

Un grito que rompe los espejos

BELÉN DEL ROCÍO MORENO CARDOZO *

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Un grito que rompe los espejos

En la novela *Los ejércitos*, Evelio Rosero hace existir la voz de un testigo, para aquellos que, en el fuego cruzado de la guerra que nos atraviesa, han quedado silenciados. Ismael Pasos, en labor de testigo, muestra cómo las condiciones y los efectos de la guerra socavan el fundamento mismo de humanidad de los habitantes de San José, nombre que designa a cualquiera de nuestros pueblos devastados. Este relato, que transcurre en el presente de los acontecimientos, hace audible el imposible grito de un muerto y, en el culmen del horror, muestra la insoportable figura de un mirón, en la que no querríamos vernos, siendo entonces “peor que si me mirara al espejo”.

Palabras clave: enunciación, grito, silencio, testigo, voz.

Un cri qui brise les miroirs

C'est dans le roman *Les armées* qu'Evelio Rosero donne existence à la voix d'un témoin pour ceux qui, au feu croisé de la guerre qui nous traverse, ont été tus. En témoin, Ismael Pasos montre comment les conditions et les effets de la guerre minent le fondement même d'humanité des habitants de San José, nom qui sert à designer n'importe quel de nos villes ravagées. Ce récit, ayant lieu au cours du présent, rend audible l'impossible cri d'un mort, et au sommet de l'horreur montre l'insupportable figure d'un voyeur, lieu où l'on ne voudrait jamais se voir, car ce serait «pire que si je me regardait le miroir».

Mots-clés : énonciation, cri, silence, témoin, voix.

A Cry that Breaks Mirrors

In the novel *The Armies*, Evelio Rosero gives existence to the voice of a witness for those who have been silenced in the crossfire of the war that pervades us. Ismael Pasos, in his role as a witness, shows how the conditions and effects of war undermine the very foundation of humanity of the inhabitants of San José, a name that could identify any of our devastated towns. This story, which moves around the present of the events, makes audible the impossible cry of a dead man; and, in the climax of horror, it shows the unbearable figure of a voyeur, in which we would not want to see ourselves, since it would be “worse than if I looked at myself in the mirror”.

Keywords: enunciation, cry, silence, witness, voice.



* e-mail: bdmorenoc@unal.edu.co

© Ilustraciones: Lorenzo Jaramillo

“Comeré de lo que hayan dejado en sus cocinas, dormiré en todas sus camas, reconoceré sus historias según sus vestigios, adivinando sus vidas a través de las ropas que dejaron, mi tiempo será otro tiempo...”

EVELIO ROSERO

1. DE UNA EXPULSIÓN SIN PARAÍSO

La puerta de entrada a *Los ejércitos*¹ es un muro que no hace obstáculo, sino que, siendo apenas sobrepasado, permite ver la desnudez de una vecina que se tiende al sol desprevenida: la hermosa Geraldina. Aquel que mira, con escasa intención de disimulo, es un anciano profesor jubilado: Ismael Pasos, quien halla su verdadero sustento en el cuerpo de esa mujer, no en la escalera que lo sostiene. El anciano es visto viendo y la afable reconvencción que le dirige el brasilero —esposo de la pródiga Geraldina— se resuelve en mero asentimiento consentido. La mujer podría ser una suerte de Eva tentadora, en un paraíso de tierra caliente... En efecto, en no pocas ocasiones, los comentaristas han subrayado el aire idílico y hasta edénico del comienzo. Seguramente las imágenes colgadas a la entrada dan su cebo a esta ilusión: quizá los árboles, quizá los animales que habitan esos jardines conexos, quizá la música de guitarra del brasilero... Ciertamente, sí, el cuerpo desnudo de Geraldina entregado al sol. De allí que con estos trazos algunos hayan dicho, con ligereza: “San José era un paraíso, hoy es el infierno”. Ahora bien, entre las primeras pinceladas el narrador, el mismo Ismael Pasos, deja caer muy pronto una mancha que es mácula de sangre. En efecto, una vez el anciano hace ver que no solo espía a Geraldina sino también a Graciélita, la joven cocinera de sus vecinos, ocurre que en medio de esta segunda gozosa visión, mientras la muchachita friega la loza, asoman de pronto los destellos de un cuchillo que parece ya haber hecho su recorrido de sangre: “[...] de vez en cuando un cuchillo dentado asomaba, luminoso y feliz, pero en todo caso como ensangrentado. También yo padecía, aparte de padecerla a ella, ese cuchillo como ensangrentado”². Entonces, por la punta de ese cuchillo aserrado y brillante llegamos pronto a las circunstancias en las que mataron a los padres de Graciélita: asesinados, junto a otras doce personas, no se sabe por qué ejército, que hizo estallar un cilindro de dinamita en la iglesia, justo en



1. Evelio Rosero, *Los ejércitos* (Barcelona: Tusquets, 2012).

2. *Ibíd.*, 12.

el momento de la Elevación. De modo que la localidad de estos acontecimientos, solo por ironía o por anhelo, puede llamarse “San José, pueblo de paz”. No hubo paraíso al comienzo: los habitantes del pueblo no fueron expulsados de la paz que reinaba en el inicio, pues solo han conocido intervalos de infierno. Digamos, entonces, que no tuvieron paraíso, pero sí expulsión. Aún, en el ámbito mismo del deseo, cuya marea envolvente subyuga al viejo profesor, no es posible atisbar un despejado jardín de las delicias: si la desnudez de Geraldina la presenta como una suerte de Eva tropical pidiéndole naranjas a su vecino fisgón, el agujero de su sexo pronto se transforma en boca reclamante que le dirige retos de Medusa: “Pues mírame”, gritaba su otra boca, y lo gritaba a pesar de mi vejez o, más aún, por mi vejez, “mírame si te atreves”³.

Al comienzo, también, el narrador cuenta otro episodio que conforma un espacio que para nada corresponde con un paraíso supuesto, en el punto de partida. Ismael recuerda, entonces, cómo conoció a Otilia del Sagrario, su esposa, hace 49 años, en un terminal de buses. Ese día vio cómo un hombre gordo y enojado fue asesinado por otro famélico y descalzo. La gran sorpresa, para el profesor, fue percatarse de que el asesino era un niño. Luego, se dirigió al baño, abrió la puerta de improvisado, y vio a Otilia, sentada, aterrorizada, con el vestido recogido y sus muslos desnudos. Los incidentes pasaron, pero persistieron emparejados en su memoria: “primero la muerte, después la desnudez”⁴. Esta asociación macabra será como una especie de granada olvidada que, al final, le explotará al anciano entre las manos: acaso nos la entrega como presagio del acontecimiento que detendrá sus pasos al final del recorrido.

