



Los ejércitos

Nueva versión de un pueblo muerto

Juan Carlos Orrego Arismendi

En la explicación del jurado sobre por qué adjudicó el Premio Tusquets Editores de Novela 2006 a *Los ejércitos* (2007) del colombiano Evelio José Rosero Diago (Bogotá, 1958), queda claro que una de sus razones fue la prudencia estilística con que el autor colombiano se condujo por los vericuetos del tema de la violencia. La nota con que internacionalmente se divulgó el fallo del premio señaló “la singular elegancia y la maestría, no exentas de dramatismo, con que Evelio Rosero aborda un asunto no por habitual menos difícil de tratar: la violencia arbitraria e irracional que asuela a un pueblo”.¹ De hecho, un comentarista no del todo complacido con la novela —Roberto Valencia en la revista ibérica *Quimera*— ponderó también la importancia del complejo asunto, e incluso destacó la sensibilidad contenida del autor en su plasmación: “El estilo de Rosero es escueto, lo que constituye una declaración ética sobre la utilización de las herramientas

literarias para tratar un tema candente”.²

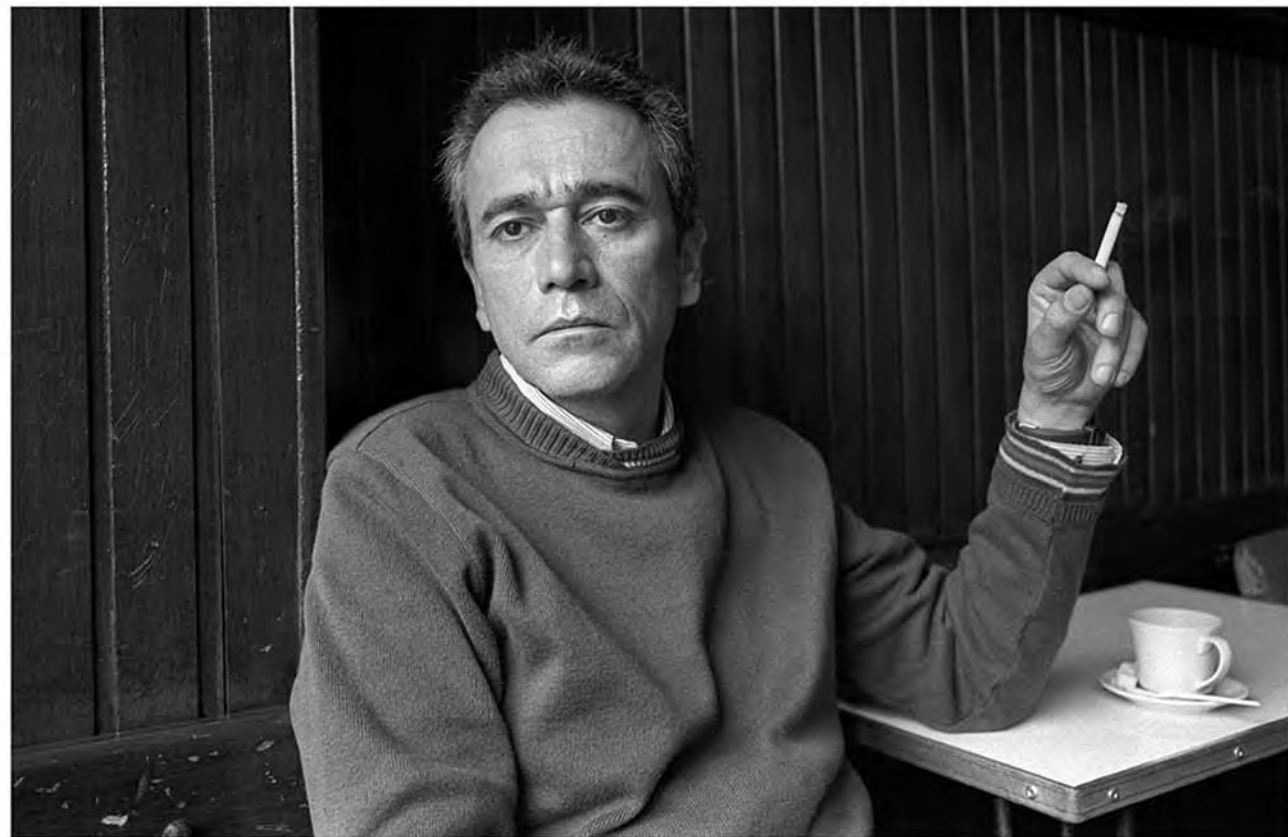
En efecto, *Los ejércitos*, hasta dónde le es posible dentro del propósito narrativo que se ha fijado, huye de las descripciones patológicas de una cruenta realidad social nacional que, por ejemplo, había sido pintada en sus peores colores y contornos —gratuitamente pútridos— en novelas como *La cosecha* (1935) de José Antonio Osorio Lizarazo o *Viento seco* (1953) de Daniel Caicedo, obras canónicas entre aquellas que los críticos han clasificado como “de la Violencia en Colombia”. Muy significativo a propósito de la relativa medida de la obra recientemente premiada es, por ejemplo, que al protagonista lo inquieten tanto los dramas de un turbado orden público como las carnes apetitosas de su vecina Brasileña. Ismael Pasos es un profesor jubilado que vive con su esposa Otilia —también maestra en retiro— junto a la casa de Geraldina, quien se pasea desnuda por su casa sirviéndose a la lúbrica contemplación del maestro,

