

LITERATURA Y SOCIEDAD. *LOS EJÉRCITOS* DE EVELIO ROSERO Y LA NARRACIÓN DE LA VIOLENCIA EN COLOMBIA*

Claudia María Maya Franco
Universidad de Medellín

Recibido: 31/10/2011 Aceptado: 09/11/2011

Resumen: el presente texto se traza como propósito —a partir de la novela *Los ejércitos* del escritor colombiano Evelio Rosero— señalar algunas diferencias entre la literatura y la prensa, a la hora de narrar contenidos sociales. Para este fin se tomarán como marco de referencia algunos planteamientos que, a propósito de la noción de compromiso, tanto en la literatura como en la prensa, proponen Sartre y Adorno. También se harán algunas alusiones a Van Dijk (1990) y al modo en que caracteriza el discurso periodístico.

Palabras clave: literatura, prensa, arte, sociedad, violencia, compromiso.

* Este artículo es un producto parcial del proyecto de investigación: “El concepto de compromiso en la dialéctica arte-sociedad: una lectura analítica y aplicada de los planteamientos de Adorno y Sartre sobre la literatura”. Proyecto para optar al título de Doctora en Filosofía de la Universidad Pontificia Bolivariana. Tiempo de ejecución: Marzo de 2011 - Marzo de 2013.

LITERATURE AND SOCIETY. *LOS EJÉRCITOS* BY EVELIO ROSERO AND THE NARRATION OF THE VIOLENCE IN COLOMBIA

Abstract: this paper aims to point out some differences between literature and press and the way of telling stories with a social content, taking into account the novel *Los ejércitos* by the Colombian writer Evelio Rosero. To this purpose, reference frames consider some approaches, regarding the notion of commitment, both in literature and in the press, proposed by Sartre and Adorno. Some allusions to Van Dijk are made and the way that he characterizes the journalistic discourse.

Key words: literature, media, art, society, violence, commitment.

1. Literatura - sociedad: un vistazo a la noción de compromiso en Adorno y Sartre

No me gustan los medios... No soy ni me interesa ser mediático. Me gusta escribir. Esa es la manera de comunicarme con el mundo. No escribo libros para tener que dar entrevistas. Eso me parece fatigoso.

Evelio Rosero

Sartre, con el ánimo de responder a la pregunta que da título a su libro, a saber *¿Qué es la literatura?* (1950), introduce el concepto de compromiso. La relación arte-sociedad está definida por el propósito de cambiar la situación que se nombra. Este efecto se logra a partir de su descubrimiento, así como de la objetivación discursiva que la hace visible y susceptible de modificación. Los escritores comprometidos no son imparciales, saben del efecto de la palabra sobre el mundo y ponen frente a la indiferencia de los hombres situaciones que no podrán ignorar en lo sucesivo, así estas mismas situaciones, en su modalidad extra-estética, no tengan la apariencia del mal.

Adorno, por su parte, se opone a suscribir una finalidad para el arte, y desde esta oposición también critica fuertemente la noción de compromiso. Ambas teorías sobre la literatura, a pesar de sus diferencias, poseen un punto de partida común que incluso es reconocido por Adorno: en ambos casos la inquietud surge de la amenaza de la mercantilización de los bienes culturales, concretamente de la literatura: “Lo que movió a Sartre a escribir su manifiesto fue ver, y ciertamente no fue el primero, las obras de arte amortajadas unas junto a otras en un panteón de la cultura sin compromiso, corrompidas como bienes culturales. (Adorno, 2003: 393). En segundo lugar, este carácter político de la literatura, definido en Sartre por el compromiso, y

en Adorno por el carácter crítico, determina la relación entre el arte y la sociedad. La diferencia estriba en que, para Adorno, las obras de arte son polémicas respecto de la sociedad pero de modo esencial, no deliberado.

