

Cautivos: a propósito de la infancia en “Los ejércitos” de Evelio Rosero

Herwin Eduardo Cardona Quitián
Universidad Nacional de Colombia

Resumen: *Los Ejércitos de Evelio Rosero* relata la historia de San José pueblo de paz, un lugar apartado golpeado por la violencia de todos los actores armados. Su historia es contada por Ismael Pasos, un profesor que se ha hecho viejo en el pueblo. A lo largo del relato aparecen diferentes rostros de la infancia, todos en relación con la violencia.

Esta novela sitúa diferentes representaciones sobre la relación infancia y violencia en el contexto del conflicto armado colombiano. Analizar dichas representaciones en un país cuya historia de violencia se transmite de generación en generación, hace parte del interés del presente trabajo.

Palabras Clave: Infancia, Violencia, Mirada, Testigo.

Introducción

Este trabajo pretende rastrear las coordenadas estructurales que permitan leer el fenómeno de la violencia infantil en Colombia a través de la literatura. A nivel metodológico recurre a las herramientas del oficio literal del psicoanálisis. En tal sentido la literatura no solo es material de análisis o ilustración, sino fuente de saber sobre lo Real que solo el poeta logra bordear. Parte del análisis se ha organizado en torno al concepto psicoanalítico: metonimia, que ha sido extraído de la lingüística. La metonimia es el desplazamiento de un significante hacia otro. En el análisis literario podemos observar la metonimia en el desliz de la escritura que nos remite de un elemento a otro. Este desliz, cuando se hace recurrente, sitúa lo Real, concepto que a su vez se refiere a aquello imposible de decir o simbolizar. Para este caso el análisis se centra en el libro “Los ejércitos” del colombiano Evelio Rosero. El trabajo se despliega en cuatro apartados: ver/comer, objeto-niño/goce,

niño/monstruo/Rey y testigo mudo. Cada uno de ellos responde a la serie metonímica que aparece en las diferentes escenas del libro. Todas ellas se encuentran enlazadas a la categoría central del trabajo: la intersección infancia y violencia. En ese sentido se trata de varias escenas de violencia en las que la infancia se convierte en testigo.

Infancia y Violencia: ver/comer

En la primera escena el profesor Ismael Pasos observa a Geraldina, su vecina, una mujer brasilera de cuerpo esbelto. También está Graciélita en la cocina, quien lava los trastes, entre los que se encuentra un cuchillo dentado aparentemente ensangrentado. El profesor observa mecer el trasero de Graciélita. Enseguida aparece la imagen de Eusebito, el hijo de Geraldina, quien también contempla a hurtadillas a Graciélita. El profesor contempla entonces a Eusebito contemplar a Graciélita. El profesor presta testimonio del testigo de la escena: Eusebito:

él la seguía y no demoraba en retomar, involuntariamente, sin entenderlo, el otro juego esencial, el paroxismo que lo hacía idéntico a mí, a pesar de su niñez, el juego del pánico, el incipiente pero subyugante deseo de mirarla sin que ella supiera (Rosero 2007, 10).

La primera escena sitúa la mirada como objeto pulsional¹ en juego. El profesor es un voyerista que se instala como espectador de las escenas eróticas, mientras se identifica con el niño. Se identifica con el goce de ver de Eusebito, quien contempla el trasero de Graciélita.

Su mujer sabe que le gusta espiar a las mujeres, toda la vida fue así:

al principio resultaba difícil, era un sufrimiento saber que aparte de espiar te la pasabas los días de tu vida enseñando a leer a los niños y niñas de la escuela (Rosero 2007, 11).

Ahora mientras espía a Geraldina lo que le aterra son los niños “¿Qué hace esa señora desnuda, paseándose desnuda ante su hijo, ante la pobre Graciélita? ¿Qué les enseñará?” (Rosero 2007, 11). El profesor responde:

Los niños no la ven [...] pasan junto a ella como si de verdad no la vieran. Siempre que ella se desnuda, y él canta, los niños juegan por su lado. Simplemente se han acostumbrado (Rosero 2007, 11).

Pero el profesor no puede dejar de ver a Geraldina,

toda ella es el más íntimo deseo porque yo la mire, la admire, al igual que la miran, la admiran los demás, los mucho más jóvenes que yo, los más niños –sí, se grita ella, y yo la escucho, desea que la miren, la admiren, la persigan, la atrapen, la vuelquen, la muerdan y la laman, la maten, la revivan y la maten por generaciones (Rosero 2007, 22).