2. CUANDO UN FIGÓN SE HACE TESTIGO

Volvamos al obcecado acecho de Ismael a su vecina: ahora no la ve desnuda en su casa, sino vestida con un traje lila vaporoso, en la tienda de Chepe. Pues bien, allí también la adivinará desnuda de otra manera, y entonces será solicitado, de nuevo, por el infinito que presiente en el pliegue recóndito de Geraldina. Ocurre allí un acontecimiento que permite figurar la bisagra por donde el *figón* se transforma, de súbito, en *testigo*. Aunque, en términos de los acontecimientos que aquí se narran, el asunto no forma parte de las acciones centrales, pues se trata simplemente de una conversación entre vecinos, en este episodio es posible localizar el movimiento mismo según el cual hubo de constituirse la voz del relato. Situemos, entonces, la escena de este *paso* decisivo. En la mesa, Ismael Pasos y Geraldina están acompañados por unas vecinas, antiguas alumnas del profesor, que cuentan una historia sobre el hallazgo de una bebé descuartizada. Entonces, el encandilado Ismael sale de su arrobamiento con el cuerpo de su vecina

3. *Ibíd.*, 18.

4. *Ibíd.*, 24.

por conducto de la oreja, pues el relato de la recién nacida, tirada a pedazos en la basura, le lastima los oídos: “[...] *el deslumbramiento es maltratado por mis oídos* que se esfuerzan por confirmar las palabras de mis antiguas alumnas [...]”⁵. Si bien este es un asunto que horroriza sobre todo a las mujeres que claman entonces la ausencia de Dios —“No hay Dios”⁶—, el episodio permite localizar el conducto por el cual para Ismael, *eso que lo mira* queda subordinado a *lo que se le da a oír*, lo cual da sustento al lugar desde donde este testigo cuenta, la mayoría de las veces como crónica directa, de viva voz, puesto que lo que dice persiste como agobio del presente. Así, talvez, solo aquel que tiene los oídos lastimados por lo que *se le dio a oír* pueda ocupar ese lugar de testigo, que cuenta no solo los sucesos, sino que cuenta, ante todo, con lo imposible de contar, donde el horror es apenas antesala.

3. UN GRITO ENSORDECEDOR

¿Qué es entonces lo que este testigo a su vez nos hace oír? ¿Qué le fue instilado en los oídos, para que ahora nos venga a verter esa rara insustancia, dado que aceptamos andar al ritmo de sus pensamientos? Pasos, ¿a dónde nos llevas? ¿Qué has oído? —Tiros, gemidos, ráfagas, gritos, disparos, aullidos, explosiones, clamores que se arremolinan: es la guerra. Pasos no se anda con rodeos, pues aquí no hay la septembrina “amenaza terrorista” ni el aséptico “conflicto armado”: hay “guerra”; así la nombra cuantas veces a ella se refiere: guerra. Es la guerra que disputan los ejércitos de guerrilleros, paramilitares, narcotraficantes, soldados regulares, y que deja inermes a pueblos enteros, en medio del fuego cruzado, ignorantes, cada vez, de en qué manos han quedado⁷. En ello se advierte muy pronto que los efectos de la devastación terminan también por destruir los distinguos entre los ejércitos. El mismo nombre de la novela, con su extraño plural, da cuenta no solo de que hay varios ejércitos, sino de que entre ellos conforman un raro conjunto. Esa comunidad, llamada “los ejércitos”, que disuelve de manera inquietante las diferencias entre unos y otros, pareciera establecerse atendiendo solo a los efectos de sus acciones. De allí que ante la advertencia que le dirigen al anciano, sobre la incertidumbre acerca de cuál ejército quedó con el dominio temporal del pueblo, él diga que cualquiera que sea, se trata siempre de lo mismo: “—Sean quienes sean, las mismas manos [...]”⁸. Tampoco Ismael se entrega a sesudos análisis sobre los factores múltiples que empujan el accionar guerrero, aunque pueda nombrarlos como recitando una cartilla de términos expertos; él se empeña más bien en *hacer oír* las voces apagadas en el fragor enloquecedor de la contienda: los gritos que anteceden y suceden a los disparos, los balbuceos torpes en que se descomponen la palabra, por

5. *Ibíd.*, 35. Las cursivas son mías.

6. *Ibíd.*

7. “—Cuidado profesor. No sabemos aún en manos de quién quedó el pueblo”. *Ibíd.*, 110.

8. *Ibíd.*

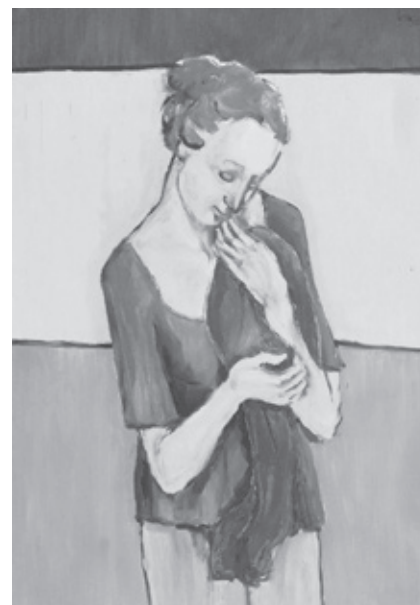
temor o cobardía, y hasta los gritos que, por *ensordecedores*, terminan taponando las orejas de los asustados, de *nos* asustados...

Así, oímos “el grito de una mujer reventando desde la casa”⁹, una vez que unos hombres han sacado a su hijo a rastras; enseguida, el conteo de uno, dos, tres disparos sobre el cuerpo del muchacho y ella, con “la voz desquiciada”, espetándoles: “Les falta matar a Dios”¹⁰, a lo que el asesino responde con humor bilioso: “Díganos dónde se esconde madrecita”¹¹. También oímos al padre Albornoz acoger las incertidumbres de sus feligreses, que han bajado de las montañas porque saben que se avecinan enfrentamientos. El sacerdote les habla en tono asermonado y entonces sus palabras terminan en una retahíla de balbucesos. Desde luego, sus palabras se entienden, pero no dicen nada, pues el temor a ser malinterpretado por cualquier ejército lo mantiene acogotado:

[...] el temor [...] ha hecho de él un concierto de balbucesos, donde todo confluye en la fe, rogar al cielo esperanzados en que esta guerra fratricida no alcance de nuevo a San José, que se imponga la razón, que devuelvan a Eusebio Almida, otro inocente sacrificado, otro más, ya monseñor Rubiano nos advirtió que el secuestro es una realidad diabólica, fe en el creador —nos exhorta finalmente y eleva el dedo índice—: después de la oscuridad llega la luz [...].¹²

Para terminar informándoles que, como en un concurso de bellezas, iel Divino Niño había sido elegido la figura religiosa nacional!

En un registro próximo al balbuceso está la voz baja, el susurro, que difumina los lugares de quien habla y su destinatario. Así, por ejemplo, mientras el cura e Ismael recordaban lo ocurrido con el párroco de El Tablón, torturado y fusilado por paramilitares, acusado de difundir la teología de la liberación, sus voces se habían hecho aun más bajas que aquella utilizada por este cura balbuciente, mientras le hacía al profesor sus confidencias. Entonces, las evocaciones de los acontecimientos públicos de guerra quedaban forzadas a volverse más íntimas que lo íntimo recóndito, hasta llegar a encontrar, si acaso, un escondrijo solo en algún recoveco de los pensamientos. De este modo el paso del susurro al silencio era casi obligado, pues como le dice Otilia a su esposo: “hay cosas que no debemos decir en voz alta, ni siquiera a los que más nos quieren. Son cosas que hacen que las paredes oigan [...]”¹³. El comentario de la mujer está motivado por la declarada conformidad de Ismael con respecto a la desaparición de Marcos Saldarriaga. Este hombre, desaparecido hacía ya dos años, tenía buenas relaciones con todos los ejércitos, lo que explicaba su provisional inmunidad a la vez que las diversas fuentes de su riqueza y, desde luego también, su misma desaparición... Entonces Otilia insta a Ismael a callar sus juicios sobre este individuo; de modo que no



9. *Ibíd.*, 198.