Tenemos entonces que una diferencia importante tiene que ver con la intención: según Sartre la literatura al nombrar puede modificar zonas críticas de lo social, —y en eso consiste su compromiso— el cual, por otra parte, constituye para el autor el sentido conceptual de la literatura. En Adorno, la literatura posee un carácter crítico que deriva de su autonomía respecto de la sociedad. En ambos casos tenemos, no obstante, que la relación entre arte y sociedad es una relación crítica. Cabe anotar, por otra parte, que ambos autores consideran a la novela como el género estético cuyo privilegio es sacar a la luz y nombrar lo real social de modo vehemente: “[...] la universal enajenación y autoenajenación, exige que se la llame por su nombre, y para esto la novela está cualificada como pocas otras formas artísticas” (Adorno, 2003: 44).

En relación con los medios de comunicación podemos leer, en el libro de Sartre sobre la literatura, enunciados optimistas y, en términos de Eco, integrados, respecto de los medios de comunicación. Presenta al periódico, la radio y el cine, como instrumentos para llegar a un público más amplio, que no se restrinja a la burguesía, y se opone a lo que considera un prejuicio: la superioridad del libro frente a los medios.

Adorno, por su parte, se muestra optimista frente a las posibilidades que, en relación con una cierta democratización de la cultura, podrían propiciar los *mass media*; sin embargo, subraya también la capacidad de manipulación ideológica que reside en los mismos y que, de hecho, se verifica en, por ejemplo, la propaganda nazi. Con respecto a la literatura, y teniendo en cuenta el carácter crítico, de esclarecimiento y de denuncia que Adorno suscribe para la novela, el autor sigue insistiendo en el *plus* irreductible del arte respecto de los *mass media* y en su orientación a la utopía. Es decir, en su capacidad para crear una realidad que está, sin embargo, asesinada de imposible.

2. Narrar la violencia

Escuchar y luego transcribir relatos como éste me llevaron un día, hace treinta años, a convencerme de que ante la realidad colombiana se trata de ser cada vez más periodista, cada vez más cronista y que para superar a la ficción basta ceñirse a esa realidad.

Germán Castro Caycedo

La novela *Los ejércitos* transcurre en el pueblo de San José, un pueblo, no tanto imaginario o producto de la ficción, sino que condensa en sí mismo la realidad de

muchos pueblos, no solo colombianos, sino incluso latinoamericanos. Los hechos que allí tienen lugar poseen referentes precisos en la vívida experiencia de sus víctimas y en el acervo noticioso de muchos colombianos: el atentado a la iglesia por parte de una guerrilla utilizando una pipeta de gas llena de metralla, el caballo o perro bomba, las noches y días de los habitantes en medio del fuego cruzado, la huida, tan obligada como infamante, la miseria, la muerte y el abandono.

Una primera diferencia —entre las modalidades narrativas propias de la novela y de la prensa escrita— la notamos en la reticencia de aquélla a precisar la ubicación geográfica o los nombres exactos de poblaciones, víctimas y victimarios. La novela, desde su título, habla de *Los ejércitos* —que aun siendo diversos, son iguales en tanto amenaza para la población civil—. La novela renuncia a uno de los elementos de verosimilitud que Van Dijk atribuye al discurso periodístico, a saber, a *Subrayar el carácter factual* mediante datos precisos sobre horas y lugares, cifras, testimonios de testigos. Estos datos aparecen, pero suspendidos en el *no lugar* y el *no tiempo* del que los inviste la trágica recurrencia de los eventos dramáticos y la diversidad de los lugares y personajes que a diario son forzados a comparecer ante los hechos violentos.