Este erotismo que se presenta entre el juego de la mirada y el cuerpo de Geraldina como objeto erótico, sitúa el fantasma en el que se inserta: ella el soberano objeto mirado y admirado, ella el objeto que se persigue para atraparlo, para gozarlo hasta la muerte. Goce pulsional no sólo por su evocación erótica, sino por su relación oral-escópica; no solo mirarla y admirarla, sino además morderla y lamerla; al final matarla y seguirla matando. Pero en el relato vemos además que la mirada del profesor no se dirige únicamente hacia Geraldina, sino que los niños están en medio; de principio a fin. Ismael es un voyeurista y su mujer lo sabe, pero además ha dedicado su vida a enseñar a los niños. Así pues, en el punto de fuga de su mirada se encuentra el cuerpo erótico de Geraldina y de Graciélita, el cuerpo de mujer, mientras en el medio como pantalla están los niños.

La escena en que conoció a su mujer muestra una relación interesante entre la comida, la violencia y el erotismo:

Un hombre blanco de ojos claros comía un helado –igualmente blanco-, con ansiedad. [...] Y otro hombre, [...] joven y delgado hasta los huesos, sin zapatos, en camiseta, el corto pantalón deshilachado, se iba directo hacia él, le ponía la punta de un revolver en la frente y disparaba. El

humo que exhaló el cañón alcanzó a envolverme; era como un sueño para todos, incluso para el gordo, que parpadeó y, en el momento del disparo, parecía todavía querer disfrutar del helado (Rosero 2007, 15).

El asesino antes de arrojar el arma pasa al lado del profesor Ismael Pasos y lo mira:

nunca antes me golpeó una mirada tan muerta; fue como si me mirara alguien hecho de piedra, tallado en piedra: sus ojos me obligaron a pensar que me iba a disparar hasta agotar las balas. Y fue cuando descubrí: el asesino no era un hombre joven; debía ser un niño de once o doce años. Era un niño. [...] No fue tanto su mirada lo que me sobrecogió de náuseas: fue el físico miedo de descubrir que era un niño. Un niño, debió ser por eso que temí más, con todas las razones, pero también sin razón, que me matara (Rosero 2007, 16).

Aquí Ismael es un espectador, pero su relato sitúa esa relación oral-escópica, que se inserta en una matriz de violencia. El asesino: un niño. Su víctima un hombre gordo que come un helado. La escena plantea una aparente inversión: ¿no ha debido ser el niño el que come el helado y el hombre gordo el que lleva el arma? De ser así la víctima sería el niño. Pero entonces no tendría sentido que el hombre gordo asesinara al niño. O quizá sonaría mucho más horroroso si así fuera. ¿A cuenta de que el hombre gordo asesinaría a un niño que come helado? También resulta aterrador que el niño sea el asesino. Sin embargo nos apacigua la idea de pensar que acaso el hombre gordo era malo. Algo cae en medio: el helado. No se lo come el gordo, pero tampoco el niño. Me pregunto si el helado sitúa, de manera metafórica, que algo cae en esta relación entre el niño y su víctima, y que la violencia muestra en sus escenas horribles. Al lado del helado la mirada del hombre gordo; allí en donde debería haber un niño llorando porque su helado ha caído. Pero ya no hay niño para ese helado, solo un asesino con un arma y un hombre gordo abaleado. Las miradas configuran la escena: el profesor mirando al asesino y a su víctima, mientras la mirada muerta del niño, como hecho de piedra, lo golpea al pasar. Esta vez el punto de fuga es la mirada del niño, que como muerto en vida, petrifica al que lo mira.

Si entre la mirada de Geraldina y la del profesor estaba Eusebito, ahora, entre la mirada del asesino y él, está el helado del hombre gordo.

Luego de la escena del asesinato el profesor sale para el baño del terminal sin saber si tiene ganas de orinar o vomitar, abre la puerta y se la encuentra a ella [la que se convertirá en su esposa] a penas sentándose, con el vestido arremangado a la cintura:

Le dije un perdón angustioso y legítimo y cerré de inmediato la puerta con la velocidad justa, meditada, para mirarla otra vez, la implacable redondez de las nalgas tratando de reventar por entre la falda arremangada, su casi desnudez, sus ojos –un redoble de miedo y sorpresa y un como gozo recóndito en la luz de las pupilas de saberse admirada” [...]. El viaje de 10 horas en sillas contiguas y la muerte del hombre gordo se convirtieron en el pretexto para hablar. “Pronto el asesinato y el incidente del baño quedaron relegados –en apariencia, porque yo seguía repitiéndolos, asociándolos, de una manera casi que absurda, en mi memoria: primero la muerte, después la desnudez (Rosero 2007, 16).