10. *Ibíd.*

11. *Ibíd.*

12. *Ibíd.*, 93-94.

13. *Ibíd.*, 56.

había que hablar ni duro ni mucho, más bien corto y quedo, tampoco era conveniente entrar en averiguaciones; así que el esfuerzo se orientaba a proferir solo asepsias y trivialidades, para evitar despertar sospechas. Cualquier sospecha puede terminar en señalamiento y este a su vez en desaparición. La acusación puede estar dirigida a algunos en particular, en cuyo caso pronto harán parte de un listado de exterminio, o puede ser generalizada, caso en el cual el ataque estará dirigido, sin mayores distingos, a un colectivo. Esto último es lo que hace el capitán *Cabra Berrío*, quien, enfurecido por las consecuencias de un malogrado rescate, termina por acusar a un grupo de civiles: “‘Guerrilleros’ grita de pronto, abarcándonos con un gesto de su mano, ‘ustedes son guerrilleros [...]’”¹⁴; acto seguido, como obedeciendo a su propio *berrido*, el capitán desenfunda el arma y ejecuta a sus señalados. El viejo *Celmiro* predice que el consejo de guerra que le harán al militar terminará en premio por disparar a civiles, es decir, ascenso a coronel y traslado a otro pueblo. Entonces, los señalamientos cuelgan el tiro al blanco en los que quedan así designados; de allí que aún teniendo extremo cuidado con lo que se dice, los efectos de paranoia inducidos por la guerra levanten sospechas donde sea. En estas condiciones, balbucear, hablar en voz baja y hasta callarse, para evitar malquistarse con los amos en disputa, no puede más que producir el desfondamiento del lugar de la enunciación y del lazo discursivo que esta supone...

Como decía más arriba, *Ismael* nos hace oír gritos de horror, balbuceos de miedo, pero también anuncié que aquí resuenan “gritos ensordecedores”. Se me dirá que un grito con tal potencia solo es proferido por un personaje que vende empanadas en el pueblo y que ese grito, en principio, no es efecto de la guerra, pues, el extraño hombre solo grita “Oyeeee”, para llamar la atención de sus clientes. Nadie conoce su nombre; los habitantes de San José lo llaman con la palabra de su grito: “Oye”. ¿Quién es Oye, entonces? Un hombre solitario que llegó al pueblo, dos años antes, y difundió entre los pobladores una especie siniestra sobre su pasado: a algún caco, en Bogotá, que había pretendido robarlo, él mismo le había rebanado el pescuezo con la escurridera caliente. La narración quitaba las ganas de comer sus empanadas y, sin embargo, el hombre seguía llamando, desde la misma esquina, con su característico Oyeeee: era “un grito a nadie, pero grito violento, de *invocación*”¹⁵. En alguna ocasión, después de que dinamitaron la iglesia y transmitieron por televisión las imágenes de los muertos, Oye se reconoció, en un segundo plano, como telón de fondo de los destrozos; “entonces gritó un Oyeeee que por poco rompe los vidrios, los tímpanos, los corazones. Y se puso pálido cuando escuchó el grito de Chepe: ‘Vete a gritar a tu esquina’, y él con otro grito peor: ‘¿Es que no hay derecho a gritar?’, y se fue de la tienda”¹⁶. El médico *Orduz* calificaba a Oye como un “asesino de sueños”¹⁷; era, en efecto, el hombre más raro que había conocido. El mismo *Ismael*, una noche en que

14. *Ibíd.*, 96.

15. *Ibíd.*, 73. Las cursivas son mías.

16. *Ibíd.*, 74-75.

17. *Ibíd.*, 74.

este hombre entró a su casa, ya destruida a punta de bombazos, no lo reconoció y, sin embargo, imaginó los pies de Oye sucios de sangre. Por lo que se dice de este hombre, nos vemos conducidos a formularnos una pregunta tanto más fundamental que la reciente: ya no nos preguntamos *quién* es Oye, sino *qué* es Oye¹⁸. Oye no parece ser la mancha que orienta la mirada, es más bien el punto sordo de todo lo que aquí se grita. Oye es el sumidero extraño hacia donde se deslizan todos los gritos escuchados, hasta mudarse en un silencio estentóreo. Así, Oye encarna la más fuerte *invocación* que se haya lanzado desde el corazón insensato de esta guerra. El nombre de este hombre no es más que el significante que convoca al otro, para simplemente *hacerse oír*: Oyeeee. Esta breve y contundente invocación es el decir más despojado, más simple, para que aquel que habla se produzca como alguien ante otro: “Oye, te estoy hablando, ¿es que no me escuchas?” El asunto es que este Oyeeee se le dirige a nadie y, que como nadie lo escucha, el lugar desde donde se profiere este llamado queda también reducido a un nada-nadie... nulificado, en ausencia de retorno. Quizá la extrañeza esencial de Oye es que más que ser un personaje es el lugar de la enunciación más elemental. ¿Cómo fue que nadie escuchó esta invocación? ¿O es que quienes la escucharon simulaban sordera? ¿O se trata acaso de que la violencia de este grito lastimó, hasta la perforación, el oído en que se alojó, generando así un punto sordo que impide cualquier retorno? No de otra manera nos presenta Ismael a su mujer, al comienzo del relato; ella estaría sorda: “es ahora la indiferencia vieja y feliz, yendo de un lado a otro en la mitad de la guerra de su país [...] aunque revienten en su oído los gritos de la guerra, es igual que todos [...]”¹⁹. El mismo Ismael, que se ríe por idéntica razón que se orina en los pantalones, esto es, por físico miedo, encuentra en su voluntad de ignorancia un recurso para seguir vivo, sabiéndose más bien muerto:

Se trata del miedo, este miedo, este país, que prefiero ignorar de cuajo, haciéndome el idiota conmigo mismo, para seguir vivo, porque es muy posible, realmente, que esté muerto, me digo, y bien muerto en el infierno, y vuelvo a reír.²⁰

He aquí dos modalidades de sordera: la indiferencia y la ignorancia elegida, que acaso también tengan el valor de dos tratamientos, para un mal que no deja de doler: mal de muchos... y se alivian los sordos.