impenitentemente acomodado sobre un árbol de naranjas. Pero tal juego es un oasis fugaz de la vida en San José, un pueblo asediado por las diversas facciones armadas que protagonizan el conflicto social de la Colombia de hoy. Más temprano que tarde, las incursiones de heterogéneos ejércitos en San José disuelven definitivamente la rutina pueblerina: Otilia y otros más desaparecen, el marido de Geraldina es secuestrado junto con sus hijos y son acribillados innumerables pobladores, sin excepción de mujeres, ancianos e, incluso, figuras tan importantes en medio de la guerra como un médico rural. Ismael deambula por el pueblo en busca de su mujer, a medias buscando esconderse de la asechanza bélica —lo mantienen vivo tanto el amor por Otilia como la culposa excitación que le provoca su vecina— y a medias buscando la muerte en medio de un drama cuyo final más optimista quizá sea, apenas, un tiro de gracia. La crueldad de los invasores —cuya identidad siempre queda

en claroscuro— se sirve con un *in crescendo* que deja a Ismael como el único habitante civil de un pueblo en que los demás son mercenarios, desterrados o cadáveres. En la caída del siniestro telón, el maestro arriba

el mismo autor había publicado *Los escapados* (2007), novela más o menos autobiográfica en la que con aguda inocencia se exploran los dramas de un muchacho de doce años que se apresta a perder el año escolar

e infantiles, comprometido con el sempiterno tema de la iniciación y, no pocas veces, triunfador en la compleja tarea de la exploración y plasmación de la conciencia niña. Sin embargo, si bien es cierto que Rosero



a la última escena de su obsecado voyeurismo convirtiéndose en testigo de la violación del cadáver de Geraldina, perpetrada, casi, entre las ruinas de San José.

Quien tenga una idea general de la trayectoria de Evelio José Rosero en la literatura colombiana quizá se sorprenda con la crudeza de este argumento y con la aparente intención del novelista de sondear la actual geopolítica nacional. Téngase en cuenta por ejemplo que, anticipándose apenas en dos meses al lanzamiento de *Los ejércitos*,