El profesor como queriendo expulsar aquella escena de violencia que acaba de presenciar se acerca al baño y se encuentra en cambio con algo más para ser introyectado: el cuerpo de su futura esposa, sus nalgas, su desnudez, mientras él casi la devora con la mirada. De allí la asociación que hace explícita el profesor: primero la muerte luego la desnudez. La escena anterior de violencia queda ahora en relación con el goce escópico de la desnudez del cuerpo de la mujer. Aquí hay entonces un tránsito entre el cuerpo de Geraldina que se pasea desnudo, y que llama a ser mordida y lamida, el helado que cae durante el asesinato del hombre gordo a manos del niño asesino y ahora el cuerpo de la mujer en el baño, que al parecer goza de saberse admirado. Desde luego escenarios opuestos, al menos para los dos cuerpos femeninos. De un lado la cocina, de otro el baño.

La cotidianidad de San José se puede resumir en las reuniones de los vecinos para pedir por los desaparecidos. Es el caso del

esposo de Hortensia Galindo: Marcos Saldarriaga.

La visita se hace al atardecer. Se pregunta por su suerte y la respuesta es siempre igual: nada se sabe. Allá en su casa se reúnen sus amigos, los conocidos y los desconocidos; se beben ron (Rosero 2007, 18).

Hortensia es una mujer exuberante de 40 años; le agradece a la gente haber venido a la conmemoración de la desaparición de su marido.

Al decir gracias a Dios roza ella misma sus pechos –dos Sandías de una redondez descomunal- con sus manos abiertas y temblando, un gesto del que no sé si soy el único testigo, pero que ella reitera cada año. [...] De dos años para acá, en su casa se pone música y, quiéranlo o no Dios, como que la gente se olvida de la temible suerte que es cualquier desaparición, y hasta de la posible muerte del que desapareció. Es que de todo la gente se olvida, señor y en especial los jóvenes, que no tienen memoria ni siquiera para recordar el día de hoy; por eso son casi felices (Rosero 2007, 18).

En casa de Hortensia se reunían y comían; en una ocasión se entristeció mientras se leía una carta de su esposo. “vi sus lágrimas caer en el plato. Comían [Lechona] a su lado los mellizos, despreocupados. Nadie la pudo consolar, pronto se olvidaron de hacerlo” (Rosero 2007, 35). Aquí Hortensia conmemorando la desaparición de su marido, mientras el pueblo se reúne en su casa para comer lechona. La mirada del profesor se ubica ahora en los pechos redondos, como sandías, de Hortensia. Por otro lado los platos de lechona de los comensales que indiferentes se olvidan de consolar a la mujer que llora encima del plato de comida. El pueblo come al lado del desaparecido, o más bien a costa de él. Otra vez aparece la comida, pero esta vez para acompañar la tristeza de Hortensia, mientras su cuerpo evoca también la pulsión oral que acompaña el relato del profesor. El punto de fuga es la ausencia señalada por la desaparición de Marcos Saldarriaga, y en medio el cuerpo de su mujer ofrecido como parte del plato de comida, al lado los mellizos como testigos.

Más adelante el profesor relata la escena en la que se encuentra a Geraldina y a sus antiguas estudiantes, mientras intenta observar su entrepierna por el refile de su vestido:

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 ¿de verdad dicen eso? Sí, repiten: "Mataron a una recién nacida "y se persigna: "Descuartizada" Mientras los niños de Geraldina beben un jugo (Rosero 2007, 22).

Aquello que convoca la mirada del profesor es el sexo de Geraldina. En la pantalla, aparece la imagen horrorosa de un cuerpo descuartizado de una recién nacida, mientras los niños de Geraldina beben jugo. Otra vez la pulsión oral-escópica inundando las escenas en las que los niños son testigos. El punto de fuga es de nuevo el sexo de la mujer. En las tres escenas relacionadas con la violencia, el cuerpo femenino es el punto de fuga, mientras en medio aparecen los niños como testigos. En el primer caso, por asociación, está el cuerpo de su futura esposa. En el segundo Hortensia y ahora Geraldina.

Infancia y violencia: objeto/niño

La escena en la que aparece en la pantalla el cuerpo descuartizado de la niña recién nacida parece marcar una dislocación en la narración, pues allí donde los niños aparecían como testigos al lado de la escena oral-escópica, ahora se sitúan como objeto de la violencia que recae sobre San José. El día en que se llevan al brasilero con los niños, el profesor encuentra desconsolada a Geraldina:

mi niño, mis niños, se los llevaron, eso no tiene perdón de Dios [...] Entró él a media noche con otros hombres y se llevó a los niños, así de simple profesor. Se llevó a los niños en silencio, sin decirme una palabra, como un muerto. [...] Él mismo se llevó a los niños de la mano. Sólo hay que recordar lo que los niños preguntaban, para sufrir más "¿Adónde nos llevan, por qué nos despertaron?" (Rosero 2007, 45).