Dicho esto, volvamos a Oye y su grito ensordecedor. ¿Cuál es entonces el *impasse* en cuyo centro está Oye, ya no como personaje, sino como la función de apelación que porta esta novela? Su grito es una violenta invocación, lanzada desde una esquina lejana, quizá más bien desde un pueblo lejano; por ello se trata de un grito distante que nadie escucha y, al mismo tiempo, es un llamado ensordecedor, que antes que nada es puro derecho al grito. Recordemos las palabras que Chepe le dirige



18. A partir de una indicación de Harris, sobre este hombre, me voy a permitir desarrollar, para nuestro campo, su lugar no solo como personaje del relato, sino como *función* de este. Véase Caleb Harris, “Toma de conciencia, socialización del duelo, el dolor y la muerte: procesos tanatológicos en la novela colombiana. Lectura de dos casos” (tesis de la Maestría en Estudios Literarios, Universidad Nacional Colombia, 2012).

19. *Ibíd.*, 24.

a Oye: “Vete a gritar a tu esquina”, y él, con otro grito peor: “¿Es que no hay *derecho a gritar?*”²¹. Así, Oye viene a dar soporte a todas aquellas voces apagadas en el fragor alucinante de la guerra. Esas voces decapitadas son las de los sobrevivientes, las de los desterrados, las de los deudos: los dolientes del desarraigo, cuyo dolor es índice de la verdad trágica que encarnan. Pero no solamente se alojan aquí las voces de quienes quedaron vivos para contar lo que ocurrió; también hallan asilo, en este Oyeeee, las voces de los muertos. De allí el epígrafe de *Los ejércitos*: “¿No habrá ningún peligro en parodiar a un muerto?”. ¿Qué anuncia esta pregunta, que más parece afirmación de un temor con negación de por medio?

La pregunta, que puede sonar entre pudorosa y supersticiosa, es tomada del viejo Argan de *El enfermo imaginario*²² de Molière. Hagamos un breve paréntesis para recordar las circunstancias de la puesta en escena de esta comedia, pues nos resultan de lo más interesantes: en su estreno, el 10 de febrero de 1673, Molière representaba al quejoso Argan, quien dirigía esa pregunta a su criada, a propósito de una estratagema *sacaverdades* que ella le había propuesto. Entonces, advertimos que el tono de superstición que creímos escuchar en esa pregunta se revela, en principio, como rasgo muy consistente para un personaje hipocondríaco. Pero el asunto tiene una prolongación insospechada: en el momento en que llevaron a *El enfermo imaginario*, por cuarta vez a escena, Molière sufrió un ataque cardíaco; en medio de aquel trance, intentó continuar con la función, sonriendo, para ocultar su dolor; los otros actores se percataron de su grave estado, bajaron el telón y, finalmente, el dramaturgo se desvaneció... Digamos, entonces, que imurió “en el acto”! Agreguemos ahora un detalle que señala una *cifra* clave en el deceso de Molière: en la obra hay una escena donde el médico de Argan llega alterado a reconvenir a su enfermo por haber dejado de tomar los remedios ordenados por él. El airado galeno le vaticina al achacoso toda suerte de enfermedades por ese crimen de “lesa facultad”²³ y, además, le augura, como si se tratase de una maldición, el tiempo en que ello ocurrirá: “¡Antes de *cuatro* días habréis llegado a una situación incurable!”²⁴. Pues sí, antes de cuatro días, antes de que terminara la cuarta presentación de la obra, la situación del *Molièrargan* fue realmente incurable! Al parecer, entonces, el dramaturgo se preguntaba, en boca de su enfermo imaginario, por una sentencia que ya *contaba* con un desconocido y preciso cálculo inconsciente.

Ahora bien, que Evelio Rosero haya escogido esa pregunta para dar inicio a su novela, la dota de acentos que no parecen portar aires de comedia, aunque la risa tenga allí un lugar. Quizá, podamos aún persistir en oír en este epígrafe algo de un pudor ritual con relación a los muertos, pero también, por qué no, de temor a los vivos, lo cual no resulta extraño en un país donde la palabra ha sido sistemáticamente yugulada...

20. *Ibíd.*, 161.

21. *Ibíd.*, 74. Las cursivas son mías.

22. Molière, *El enfermo imaginario. El médico a palos* (Navarra: Salvat, 1969), 120.

23. *Ibíd.*, 109.

Pongamos ahora el acento en la referencia a la parodia, que está en el mismo epígrafe donde yace el muerto, pues según atisbamos, esta admite una vuelta más, que acaso habrá de permitirnos discernir la apuesta estética y política de esta obra. Giorgio Agamben ha distinguido, a partir de la *Poética* de Escalígero, dos elementos canónicos de la parodia: “la dependencia de un modelo preexistente que de serio se transforma en cómico, y la conservación de elementos formales en los cuales se insertan contenidos nuevos e incongruentes”²⁵. De esta aproximación quiero destacar, por lo pronto, la referencia a un modelo previo, que en lo que concierne a esta novela, podríamos denominar vagamente como “los acontecimientos de guerra”. Agreguemos ahora que tales acontecimientos, sobre los cuales se realiza la imitación paródica, albergan un núcleo duro, inenarrable, irrepresentable; será entonces con relación a ese nódulo de imposible que la parodia pueda llegar a constituirse en un recurso *realizable* —cuento, desde luego, con las resonancias que esta palabra tiene en el campo del psicoanálisis—. De modo que solo la parodia está en condiciones de tramitar lo inenarrable, “pues todo otro intento de evocarlo cae en el mal gusto y en el énfasis”²⁶. Con esto llegamos a un discernimiento mayor aportado por el filósofo italiano: la parodia no es la ficción, es su opuesto simétrico.

Porque la parodia no pone en duda, como la ficción, la realidad de su objeto: este es, de hecho, tan *insoportablemente real* que se trata, más bien, de mantenerlo a distancia. Al “como si” de la ficción, la parodia opone su drástico “así es demasiado”.²⁷

Dicho de otro modo, al exceso irrepresentable, real, de su objeto, la parodia responde con su demasía. Si hacemos valer esta diferencia entre ficción y parodia en nuestro campo, podemos conjeturar, que lo real insoportable obliga a la parodia, mientras la cojera de la verdad admite el artificio de la ficción. Queda claro, entonces, que respecto de los acontecimientos que aquí se narran, mal haríamos en decir que se trata de meras ficciones...

Con lo dicho hasta acá, advertimos que ya va siendo tiempo de situar la cuestión de la risa que atraviesa la obra, pues allí donde aparece no da la impresión de ser simple efecto del ingenio del chiste o de la escenificación cómica; cada vez que surge se revela más bien como un gesto extraño, desmesurado e impotente. Como si ante la brutalidad de los hechos, solo quedara recurrir a la risa, para distanciar la mudez que entonces se impondría como única salida, suerte —o mala suerte— de certificado de defunción anticipado. Entonces, la risa tiene acá la doble faz del *pharmakon*, remedio y veneno, pues la conmoción corporal que causa el exabrupto, hace doler no solo el estómago... también el corazón. Me muero de la risa y con ella, me muero y no sucumbo. Así le ocurre al narrador cuando se figura cómo volverá Graciélita, en unos



24. *Ibíd.*, 111.

25. Giorgio Agamben, *Profanaciones* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005), 49.

26. *Ibíd.*, 52.

