

INSTITUTO CARO Y CUERVO

FACULTAD SEMINARIO

ANDRES BELLO

MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

**EL PERSONAJE ABSURDO EN LA VIOLENCIA COLOMBIANA, SIGNO DE LA
REBELIÓN EN *LOS EJÉRCITOS Y LA VIRGEN DE LOS SICARIOS***

JAVIER ALBERTO ROJAS RÍOS

BOGOTÁ

2023

INSTITUTO CARO Y CUERVO

FACULTAD SEMINARIO

ANDRES BELLO

MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

**EL PERSONAJE ABSURDO EN LA VIOLENCIA COLOMBIANA, SIGNO DE LA
REBELIÓN EN *LOS EJÉRCITOS* Y *LA VIRGEN DE LOS SICARIOS***

JAVIER ALBERTO ROJAS RÍOS

Trabajo de grado para optar por el título de Magister en Literatura y Cultura

DIRECTOR: Dr. GUILLERMO MOLINA MORALES

BOGOTÁ

2023



**AUTORIZACIÓN DEL AUTOR PARA CONSULTA
Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL
TRABAJO DE GRADO**

Código:

Versión: 5.0

Página 1 de 1

Fecha:

BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI

INFORMACION DEL TRABAJO DE GRADO

1. TRABAJO DE GRADO REQUISITO PARA OPTAR AL TÍTULO DE: MAGISTER EN LITERATURA Y CULTURA

2. TÍTULO DEL TRABAJO DE GRADO: EL PERSONAJE ABSURDO EN LA VIOLENCIA COLOMBIANA, SIGNO DE LA REBELIÓN EN *LOS EJÉRCITOS* Y *LA VIRGEN DE LOS SICARIOS*

3. SI AUTORIZO **NO AUTORIZO**

A la biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Facultad Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para usos de finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Socialice la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo con la comunidad académica en general.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "**Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores**", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su autor.

IDENTIFICACIÓN DEL AUTOR

Nombre completo: JAVIER ALBERTO ROJAS RÍOS

Documento de Identidad: 1.026.253.666

Firma:

DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO

AUTOR

Apellidos	Nombres
ROJAS RÍOS	JAVIER ALBERTO

DIRECTOR (ES)

Apellidos	Nombres
MOLINA MORALES	GUILLERMO

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE: MAGISTER EN LITERATURA Y CULTURA

TÍTULO DEL TRABAJO DE GRADO: EL PERSONAJE ABSURDO EN LA VIOLENCIA COLOMBIANA, SIGNO DE LA REBELIÓN EN *LOS EJÉRCITOS* Y *LA VIRGEN DE LOS SICARIOS*

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO: MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

CIUDAD: BOGOTÁ AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2023

NÚMERO DE PÁGINAS: 108

TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones ___ Mapas ___ Retratos ___ Tablas, gráficos y diagramas ___ Planos ___ Láminas ___ Fotografías ___

MATERIAL ANEXO (Vídeo, audio, multimedia):

Duración del audiovisual: _____ Minutos.

Otro. ¿Cuál? _____

Sistema: Americano NTSC _____ Europeo PAL _____ SECAM _____

Número de archivos dentro del CD, en caso de incluirse un CD-ROM diferente al trabajo de grado: _____

PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser Laureadas o tener una mención especial):

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES: Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. *(En caso de duda para designar estos descriptores, se recomienda consultar a la dirección de biblioteca en el correo electrónico biblioteca@caroycuervo.gov.co):*

ESPAÑOL	INGLÉS
Signo	Sign
Literatura de la violencia	Violence literatura
Estética de la violencia	Violence esthetic
Personaje absurdo	Absurd character

RESUMEN DEL CONTENIDO Español (máximo 250 palabras):

La presente tesis busca definir la configuración del personaje absurdo, como signo, en la literatura colombiana de la violencia de finales de XX e inicio del XXI. Por lo que se toman dos novelas: La Virgen de los sicarios (1994) y Los ejércitos (2001), en la que se identifican características particulares de sus protagonistas como figuras críticas del conflicto armado. Se inicia con la definición del personaje absurdo y su relación en la literatura colombiana reciente, luego se hace una lectura comparada de ambos personajes, después se identifica la estética literaria en la que se puede ubicar ambas novelas desde la construcción de los protagonistas, finalmente se define la formación del personaje absurdo como signo en la literatura colombiana al identificar sus principales características.

RESUMEN DEL CONTENIDO Inglés (máximo 250 palabras):

This thesis seeks to define the configuration of the absurd character, as a sign, in Colombian literature of violence at the end of the XX and beginning of the XXI. Therefore, two novels are taken: La Virgen de los sicarios (1994) and Los ejércitos (2001), in which particular characteristics of its protagonists are identified as critical figures of the armed conflict. It begins with the definition of the absurd character and its relationship in recent Colombian literature, then a comparative reading of both characters is made, then the literary aesthetics in which both novels can be located from the construction of the protagonists is identified, finally defines the formation of the absurd character as a sign in Colombian literature by identifying its main characteristics.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	2
Objetivos	4
Objetivo general	4
Objetivo específico	4
Estado del arte	5
Marco teórico	11
Capítulo I: El hombre absurdo	16
Hombre absurdo y narciso contemporáneo.....	22
La rebelión del hombre absurdo	25
Capítulo II: El hombre absurdo en Ismael y Fernando	28
Narcisos contemporáneos	28
Fernando absurdo.....	36
Ismael absurdo	48
Capítulo III: Estéticas de lo absurdo en la literatura de la violencia	63
Estéticas de la violencia y su recepción.....	64
Lo absurdo como hecho estético del ciclo de la violencia.....	69
La estética de lo absurdo en <i>Los ejércitos</i> y <i>La Virgen de los sicarios</i>	72
Capítulo IV: Configuración del personaje absurdo como signo en la literatura	81
Lugar de formación del personaje absurdo en la estética de la literatura colombiana.....	85
El dinamismo del personaje absurdo	90
El personaje absurdo como signo	95
Conclusiones	101
Bibliografía	107

Introducción

El presente proyecto busca estudiar el papel de hombre absurdo en dos novelas de finales del siglo XX e inicios del XXI que tienen como contexto la violencia de finales del siglo pasado en Colombia, al hacer un análisis de *Los ejércitos* (2001), que se desarrolla en medio de una toma armada de una población rural; y *La Virgen de los sicarios* (1994), en torno al sicariato de las comunas urbanas. Se decide tomar estas dos formas del conflicto colombiano debido a la diferenciación de las situaciones que se dieron tanto en las ciudades como en el resto del territorio, pero que comparten elementos del mismo origen.

Se partirá del planteamiento que hace Albert Camus en *El mito de Sísifo*, y *El hombre rebelde*, en los que se define la lucha sin propósito del ser humano con el sinsentido de la existencia, materializada en la idea del “hombre absurdo”. Que a pesar de ser consciente del despropósito de toda idea, razón, o concepción humana, decide permanecer sin necesidad de meta alguna. Esta resistencia al desvanecimiento es lo que finalmente lo convierte en el “hombre rebelde” y su lugar la literatura colombiana reciente, en especial con los personajes que critican el conflicto nacional.

Luego se definirá la caracterización de los personajes principales en estas novelas, en las que se ficcionaliza la violencia colombiana de los años 80 y 90 como un hecho estético en la literatura. En el que el conflicto armado no solo se represente en los hechos, sino en los efectos de la conciencia nacional y cómo la población termina por adaptarse a las dinámicas de la violencia. Se observará cómo los personajes principales de ambas novelas, desde una construcción absurdista, fuera del cuadro testimonial de la violencia ocurrida en Colombia durante las últimas décadas, y desde el lugar de la víctima o el

testigo, como "héroe absurdo", hacen una crítica de la constitución del mundo en las novelas que protagonizan.

Finalmente, se desarrollará una categoría explicativa, como signo, de la figura del hombre absurdo en la estética de la literatura nacional reciente. Que no solo se considera como una figura que critica el conflicto al interior de las obras, sino en la manera de configurar personajes, y su relación con el lector, que es el que termina de dotarlos de sentido. Al destacar características como el dinamismo de su construcción y su capacidad de interpelar los sistemas que lo conforman.