Como si hubiesen sido arrastrados, allí donde eran a penas testigos mudos, pasan a la escena y quedan atrapados en esa relación de goce oral-escópico que viene configurando la violencia en los relatos de Ismael Pasos. Geraldina lo expresa claramente: los niños, se los llevaron. Son arrastrados de la mano del padre que no dice una palabra y anda como un muerto. Y ellos mientras tanto se preguntan: ¿Adónde nos llevan, por qué nos despertaron?. Es como sí, justamente, ellos que antes aparecían en las escenas como testigos mudos, ahora que son arrastrados a la violencia del conflicto se preguntaran: por qué nos despertaron. Ellos que antes dormían el sueño de la infancia, ellos que hace un instante se encontraban en el límite del lenguaje, ahora son arrastrados al mundo de la guerra, de la violencia. Desde luego desde siempre habían sido despertados para integrarse en la cultura. Pero no para ser arrastrados al mundo de la muerte. Por su puesto, ingresar en la cultura implica una muerte simbólica, pero ser arrastrados a la violencia de la guerra es justamente la imposibilidad de transitar por la muerte simbólica.

Mientras el pueblo se sume en la incertidumbre, muchos han huido, los pocos que quedan se congregan en la parroquia; quizá para recibir instrucciones del padre, o al menos para escuchar algunas palabras de aliento. El padre:

nos anuncia que el Divino Niño ha sido nombrado esta mañana figura religiosa nacional, que nuestro país sigue consagrado al Niño Jesús, oremos, insiste, pero, de hecho, ni él ora ni nadie parece dispuesto a corresponder con una oración (Rosero 2007, 53).

Me parece que esa figura encierra el fenómeno que pretendo situar: el divino niño encierra la representación sagrada del niño: *Sacer*, como diría Agamben, y que por tanto al mismo tiempo que sagrado es aquel a quien se puede matar impunemente. El Divino Niñoⁱⁱ se encuentra en la misma condición del Rey y del monstruo. Hablo de una posición estructural. Digo que se encuentran en una misma posición en la estructura, en tanto los tres se encuentran por fuera de la ley. Hay aquí una posible pista para explicar la violencia que sobre él recae. Recorro al caso del monstruo moral

explorada por Foucault a través de Luis XVI y María Antonieta.

Infancia y Violencia: niño/monstruo/Rey

El criminal político es quien prefiere su interés sobre las leyes sociales. Por otro lado, el crimen es del orden del abuso de poder. Así las cosas

el criminal es siempre un pequeño déspota que hace valer, como su despotismo y en su propio nivel, su interés personal [...] Parentesco esencial entre el criminal y el tirano, entre el infractor y el monarca despótico (Foucault 1999, 94).

Los dos están fuera de la ley. El tirano es un ejemplo para los criminales, una licencia para el crimen, dice Foucault.

El rey tirano es un monstruo. El primer monstruo es el rey, pues de ese modelo se derivan los pequeños monstruos de la psiquiatría. Pero al rey no puede aplicársele la ley, pues esta fuera de ella, jamás suscribió el pacto.

En consecuencia, hay que matarlo, como se mata a un enemigo, a un monstruo [...] cualquiera, aun sin el consentimiento general de los demás, tenía derecho a eliminarlo (Foucault 1999, 97).

Si la estructura nos plantea la serie monstruo-Rey-niño, aquellos que por estar fuera de la ley pueden infringirla pero al tiempo pueden ser asesinados impunemente, la violencia que recae sobre la infancia podría entenderse en la lógica del asesinato sagrado: *el sacrificio*.

El análisis de Foucault sobre la pareja monstruosa: Luis XVI y María Antonieta es aún más esclarecedor, pues han transgredido los dos grandes consumos prohibidos: antropofagia e incesto.

Los dos temas, prohibición sexual y prohibición alimentaria, se anudan por tanto de una manera muy clara en esas dos grandes primeras figuras del monstruo y el monstruo político" (Foucault 1999, 101).

Reaparece aquí en un campo estructural, la relación entre pulsión oral y violencia.