A Ismael, profesor jubilado y protagonista de la novela, se le conoce trepado en lo alto del muro que separa su casa de la de su vecina Graciélita —quien, así como su esposo, disfruta de estar desnuda— observándola con una “solemne, insoslayable emoción, como si nunca, en estos últimos años de mi vida, hubiese sufrido o pudiese sufrir la desnudez de una mujer” (Rosero, 2007: 17). Esta presencia de vitalidad, en el cuerpo y el alma de un anciano, contrasta de inmediato con el recuerdo de las circunstancias en que conoció a Otilia, su esposa: en medio de un asesinato. Desde entonces están asociados “de una manera casi que absurda, en mi memoria: primero la muerte, después la desnudez” (Rosero, 2007: 24). Más adelante, la presencia de “un vaporoso vestidito lila” que “la desnuda de otra manera” (Rosero, 2007: 34), anticipa la desaparición de su esposo a manos de algún ejército.

No es corriente que la noticia establezca estos vínculos para los que, como dice Adorno, la novela está capacitada como ningún otro género. A pesar de que su estructura narrativa y su propósito persuasivo se logren en parte desde el establecimiento de relaciones entre los hechos y su contexto: causas y efectos, nexos de coexistencia, afinidad con situaciones similares... Aquí la necesidad, el efecto que se planea estratégicamente, con fines de recordación y credibilidad, no es compasión —en el sentido de compartir la pasión— por las víctimas. La noticia no le otorga, más que como dato factual, un lenguaje al sufrimiento. Más bien tiende a dar lugar al placer del que Adorno considera que las obras de arte comprometidas deben privarse a toda costa, a saber, el placer que en el auditorio puede producir el

sufrimiento de los otros. Este sufrimiento, que ciertamente atraviesa toda la novela, y que se arraiga y vivifica a cada paso con la certeza del *así es, así ha sido y así será*, no está objetivado en el sujeto empírico *X* y su experiencia particular. Es el sufrimiento de millones, de una patria, de todas las patrias que padecen una violencia sin contrapartida: la que se produce a diario, en serie, bajo la lógica de la industria y la calculada administración del terror.

La novela alude a una de las masacres más recordadas de los últimos tiempos, cuyo aniversario tristemente fatídico tiene lugar el dos de mayo. Esta alusión está referida a Graciélita, “La bella cocinerita” que “lavaba los platos, trepada en un butaco amarillo” (Rosero, 2007: 11):

Tempranamente huérfana, sus padres habían muerto cuando ocurrió el último ataque a nuestro pueblo de no se sabe todavía qué ejército ³4si los paramilitares, si la guerrilla: un cilindro de dinamita estalló en mitad de la iglesia, a la hora de la Elevación, con medio pueblo dentro; era la primera misa de un jueves santo y hubo catorce muertos y sesenta y cuatro heridos (Rosero, 2007: 12).

La novela aquí comparte ciertos rasgos con la narración periodística, menciona los dos ejércitos en conflicto, el artefacto que se usó en la masacre, el hecho de que sucedió en una iglesia, el día, la hora... La noticia, la que podemos leer, por ejemplo, en el periódico *El Tiempo*, menciona también estos datos, lo que permite reconocer este referente en la novela, pero introduce una mayor cantidad de información factual, como es el nombre de los ejércitos en combate: las Farc y las Autodefensas campesinas de Córdoba y Urabá, el lugar de los hechos: Bojayá (Chocó), el hecho de que la información que poseen aún es fragmentaria y las fuentes de la misma. Se cita el número de heridos y la ubicación topográfica precisa del hospital en el que se encuentran, el número de los que huyeron, 145, el número de los que deberían haberse trasladado a Medellín —lo cual no fue posible por la ausencia de condiciones de seguridad—. Contrastan con esta exactitud factual, las expresiones deliberadas de imprecisión, por ejemplo, sobre la causa de la masacre o el número de víctimas: “*presumiblemente* una pipeta de gas”, “en este hecho *habrían* muerto setenta campesinos” (*El Tiempo*, mayo 2 de 2002). La noticia, además, incluye las indispensables justificaciones de la falta de presencia del Estado, de la demora en la atención de los heridos, de las acciones ejecutadas... todas a partir de testimonios de autoridad que las hagan fidedignas.