Objetivos

Objetivo general

Identificar el diálogo que establece la configuración del protagonista absurdo en *Los ejércitos* y *La virgen de los sicarios* sobre la violencia colombiana con la lectura que se hace desde el contexto del posconflicto.

Objetivos específicos

Establecer una lectura comparada, entre ambas novelas, en la que se evidencie la construcción del hombre absurdo como una figura que crítica las situaciones del conflicto en la literatura colombiana.

Relacionar el tipo de crítica que se genera, teniendo en cuenta la estética de la violencia colombiana de finales del siglo XX en la literatura colombiana desde la figura del hombre absurdo, en diálogo con el contexto del posconflicto.

Definir, por medio del diálogo de ambas novelas y el contexto, una categoría explicativa, como signo, del personaje absurdo en las obras narrativas sobre la violencia del XX, e inicios del XXI, en las que se destaque su carácter crítico sobre el conflicto.

Estado del arte

Se decide enfocar el estado del arte en ensayos y textos que delimitan la figura de los personajes de las dos novelas como críticos de la sociedad, y su relación con las situaciones de violencia en la trama de las obras de las que hacen parte. Como *Desconfiar de la mirada. Apuntes sobre la obra cinematográfica y la narrativa autoficcional de Fernando Vallejo* (2017), *La Virgen de los sicarios: entre el encanto literario y la frustración fílmica* (2004), *Que los muertos entierren a sus muertos: la muerte, la violencia y los animales en La Virgen de los sicarios (novela y film)* (2016), que tratan sobre la voz autoral de Vallejo en su paso como director de cine; o *Fernando Vallejo biógrafo. La vida de los otros y la potencia de la autofiguración* (2017), *Fernando Vallejo y la autoficción. Coordenadas de un nuevo género narrativo* (2014), que desarrollan la figura autoficcional de Vallejo en su obra; también estudios como *El ventarrón de la transgresión y la singularidad en las narrativas de Pedro Juan Gutiérrez y Fernando Vallejo* (2023), *El carácter nominador de Fernando Vallejo como elemento antitético de un imaginario de identidad antioqueño en la novela La Virgen de los sicarios* (2020), *Kinismo y melodrama en La virgen de los sicarios y Rosario Tijeras* (2013), o *Fernando Vallejo: o falacias de un narciso que dice regresar a morir para no morir* (2013), que trabajan el hecho literario de las novelas del autor, pero no se acercan al centro de la discusión que trata la presente investigación.

Para el caso de *Los ejércitos* no se tomaron ensayos como *Literatura y sociedad. Los ejércitos de Evelio Rosero y la narración de la violencia en Colombia* (2012), *En nombre de la memoria: los oficios del recordar en Los ejércitos y La carroza de Bolívar* (2017), *La literatura transparente de Evelio Rosero: ¿liberación de la mente o huida de la realidad*

traumática? (2017), que tienen una perspectiva inclinada al análisis sociológico de la violencia. Aunque sea un fenómeno de gran importancia para el planteamiento de esta investigación, no centran su línea en el desarrollo de los personajes y su postura frente a la estética del conflicto.

Varios de los trabajos enlistados analizan la figura de los protagonistas que le dan voz a las víctimas del conflicto armado, no tienen como referente la definición del hombre absurdo y su pensamiento, en el marco de sus estudios; pero sirven en el presente proyecto para exhibir la construcción que se hace de la víctima como una figura que critica de las situaciones de violencia.

Para el estudio de *La Virgen de los sicarios* se tendrán en cuenta algunos trabajos que hablan de la construcción del personaje principal, de su enunciación como sujeto desde una mirada al flujo de su consciencia o de su relación con los demás personajes. También de la idea que se hace desde el punto de vista del lector y cómo interactúa con los que le interpretan, ya sea a manera de guía por la trama de la novela, o en diálogo con el contexto en el que se lee y que está ligado a las situaciones de conflicto de las últimas décadas en el país. Siguiendo esta línea, está *El narcotremendismo literario de Fernando Vallejo. La religión de la violencia en La virgen de los sicarios* (2006), de José Camacho Delgado, en el que se analiza la obra desde la “escritura del yo” y de su prosa acusadora que arremete contra las instituciones colombianas, teniendo en cuenta las construcciones heroicas en la tradición del género de la novela en Colombia. El autor del ensayo pone de manifiesto que, el mundo narrativo de Vallejo tiene una construcción de “valores invertidos” que son la base estética y filosófica de la narración, en una visión de Medellín en la que no hay redención, perdón, ni paraíso para sus habitantes, solo un destino implacable que se ensaña

contra todos, en el que el personaje/autor es el guía del lector por el “Pandemonium” de la urbe hecha violencia.

Al tener en cuenta la postura crítica de Fernando en la que acusa a la sociedad colombiana desde su individualidad y cómo sus observaciones interpelan al lector frente a su realidad, en *Las modalidades del cinismo en "La Virgen de los sicarios" de Fernando Vallejo* (2011), de Brigitte Adriansen, también se plantea una lectura de la novela en la que el personaje principal, sin aparentes ataduras morales, adopta el papel de guía del lector, al explicarle las costumbres, creencias y el idiolecto de los sicarios en torno a la violencia sicarial de Medellín. Sin embargo, en este ensayo se destaca la ironía como medio del cinismo del narrador, y la diatriba de la que son blancos las instituciones y figuras nacionales, como armas discursivas del autor, enfocándose en el cinismo como la modalidad expresiva que predomina en la novela desde la que se hacen los señalamientos de Vallejo.

Frente a la descripción de la anatomía de la violencia que se materializa en los aspectos de la sociedad, en *La Virgen de los Sicarios o las visiones dantescas de Fernando Vallejo* (2000), de Hector D. Fernández L'Hoeste, se hace una lectura de la obra con respecto a la construcción de los círculos del infierno en *La divina comedia*, al emular el peregrinaje del autor/personaje por una Medellín habitada por “muertos vivos” que deambulan por sus calles. Esta propuesta utiliza la metáfora de la ciudad que hace las veces de inframundo y de sus habitantes como los condenados, con el fin de hacer una crítica de las facetas institucionales y tradicionales que sumen en el oscurantismo a la sociedad colombiana, incluso al señalar que es una novela publicada en vísperas del siglo XXI,

reitera que el país, siempre en mora, está en constante espera de alcanzar una esquiua modernidad.

Se identifica la observación de la crítica que se hace sobre la sociedad como un eje transversal en estos trabajos que tratan la obra, al resaltar que la denuncia, hecha desde la novela, se acciona por medio de la subjetividad del personaje principal. Que se destaca por tener una actitud a contracorriente de las creencias e instituciones que tienen sometida a la nación al condicionamiento de sus individuos con el fin de que ejerzan roles para perpetuar las formas y prácticas que tanto acusa el narrador en su discurso.

Para el análisis de *Los ejércitos* se observaron textos que parten de la perspectiva de las víctimas del conflicto, teniendo en cuenta que el personaje de Ismael, protagonista del relato, puede considerarse como una, y que la narración de la toma de San José se da desde su perspectiva, incluso al asumirse como un sujeto de derechos frente a las acciones de la violencia que guían el dominio de las acciones en la obra. Tal y como se relaciona en *Los ejércitos: novela del miedo, la incertidumbre y la desesperanza* (2012), de Iván Vicente Padilla, en la que se identifica cómo la novela hace una crítica de los discursos oficialistas desde la voz de Ismael, su protagonista, y cómo la obra es leída como un espacio que permite acercamientos a la realidad cultura heterogénea que se retrata. *Derechos Humanos y corporeidad en Los ejércitos de Evelio Rosero* (2017), de Carlos Gardeazábal Bravo, que explora las relaciones entre las narrativas de derechos humanos y corporeidad desde las críticas al sujeto liberal en marcos conceptuales sobre la guerra. Se considera que tanto la estructura como la narrativa de la novela se dirigen a una reafirmación crítica de las relaciones entre la literatura y el discurso de los derechos humanos. En el que la “violencia fenomenológica” se encarna en la experiencia del trauma en las víctimas, construyendo una

visión crítica de los derechos humanos que por lo general está idealizada en el lenguaje legal, pero en contraste con la realidad de la violencia visible de la narración.