Regresemos a San José. Finalmente la amenaza se cumple: la guerrilla incursiona en el pueblo, los soldados tomando posición y la gente hipnotizada sin saber para donde coger. Mientras cruzan las balas el profesor camina hacia su casa a buscar a su mujer que ha desaparecido. El muro que lo separa de su vecina está derribado, piensa en Geraldina desnuda. Encuentra en un rincón, en el que era el cuarto de su hija a la joven que había comenzado a ayudar en los quehaceres.

Con todo y lo desventurado de las circunstancias yo mismo a mí mismo me deploro, abominándome, al reparar voluntaria o involuntariamente en el vestido recogido, los muslos de pájaro pálido, la selvática oscuridad en la entropierna (Rosero 2007, 60).

Luego agarra una gallina, Geraldina contempla la escena:

atrapo al fin una gallina y me la guardo en la mochila, ahora riéndome: haremos el sancocho con Otilia y el maestro Claudino [...]. Ya cuando recorro las primeras calles vacías me olvido para siempre de la guerra: sólo siento el calor de la gallina en mi costado, sólo creo en la gallina, su milagro, [...] todos atentos al sancocho feliz entre la olla, lejos del mundo y todavía más lejos (Rosero 2007, 60).

En el camino y en la oscuridad le roban la gallina.

La sacan de un manotazo. -Este se salvó- grita alguno, con una risotada. - La despescuezo ya mismo -dice otro-, me la como de un santiamén. [...] Recién empiezo a entender que la gallina se ha perdido. En la primera curva del camino a la montaña me detengo. Les grito: [...] - yo solo mato gallinas. Y seguí gritando eso mismo, repitiéndolo -entre la furia y el miedo, sin el sancocho con el que soñaba-: Yo solo mato gallinas (Rosero 2007, 63).

Comienza a subir cuesta arriba hasta que llega a donde el maestro Claudino, a quien le llevaba la gallina que le había prometido. Entonces se encuentra con un letrado que

dice: "Por colaborador. Sin pretenderlo, mi mirada encontró la cabeza del maestro en una esquina". (Rosero 2007, 63). Así como los crímenes de María Antonieta y Luis XVI, el ejército, cualquiera que sea, en su posición de soberano, transita por prácticas antropofágicas que se despliegan en un panorama como el que Ismael va describiendo a su paso por el pueblo. La gallina del profesor, que por cierto le es arrebatada, sitúa, de manera metonímica, el degollamiento del maestro Claudino. Ahí donde debería rodar la cabeza de la gallina, ruedan ahora las cabezas de los habitantes del pueblo. Toda esta escena se despliega sobre una pantalla de muerte que se configura de nuevo desde el cuerpo de la mujer, ese punto de fuga de la entrepierna de la mujer que ayudaba en su casa, y que el profesor se topa mientras piensa en el cuerpo desnudo de Geraldina. Lo que cae ahora en medio de este entrecruce entre el cuerpo de la mujer y la mirada del profesor es una gallina, con la que se imagina haciendo un sancocho, y que, luego de serle arrebatada, retorna en la imagen de su amigo degollado.

La relación entre comida y violencia no es exclusiva de los ejércitos, cito un ejemplo marginal para profundizar su análisis: Me remito al relato de Angélica, una de las crónicas de Alfredo Molano en "Los desterrados":

Yo ayudaba a jalarle la cabeza y las patas. Esa tortuga no se puede matar sino estando viva, porque si uno le da un garrotazo sin haberle quitado la concha, el animalito se encoge y esconde toda la carne. Entonces hay que ponerla con la barriga para arriba y empezar a despegar con un cuchillo la cusca, hasta que se le puede quitar [...]. Yo le metía un palo entre la boca para que mordiera y pusiera toda su rabia ahí. Tocaba ir sacándole las patas, irle arrancando las presas, todavía viva hasta cortar ya lo último que era la cabeza [...]. Él se mantenía ya asustado desde la noche que se fue la luz y que un muchacho joven apareció muerto en el centro del pueblo. Mi papá contó que le habían cortado la lengua con un cuchillo. Que le habían quitado pedacitos de los dedos, igualito a como hacíamos nosotros con las tortugas (Molano 2005, 43-45).

Puede observarse aquí la relación entre el sacrificio del animal, la niña como testigo de su preparación, y luego la violencia que recae sobre el cuerpo humano, y que Angélica relaciona con la muerte de la tortuga Galápago. Relación oral-escópica que se inserta en un registro de violencia en el que la niñez es testigo, pero también objeto.