27. *Ibíd.*, 60. Las cursivas son mías.

años, transformada en una joven guerrillera, pistola en mano, repartiendo plomo por doquier... Una vez el anciano se la imagina en tal escenario, ya no puede contener la risa, pero esa risa “le duele en el estómago, en el corazón”²⁸. ¿Será entonces que la parodia es una de las vías a través de las cuales terminamos por acostumbrarnos a lo real, en principio, insoportable? Para cerrar esta digresión, diré que, más allá de las conjeturas que podamos hacernos con relación a este epígrafe, esa frase no deja de portar el valor de un enigma, en un contexto de tragedia.

Volvamos a la cuestión de la invocación del grito. Si la novela nos hace escuchar las voces no solo de los dolientes, sino también las de los muertos, y si Oye, como función es el grito dirigido a un montón de sordos para que escuchen, no sabemos aún si esta voz en realidad suena o es mera resonancia, eco cercenado de su emisor. Nuestro testigo, Ismael, se encarga de alojarla, sin poder localizarla; parece provenir de todas partes, no se sabe si la tiene en su cabeza o le suena desde afuera: alucinante, inescrutable. Dirijámonos entonces al ominoso final del vendedor de empanadas, llamado Oye, para situar el estatuto de esta voz que retumba. En medio de un clamor confuso que va y viene, Ismael también escucha el grito Oyeeee; supone, entonces, que el hombre se habría enloquecido, pues pretender vender empanadas en medio de la destrucción era una absoluta insensatez. El grito sin embargo no provenía de la misma esquina donde solía plantarse el vendedor, sonaba “como si el mismo Oye se encontrara en cada esquina”²⁹. Después, Ismael continúa registrando, en tiempo real, una hilera de acontecimientos: gente que sigilosa huye del pueblo, informaciones sobre más muertos, hasta que de nuevo vuelve ese grito que brota ya no solo de todas las esquinas, sino de todas las cosas: “Escuché el grito, volvió el escalofrío porque otra vez me pareció que brotaba de todos los sitios, de todas las cosas, incluso de adentro de mí mismo”³⁰. Enseguida se dijo, en voz alta, que era posible que se lo estuviera imaginando y, entonces, escuchó su propia voz como si fuera de otro. Pasos trata de recuperar pie diciéndose: “es tu locura Ismael”. Sí, quizá, la locura de verse arrojado a los tiempos de indistinción primeros, cuando el propio grito sonaba afuera y volvía de inmediato por la oreja como una presencia extraña, amenazante³¹. Ismael siguió avanzando y desembocó, sin darse cuenta, en la esquina donde se paraba el vendedor. Escuchó de nuevo el grito, pensó que no eran imaginaciones y que quien gritaba debía estar en algún lado: “Otro grito, mayor aún, se dejó oír dentro de la esquina, y se multiplicaba con fuerza ascendente, era un redoble de voz, afilado, que me obligó a taparme los oídos”³². Este *crescendo* insoportable parecía el anuncio de lo que Ismael enseguida iba a ver: la cabeza cercenada de Oye flotando en el aceite ya frío. Un poco antes, en un fugaz encuentro, Oye le había dicho a Ismael que en realidad él no había matado a nadie... Tal vez la historia del pescuezo rebanado al ladrón era solo un gorgónico

28. Rosero, *Los ejércitos*, 157.

29. *Ibíd.*, 189.

30. *Ibíd.*, 199.

31. “Afuera, el mundo está animado por lo que le causa miedo, lo que lo hace gritar. Pero su grito mismo está afuera: escucha por la oreja su propio grito, grito que él ha emitido con la boca, como lo que le vuelve del exterior. Al mismo tiempo ha producido el grito y le vuelve del afuera como una de esas cosas angustiantes pulsionales que se vuelven contra él y le piden cuentas”. Gérard Pommier, “Del paso literal de la voz a la palabra”, *Desde el Jardín de Freud* 8 (2008): 22.

32. Rosero, *Los ejércitos*, 200.

escudo para un hombre aterrorizado. Quizá Oye no era “un asesino de sueños”, como lo había calificado el médico Orduz, sino “un asesino en sueños”... Y, he aquí que una vez más el grito truena:

[...] la locura tiene que ser eso, pensaba, huyendo, saber que en realidad el grito no se escucha, pero se escucha por dentro, *real, real*; huí del grito, *físico, patente*, y lo seguí escuchando tendido al fin en mi casa, en mi cama, bocarriba, la almohada en mi cara, cubriendo mi nariz y mis oídos como si pretendiera asfixiarme para no oír más.³³

Entonces, este grito no hace parte del registro del sonido, pero se escucha por doquier con certidumbre enloquecedora. Este grito acosador tampoco es del orden del llamado cotidiano, pues ya no se trata del anuncio de ningunas empanadas. No parece ser grito imaginado, ya que con las escenificaciones parlanchinas de la fantasía, siempre se conserva una mínima distancia para saberlas solo imaginadas. El grito más devastador es el que no suena, bien porque el angustiado no lo emitió y persiste atenazando su garganta, bien porque quien lo escuchó incorporó un grito ajeno, sin una palabra que lo aliviara y, entonces, allá, en los adentros, aúlla, vive y se alimenta como una rareza incorporal, incesante, agotadora. Pero el asunto aquí es más radical, pues Ismael no escucha el grito de los sobrevivientes, está escuchando el grito de un muerto. Queda así forzado, en su calidad de testigo, a escuchar lo imposible de escuchar, lo imposible de aliviar, pues, en lo inmediato, ese mal no tiene cura... ni cura, pues hasta el padre Albornoz salió huyendo del pueblo. Ismael lo dice muy claro: es un grito *real, real*, de ahí que sea insoportable y, entonces, él se vea tentado a asfixiarse con la almohada, desaparecerse, irse con ese muerto que no cesa de escuchar.

4. LOS SILENCIOS

¿Qué viene después? “Llegó una quietud inesperada, sin sosiego: el silencio alrededor”³⁴. Si el grito tiene el efecto de hacer oír el silencio³⁵, este grito *real* genera inevitablemente angustia, pues se lo acusa como una presencia *física, patente*. Este silencio no da un respiro ni otorga la más mínima levedad, dado que porta el pesado lastre de su origen. A este silencio se suman otros que escanden el relato de Ismael: el silencio con que el brasilero se llevó a su hijo, Eusebito, por orden de sus captores; no dirigió entonces ni una sola palabra a Geraldina, quien prefería pensar que ese silencio era de miedo y no de cobardía; el silencio de impotencia que es lo único que obtiene como respuesta la pregunta de Chepe al viejo Ismael sobre de dónde sacar el dinero para pagar el rescate de su mujer y su hija; el silencio cauto en medio del que huyen los pobladores desplazados, como si caminaran en puntas de pies, huyen sigilosos... mejor no hacer



33. *Ibíd.* Las cursivas son mías.

34. *Ibíd.*, 200.

35. Véase Jacques Lacan, *Seminario 12. Problemas cruciales para el psicoanálisis* (1964-1965). Lección XII del 17 de marzo de 1965. Disponible en: <http://analitica-apb.com/seminario-probcruc/sem-12-01.pdf> (consultado el 20/02/2013).

ruido, para evitar ser notados... desaparecerse sin dejar huella ni rastro, para no ser desaparecidos; el silencio encarnizado en la casa de Claudino que le indica, como un rayo, al profesor una certeza desoladora: allá solo queda el cadáver del anciano, el de su perro, un letrero de escarmiento y ningún rastro de su desaparecida Otilia.