Pero no es solo la visión de la víctima como crítico de la situación de los Derechos Humanos en medio de las situaciones del conflicto armado, también se relaciona la emocionalidad interna de su experiencia como testigo de la violencia, en *Desvelando el silencio. La voz de las víctimas de la violencia en Los ejércitos de Evelio Rosero* (2020), de María Camila Galvis, se propone un análisis sobre la experiencia emocional de las víctimas de la violencia colombiana. Mediante la “conciencia perturbada” de Ismael. El autor reconstruye las emociones y afectos de las víctimas en que las experiencias son las que protagonizan el relato. En el entorno se pierde toda posibilidad de espacios seguros debido a las consecuencias de la acción armada, configurándose, desde el análisis narrativo, en “cronotopos” del fenómeno de la violencia, a la vez que se sintetiza el horror del conflicto en las representaciones que se hacen de las víctimas.

La perspectiva que más aporta detalles del sopor de la violencia viene de los sometidos, siendo la más caracterizada en la narrativa, y que de forma inagotable, sin dejar de lado el carácter de la denuncia del conflicto armado en Colombia, va forjando una estética en la literatura del conflicto desde la voz pasiva de las víctimas. En *La estética del horrorismo como portadora de voces silenciadas* (2012), de Orfa Kelita Vanegas, se analiza el cuestionamiento que hace *Los ejércitos* al retratar el miedo y la violencia sociopolítica que definen la cotidianidad de las víctimas en la novela de Rosero. También, en *Imaginario Emocional de la violencia en Narrativas colombianas recientes* (2019), de la misma autora, se estudia la lógica de lo violento en la narrativa colombiana desde la perspectiva de lo afectivo, no solo para hacer una aproximación estética del estado anímico

de la víctima, sino también para identificar la narración de la realidad nacional desde un imaginario emocional de la violencia. Se destaca el cruce de otras disciplinas en los estudios literarios en el marco de las narraciones sobre el conflicto, ya que ha permitido perspectivas que se proyectan más allá del estudio de obras canónicas, que vindican “lo emocional” como puerta a lo simbólico y a lo imaginario dentro de la realidad nacional.

Es claro que la gran mayoría de estudios sobre ambas novelas le dan un papel preponderante a la víctima y los testigos en lo referente a la construcción de una identidad de la violencia colombiana en la tradición literaria de las últimas décadas, en la que el flujo de consciencia, la perspectiva, y el testimonio, transmutado a lo ficcional, dan una imagen del conflicto. Sin embargo, más allá del trasfondo psicológico que denuncia el conflicto en la víctima, y la búsqueda por reivindicar su postura, hay una necesidad por identificar características propias de otras formas de la denuncia de la violencia, que han aparecido en las narrativas del conflicto colombiano, y que se insertan como parte de la estética de la literatura colombiana, siendo uno de los fines de este trabajo.

Marco teórico

Se partirá de los planteamientos hechos por Albert Camus en *El hombre rebelde* y *El mito de Sísifo*, sobre el hombre absurdo y el hombre rebelde para describir a los personajes principales de las dos novelas escogidas, también se hablará de la figura de los individuos narcisistas, según planteamientos de Giles Lipovetsky en *La era del vacío*, como contraposición a los dos primeros, con el fin de contextualizar las sociedades de la violencia de cada obra.

Para empezar, es necesario identificar que la condición de la muerte es la única certeza humana para el hombre absurdo, “ninguna moral ni esfuerzo alguno pueden justificarse a priori ante las sangrientas matemáticas que ordenan nuestra condición.” (Camus 30), en las que acepta, sin sorpresa, sus cálculos, ya sea por acción del tiempo o de forma violenta. También es fundamental la noción del enfrentamiento del ser humano con el sinsentido de la existencia, “Lo absurdo nace de esta confrontación entre el llamamiento humano y el silencio irrazonable del mundo” (44), lo irracional, la nostalgia humana, y lo que surge de su pugna. De manera que la imagen más clara del hombre absurdo, como un personaje en las narrativas de la violencia colombiana de finales del siglo XX, está en que es consciente de que su universo, tanto como víctima o espectador, no tiene porvenir, “nuestro destino está frente a nosotros y lo desafiamos, menos por orgullo que por la conciencia que tenemos de nuestra condición intrascendente” (119), por eso de antemano sabe que su existencia, sus metas y propósitos no tienen fin, no serán alcanzados. Pero, aun así persiste, siendo ese el signo que determina su existencia como hombre absurdo. Esto se da gracias a su estado de rebelión constante, que está determinado tanto por su condición de condenado: que es absolutamente consciente de su muerte y que sabe que no hay ningún

porvenir para él, en consecuencia le lleva a estar en permanente contradicción ante lo establecido, y en definirse como un opositor al orden impuesto, a permanecer en el cuestionamiento incesante, sin fin.

Además, para este planteamiento también se tendrá en cuenta el ensayo *Absurdo y rebelión*, de Rubén Maldonado Ortega, en el que se estudia la figura y el pensamiento de lo absurdo desde una perspectiva latinoamericana, al abordar algunos ensayos y novelas del filósofo francés, lo que permite acercar más estos planteamientos al contexto de ambas novelas, y a definir con más detalle la figura del absurdo y su “rebelión metafísica”. Resaltando con más contundencia el perfil del héroe absurdo en las novelas estudiadas, debido a su condición desesperanzada, pero que está en un permanente estado de cuestionamiento de “los muros de la razón” que limitan e imponen una definición de la realidad, y en este caso, la de la violencia y sus lógicas dentro de las narraciones.

A la par que se plantea al personaje absurdo dentro de las novelas, es necesario abordar el estudio de las sociedades que habitan y los individuos que las pueblan de manera que se hace más relevante su figura. En *La era del vacío* (1983) de Gilles Lipovetsky, se habla de la crisis de individuación narcisista de los miembros de las sociedades modernas que solo se fijan en la construcción de su “Yo”, perdiendo su sentido de comunidad. Se establece un paralelo con los sujetos que hacen parte de los entornos de cada novela y le dan arraigo al conflicto con su actuar.

Luego de la descripción de las características de los personajes principales en relación con el pensamiento absurdista, se buscará definir una categoría estética del hombre absurdo dentro de la literatura colombiana. Primero, es necesario tener en cuenta el marco contextual nacional de finales del XX e inicios del XXI, de ahí que se utilizará el estudio

Sobre el uso de la categoría de la violencia en el análisis y explicación de los procesos estéticos colombianos, de Iván Padilla, con el fin de abordar la estética de la violencia en la literatura colombiana de las últimas décadas. Debido a que el fenómeno del conflicto no solo ha marcado a la sociedad en su modo de vida desde tiempos coloniales, sino que ha permeado a los artistas y sus manifestaciones, en especial durante la segunda mitad del siglo pasado, dando paso a una estética propia con un carácter social, y que se desliga en gran parte del relato meramente testimonial de lo ocurrido. Se relaciona cómo en la literatura la barbarie, y en especial la que surge en los años 90, en la que la mediatización sensacionalista del conflicto describe con precisión descarnada las consecuencias del conflicto, manifestándose en la conciencia del individuo, al interpretar la violencia no como un hecho social, sino como experiencia humana (Padilla 60). Es entonces que se proponen estéticas como el “Realismo Crítico”, o el “Narcotremendismo”, de José Manuel Camacho Delgado tratado en su ensayo *El narcotremendismo literario de Fernando Vallejo. La religión de la violencia en La Virgen de los sicarios* (2012), que replantean la violencia colombiana en la literatura no como un concepto, sino como un hecho que cuestiona las estéticas que han retratado el conflicto y sus consecuencias. Sin embargo, aún se puede ir más allá de la introspección que surge de los protagonistas en medio del conflicto al tener en cuenta elementos fijos del contexto de violencia colombiana, incluida la literatura que surge de los hechos y que lleva a los personajes, además de realizar un ejercicio de crítica y reflexión de lo que sucede, a que se pueda plantear la observación y estudio de una construcción particular de sus personajes. Siendo el caso del personaje absurdo, que surge del proponer otros modos de representación en la literatura colombiana de las últimas décadas.