(razón de su huída de casa junto con un compañero agobiado por la misma desventura), y que fue galardonada en 2006 con el Premio Nacional de Literatura del Ministerio de Cultura de Colombia.³ Ese libro, así como los que le granjearon desde los años ochenta una merecida nombradía —*Papá es santo y sabio* (1983), *Mateo solo* (1984), *Juliana los mira* (1987), *El incendiado* (1988), *Pelea en el parque* (1991)—, han hecho que el autor bogotano, nariñense por línea ancestral, sea visto como un escritor de vivencias juveniles

se ha comprometido con ese filón temático de la condición humana —como también se ha comprometido con el coyuntural asunto del narcotráfico, en *Plutón* (2000), o con intensas alegorías expresionistas sobre la crisis de la sociabilidad, en *Señor que no conoce la Luna* (1992), *Los almuerzos* (2001) y *En el lejero* (2003)—, resulta asimismo indudable que en dichas obras no se han privilegiado rosáceas escenas ni intimidades optimistas: a los niños y jóvenes de Rosero los asecha una sexualidad perniciosa y el deletéreo abrazo de la muerte:

considérese por ejemplo que en *Mateo solo*, la madre del joven protagonista se aleja de sus hijos en razón de su rutina como prostituta; que en *El incendiado*, un niño es asesinado en un horno por el rencor demente de dos subalternas de panadería; y que *Pelea en el parque* se cierra con la muerte de una niña, inocentemente segada por el proyectil de un compañero de juegos. Antonio Silvera Arenas, comentando particularmente a *Mateo solo*, escribió: “no hay realismo mágico, sino un realismo horroroso”.⁴ Con otro tono, y reflexionando sobre lo que le interesaba plasmar en este tipo de novelas —para él, “literatura transparente”—, el mismo Rosero escribió:

Me parece, por otra parte, que resulta perfectamente posible enaltecer los pasajes intensos que sólo los niños tienen (que todos tuvimos, disfrutamos y padecemos), en la Primera Vez, esos instantes que van desde la muerte hasta la vida, pasando por el amor, cuando se descubre al otro y se crean las caricias de la nada, con el solo instinto y la alegría. No se necesita ser adulto para vivir. La vida empieza desde la vida.⁵

De modo que, dentro de la trayectoria del autor, la gestación de *Los ejércitos* es apenas natural: es el nuevo resultado de una indagación por la senda de la fragilidad humana, rasgo presente ya en la niñez —representada, e incluso materializada, a través de devastadores fantasmas— y acabado como producto monstruoso a la hora de su ejecución madura y colectiva. De hecho, podría decirse que, en esa galería de dramas literarios, el clímax corresponde a *En el lejero*, una novela abiertamente simbolista donde el

tema del secuestro materializa drásticas y oscuras metáforas: una niña ha desaparecido al ir a comprar un ramo de rosas y su abuelo debe buscarla en el más inhóspito confín del mundo: un pueblo helado —tanto por su atmósfera como por sus habitantes— cuyas calles rebosan de ratones muertos, y que esconde bajo sus mismos cimientos una sórdida catacumba en que agoniza una humanidad encadenada y enferma. De algún modo, *Los ejércitos* es la reescritura, en clave realista, de la historia periférica de violencia y desencuentro plasmada en *En el lejero*, y sin que se borren del todo, en la novela de 2007, los indicios del alegórico enraizamiento de la obra matriz; considérese, por ejemplo, una ofrenda de mariposas y pájaros muertos que una banda de gatos lleva, en medio de la escasez de alimentos propio de un pueblo sitiado, hasta el cuarto de Ismael, o piénsese en cierto viento que recorre a San José con la carga de un presagio.

Las imágenes y hechos impregnados de metáfora no alcanzan a esconder la crudeza realista de la novela, presente hasta —y sobre todo en— la escena del cierre: la violación del cadáver de Geraldina. Mucho antes, como fiel reflejo de una patología local, un pasaje de la narración deja ver a un militar abriendo fuego contra la población civil. Asimismo, un viejo curandero retirado a la montaña ha sido decapitado “Por colaborador” (p. 113),⁶ según reza la explicación manuscrita por sus ejecutores, y por medio de otro recado —que incluye dos dedos cercenados— otra víctima conoce formalmente el chantaje al que debe ceder para recuperar a su mujer y a

su hija, nacida en cautiverio. Se trata de dibujos literarios que bien representan un país real —revelado, asimismo, por la directa alusión a algunas de sus ciudades o por la inclusión de inequívocos indicios culturales— y que incluso podrían fungir de documentos para un profundo análisis sociológico. Sin embargo, estas imágenes ya no son las historias y estampas sensacionalista de mitad de siglo, sino descripciones ágiles cuyo foco no está en el vértice del escarnio sino, apenas, en sus contornos generales o laterales; así lo ilustra la presentación mesurada de la última afrenta sufrida por la brasileña:

Entre los brazos de una mecedora de mimbre, estaba —abierta a plenitud, desmadejada, Geraldina desnuda, la cabeza sacudiéndose a uno y otro lado, y encima uno de los hombres la abrazaba, uno de los hombres hurgaba a Geraldina, uno de los hombres la violaba [...], la desnudez del cadáver que todavía fulgía, imitando a la perfección lo que podía ser un abrazo de pasión de Geraldina (p. 202).

La pupila aterrada no distingue el semen ni la sangre: a Ismael le basta con verificar la caída, ya irreparable, de su deseo más clandestino.

En *Los ejércitos*, el horror emerge por la intensa reunión de lo erótico y la muerte, que en la escena final habitan en un mismo cuarto y en un mismo cuerpo. No es la narración sensacionalista sino la abrupta transición entre una inocente lubricidad y una crueldad siniestra lo que lleva a la espantada desolación del lector. Ismael Pasos, por la curiosidad de todos sus sentidos, es el punto de convergencia de esas fuerzas en

choque, como bien se ve en una escena de cafetería pueblerina, donde las miradas vagan entre las sillas: “distingo, sin lograr disimularlo, en lo más hondo de Geraldina, el pequeño triángulo abultado, pero el deslumbramiento es maltratado por mis oídos que se esfuerzan por confirmar las palabras de mis antiguas alumnas, de lo horrible, claman, que fue el hallazgo del cadáver de una recién nacida esta mañana, en el basurero” (p. 35). Con igual sentido contradictorio, el profesor trata de adivinar la desnudez de su vecina—se le ocurre que ella desea ser poseída con apremio— en el momento en que ella lo visita, mustia y enlutada por su marido secuestrado.

La antítesis va más allá de las mixturas entre amor y muerte, y se ofrece también como la clave para interpretar otro tipo de vivencias. Por ejemplo, en casa de Marcos Saldarriaga, secuestrado, la conmemoración lúgubre del día del rapto acaba convirtiéndose en una fiesta con baile y alcohol incluidos; mientras tanto, una granada que no acaba de explotar es llevada a un abismo, con indecible angustia, por Ismael, seguido por un ruidoso acompañamiento de niños para quienes, inevitablemente, la eliminación del artefacto es una tarea festiva; lágrimas y risa, pavor y excitación. Hasta en el plano lingüístico aflora esa heterogeneidad, cuando, por momentos, el registro del narrador se confunde entre la relación objetiva de lo que sus ojos ven y los raptos de una conciencia que habla con otro ritmo—y que, entre otras cosas, es un nítido retorno de la voz del Rosero de los años ochenta, década de la corriente de conciencia en la novela colombiana—;

incluso, algo que parece la voz de un ajeno narrador en tercera persona —el lector observará una delatora letra itálica que escapa al conjunto de los demás párrafos— irrumpe en medio de la voz de Ismael para contar otra historia agrídulce: una en que los hijos de Geraldina, en pleno secuestro, juguetean con una mariposa.