Esta narración periodística carece de algunas características que Adorno atribuye a la novela, a saber: la de ser lenguaje del sufrimiento, la de padecer con las víctimas, la de contribuir al esclarecimiento racional de los hechos y, por último, esta vez con Sartre, la de tender a la modificación de lo nombrado. En últimas,

asumir una posición crítica respecto de los contenidos sociales y ayudar a crearla en el auditorio. No cubre, como decíamos, todo el campo. La novela de Rosero, por el contrario, conmueve esta familiaridad con la barbarie, la pone frente al rostro del lector, muestra desde adentro las montañas de muertos, los ríos de sangre y los gestos y sufrimientos de algunas de las víctimas. No sólo las conocidas: el cura, el alcalde, el médico... muestra a todos los habitantes de este pueblo en el que, como en muchos pueblos, no es posible conciliar el sueño más que cuando el cansancio, la enfermedad o el aguardiente vencen los ánimos o cuando el terror tiene tan embotados los sentidos que una mueca fingida, producto del delirio, conduce los cuerpos a las camas en medio de un riesgo cuyas causas se ignoran y cuya evitación es imposible. En medio de un horror que hace surgir las más desesperanzadas preferencias, las preferencias, inundadas de profunda desesperanza, de los condenados: “Debe ser más agradecido morir de un tiro que a machete ¿cómo fue que lo mataron?” (Rosero, 2007: 48), “Es mejor morir en la casa que en la calle” (Rosero, 2007: 103), “Diviso el borde del muro, lo examino: es muy posible que deban estar siguiendo a los soldados, y en su lugar me encontrarán a mí; no importa” (Rosero, 2006: 102).

En medio de un horror que adormece, o hace innecesario, cuando no insupportable, el recuerdo de que aún se ama la vida: “El ruido se acerca, ¿y si es un ataque? Puede suceder que la guerrilla, o los paramilitares, hayan decidido tomarse el pueblo esta noche, ¿por qué no?” (Rosero, 2007: 43). Tampoco hay quien pueda sustraerse de la muerte cuando ejércitos en disputa se toman el territorio. El enemigo se hace múltiple, omniabarcante.

La irracionalidad de la guerra es directamente proporcional a su automatismo, a su ciega inercia. Quienes combaten son también el pueblo, muchos ignoran las razones del combate y todos están amenazados de muerte. Las personas de más confianza, aquellos que velan su vigilia y su sueño, pueden convertirse, en cualquier momento, en sus verdugos. Están abandonados por los señores a quienes sirven. Los soldados —adolescentes o jóvenes en cuyos rostros, en muchos casos, aún se demoran los rasgos de la niñez— tras el envilecimiento que en sus almas produce el repetitivo encuentro con la sangre, cuyo derramamiento ocasionan y padecen, marchan hacia la muerte.

Huir a otro pueblo, a otro país, o esperar la muerte que puede acontecer en cualquier esquina, sin motivo alguno, en cualquier momento, son las únicas opciones que les quedan a los habitantes de este pueblo arquetípico que nos presenta la novela. La única opción es desplazarse, y no como un *migrante voluntario* sino como un perseguido que pretende salvar su vida. Ismael, sin embargo, ha decidido quedarse.

A Otilia se la han llevado y mientras no tenga noticias de ella, no podrá moverse de San José, pues es allí el único lugar en el que podría encontrarla de nuevo.

Y la encuentra, pero en sueños, en los delirios caliginosos de la vigilia y en las pesadillas nocturnas. La connivencia con el horror altera los sentidos de Ismael, su percepción del mundo. Ya no recuerda las calles del pueblo en el que vive desde hace cuatro décadas. Siempre está perdido, cuando logra llegar a su casa, casi por accidente, descubre árboles, piedras, flores, rostros nuevos en cada cuadra. El olvido le devuelve novedad a cada uno de estos reencuentros. Y es que muchos han muerto, otros más han sido secuestrados y otros tantos han huido. Lo perdido, lo recordado, constituye en la memoria un espacio enormemente mayor. Todo lo demás aparece transfigurado, nuevo, inconexo, incognoscible, susceptible de ser olvidado al instante. Fragmentos de la realidad no pueden ser recordados al margen de las conexiones afectivas que les daban sentido y lugar en la memoria.