Luego de relacionar la figura del hombre absurdo con respecto a una tradición de la violencia colombiana en la literatura de finales del XX, se buscará definir su configuración, como signo, en una categoría de la estética literaria del conflicto, en la que su mayor característica es su facultad de dinamismo y de trasgresión de los sistemas que le dan forma. Se recurrirá a una recopilación de ensayos. El primero, *Estructura del texto artístico* (1988), de Yury Lotman, que maneja el hecho y el lenguaje literario como conceptos que se superponen con un sistema propio y hacen de la obra artística un lenguaje más complejo, sustentado en otros, con sus propias configuraciones. Del trabajo de Lotman se destaca el análisis del hecho literario desde las estructuras que confluyen en el objeto de estudio, por tal motivo, se tomarán como base sus estudios para hablar de la configuración del signo en el personaje absurdo, como un entrecruzamiento de diversos sistemas, como el moral, el histórico, el social, y sobre todo el estético-literario, que confluyen en el epicentro que se encarna en los protagonistas de las obras observadas. El segundo, *Signo, función y valor* (2000), que es un compilado de varios ensayos de Jan Mukarovsky, se tendrán en cuenta estudios como “El arte como hecho sónico”, en el que sustenta que el enfoque sónico de la obra de arte permite reconocer la existencia autónoma y el dinamismo esencial de la estructura artística como un movimiento inmanente, pero en relación con los demás dominios de la cultura (político, económico, filosófico, etc.) de un determinado contexto; en “El dinamismo semántico del contexto” se relaciona que, gracias al carácter esencialmente semántico de un texto, se permite captar y determinar los nexos externos de la obra con la personalidad del autor, con la sociedad o con otras áreas de la cultura. En “Función, norma y valor estéticos como hechos sociales”, se relaciona la función estética y los elementos que ingresan y salen de su esfera, y cómo este intercambio hace que la percepción y el valor de una obra varía según el contexto desde el cual se la mire. Para

determinar el lugar del personaje absurdo en la estética de la violencia en la literatura reciente, en la que se destaca su trasgresión a las formas rígidas y a los encasillamientos. Además, el lugar del espectador que termina por dotarlo de sentido con su intervención, debido a que su signo, que está atravesado por diversos sistemas y límites semánticos que son traspasados de manera permanente, tiene esta facultad por la dialéctica con su contexto y el propio lector.

Con lo anterior, al tener en cuenta el planteamiento del hombre absurdo enfocado a los personajes principales de ambas novelas con respecto a su función denunciadora, la visualización de la estética de la violencia colombiana en la literatura de las últimas décadas y cómo se ha erigido con características propias, a las cuales se vincula la figura señalada, para finalmente, desde planteamientos sobre el hecho literario y la formación de características particulares del lenguaje de la literatura, se propone una categoría explicativa de su signo como un personaje crítico de la novelas del conflicto reciente y su tradición anterior.

Capítulo I: El hombre absurdo

El rol del hombre absurdo parte de aspectos definidos por Albert Camus en su ensayo *El mito de Sísifo*. Para empezar, la “condena” es su primer rasgo distintivo en el que “un hombre sin esperanza y consciente de no tenerla no pertenece ya al provenir” (Camus 49), aunque en un principio da la impresión de ser arrastrado a la resignación, es consciente tanto del signo de su destino, como de lo que es inevitable. Sin embargo, esto es solo el punto de partida, en el que terminará en conflicto con la realidad al estar en constante rebelión con la existencia. Su principal característica es, ante todo, tener un pensamiento lúcido que le permite saberse condenado, y con el que puede establecer juicios sobre el mundo del que hace parte.

Para entender el actuar de estos personajes es necesario hacer una definición del absurdo en que la condición de la muerte es la única certeza humana. El personaje absurdo al ser consciente de que la muerte llegará por él acepta su destino y se sabe condenado. Pero esto en vez de detenerlo, lo impulsa, llevando el dinamismo de su pensamiento en una forma de rebelión que termina por cuestionar los límites de la razón y la sociedad, ambas determinadas por el conflicto.

Sin embargo, no es el poseer plena conciencia de su condena define su *ethos*, pues esto es solo el resultado de su lucidez. Resuelta la incertidumbre de su destino, la atención de la claridad de su pensamiento se vuelca en analizar el surgimiento de lo absurdo en los lugares en donde la lógica no alcanza a cubrir los vacíos de su realidad, por lo que el mundo se puede considerar una irracionalidad que está llena de contradicciones. Es decir, aspectos como lo irracional, la nostalgia, o el conflicto, que no se explican de una manera clara y que parecen inauditos son los que generar confusión. Así pues lleva al fin de la

lógica en toda existencia, y es ahí que lo absurdo surge de esta pugna. Por tanto el límite que la razón no es capaz de cruzar es el punto de partida en la lucha de estos personajes. Siendo la “irrazonabilidad” la primera característica aparente de Ismael Pasos en *Los ejércitos*, y en Fernando en *La Virgen de los sicarios*, y el primero de los puntos en común entre ambos. Retan con su pensamiento a las lógicas de la violencia que se instauran en los entornos correspondientes de cada novela, al no ser presas del miedo, la vulnerabilidad, o el egoísmo, a pesar de ser catalogados como víctimas o espectadores, sin ningún poder sobre los sucesos del conflicto, ya que es la denuncia de sus voces lo que rompe la linealidad de lo “razonable” de las situaciones en las que están envueltos.

Al superar los muros de la razón y ser testigo de la contradicción del mundo, el hombre absurdo rechaza el salto al desespero que termina en el fanatismo o el suicidio para no enfrentar la confusión de la realidad. Porque en la idea de seguridad y confortabilidad que brindan los muros de la razón también se encuentra la forma de los dogmas, que a su juicio, son un escape a este enfrentamiento “Para Camus, lo absurdo, en tanto dato originario, no lleva a Dios. Así mismo, reconocer los límites de la razón no implica negarla, sino únicamente reconocer que su poder es relativo” (Maldonado 36). Sin embargo, este reconocimiento no significa que el hombre absurdo está en contra de la razón, sino que identifica sus límites y lo que dentro de ella evita superarlos, es decir, la razón no es suficiente para afrontar el mundo. El rechazo a los fanatismos religiosos y a las costumbres socioculturales por parte de Ismael y Fernando es una constante en los actos cotidianos de los habitantes de San José y Medellín, y no solo a los referentes tradicionales, sino a las nuevas formas rituales que surgen como consecuencia del conflicto¹, lo que va más allá de la mera

¹ En *Los ejércitos* “Los 9 de marzo, desde hace cuatro años, visitamos a Hortensia Galindo. Es en esa fecha cuando muchos de sus amigos le ayudamos a sobrellevar la desaparición de su esposo... de dos años para acá,

oposición de las formalidades, que va al cuestionamiento de los razonamientos que instalan estas ceremonias que se resignan a coexistir con la violencia que habita en sus entornos. Además, al no entregarse al fanatismo que permite las situaciones, y tampoco al ceder al desespero al dejarse abrumar por la realidad que finalmente, según Camus, los llevaría al suicidio. Al contrario, el existir y permanecer, como hombres absurdos, es un acto de resistencia ante la sociedad de la violencia en cada narración, llevando a superar sus límites permitidos.

Es entonces que se plantea una clara diferencia con el existencialismo de Sartre, en el que se confronta con la ansiedad por el concepto de la muerte, en el que la existencia precede a la esencia. Así el ser humano es indefinible y en consecuencia es nada, así se enfrenta al vacío del mundo y al de él mismo, cayendo en la angustia de la nada absoluta. Mientras el hombre absurdo busca la confrontación con los muros de la realidad, a pesar de tener absoluta de su condena, decide permanecer en el conflicto perpetuo sin poder llegar a meta alguna.

En el análisis de Rubén Maldonado Ortega, *Absurdo y Rebelión*, al definir la filosofía del absurdo en la obra de Camus, se relaciona la permanencia del hombre absurdo en una lucha que se transforma en rebelión². Debido a que se presenta una tensión constante contra el mundo, y que inicia desde su individualidad para llevarla hacia el exterior que, como se dijo antes, no es confusión, ya que la lucidez que caracteriza su pensamiento es lo

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”. (Rosero 28), en *La virgen de los sicarios* “...quedó desnudo con tres escapularios, que son los que llevan los sicarios: uno en el cuello, otro en el antebrazo, otro en el tobillo y son: para que les den el negocio, para que no les falle la puntería y para que les paguen”. (Vallejo 19).