A la hora de un examen técnico de la novela, pocas cosas resultarían tan funcionales como el rol de *voyeur* del protagonista: su obsesión es la vía para constatar la complejidad de todo lo que ocurre en un pueblo hundido en el cieno de la guerra. Desde la perspectiva de un mirón—y de uno que, por su relativo mutismo, ha guardado para sí todas las imágenes coleccionadas, como Juliana en la novela de 1987— resulta especialmente claro que tras la apariencia de un mundo articulado en que cada cosa está en su sitio—sobre todo en una ciudad de provincia, sistema de arquetipos— sólo hay discontinuidad y contraste. Así, la apertura de la novela con una brasileña desnuda en un patio con guacamayas no es exotismo ambiental o *garcía-marquismo*—una endemia poco o nada sufrida por Rosero, por más que, en la novela, Ismael busque a Otilia con la misma fatalidad que perdió a Santiago Nasar— sino la oportunidad de presentar, sin ambages, una manía literariamente funcional del protagonista y, claro, también es la pintura halagüeña que debe preceder, antes de ser corrida como un telón hipócrita, a la revelación de lo más austero; parafraseando a Álvaro Pineda Botero en sus estudios sobre la sustancia de la novela colombiana, puede decirse que

el sistema que reúne la estampa inaugural de una Eva en su jardín con la profanación de su cuerpo muerto bajo la sombra de una casa abandonada significa, en *Los ejércitos*, la reactivación de esa cifra de “fabula y desastre” que soporta buena parte de la arquitectura literaria nacional.

Por supuesto, la desesperanza de la novela se plasma más allá de la artillería de los contrastes. La conciencia de Ismael Pasos es escenario de la maduración de un producto especialmente amargo: la convicción de que se está muerto en vida (drástica noción si se piensa que, por la comunión implícita en la primera persona de la narración, acabará trasladándose a un lector que, como agravante—y es nuestro caso—, se sabe habitante del mismo país de Pasos). La idea que el profesor tiene de sí mismo va transformándose poco a poco: en el abre bocas de la tragedia apenas siente que se comporta con la sinceridad de “el que sabe que va a morir” (p. 56); luego, cuando la invasión de los ejércitos es un hecho odiosamente evidente, la conciencia de la mortalidad se convierte en deseo de consumación: Pasos prodiga desplantes e insinuaciones torpes ante los advenedizos, sin aterrarse al descubrir lo que hay en el fondo de su comportamiento: “Les estaba pidiendo que me maten” (p. 113). No mucho después se le presenta con nitidez la idea de que ya no hace parte de los vivos: “En cuanto a mí, no importa. Ya estoy muerto” (p. 160); casi inmediatamente duda, y al término de la duda vuelve regocijado—y definitivamente— a la misma conclusión: “es muy posible, realmente, que esté muerto, me digo, y bien

muerto en el infierno, y vuelvo a reír” (p. 161). Una impensada ratificación del nuevo estatus se verificará cuando, de modo inaudito, los demás lugareños casi lleguen a convencerse de que el profesor ha sucumbido: cerca del fin—del exterminio de unos y la huida de los demás— le preguntan, aterrados, si él ya no había muerto: “—¿Ismael? ¿No te habían matado mientras dormías?” (p. 182); y también: “Algunas mujeres me señalan, aterradas, como si comentaran entre ellas la presencia de un fantasma” (p. 194).

La propuesta nodal de la novela—no por simple impertinente—, ligada a aquel muerto vivo más que a otras alegorías o figuras—a pesar de la provocadora desnudez de alguna de ellas—, parece no ser otra que la de establecer la muerte espiritual del individuo como forzoso resultado de la quebrazón del proyecto social que atávicamente lo alimentaba; y, en el plano técnico, la expresión de ese propósito precisa de la fusión de densas metáforas—o, por lo menos, construcciones simbólicas sugestivas— y nítidas pinturas de la realidad ambiental. Los mismos sentido y estrategia recorren las páginas de un autor a cuyas plantas Rosero se sabe rendido: Juan Rulfo, quien en su *Pedro Páramo* (1955), narra la vida en ultratumba de un pueblo cuya muerte es producto de una crisis social, materializada en la profanación de un rito funerario—Comala se burla ante el cadáver de Susana San Juan— y el cese de la producción de alimento, venganza del hacendado contra la primera afrenta. Ismael Pasos, fantasma ambulante por San José como Juan Preciado por