Infancia y violencia: testigo mudo

Han pasado tres meses y no aparece la mujer del profesor. El que ha aparecido es Eusebito.

se presentó a las siete de la noche, solo, y contempló a su madre sin un gesto, sin una palabra, detenido igual que la estatua en el umbral. Ella corrió a abrazarlo, lloró, él siguió como dormido con los ojos abiertos, definitivamente ido, y no deja de guardar silencio desde entonces. Demacrado, en los huesos, flaco como nunca, porque nunca estuvo flaco, parece un niño empujado por fuerza a la vejez: hermético, huraño, no hace otra cosa que seguir sentado, recibe la comida, llora a solas, espantado, escucha sin escuchar, mira sin mirar, cada mañana se despierta y cada noche se duerme, no responde a ninguna voz, ni siquiera a la de su madre [...]. Ahora su total preocupación se vuelca por completo en la reserva de muerto de su hijo; en vano procura despertarlo de la pesadilla en que se encuentra: lo rodea minuto a minuto, pendiente de cada uno de sus gestos, y recurre desesperada a una especie de juegos como cantos alucinados, donde quiere convencerse, inútilmente, de que él participa, él, un niño que parece momificado, metido en una urna (Rosero 2007, 67).

Eusebito encarna al testigo integral. Y si no habla es porque

no se puede testimoniar desde el interior de la muerte, no hay voz para la extinción de la voz- como desde el exterior, porque el *outsider* queda excluido por definición del acontecimiento (Agamben 2000, 35).

El profesor Ismael Pasos lo describe muy bien: un niño que parece momificado, muerto ya, o con la reserva de los muertos. Inerte, no responde a ninguna voz, escucha sin

escuchar, mira sin mirar, en otras palabras, es un muerto viviente.

Eusebito al regresar de la muerte se convierte en el testigo integral, como Hurbinek, el niño de los campos de concentración al que presta testimonio Primo Levi.

Hurbinek no era nadie, un hijo de la muerte, un hijo de Auschwitz. Parecía tener unos tres años, ninguno sabía nada de él, no sabía hablar y no tenía nombre: ese curioso nombre se lo habíamos dado nosotros, puede que una de las mujeres, que había interpretado con aquellas sílabas uno de los sonidos inarticulados que el pequeño emitía de vez en cuando (Levi citado por Agamben 2000, 37).

Le habían puesto ese nombre a propósito de un sonido que emitía, pero que no remitía a ninguna palabra dentro de la lengua.

“Quizá toda palabra, toda escritura nace, en este sentido, como testimonio. Y por lo mismo aquello de lo que se testimonia no puede ser ya lengua, no puede ser ya escritura: puede ser sólo lo intestimoniado. Éste es el sonido que nos llega de la laguna, la no lengua que se habla a solas, de la que la lengua responde, en la que nace la lengua. Y es la naturaleza de eso no testimoniado, su no lengua, aquello sobre lo que es preciso interrogarse [...]. “El testigo integral es aquel que no puede prestar testimonio: El desaparecido [...] la imposibilidad de testimoniar, la “laguna” que constituye la lengua humana, se desploma sobre ella misma para dar paso a otra imposibilidad de testimoniar: la del que no tiene lengua (Agamben 2000, 39).

Si Eusebito no pronuncia palabra al regresar del secuestro es porque se ha encontrado con lo intestimoniado, aquello frente a lo cual la lengua desfallece, allí, arrastrada la infancia, se convierte en testigo integral, testigo mudo de la guerra, de los horrores, de la muerte. Quizá se trate del límite de la infancia y el lenguaje, de la introducción del sujeto en la cultura. ¿Pero a que costo? Abandonado el niño, aún así no hay lugar para que ante el desfallecimiento de la lengua advenga él como hablante.

El profesor deambulando las calles es también un testigo, o al menos aquel que

presta su voz para testimoniar aquello que el testigo integral no puede. Ismael teme reconocerse en el rostro de los hundidos; cadáveres ambulantes que ahora desfilan desorientados por el pueblo. Ni vivos ni muertos, como el Musulmán de los campos de concentración. “Era un cadáver ambulante, un haz de funciones físicas ya en agonía” (Améry citado por Agamben 2000, 41). “El Musulmán no le daba pena a ninguno, ni podía esperar contar con la simpatía de nadie”. (Ryn y Klodzinsky citado por Agamben 2000, 43).