² “Se trata, por lo tanto, de perpetuar la tensión entre el yo y el mundo, del cual surge la rebelión. Pero una rebelión sin aspiraciones ni esperanza; únicamente presencia constante del hombre contra sí mismo, confrontación perpetua del hombre con su propia oscuridad.” (Maldonado 42)

que le permite caminar, desde su *yo*, por el límite del precipicio de la razón sin perder el equilibrio. En todo momento, más allá de la primera persona desde la que es narrada cada novela, y de ser los narradores arquetipos del “individuo solitario entre la muchedumbre”³. Tanto Fernando e Ismael destacan por ser personajes con una individualidad marcada, a pesar de tejer lazos con otros personajes. No obstante, en su actuar absurdo están totalmente aislados del resto de la sociedad que no va a la par de sus observaciones y juicios. Son los únicos que se detienen a pensar en las situaciones resultantes del conflicto. Finalmente, el factor diferenciador como personajes absurdos de las novelas es la perspectiva de su individualidad, que termina oponiéndolos al contexto violento dentro de las obras.

Al desbordar el marco introspectivo del sujeto, del *yo*, la existencia absurda marca una diferencia clara con respecto a una resignación que tiende a una actitud cínica, “El hombre absurdo, por el contrario, no realiza esa nivelación. Reconoce la lucha, no desprecia absolutamente la razón y admite lo irracional” (Camus 55), ya que no tiene la falsa esperanza de encajarlo todo dentro de los muros de la razón y su orden, pues no tiene la pretensión de considerar suficiente los límites de su conocimiento para delimitar con explicaciones falaces los espacios vacíos que la razón no alcanza. Solo importa la lucha, la rebelión en sí misma, sin considerar una meta, que es su presente, o mejor dicho: la pugna incesante y sin provenir es su tiempo constante. Ismael y Fernando, como se dijo antes, el saberse condenados y sin esperanza no les impide permanecer en medio de la resistencia que tejen desde sus pronunciamientos, tanto en la toma de San José o en la violencia de las calles de Medellín. Al ser hombres absurdos no buscan determinar propósitos o metas, ya

³ “Multitud, soledad: términos iguales y convertibles para el poeta activo y fecundo. El que no sabe poblar su soledad, tampoco sabe estar solo en una muchedumbre atareada” (Baudelaire 382). Para el caso de los personajes, que no son poetas simbolistas, no se terminan de compaginar con las sociedades que habitan, y por lo tanto no son capaces de alcanzar ese “baño de multitud”.

que saben que no hay lugar para tales, no necesitan de una falsa esperanza para aferrarse a la permanencia, ni mucho menos explicarla. Basta con su propia existencia, que por sí sola determina una ruptura con las lógicas de la sociedad violenta, cuya presencia se hace visible cuando sus pensamientos no siguen el conducto de las costumbres impuestas por el conflicto.

Es entonces que el absurdo se hace presente al asumir su existencia como una contienda inacabable en el que la condena es la única certeza “Estos rechazos, conciencia y rebelión, son lo contrario del renunciamiento. Contrariamente a su vida, todo lo irreductible y apasionado que hay en un corazón humano los anima, se trata de morir irreconciliado y no de buena gana” (Camus 76), en el que la muerte repentina, para el hombre absurdo, sienta el precedente como su única realidad, por lo que no se atiene a la ilusión del porvenir. Al elegir vivir en rebelión ya no es esclavo de la esperanza, así pues le permite transitar sin consensos, sin la necesidad de buscar una causa que lo lleve a la redención, definiendo así su estado de resistencia permanente. Es así que su razonamiento se mantiene al filo de la contradicción, en el centro del desgarramiento (Maldonado 40), de manera que se termina conjugando en vivir con un rechazo e insatisfacción por las respuestas incompletas que se conciben dentro de los muros de la razón. Al comprender que no hay verdades absolutas, no está evadiendo las contradicciones que pueblan el mundo, como lo harían los hombres reconciliados con la esperanza, y que se dejan someter por el miedo de perderse en la confusión fuera de la seguridad de los muros. El hombre absurdo es entonces un sujeto con libertad de acción por perder el temor de enfrentar el mundo, al asumirse en un estado de divorcio permanente entre las conciliaciones del pensamiento que limitan la realidad. El miedo es el principal azote de la sociedad violenta y el temor que genera es lo que impide que los individuos decidan sobrepasar sus muros y terminen sometidos a las

maneras del conflicto. Por lo tanto, Ismael y Fernando, al ser conscientes de no tener lugar en la esperanza, pierden el miedo por lo que pueda sucederles, y es así que son capaces de cruzar los límites de la razón violenta para poder instalarse como sujetos con un pensamiento en constante divorcio y contradicción de la sociedad que ya no les atemoriza.

No solo la claridad de su pensamiento le revela la “condena” de su estado, sino también la justificación, en la rebelión metafísica, de permanecer en una ruptura constante con las “verdades” de la razón reconciliada “el hombre absurdo entrevé así un universo ardiente y helado, transparente y limitado en el que nada es posible pero donde todo está dado, y más allá del cual solo están el hundimiento y la nada” (Camus 81), por tanto la muerte y el actuar absurdo son libertades, asumidas desde una vida sin consuelo, desde las que se es capaz de negar la esperanza. No solo es el miedo del que no son presa Ismael y Fernando, también lo es la libertad de no estar subordinados a los propósitos de la sociedad violenta lo que les permite ser hombres absurdos. Ambos, al no residir en la ilusión, de saber que la muerte ronda en cada lugar y que su encuentro es inevitable, deciden que su pensamiento y existencia no tienen por qué hacer consensos con las opciones disponibles por ser víctimas y observadores de las lógicas del conflicto, por tanto deciden permanecer en la ruptura y el divorcio con el mundo mediante su rebelión.

A pesar de que el planteamiento de Camus es de mediados del siglo XX, y de tener una relación más íntima con la Europa que antecedió a la Guerra de Independencia de Argelia⁴, de la cual el filósofo era simpatizante, la noción del hombre absurdo trasciende este contexto, pues su lucha no se ancla a un lugar, a un tiempo, o a un propósito específico,

⁴ La primera edición de *El mito de Sísifo* (*Le mythe de Sisyphe*) se publicó en 1951, y la Guerra de Independencia de Argelia tuvo lugar entre 1954 y 1962.

sino que reside en una resistencia metafísica que interpela la realidad, sin importar el contexto en el que se encuentre “seguro de su libertad a plazo, de su rebelión sin porvenir y de su consciencia precedera, prosigue su aventura en el tiempo de su vida. En él está su campo, en él está su acción, que sustrae todo juicio excepto el suyo” (Camus 91). El lugar del hombre absurdo, sin importar en dónde y cuándo se encuentre, es determinado por su actuar, el cual parte de las reflexiones que le permiten la lucidez de su raciocinio, y que lo conducirán a la rebelión y el cuestionamiento, siendo particularidades que se pueden considerar universales. No obstante, son aspectos más notorios en contextos donde las situaciones de conflicto predominan en el entorno (como puede ser el conflicto armado colombiano de finales del siglo XX), y en los que el manto de la razón convencional no alcanza a cubrir todos sus espacios.

Hombre absurdo y narciso contemporáneo

Es necesario hacer aclaraciones del hombre absurdo en relación con posturas que erróneamente lo pueden asociar con un actuar que apunta hacia la indiferencia. A pesar de tener claridad sobre la finalidad de la existencia, y de sentir que todo propósito es estéril porque jamás se llegará a una meta, no significa que no le importe el existir, ya que para él su resistencia a desaparecer ante las contradicciones del mundo reside en el cuestionar permanente y en el ser irreconciliable ante las respuestas absolutas que no lo resuelven todo. Por esto, a comparación está, lo que se define en esta investigación como el narciso moderno, que es representado por el grueso de la sociedad que está inmersa en la violencia, y que hace que el individuo, que prefiere la conformidad de los muros de la razón, le rinda culto al egoísmo de su propia individualidad.