Hay, entre todos estos silencios, uno que se encarna como síntoma: se trata de la mudez de Eusebito, quien aparece en el pueblo no se sabe cómo, después de tres meses de la incursión en la que fue retenido. El muchachito no suelta palabra, en su rostro no se esboza el mínimo gesto, está ido, llora, no responde ni siquiera a la voz de su madre. Se trata de un niño que, desde que fue tocado por el horror, conserva “una reserva de muerto”³⁶. Él, que siempre fue gordo, llegó demacrado, luego volvió a engordar y quedó más rollizo que antes. La boca que llena con comida es un agujero que así sellado le impide decir algo sobre su cautiverio: el niño “come callado” y, mientras lo hace, no hay forma de que suelte palabra. Es por ello que el tratamiento de privación que le practica Ismael, cuando le quita el turrón que está listo a echarse al pico, horada de nuevo el hueco de su boca, lo cual le permite retomar la palabra. Lo primero que el niño regurgita es un mensaje detenido, durante semanas, en el fondo de su garganta: su padre le ha mandado a decir a Geraldina que no espere ni un día más y que se vaya con él del pueblo. Este episodio revela otra faceta de la guerra: el hijo como vocero de un mensaje que lo vuelve rehén del destino truncado de sus padres. Pero el vértigo del relato no se detiene en este niño-estatua, de súbito rescatado, pues el pequeño emisario se ve pronto arrojado a la muerte. Este y otros niños que aparecen en el relato plantean el interrogante sobre la índole y el destino del legado que se entrega a las generaciones venideras...

Pero hay un silencio que hace excepción en medio de esta erradicación salvaje de la palabra: el silencio que se empeña en sostener Ismael cuando una joven periodista quiere despachar, en rápido expediente, las noticias que se producen en el pueblo, haciendo uso de la información que el profesor le entregaría para fabricar su primicia. Pues bien, él con gestos le hace entender que es mudo, que no va a hablar, para disgusto de la muchacha, quien molesta termina por soltarle un reproche de engreída: “¡Qué señor maleducado!”³⁷. Si los otros silencios tuvieron sus calificativos —cobarde, impotente, cauto, encarnizado y encarnado— este, aunque no está nombrado como tal en la novela, quizá merezca otro adjetivo: digno. ¿Para qué entregar datos a quien solo practica un oficio cuyo asunto le resulta por completo indiferente? He aquí el mercadillo terciario o cuaternario que la guerra produce... Pues bien, el viejo no entra en ese comercio y no llega adonde la jovencita lo espera. El episodio termina en una risotada general, cuando alguien dice: “—Hoy el profesor ha decidido ser mudo”³⁸.

36. Rosero, *Los ejércitos*, 122.

37. *Ibíd.*, 133.

38. *Ibíd.*, 135.

Este silencio, entonces, es la manifestación de un sujeto que afirma su existencia no por hablar, sino cuando deja de hacerlo.

Es evidente la distancia que hay entre el silencio elegido y el forzado, que culmina en la aniquilación de quien ha sido así acallado. En este último caso se trata de cercenar de tajo los fundamentos de su humanidad: primero, sus palabras no lo representan porque han sido eliminadas o simplemente ajustadas a conveniencia; segundo, si él tuviese algo para dirigirle a alguien, mejor evitarlo porque siempre queda la sospecha de cómo habrá de interpretarlo; y peor aún: si solo le resta el grito, resulta que no hay oreja que lo atienda. De modo que ese artefacto que se llama discurso —que es simplemente el lenguaje funcionando— queda, por las armas, desarmado: ni digo, ni me escuchan y... si grito, ipues tampoco! Así, lo que empieza con los muertos prosigue con los vivos, en el arrasamiento de la condición misma de palabra que los hizo humanos. Resulta entonces evidente que la aniquilación extiende su territorio de sombra desde los muertos hasta aquellos que los sobreviven, no solo porque quienes quedan vivos puedan terminar también asesinados, sino porque quienes subsisten quedan confinados en un interregno en que la amenaza los congela en un limbo donde solo habitan como vivos-muertos. Así, cuando el brasilero se lleva a su hijo y a Graciélita, no musita palabra “como un muerto”³⁹; también, el mismo Eusebito cuando vuelve, mudo y sin gesto, era “un muerto en vida”⁴⁰. Antes del final, el mismo Ismael no solo se hace el muerto para evitar la atención de los invasores, sino que termina por declararse muerto... así como ya lo había hecho Claudino.

5. LOS DESEMEJANTES

Hay un declive inevitable por donde se despeñan aquellos que han sido cortados del circuito de la palabra; forzados a dejar su casa, su pueblo y, con ellos también, su misma humanidad, terminan por aproximar su ser al ser del animal: Cristina gimotea haciendo un sonido muy cercano a un maullido, mientras un soldado se frota contra su cuerpo; Ismael ve sus uñas transformadas en garras de ave de rapiña; Chepe chilla como un cerdo próximo a la inmolación; el gemido de algún herido es igual a un débil relincho; la gente del pueblo es arriada, por los uniformados, como si fueran ganado... a la gente del pueblo la matan como si fueran moscos, el pueblo ha quedado más indefenso que una cucaracha. En el desquiciamiento provocado por la guerra, el hombre queda animalizado y el animal humanizado. Ocurre que, en medio de este reguero de muertos insepultos, solo un perro antiexplosivos es enterrado con honores! Y así desembocamos en la grave pregunta que Ismael dirige no solo a los hijos de Celmiro: “¿Quién va a enterrar a los muertos?” ¿Acaso el anciano profesor que se aferra, con



39. *Ibíd.*, 78.

40. *Ibíd.*, 149.

sus nuevas garras, a esta tierra que esconde, no se sabe dónde, a su desaparecida Otilia? ¿Y si el anciano tampoco quedara como oficiante para ese acto ritual? Hay que recordar que el túmulo es signo del paso del hombre por la tierra, para volver a sopesar la terrible dimensión que cobra este nuevo despojo: cuando los cadáveres quedan ofrecidos solo al festín de carroñeros y mortícolas, una vez más es la misma condición humana del muerto y del deudo la que queda suspendida... vagando en pena. Es por ello que el otro ya no se reconoce como prójimo, como semejante, pues fue empujado a los confines de su condición, llevado a los lindes de lo imposible: la alteridad animal. Este asunto nos devuelve al comienzo del relato cuando Ismael es mirado por los tres gatos de Otilia y se preguntaba qué le decían y quedaba en babia: “nada, sin entenderlos”⁴¹, misma respuesta que produce ante los peces del estanque. Después del ataque al pueblo, los gatos quedan vivos e Ismael comienza a llamarlos “los sobrevivientes”; este apelativo no deja de evocar a otros sobrevivientes también empujados al confín de su propia humanidad y, nosotros... “nada, sin entenderlos”. ¿O es que acaso así se dice el mismo sinsentido de tantas muertes violentas, el núcleo duro de las matanzas, más allá del cúmulo de determinaciones de esta guerra?