“Su vida es breve pero su número es desmesurado; son ellos, los *Muselmanner*, los hundidos, el nervio del campo; ellos, la masa anónima, continuamente renovada y siempre idéntica, no hombres que marchan y penan en silencio, apagado en ellos el brillo divino, demasiado vacíos para sufrir verdaderamente. Se duda en llamar muerte a su muerte, frente a la cual no albergan temor porque están demasiado cansados para comprenderla [...], y si pudiera encerrar todo el mal de nuestro tiempo en una imagen, escogería esta imagen que me resulta familiar: un hombre demacrado, con la cabeza inclinada y la espalda corvada, en cuyos ojos no se puede leer ni rastro de pensamiento” (Levi citado por Agamben 2000, 44).

La infancia y la juventud transitan, en nuestra época, por esta franja, el testigo integral que no puede testimoniar porque se encuentra en el límite de la lengua: el niño rehén. Eusebito regresando de la muerte sin poder testimoniar. Toñito, en “Los Desterrados”, que pasa de ser un superviviente de la guerra en el campo, luego de que su familia es asesinada, a ser un hundido que transita por las calles de Cartagena con un parche que termina siendo incinerado. En San José la figura es encarnada por Oye, esa voz que retumba en los oídos y de la cual es imposible aislarse. Nadie sabe su nombre. Vozarrón innombrable que presentifica el horror de la violencia. ¡Oyeeeeee! había llegado a San José cuando todavía era un muchacho; llegó con su estufa rodante y fogón ambulante.

Ya debe andar por los treinta: tiene la cabeza rapada, un ojo desviado; una profunda cicatriz señala su frente

estrecha; sus orejas son diminutas, irreales. Nadie sabe su nombre, todos lo llaman "Oye". Llegó a San José sin conocer a nadie, se petrificó detrás de la estufa, del enorme cajón sonoro donde el aceite hierve, cruzado de brazos, y allí empezó a vender y sigue vendiendo las mismas empanadas que él mismo prepara, y repite a cualquiera su historia, que es idéntica, pero tan feroz que no dan ganas de volver a comer empanadas (Rosero 2007, 43).

Siempre solo. Duerme al descampado detrás de la iglesia. Oye es un hundido, un resto en los márgenes del vínculo social.

El profesor sueña que es confundido con Marcos Saldarriaga. Dos hombres muertos lo confundían con el desaparecido. Si en el sueño él es Marcos Saldarriaga, es porque al igual que el desaparecido, es un hombre del que no se sabe si está vivo o muerto. Son justamente dos hombres muertos quienes le confunden con el desaparecido. Esa franja del desaparecido es justamente la del testigo integral, aquel que no se da aún por muerto, pero que tampoco nadie puede asegurar que viva. Geraldina llega al escuchar los gritos producto de la pesadilla del profesor, "el niño se sienta al lado mío, los ojos idos, el gesto de un muerto en vida: es más terrible mirarlo, porque es un niño" (Rosero 2007, 81).

Geraldina ha llegado con unas langostas que le ha regalado Hortensia y un plátano aborrajado que ha preparado ella. ¿Por qué no habla? Ya ha pasado un tiempo suficiente, ¿no es un niño demasiado consentido, ahora?, ¿no merece mejor una reprimenda, un grito por lo menos que lo saque de la ensoñación? Tiene un turrón de piña en la mano, que se dispone a comer. Eso sí, ha engordado, igual que antes, o tal vez más (Rosero 2007, 81).

El profesor le pregunta por Graciélita y por su papá. Sus ojos se encharcan pero por fin habla:

Entonces dice, como si se lo hubiese aprendido de memoria: "mi papá me dijo que te diga que nos vayamos los dos de aquí que lo recojas todo que no esperes un día así me dijo que me diga mi papá" (Rosero 2007, 81).

Ismael le pregunta por su mujer: Otilia, pero el niño dice que no la ha visto. "El silencio es absoluto, alrededor. Veo sin querer una langosta, rodeada de arroz, tajadas de plátano". (Rosero 2007, 81). Hortensia ya ha empezado a comer. Aparece de nuevo la relación metonímica entre la violencia y la comida, y en medio el testigo: Eusebito. De un lado los desaparecidos, de otro el testigo, en medio la comida como anzuelo.

Ha ingresado uno de los ejércitos al pueblo, todo es confusión y horror, cadáveres en las calles, la única salida del profesor es hacerse el muerto. Los hombres armados se dan cuenta de que vive, le tiran un hombre agonizando, le ordenan que lo mate:

mátame papá –grita el herido, con un esfuerzo, como si ya me hablara desde mucho más lejos, y se pone de costado, tratando vanamente de mirarme a los ojos; las lágrimas se lo impiden, la sangre que cubre su rostro (Rosero 2007, 101).

¡Mátame papá!, como si fuera el llamado de un hijo a su padre para que lo saque por fin de los horrores de la guerra. La infancia clamando por una muerte digna, los ojos del agonizante queriendo no presenciar más los horrores de la muerte.