Para Gilles Lipovetsky, en su ensayo *La era del vacío*, las antiguas formas de sometimiento y dominación social ya no se ejercen por medio de la censura o la represión, sino por la individuación de los sujetos por medio de la disgregación en la que la construcción del “Yo” es la que prevalece por sobre el interés colectivo, “aparece un nuevo estadio del individualismo: el narcisismo designa el surgimiento de un perfil inédito del individuo en sus relaciones con él mismo y su cuerpo, con los demás, el mundo y el tiempo” (Lipovetsky 60), en el que la seducción de la realización personal, y el miedo hacia la vulneración de su integridad, hace que se olvide de sus semejantes. Este sujeto, que se define como un narciso moderno⁵, es alentado por las ideologías institucionales de consumo, está obsesionado solo por sí mismo, al acecho de su realización personal y de su equilibrio, en el que la actitud narcisista obstaculiza los discursos de movilización de masas (69).

A pesar de ser un referente europeo de los años 80 la figura del sujeto narcisita no se limita a las sociedades de consumo del Primer Mundo, si bien las condiciones generales en las que se plantea la crítica de Lipovetsky no encajan en los contextos latinoamericanos, en especial a los que se refieren a los entornos en los que se desarrollan las novelas. La situación de violencia genera en los sujetos un desapego de la comunidad de las que hacen parte, haciendo que la individualización, que nace del miedo y la envidia, los convierta en narcisistas. No obstante, en el caso de la construcción contextual de la violencia en los relatos: ¿cómo opera esta designación?

⁵ Narciso, según el relato clásico, se enamoró de su reflejo en el agua, tanto que por quedarse observándose cae a un lago y se ahoga atraído por su propia imagen.

El entorno de la violencia permea a los individuos y su cotidianidad haciéndolos partícipes, más allá del rol de víctima o victimario, de la desvinculación del sentido de comunidad, y de la capacidad de ser conscientes de las causas de la situación de conflicto, por lo que solo se preocupan por su integridad olvidándose de la del resto de la sociedad “Nada menos que el grado cero de lo social, el narcisismo procede de una hiperinversión de los códigos y funciona como un tipo inédito de control social sobre almas y cuerpos” (77), lo cual los hace presa de la manipulación cultural por medio de la individuación, en la que los muros del “Yo” hacen que los sujetos replieguen las preocupaciones e intereses exclusivamente a su ego, dándole así la entrada a lo que se define como el narciso contemporáneo en las sociedades de las que hacen parte las narraciones.

En ambas novelas se pueden identificar personajes que se pueden relacionar con la categoría del narciso moderno. Debido a la situación de violencia en cada relato, varios de los personajes que hacen parte de sus tramas normalizan el conflicto que los rodea, haciendo gala de actitudes egoístas, reluciendo el desinterés por los semejantes, o anteponiendo el morbo antes que la empatía.

La búsqueda de individualidad lo somete a una “falsa libertad”⁶, en la que termina esclavizado por el engaño de su propio ego enaltecido. Todo se reduce a obtener un porvenir predispuesto, algo esperable y que solo es posible según los valores y normas que están dentro de los muros de la razón, de ahí que termina, esperanzado por realizar su individualidad, y en el caso de las narraciones al quedar subordinado al engranaje de la sociedad de la violencia.

⁶ “En la medida que imaginaba una finalidad en su vida, se supeditaba a las exigencias de un propósito que había de alcanzar y se convertía en esclavo de su libertad” (Camus 79). Sobre el hombre esperanzado que habita resguardado en los límites de la razón.

La rebelión del hombre absurdo

Al incluir la figura del narciso moderno en el presente estudio con respecto al contexto de las novelas que se están analizando, se aclara más la “rebelión metafísica” del hombre absurdo, y que se ha mencionado a lo largo de este capítulo. Es claro que la lucidez de su pensamiento le permite saberse condenado y asumir la lucha como su constante, aunque la muerte sea el único resultado al final de su camino, acepta las contradicciones y los conflictos que están más allá de la razón que pretende encasillar aquello que no se entiende. Es capaz de caminar por los límites sin perder el equilibrio al no resignarse a la esperanza y a los límites de la razón, de ahí que finalmente se termina volviendo un rebelde metafísico.

Es entonces que la rebelión se muestra como su estado más auténtico, la tensión, el divorcio, siendo lo que lo sitúa en un estado permanente de lucha frente al mundo “quedando establecida así una relación necesaria entre absurdo y rebelión” (Maldonado 44), que lo mantiene fuera de los muros de la razón y de los designios de maquinarias ideológicas que condicionan el actuar de los individuos de las sociedades a las que pertenecen. En ese sentido los protagonistas de ambas novelas se sitúan como rebeldes, que con su juicio, al no estar condicionado por el miedo de quedar en completa vulnerabilidad, accionan su pensamiento en contra de la sociedad violenta, rechazan sus límites y se niegan a someterse a lo esperado como parte de su lógica. Como hombres absurdos, mediante la rebelión, se oponen a los estándares y condicionamientos en los que esperan clasificar a los individuos de estas sociedades.

Para el hombre absurdo, el saberse en rebelión perpetua no solo significa estar en contra de algún planteamiento determinado, lo que se puede considerar “sagrado” en una

sociedad no solo se limita a lo religioso, sino también a los aspectos intocables que no se permiten cuestionar. Es decir, en cuanto por su carácter institucional adquiere un estatus de dogma inamovible. Por tanto la rebelión del absurdo se proyecta como una blasfemia⁷, distinta a la desacralización en la que se intercambian de forma violenta tradiciones antiguas por actos contemporáneos. Ambos personajes no siguen comportamientos y ritos generados por condiciones contextuales, para el caso de las sociedad de la violencia, como se mencionó antes, “desacralizan” lo que se habitúa como actos normales ya instalados en la cotidianidad con su actuar. Sus juicios, y el resistirse a compartirlos con el resto de la sociedad, como pueden ser los nuevos sacramentos de los jóvenes sicarios, o las reuniones en las que se normalizan las desapariciones forzadas, en una y otra novela, terminan por ser adoptados por la comunidad. El hombre absurdo, ante tales actos simbólicos, con su resistencia, replantea su utilidad y a quienes sirve realmente. Es entonces que la blasfemia de su pensamiento frente a lo que se considera sagrado dentro de las sociedades, termina por anteponerse a lo que se instala en lo canónico, o lo dogmático, desde la irresolubilidad constante de su condición absurda.

No obstante, la blasfemia absurda reside en el cuestionamiento constante “Y es que en esencia, la rebelión es interrogación.”(51), ya que la rebelión metafísica obtiene su dinamismo en el acto de la interrogación. En consecuencia es necesario que se cuente con un pensamiento lúcido, que de forma ineludible termine en una controversia que busque estar en constante discusión. Para la mente absurda no hay inamovibles sino fronteras que deben ser atravesadas por el pensamiento, por lo que lo sagrado no encuentra lugar en esta sinergia para instalarse. La pregunta y la opinión polémica, tanto de Ismael como de Fernando, no

⁷ “El rebelde metafísico, que puede no ser ateo según Camus, es forzosamente blasfemo.” (Maldonado 53).

solo ponen de manifiesto la posición controvertida de su absurdo en la sociedad de la violencia, sino también dejan sin base fija a los dogmas que echan raíces en las bases sociales ya que hacen tambalear las imposiciones, y no solo las forzosas, que los individuos acoplan a su cotidianidad y que habitúan como incuestionable. Sin embargo, es la pregunta que viene de lo absurdo lo que revela las grietas de sus bases y la inestabilidad de su estructura. En otras palabras, su blasfemia termina amenazando la invulnerabilidad del pensamiento violento que se inoculara como derrota en la mente de la sociedad y por la que se rinde ante su signo implacable.

El lugar del hombre absurdo en la sociedad de la violencia, de ambas novelas, es lo que se busca observar a continuación, ya que su pensamiento cuestiona el conflicto con juicios desde su rebelión metafísica, y que tiene más repercusión al estar en una condición de vulnerabilidad absoluta ante los actores armados, debido a que sus acciones, ya sea como víctimas y observadores, son irrelevantes en los escenarios que dispone la violencia durante el relato. Pero, al asumir un estado de interrogación, que tiene el signo de lo blasfemo y desacralizador ante la sociedad de la violencia, logra llevar a la polémica, no solo su individualidad, sino lo inexpugnable y brutal en los muros de su razón establecida, pero que atraviesa con el divorcio constante de la pregunta absurda.