Cada atisbo de reconocimiento del semejante, del prójimo, gira veloz, rosa de los vientos enloquecida, hacia una mueca enemiga, extraña. Así, cuando el joven guerrillero se detiene por un segundo y mira a Ismael, el viejo supone que lo reconoce y cree que le preguntará si él es él, y presume además que le va a hablar; ocurre sin embargo que, en el mismo vértigo de estas conjeturas, el hombre le arroja una especie de piedra que resulta ser una granada. Antes recordamos también cómo, en otra ocasión, el viejo Ismael no reconoció a Oye, una noche en que el singular personaje llegó hasta su casa. La ausencia de reconocimiento, efecto de la ruptura del lazo con el semejante, dejará al inerte enfrentado a la parte Cosa del otro, a su núcleo insoportable, irreductible y enemigo. Así, en medio del asalto, Ismael ve “alrededor, rostros de pronto desconocidos —aunque se trate de conocidos— que intercambian miradas de espanto, se apretujan sin saberlo, es un clamor levísimo que parece brotar remoto [...]”⁴². El lazo con el prójimo ha quedado deshecho, ya no es posible reconocerlo porque el horror deforma los espejos; de allí que, en adelante, sus conocidos pierdan hasta su nombre propio. Si al comienzo supimos por Ismael Pasos que existían Geraldina, Graciélita, Otilia, Chepe, el padre Albornoz, el médico Orduz, Rosita Viterbo, y también nos enteramos de sus historias y secretos, después de que este “pueblo de paz” fue repetido escenario de guerra, el narrador solo se referirá a “las voces” que oye discutir, proponer, advertir, decir... ¿Qué son todas esas voces, si no el indicio de que lo que falta aquí es justamente *la voz* como lugar de enunciación? “Las voces” es apenas una masa anónima que suena aquí y allá sin

41. *Ibíd.*, 11.

42. *Ibíd.*, 95.

ningún anclaje. Si la cuestión de la voz atraviesa *Los ejércitos*, advertimos enseguida que la proliferación de sus manifestaciones bajo las especies de gritos, gemidos, clamores, resonancias, silencios, órdenes, todo ese vocerío variopinto no hace más que indicar la ausencia de la voz como lugar de enunciación, para una muchedumbre de desplazados... El vértigo anonadante de la guerra solo pare “voces” truncadas. En íntimo lazo con la ausencia de voz está la pérdida del nombre, que es anclaje de la identificación, único amparo que soporta —de manera frágil, es cierto— la ausencia de un significante para nombrar al sujeto en el campo del Otro; en estas condiciones, la existencia queda al descampado, en absoluto desamparo. Sucede que esta pérdida del nombre termina siendo el último refugio para no perder la vida, pues ¿cómo responder al nombre que llama, cuando ese nombre hace parte de un listado de exterminio?:

Lista en mano preguntan a gritos por alguien, un nombre que no reconozco, ¿el mío?, [...] repiten a gritos el nombre, la puerta sigue abierta, nadie sale, nadie obedece al nombre, a la orden fatal. [...] sacan a rastras a un hombre que tampoco reconocí, repiten su nombre, ¿quién?, ¿es que me estoy olvidando hasta de los nombres? [...].⁴³

Ya habíamos hablado de Oye, de quien tampoco se conocía el nombre y quien acaso prefirió adoptar ese sobrenombre como salvaguarda; tal vez venía huyendo de otra parte, tal vez quería protegerse y, si no, ¿cuál era la necesidad de esa historia patibularia que contaba? El mismo Ismael, que es quizá la única voz de relato, se ve precisado a renunciar a su nombre en el momento final de su recorrido, cuando le preguntan repetidamente “¿Su nombre?”: “[...] ¿qué les voy a decir?, ¿mi nombre?, ¿otro nombre?, les diré que me llamo Jesucristo, les diré que me llamo Simón Bolívar, les diré que me llamo Nadie, les diré que no tengo nombre [...]”⁴⁴. La voz del testigo, que nos ha mostrado las brutales escenas de la crueldad a las que fueron sometidos los pobladores de San José, pasa a ser un *sinnombre*; si acaso engrosará las listas de los N. N. —*nomen nescio*—, un resto para una vergüenza a la que no se le da la cara.

6. “PEOR QUE SI ME MIRARA AL ESPEJO...”

Con esto llegamos al punto culminante de los que nos arroja en la cara esta novela de Rosero: ¿qué somos, al fin y al cabo, en esta guerra que nos pasa como si no pasara?... O para decirlo con el hilo mismo del que me he sostenido todo el tiempo: ¿qué pitos tocamos en todo esto? La respuesta no es fácil, pues nos expulsa del cómodo lugar de mirones que afectan inocencia, ignorancia o clara indiferencia. Volvamos al relato para poder oír lo que finalmente nos dice Rosero con su Oyeeee.



43. *Ibíd.*, 197. Las cursivas son mías.

44. *Ibíd.*, 203.

Después de oír gritos y disparos, muy cerca, Ismael Pasos se dirige a la casa de sus vecinos traspasando la ruina de muro que queda entre su casa y la de ellos. Se acerca con la cándida ilusión de encontrar con vida a Geraldina, ve el cadáver de Eusebito y luego ve un grupo de hombres absortos contemplando esta escena:

Entre los brazos de una mecedora de mimbre, estaba —abierta a plenitud, desmadejada, Geraldina desnuda, la cabeza sacudiéndose a uno y otro lado, y encima uno de los hombres la abrazaba, uno de los hombres hurgaba a Geraldina, uno de los hombres la violaba: todavía demoré en comprender que se trataba del cadáver de Geraldina [...].⁴⁵

Entonces Ismael, ante el fulgor de la desnudez del cadáver, se rebaja al preguntarse por qué no acompañarlos si esa era la real mira de su sueño:

[...] ¿por qué no los acompañas, Ismael?, me escuché humillarme, ¿por qué no les explicas cómo se viola un cadáver?, o ¿cómo se ama?, ¿no era eso con lo que soñabas?, y me vi acechando el desnudo cadáver de Geraldina, la desnudez del cadáver que todavía fulgía, imitando a la perfección lo que podía ser un abrazo de pasión de Geraldina. Estos hombres, pensé, de los que solo veía el perfil de las caras enajenadas, estos hombres, deben esperar su turno, Ismael ¿esperas tú también el turno?, eso me acabo de preguntar mientras se oye la conmoción de muñeca manipulada —Geraldina vuelta a poseer, mientras el hombre es solamente el gesto feroz, semidesnudo, ¿por qué no vas y le dices que no, que así no?, ¿por qué no vas tú mismo y le explicas cómo?⁴⁶

He aquí la granada abandonada, como al desgaire, al comienzo del relato, cuando Ismael contaba haber visto a Otilia, en un baño, engarrotada de temor: “primero la muerte, después la desnudez”... Es esta la verdad horrible que nos entrega el testigo sobre el mirón: él está en la fila de los perpetradores, hace grupo con ellos, pues en realidad no está exento de la escena, que sostiene con su mirada cómplice. ¿Y no es ese acaso nuestro lugar? El artificio del relato nos convirtió, de entrada, en los mirones de la narración hecha por un mirón que decidió ser testigo. Desde el comienzo aceptamos lo que Ismael Pasos nos mostraba, nos decía, nos hacía ver, pues con el hilo de su voz nos figuramos las escenas que narraba: así vimos a San José y fuimos allí el *voyeur* de su factura. Sucede, sin embargo, que Pasos solo *nos hizo ser lo que en verdad somos*: mirones de los acontecimientos que solo vemos a distancia y de los cuales, por ello, nos creemos eximidos, exentos, excusados... Si antes me preguntaba “¿Pasos, a dónde nos llevas?”, he aquí el punto de llegada: somos los mirones silenciosos pillados, no solo como mirones, sino cogidos en flagrancia. Acá nos lleva Rosero más allá del espejo donde podríamos reconocernos y, acaso, gritar jubilosos como Oye cuando se ve en la pantalla del televisor. Sucede, entonces, que cuando nuestro testigo/mirón ve el perfil

45. *Ibíd.*, 202.