3. Conclusiones

Para terminar, las alusiones a la prensa y a la televisión que aparecen en la novela de Rosero apuntan a la diferencia entre la literatura y estos medios. La primera alusión se encuentra vinculada a un personaje, a Oye, un siniestro vendedor de empanadas en el que la violencia ha dejado como impronta el grito ¡¡¡Ooooooyeeee!!!: “cuando filmaron las calles de este pueblo de paz recién dinamitada la iglesia, y nos tocó vernos por primera vez en el noticiero de televisión, rodeados de muertos, lo mostraron a él un segundo, telón de fondo, y él mismo se reconoció en su esquina” (Rosero, 2007: 74). Ese día el pueblo deja de ser un pueblo de paz y se convierte en una noticia. Las razones de esta conversión están relacionadas con el aumento de los muertos, que día a día van siendo descubiertos entre los escombros tras cada nuevo atentado. Están relacionados con los secuestros, que pueden leerse en la prensa bajo títulos llamativos como: “Angélica, secuestrada antes de nacer”: “El mismo Chepe, entrevistado, cándido en mitad de su dolor, había revelado a la periodista el nombre que pensaban poner a su hija” (Rosero, 2006: 123). San José adquiere interés. Sus alrededores están sembrados de coca, la prensa y los entendidos que en ella escriben, dicen que posee una “ubicación estratégica”, no para pensar en algo así como una vida feliz, sino para el cultivo y posterior comercialización de la hoja de coca. Los ejércitos confluyen a esta narco-convocatoria en medio de la cual la población civil sucumbe.

Los reporteros entran en escena, se suman a “los ejércitos”, escriben artículos para los periódicos, realizan entrevistas a las víctimas para presentarlas en el noticiero de la noche. Estos periodistas, representados por una joven pelirroja que,

como Graciélita, logra despertar la sensibilidad de Ismael; con su cabello húmedo y su olor a jabón, también le dan una voz a las víctimas y a su sufrimiento. Pero, no es muy difícil notar la diferencia cualitativa que hay entre la concesión de voz que hace el reportaje en vivo y la que hace la novela. En palabras de Ismael: “Ella y su camarógrafo se me antojan de otro mundo, ¿de qué mundo vienen?, se sonríen con rara indiferencia, ¿son los anteojos oscuros?” (Rosero, 2007: 135). El discurso de la información, la versión noticiosa de los hechos, no es compasión por el sufrimiento, es boom mediático mediado por intereses económicos. No es participación, mimesis, en términos de Adorno, con la *tenebrosa objetividad*, es mirada ajena, externa, no participativa.

Estas alusiones de carácter literario acerca de la prensa y los noticieros, apuntan también a la diferencia, al *plus* que tiene la novela respecto de la noticia, sobre todo en los aspectos que hemos subrayado desde la noción de compromiso, a saber, la capacidad que tiene la novela de dar voz a las víctimas y a su sufrimiento. De nombrar crítica y eventualmente, erigirse como un discurso potencialmente transformador, así dicha transformación esté en el terreno de la utopía.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. (2003). “Discurso sobre poesía lírica y sociedad”. En: *Notas de literatura*. España: Akal.
- . (2003). “Compromiso”. En: *Notas de literatura*. España: Akal.
- . (2003). “La posición del narrador en la literatura contemporánea”. En: *Notas de literatura*. España: Akal.
- . (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Rosero Diago, Evelio José. (2007). *Los ejércitos*. España: Tusquets.
- Sartre, Jean Paul. (1950) *¿Qué es la literatura?* Buenos aires: Losada.
- Van Dijk, Teun. (1990). “A. La retórica del discurso periodístico”. En: *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*. Barcelona: Ariel.