Capítulo II: El hombre absurdo en Ismael y Fernando

Al definir un espacio del hombre absurdo en las narrativas sobre la violencia de fines del siglo XX, y su diferenciación con otro tipo de personajes que se dejan vincular a las dinámicas del conflicto, se identifica cómo interactúan los protagonistas dentro de estas novelas. Al poner atención a las críticas que realizan de las situaciones producidas por la violencia, que se instala en las sociedades a la que pertenecen, y la subsecuente tensión que resulta por el cuestionamiento permanente de estos entornos. Se observarán estos personajes en las dos novelas estudiadas, teniendo en cuenta las particularidades de cada caso.

Para entender las sociedades de la violencia que se configuran en las dos novelas es necesario plantear la figura del “narciso contemporáneo”, que es el sujeto moldeado por las situaciones del conflicto y que perpetúa las formas de la violencia asegurando su permanencia en el entorno. El hombre absurdo está en contacto permanente con el narciso contemporáneo, por lo tanto es inevitable que ambos interactúen. Aunque son diametralmente opuestos debido a la constitución de cada uno, no significa que tengan que estar inevitablemente enfrentados. El narciso se acopla a los mecanismos de la sociedad cumpliendo los roles que se le imponen y sugestionan, mientras el hombre absurdo está en permanente oposición con sus designios y formas.

Narcisos contemporáneos

En el primer capítulo se menciona la figura del narciso contemporáneo y su definición sucinta con respecto al contexto colombiano de las novelas de finales del XX para marcar una mayor diferenciación con aspectos del hombre absurdo. Ahora se dará

mayor amplitud a esta figura en cada una de las novelas. Además, que desde el análisis que se hace se plantean más características de la sociedad de la violencia y la forma cómo se contraponen a la del hombre absurdo, directamente desde cada una de las narraciones estudiadas.

En *La Virgen de los sicarios* el narrador, en su deambular por la Medellín de los años 90, es espectador de diversas escenas de la violencia de la que es presa la ciudad, que también son el divertimento de algunos individuos. Como es el caso de Wilmar, uno de los jóvenes amantes del protagonista que, en la vida furtiva que lleva como gatillero, no duda en sentir en el asesinato una emoción que lo lleva al deleite por solo complacer a Fernando, que estaba molesto solo porque un transeúnte estaba silbando desentonado por la calle.

“Adelantándosele a su vez al asqueroso, Wilmar sacó el revólver y le propinó un frutazo en el corazón. El hombre-cerdo con vocación de pájaro se desplomó dando su último silbo, desinflándose, en tanto Wílmар se perdía entre el gentío... el cerco de curiosos, festivo, jubiloso, se había acabado de cerrar... Cuadras adelante me encontré con Wílmар y estaba radiante, jubiloso, riéndose de felicidad, de dicha. Con una dicha que le chispeaba en sus ojos verdes” (Vallejo 107)

Para Wilmar, la normalización del asesinato llega hasta el punto de complacer los caprichos de Fernando que, a pesar de sentirse aliviado por no tener que escuchar más los silbidos desentonados de la víctima, no comparte la misma satisfacción del gatillero por ejecutar el siniestro. Pero el joven no es el único que está lleno de emoción por el acto, los transeúntes, a ojos del protagonista, celebran con morbo el acontecimiento, siendo una reacción que se repite a lo largo de la novela ante hechos violentos. Esta respuesta es

resultado del proceso de individualización, en el que los sujetos solo se preocupan por satisfacer su deseo de curiosidad sin importar la integridad del resto.

Sin embargo, la imagen del narciso contemporáneo no solo se refleja en los asesinatos individuales, también se proyecta en actos como los atracos, los ajustes de cuentas entre bandas, o incluso en simples escamoteos particulares que terminan en la muerte de uno de los contrincantes. Luego de un intento de robo de una camioneta en las calles de la ciudad, que se vio truncado porque la víctima se llevó consigo las llaves del auto, en su frustración el ladrón lo asesina luego de perseguirlo. Su cadáver se vuelve el centro de atención de los transeúntes.

“— ¡Corran! ¡Corran! ¡Vengan a ver el muñeco!

Todo lo alcanzó a ver la señora, y así se lo contaba al corrillo que se formó en torno al muerto y su protagonismo callado, una mapalozada humana de curiosidad gozosa.

Antes de alejarme le eché una fugaz mirada al corrillo. Desde el fondo de sus almas viles se les rebosaba el íntimo gozo. Aunque no tuvieran qué comer hoy sí tenían qué contar. Hoy por lo menos tenían la vida llena”. (Vallejo 31).

La muerte es un espectáculo que no horroriza a los habitantes, que sin pensarlo se reúnen alrededor del cadáver por el simple placer de satisfacer su curiosidad. Dejando de lado, como dice el mismo Fernando, su propia integridad y la empatía por el otro, en un afán por llenar el vacío cotidiano con el que los acosa la cotidianidad. Esta necesidad es más apremiante que la de solucionar la precariedad en la que viven ellos y sus semejantes.

Más allá de satisfacer un deseo primario de morbo por el malestar ajeno, la sevicia de la violencia hace que los individuos no se limiten frente a ritos que se consideran sagrados. Como es el caso de una velación católica, ya que lo que importa es imponerse sobre la imagen del contrincante, debido a que la muerte física no es la consumación de los ajustes de cuentas entre adversarios.

“bajaron por la falda una carroza funeraria y dos motocicletas dando chumbimba a toda verraca, ametrallando la fachada del Ñato. ¿Para qué le disparaban si no era una fachada de cartón, si era una fachada de cemento? Las balas no podían pasar rumbo a los deudos del interior... No, es que no era para que pasaran, era por su valor simbólico. Y casi nos cuesta la vida de paso a Wilmar y a mí porque por un pelo no nos llevan, nos arrastran, en su bajada endemoniada el carro fúnebre y sus dos motos. Lo más preocupante de esto es que: que aquí te disparan desde donde menos lo piensas. ¡Hasta de un carro de funeraria!” (Vallejo 118)

Esta resignificación se sustenta en que no es suficiente terminar con la vida de los oponentes, sino que también es necesario acabar su recuerdo, incluyendo el duelo de sus allegados por la pérdida. Haciendo que los sujetos que viven por y para la violencia, la exalten sobre el resto de la sociedad y sus símbolos, en especial sobre esos elementos que se consideran como intocables.

Pero esta desacralización no solo se reafirma en los sacramentos funerarios, sino también alcanza los lugares sagrados en los que fenómenos violentos no tenían lugar, ya que eran espacios donde se salvaguardan las creencias religiosas sobre los intereses particulares y terrenales.

“ya no nos queda en Medellín un solo oasis de paz. Dicen que atracan los bautizos, las bodas, los velorios, los entierros. Que matan en plena misa o llegando al cementerio a los que van vivos acompañando al muerto. Que si se cae un avión saquean los cadáveres. Que si te atropella un carro, manos caritativas te sacan la billetera mientras te hacen el favor de subirte a un taxi que te lleve al hospital... Que en el hospital a uno lo tirotearon no sé dónde lo remataron. Que lo único seguro aquí es la muerte.” (Vallejo 25)

No obstante, la violencia, como testimonio del hecho humano, es un fenómeno que evidencia su condición terrenal al afirmar como su destino final la muerte. Pero a diferencia de la certeza absoluta del hombre absurdo, la muerte, para la sociedad de la violencia, pasa antes por una espiral de codicia, envidia, y avaricia que se proyecta hacia el “Yo”. Siendo así que esta desacralización se debe a la individualización de las personas, en la que el epicentro es la materialización del acto violento como eje de la sociedad de la novela en la que hace aparición el narciso moderno.

Para el caso de *Los ejércitos* la actitud narcisista se manifiesta, en especial, desde el olvido y el desapego, en el que la violencia y sus consecuencias se hacen costumbre en los habitantes de San José. La rutina, que poco a poco se instala en el cotidiano de la sociedad va socavando desde la normalización actos de resistencia contra el olvido, como lo son los eventos de acompañamiento que se dan en conmemoración por el aniversario del secuestro y desaparición de algunas personas. Sin embargo, debido a su reiteración, los asistentes van olvidando el propósito de las reuniones.