La gente huye y el profesor se preocupa por los muertos: ¿Quién los va a enterrar ahora? El pueblo desolado y solo la voz de Oye retumba por las calles, desde todas partes pero desde ningún lado. Por fin encuentra la estufa de Oye:

hundida en el aceite frío y negro, como petrificada, la cabeza de Oye: en mitad de la frente una cucaracha apareció brillante, como apareció, otra vez el grito: 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 (Rosero 2007, 107).

Acude a buscar a Geraldina.

En mitad del estiércol de pájaros, de la basura desparramada, cerca de los cadáveres petrificados de las

guacamayas, increíblemente pálido, yacía bocabajo el cadáver de Eusebito, y era más pálido por lo desnudo, los brazos debajo de la cabeza, la sangre como un hilo parecía todavía brotar de su oreja; picoteaba alrededor la gallina, la última gallina, y se acercaba inexorable a su cara. [...] Detrás de la ventana de la salita pude entrever los quietos perfiles de varios hombres, todos de pie, contemplando algo con desmedida atención, más que absortos: recogidos como feligreses en la iglesia a la hora de la Elevación. Detrás de ellos, de su inmovilidad de piedra, sus sombras oscurecían la pared, ¿qué contemplaban? Olvidándome de todo, sólo buscando a Geraldina, me sorprendí avanzando yo mismo hacia ellos [...]. 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, era su cadáver expuesto ante los hombres que aguardaban ¿por qué no los acompañas, Ismael? Me escuché humillarme, ¿por qué no les explicas como se viola un cadáver?, ¿o cómo se ama?, ¿no era eso con lo que soñabas?, y me vi asechando desnudo el 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 lo que sólo veía el perfil de caras enajenadas, estos hombres deben esperar su turno, Ismael, ¿esperas tú también el turno? [...] ¿por qué no vas y le dices que no, que así no?, ¿por qué no vas tú mismo y le explicas cómo? [...] son cada uno un isolte, un perfil babeante: me pregunto si no es mi propio perfil, peor que si me mirara al espejo (Rosero 2007, 108).

Conclusión:

La escena final encierra aquello para lo que ha venido preparando la obra: la mujer apresada en el goce desbordado de la horda de uno de los ejércitos quienes abusan de su cadáver, aun cuando el punto de fuga sigue siendo el mismo: su sexo. A su alrededor los testigos: el niño al lado de las guacamayas. La sangre brotando por su oreja, que presentifica el grito de Oye. Como si el tímpano reventara por los horrores de la mirada. Es que en algún punto se

entrecruzan la pulsión escópica con la invocante. Como si el grito de Oye llamara necesariamente a mirar, a mirar los horrores de la guerra que no pueden más que petrificarnos. Cadáveres petrificados alrededor, dice el profesor. Allí una gallina viva picoteando el rostro del niño, como si fuera el resto vivo de lo que queda de la infancia. Y mientras tanto retorna la mirada del profesor, casi ubicando al espectador. Somos nosotros mirando desde el orillo de las páginas como es abusado el cadáver de Geraldina, aguardando nuestro turno. Más que nada la mirada de Ismael Pasos sitúa nuestro papel como espectadores de la guerra. Y mientras la infancia testimonia la violencia, tenemos como pantalla un trozo de comida en medio de los muertos.

Bibliografía

- Agamben G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo, homo sacer III*. España: Editorial Valencia
- Cardona H (2014). "El divino niño: coordenadas para la comprensión de la infancia en la contemporaneidad". (pp. 27-53). Revista *Affectio Societatis* Vol. 11 No. 20, Medellín: Universidad de Antioquia.
- Foucault, M. (1999). *Los Anormales*. México: Fondo de Cultura Económica
- Molano A. (2005) *Desterrados: crónicas del desarraigo*. Bogotá: Editorial Grupo Santillana, S.A.
- Rosero, Evelio. (2007). *Los ejércitos*. Barcelona: Tusquets Editores.

ⁱ La pulsión es un concepto psicoanalítico para referirse a la experiencia de goce entre el sujeto y el objeto. Circuito en el que el sujeto asume una relación pasiva o activa, que para el caso del acto de ver se desarrolla en cuatro momentos: ver parte del cuerpo propio, ver el cuerpo del otro, ver una parte de su propio cuerpo, situarse como objeto de la mirada del otro.

ⁱⁱ Cf. "El Divino Niño: coordenadas para la comprensión de la infancia en la contemporaneidad" (Cardona 2014)