela). Las pinturas de la exposición también están hechas en primera persona —de alguna manera— y en la exposición hay una intención parecida a la que en mi parecer está en la novela de Rosero: dar cuenta del conflicto por medio de un mecanismo de enunciación según el cual se apela a la sensibilidad estética del lector/espectador para así amortiguar por un lado y penetrar aún más profundo por otro cuando se muestre, de hecho, la violencia.

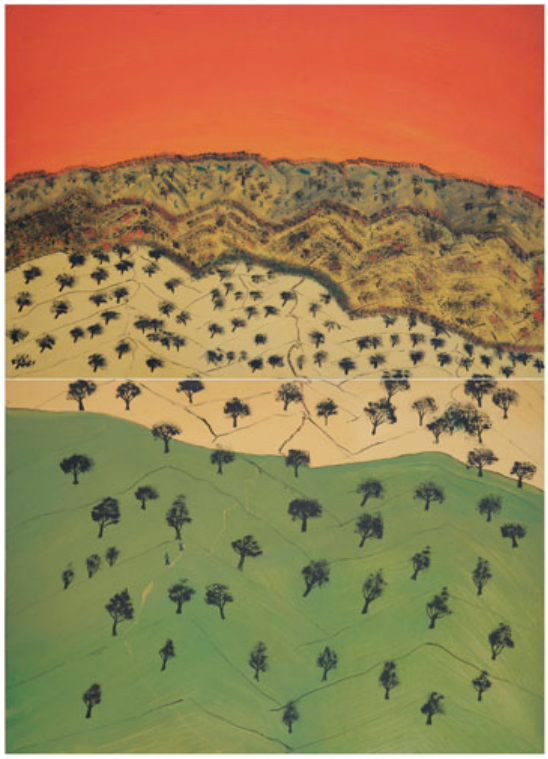

Fig. 2. Pintura vinílica sobre MDF, 2008. 70 x 50 cm Código # B019-0277

El trabajo que da lugar a la narrativa de las pinturas es distinto al que da lugar a la novela —por un lado, las pinturas de la exposición fueron hechas por excombatientes en un taller de reconciliación, y por el otro, la novela fue escrita por Rosero en un ejercicio de escritura propio— y sin embargo, porque el tiempo de la novela nos enmarca en una guerra —la que sea— y es resultado de un acto de ventriloquía, se puede decir que tanto la novela como la exposición tienen una motivación en común: encontrarse a uno mismo en la narración de atrocidades. En el caso de la exposición, por ser cualidad de combatientes, el acercamiento a la experiencia ilustrada parece limitarse a ellos (o, incluso, a quienes han sufrido la guerra), pero en el caso de *Los ejércitos*, Ismael —en tanto civil, envejecido y con fallas humanas— nos acerca como lectores a la experiencia propia y la vivencia de una experiencia más cercana a la violencia.

Al igual que el título de este trabajo, el título de este último capítulo comienza con el verbo reflexivo. El reflexivo en español no distingue entre plural y singular pero, por lo que ya hemos aclarado en los capítulos anteriores, el del título hace referencia a una primera persona del singular; el narrador de la novela: Ismael. Reconocí, en los capítulos anteriores, que el contexto en el que se desarrolla la novela es el del conflicto armado entre grupos al margen de la ley y un ejército nacional y por eso el título además del reflexivo incluye la guerra. En *Los ejércitos* el narrador se ve enfrentado a una narración *in media res* del conflicto, con lo cual —a pesar de que el conflicto como lo entendemos usualmente aparece ya entrada la novela— desde el comienzo está haciendo el ejercicio narrativo inmerso en la guerra irregular que aqueja a San José. Como ya mencioné en el primer capítulo, el contexto en el que se desarrolla la novela es el de una guerra que ha durado mucho y de la cual el enfrentamiento que tiene lugar durante la narración sólo representa uno entre muchos más.

A parte de la connotación más evidente que tiene el reflexivo —la de narrar la propia historia—, me interesa resaltar otra: la que daría cuenta a contarse una historia a uno mismo y, en este caso, una historia sobre uno mismo. Como hemos visto en los capítulos anteriores, en *Los ejércitos* hay por un lado unas características —dadas por su participación como personaje en el argumento— de Ismael, y por otro unas características formales que dan cuenta por diferentes medios de su relación con el argumento. A partir de esto se puede ver dos rasgos del ejercicio narrativo de Ismael: el de la contemplación y el de la autoconciencia.

La aprehensión que hace Ismael del mundo que lo rodea es detallada (aunque no por eso completa, por supuesto), y con eso logra no sólo replicar eventos y situaciones sino caracteres y actitudes en su narración. Logra apropiarse de su mundo mientras lo narra y se

lo cuenta a sí mismo. La narración de Ismael es en ese sentido reflexiva: en el que aunque parece que hubiera otros receptores, es en últimas él quien se escucha y quien dialoga consigo mismo durante toda la novela. Logra en últimas un desdoblamiento de su papel como narrador para dar lugar al de receptor. Asumo que los lectores no somos los receptores de la novela porque si bien hacemos un pacto ficcional con el narrador en el que él nos cuenta y nosotros atendemos sea cual sea la situación, dentro de la ficción interna de la novela parece que el acto narrativo sólo fuera una manera de ubicar en el propio lenguaje el mundo que lo rodea.