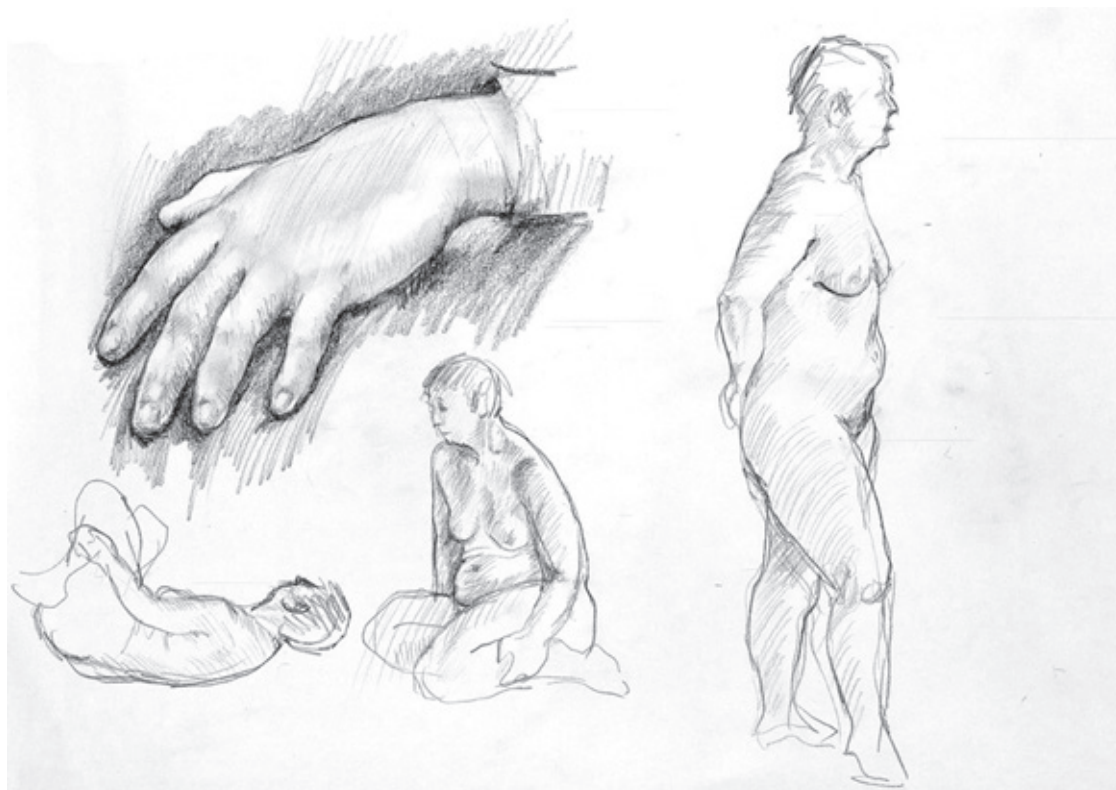
46. *Ibíd.*, 202-203.

de tres o cuatro hombres que contemplan babeantes la escena de esta cópula macabra, se pregunta si ese no es su propio perfil, y se dice enseguida: “peor que si me mirara al espejo”⁴⁷. Entonces, esto es peor que verse al espejo: mirarse donde es horroroso verse... ¿En qué lugar estamos en la escena cotidiana de esta guerra?

Durante los acontecimientos de guerra, Pasos circulaba por el pueblo como una presencia espectral, caminaba al lado de los invasores sin ser visto, llegó a hacerse el muerto, para que su presencia no fuera notada; incluso cuando asistió a la escena de la violación del cadáver de Geraldina, se apostó en el umbral, como una estatua, sin ser visto. Pero Pasos delata su presencia al despedirse en voz alta de Geraldina, se hace notar, se hace ver, se hace oír, en medio de su íntima vergüenza, por estar ahí soñando también con enlistarse en el grupo de violadores. De modo que en el instante mismo en que Ismael se hace escuchar, para dar índice de su presencia, logra descompletar ese grupo siniestro, restándose de él. Y nosotros, que también asistimos a la escena y hemos tenido noticia de oídas de otros tantos horrores ¿acaso no nos creímos una suerte de tercero *inocentado*, cuando en verdad estamos por nuestra sordera y silencio elegidos metidos hasta el cuello? Si Rosero creó con Ismael una voz que nació como testigo, por la conversión parcial de un fisgón, para dar voz a aquellos cuyos gritos solo oímos a lo lejos, también desde esa misma instancia terminó por indicar, en dirección de los otros mirones, de nosotros los mirones. En apariencia, no somos ni actores de la guerra ni víctimas de fuego cruzado: ¿qué somos, entonces, ahí? Ya querríamos descontarnos de vernos en un sitio u otro. ¿Acaso no nos dejamos alcanzar por los testimonios, para hacernos al frágil convencimiento de no estar allá? ¿Acaso la misma compasión ante el testimonio queda, en algún recodo, envilecida por la secreta confortación de no estar allá? ¿Qué habré de reconocer de este, mi lugar abyecto, para poder por fin oír lo que a lo lejos se me grita?

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, GIORGIO. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005. Disponible en: <http://analitica-apb.com/seminario-probcruc/sem-12-01.pdf> (consultado el 20/02/2013).
- HARRIS, CALEB. “Toma de conciencia, socialización del duelo, el dolor y la muerte: procesos tanatológicos en la novela colombiana. Lectura de dos casos” (tesis de Maestría en Estudios Literarios, Universidad Nacional de Colombia, 2012).
- LACAN, JACQUES. *Seminario 12. Problemas cruciales para el psicoanálisis* (1964-1965). MOLIÈRE. *El enfermo imaginario. El médico a palos*. Navarra: Salvat, 1969.
- POMMIER, GÉRARD. “Del paso literal de la voz a la palabra”. *Desde el Jardín de Freud* 8 (2008): 17-25.
- ROSETO, EVELIO. *Los ejércitos*. Barcelona: Tusquets, 2012.
47. *Ibíd.*, 203.



© Lorenzo Jaramillo. *Dibujos Royal Academy*. Lápiz sobre papel. 1987. 24 x 32 cm.