Comala, no podría estar más cercano al registro del célebre escritor mexicano; como lo está también el pueblo de *En el Lejero*, alto y fúnebre como Luvina en el cuento homónimo, y como la voz de ese Macario redivivo que es Mateo en *Mateo solo*. A pesar de que Rosero ha reaccionado con reserva ante este tipo de vinculaciones literarias, en alguna oportunidad dijo a Milciades Arévalo que “Rulfo y Flaubert nos han enseñado a todos”.⁷ Sin duda, un modo criollo de parafrasear aquella confesión de Dostoievski de que “todos venimos de *El capote* de Gógol”. Todos venimos de la canícula de Comala: igualmente el Manuel Mejía Vallejo de *El día señalado* (1964), novela de desgarramiento social también galardonada en España en 1963, aquella vez con el Premio Nadal.

Algo se insinúa a modo de conclusión: es la humanidad la que escribe, azuzada por su dolor común. Esa idea está claramente inscrita en la conciencia de Ismael Pasos—quien, a fuerza de espiarlos a todos, de todos lleva algo—: el profesor sabe que lo vivido en su pueblo es la versión particular de una tragedia universal, y así lo revela en una conversación con un vecino anónimo y, quizá, por eso mismo tan representativo, como él, de una humanidad doliente: “—Es tarde—dice con mortificación—, tarde para este pueblo; quién sabe para el mundo.—También—le digo (p. 137)”. ■

Juan Carlos Orrego A. (Colombia)
Cuentista, ensayista y profesor del Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia.

Notas

1. Esta nota ha quedado como parte de la presentación de la novela en la página oficial de Tusquets Editores <<http://www.tusquets-editores.es/>>.
2. Roberto Valencia. “El horror”. En: *Quimera. Revista de literatura*, N.o 286, 2007, p. 68. El punto principal de las objeciones de Valencia, de acuerdo con sus palabras, consiste en la ausencia de tensión en la relación de los hechos violentos que se suceden en la novela; de ahí que llame la atención que en una laudatoria reseña de Juan Carlos Moyano Ortiz (“Una novela reveladora que arde por dentro”, publicada en *Número*, N.o 53, 2007, p. 83) se consigne que en *Los ejércitos* “predominan el lenguaje certero, la belleza de una escritura cargada de tensiones y matices febriles”. Quizá no haga falta decirlo: la tensión nace, sobre todo, de la expectativa del lector.
3. No deja de sorprender el inventario de los premios literarios obtenidos por Evelio José Rosero en una carrera literaria de más o menos tres décadas: el Premio Nacional de Cuento Gobernación del Quindío (1979), el Premio Iberoamericano de Libro de Cuentos Netzahualcōyotl (1982), el Premio Internacional de Novela La Marcelina (1982), el Premio Nacional de Literatura Colcultura (1992), el Premio Norma Fundalectura (2000), el Premio Enka de Literatura Infantil (2001), el Premio Nacional de Literatura del Ministerio de Cultura de Colombia (2006) y el Premio Tusquets Editores de Novela (2006).
4. Antonio Silvera Arenas. “El hechizo de la miseria”. En: *Boletín cultural y bibliográfico*, N.o 39, 1995, p. 122.
5. Evelio José Rosero. “Sobre el arte de escribir para niños”. En: *Revista Universidad de Antioquia*, N.o 254, 1998, p. 25.
6. Ésta y todas las referencias a páginas de *Los ejércitos* corresponden a la primera edición de la obra (Tusquets: Barcelona, 2007).
7. La entrevista de Milciades Arévalo, titulada “Evelio José Rosero”, fue publicada en la revista *Puesto de combate*, N° 70, 2007. En línea: <<http://www.puestodecombate.com/Evelio%20Rosero.htm>>. En otra entrevista, concedida el mismo año a María Paulina Ortiz, el escritor comenta con ironía la mención de su interlocutora de una evidente influencia rulfiana: “Otros dicen Kafka, otros García Márquez [...]. Curioso: todos en busca de mis antecedentes literarios. Pero si hay escritores que me marcaron, y a los que siempre vuelvo, son los rusos del siglo XIX”. En línea: <<http://www.box.net/shared/98vl6lg7di>>.