Ismael hace el ejercicio de reconocer el mundo y de darle un lugar dentro de su narración. Pone así su vida biológica al servicio de la narración y de una vida dentro de la historia que cuenta la novela. En esa entrega que se ve la intención de Ismael por dar a su propia vida una línea narrativa que la vida biológica difícilmente tiene. Hay entonces en Ismael una motivación por organizar su vida al tiempo que reconoce las particularidades de su carácter y los efectos que tiene el mundo sobre ese carácter.

Con la narración del mundo —y de sí mismo— y la búsqueda de su sentido Ismael no sólo ubica el mundo en el lenguaje, sino que ve la manera en la que éste lo afecta y hace consciente su relación con él. La revisión de los tres elementos que describo en el capítulo anterior es fundamental para entender este punto. Ismael no sólo es viejo sino que se reconoce como tal; conocemos su vejez porque la narra y reflexiona sobre ella y sobre el efecto que tiene sobre sí mismo. Tampoco es sólo que tenga la condición de voyerista o la de esposo desolado, las tiene —y que las tenga quiere decir en este ámbito que nosotros la conocemos por medio de la novela— porque las hace conscientes mientras las narra y las juzga él mismo durante su ejercicio narrativo. En el ejercicio de fijarse en los demás y de narrar sus experiencias con ellos, Ismael no sólo da cuenta de sí mismo inconscientemente

sino que de hecho, conscientemente hace una puesta en escena que le permite pensarse sin afectar su propio personaje. Por eso Otilia es tan profundamente importante: porque es su imagen la que le permite a Ismael entrar hasta lo más profundo de sí mismo sin perder su personaje.

En un acto de ventriloquía, como veíamos en el capítulo anterior, el mismo Ismael se desdobla para ser el ventrílocuo y el muñeco: se piensa a sí mismo a través de la voz de otros personajes, por ejemplo, cuando estos personajes parecen hablar a través de él. El juego de voces en la ventriloquía es en últimas uno de agencia: ¿quién es el detenta el poder discursivo y quién está sólo replicando un discurso ajeno? En el caso de la novela, por lo que hemos dicho, pareciera que fuera Ismael quien detentara ese poder y quien en últimas diera voz a lo demás —personas y situaciones—. Sin embargo, cuando empezamos a hablar de una puesta en escena como esta, es inevitable relacionar la de Ismael con la del propio Rosero. En ambas, ellos delegan a otros la proyección de sus propios pensamientos e ideas y la ubican en un espacio y tiempo que ellos mismos determinan, pues los otros no son agentes, son sujetos. Lo que se pone en juego con esto es que, siguiendo el argumento, Ismael sería uno de los sujetos sin agencia y con esto —porque Rosero está un paso más allá del pacto ficcional que hacemos con la novela— seríamos nosotros quienes en un punto moveríamos a Ismael y nos proyectaríamos a través de lo que él dice. Por demás, creo que el ejercicio de un trabajo sobre esta novela no puede ser más que la extensión de esa puesta en escena y creo que así lo ha sido éste. Una labor de ventriloquía no sólo con Ismael, sino con el mismo Rosero en el que yo, la autora de la monografía, a mi conveniencia, los he puesto a decir lo que he querido mientras se mantiene la ilusión de que fueran ellos quienes hablaran.

Obras citadas

Bibliografía primaria

Rosero, Evelio. *Los ejércitos*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S.A., 2014. Impreso.

Bibliografía secundaria

Escobar, Augusto. "La violencia: ¿generadora de una tradición literaria?". Bogotà: Revista Gaceta de Colcultura, No. 37, 1996. 21-29.

Figueroa Sánchez, Cristo Rafael. "GRAMÁTICA-VIOLENCIA: Una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo xx". Bogotá: Tabula Rasa, No.2, 2003. 93-110

Genette, Gerard. *Discurso del relato*. Trad. Narciso Costa Ros. Editions du Seuil, 1972. Virtual.

Genette, Gerard. *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Altea, Tesaurus, Alfaguara, S.A., 1989. Impreso

Jaramillo, Alejandra. *Nación y melancolía: narrativas de la violencia en Colombia*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo-Gerencia de la Literatura, 2006. Impreso.

Padilla Chasing, Iván Vicente. "Los ejércitos: novela del miedo, la incertidumbre y la desesperanza". Bogotá: Literatura: teoría, historia, crítica. Vol. 14, No.1, 2012. 121-158

Ramírez, Liliana. “Respirando desde los asediados: una lectura de Los ejércitos de Evelio Rosero Diago y Los vigilantes de Diamela Eltit”. Colombia: Pontificia Universidad Javeriana. 2012. Virtual.

Rangel, Alfredo. “Colombia: la Guerra irregular en el fin de siglo”. Bogotá: Tercer mundo editores, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de los Andes, 1998. Virtual.

Rueda, María Helena. “Facing Unseen Violence: Ex combatants Painting the War in Colombia”. Polit- Dueñas, Gabriela. Rueda, María Helena. *Meanings of Violence in Contemporary Latin América*. New York: Palgrave Macmillan, 2001. Virtual. 53-74