“agradece que la acompañen en la fecha conmemorativa de la desaparición de su marido... de dos años para acá, en su casa se pone música y, quiéralo o no Dios,

como que la gente se olvida de la terrible 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 28)

En especial los habitantes que por su edad no tienen recuerdo de los acontecimientos iniciales, ya que dichos actos están mucho más arraigados en su cotidianidad y terminan siendo asumidos sin el propósito por el que se realizan inicialmente. Desviando su asistencia hacia los caprichos que dispone su subjetividad, en la que el concepto del “Yo” se remite a la felicidad individual.

Pero no es solo es la instalación de los ritos impuestos por la violencia en la cotidianidad lo que hace que el narciso moderno emerja en la población de San José. También está el temor a ser vulnerado por los embates del conflicto, en los que prima la supervivencia y la integridad individual de cada uno, ya que no hay espacio para pensar en el otro.

“Fue uno que se llevaron, comentan los parroquianos, ¿a quién se llevaron esta vez?, nadie lo sabe, y tampoco nadie se muere por averiguarlo; que se lleven a alguien es un asunto común y corriente, pero resulta delicado averiguar demasiado, preocuparse en exceso” (Rosero 65)

El miedo y la preocupación por las represalias de pensar en el estado de los demás termina por convertirse en una falta de empatía, que contagiosa, se inocula en cada uno de los habitantes que se resignan a vivir bajo la amenaza violenta del ir y venir de los enfrentamientos armados. Para sobrevivir en medio del combate y el fuego cruzado,

deciden ignorar, a toda costa, la tragedia de la que pueden ser presa no solo sus vecinos, sino también sus más allegados.

Sin embargo, no solo se asimila la indiferencia hacia lo que le sucede al otro para sobrevivir. Al convivir con los arranques de esa bestia que es la violencia terminan simpatizando con sus formas, y en un acto de desprecio hacia otras víctimas, se termina por hacerle una venía al espectáculo de su barbarie.

“algunos se sonríen en silencio, al punto del chiste, porque a pesar de que estallen las balas y salpique la sangre siempre hay alguien que se ríe y hace reír a los demás, a costa de la muerte y los desaparecimientos” (Rosero 127)

Hay un divertimento en los actos de la muerte violenta, o más bien, se somete a tales para no sentir el juicio del conflicto sobre su individualidad. El sujeto, al estar disgregado del resto de su comunidad por el accionar del conflicto, en su egoísmo halla un espacio de seguridad al seguir su juego y congeniar con su implacabilidad sobre sus semejantes. La individuación que genera la violencia hace que los sujetos no solamente dejen de ser empáticos, sino que los torna arrogantes frente el riesgo en el que pueden caer los demás.

Además de la concupiscencia que genera la violencia en algunos individuos que buscan escapar de la implacabilidad del conflicto, su falta de empatía también se relaciona con la satisfacción propia en medio de la desolación que padece el resto entre los despojos que deja el paso de los enfrentamientos armados. Tal y como lo atestigua Ismael en su deambular al encontrarse a Cristina, la hija de su criada, y a un combatiente anónimo, en medio de las calles nocturnas de San José.

“Que mira repite el muchacho como una amenaza definitiva, lárguese. Déjalo mirar dice de pronto Cristina, asomando mucho más su cara sudorosa, examinándome, que a él le gusta. Noto en su voz que está borracha, drogada. Cristina le digo, cuando quieras venir, aquí está tu casa, hay una cama. Sí, ya voy, me dice, Ahorita mismo, pero acompañada. Ella y el soldado sueltan a reír, y yo me aparto, tambaleando. Los dejo, hostigado por las suaves burlas que decaen, a mis espaldas, en la noche cerrada” (Rosero 141)

Ismael, sin importar el acto sexual de Cristina y el soldado en medio de las calles desoladas, aún se preocupa por ella y le reitera que cuenta con su casa como refugio mientras dure la ocupación del pueblo. Pero tanto ella como su acompañante pasan de su presencia, pasan del riesgo de la noche, sobreponen la satisfacción de su individualidad en medio de una situación límite en que cada esquina de San José es una posible trinchera en la que la muerte y la arbitrariedad traen el juicio sangriento de la pólvora que no diferencia entre combatientes y víctimas.

Al tener en cuenta la individuación de la que surge el narciso moderno en ambas novelas, se puede zanjar diferencias muy marcadas entre personajes con una actitud de indiferencia y el actuar del hombre absurdo⁸, en el que la que su resistencia es un acto innato de la naturaleza humana. A pesar de saberse condenado y vivir en una lucha incesante sin redención, nada le impide señalar y acusar a su juicio, de forma dada, lo que somete y amenaza su entorno.

⁸ “Para Camus la rebelión se hace contra la mentira y contra la opresión, y en su impulso más profundo el rebelde se identifica con una comunidad natural”. (Ortega 49).

Es por lo tanto que la definición del narciso moderno, en la autorrealización de su “Yo”, se proyecta como un simulacro de voluntad, debido a que recorre un camino que, en apariencia, tiende al libre albedrío, pero que en realidad está direccionado por los designios de la violencia.

La forma en que la individuación de la sociedad asegura el lugar del conflicto y su instauración en la cotidianidad de los sujetos, convirtiéndolos en narcisos contemporáneos, garantiza el lugar reclamado por la violencia en los entornos de las narraciones. Se contrapone aún más la imagen del absurdo en cada novela, y en la que ambos protagonistas, desde su rebelión, llevan al divorcio que, aparentemente, se da como hecho en el actuar violento que somete a los sujetos que habitan dentro de los muros de la razón brutal que alimenta la violencia.

Fernando absurdo

Fernando, en *La Virgen de los sicarios*, de forma explícita asume la posición del acusador de toda la situación narrada desde su actitud crítica. El protagonista posee un espíritu en rebelión con el que cuestiona a Medellín y a sus habitantes. Con una ética que lo conflictúa con los individuos y las instituciones, hace el despliegue de su individualidad y de la autonomía de su pensamiento, siendo este un primer rasgo de su personalidad abúlica. Además, ha entendido que la felicidad y el sentido de la existencia no están dados por sí solos, que no hay un orden universal, tiene la certeza de que no hay un “plan divino”, ni tampoco un designio superior que marca su camino, por tanto su existencia está sometida al azar, su felicidad puede ir y venir sin previo aviso.

Sin embargo, la personalidad y el papel del pensamiento del narrador no se limitan a lo abúlico. Por ende es necesario tratar estos aspectos desde la perspectiva absurdista de Albert Camus que se plantea en *El mito de Sísifo*, en el que “un hombre sin esperanza y consciente de no tenerla no pertenece ya al provenir” (Camus 49), aunque en un principio parece caer en la resignación al aceptar este hecho, pasa a ser consciente de lo inevitable.

Se puede ver al inicio de la novela en que Fernando, a la par de las ensoñaciones que hace de su pasado, en una ruptura temporal que solo le da la memoria tiene la claridad sobre la “incomodidad” que lo habita “yo: niño, joven, hombre, viejo, el mismo rencor cansado que olvida todos los agravios: por pereza a recordar” (Vallejo 15), y que siempre lo hace estar recordando, permitiéndole criticar y acusar el mundo que habita. Sin embargo se incluye en la condena, sabe perfectamente que no tiene esperanza. A él le da igual el tiempo, ser viejo es lo mismo que ser joven, solo queda este rencor perpetuo que “olvida”, no por amnesia, sino por el esfuerzo inútil que es el recordar.

En esa misma línea de la claridad de Fernando sobre su designio, también se incluye su destino literario, en que prolepsis y analepsis se confabulan en predisposiciones caprichosas “La trama de mi vida es la de un libro absurdo en el que lo que debería ir primero va luego. Es que este libro mío yo no lo escribí, ya estaba escrito: Sueño con escribir la última por lo menos, de un tiro, por mano propia, pero los sueños, sueños son y a lo mejor ni eso.” (Vallejo 20), pero que a la larga, no importa, ¿qué más da saber que al final morirá? ¿Qué más da saber que no se llegará a nada? Se conjuga el aceptar de su devenir y la causa perdida que es su propia existencia. El orden “absurdo” de su vida, también se refleja en la ruptura en la linealidad

temporal de la novela, revelando que no importa el “llegar al fin” o el “tener esperanza”, sino el continuar y no en línea recta, siguiendo un orden inaudito.

Incluso, si logra poner fin a su vida, sin cumplir otra ambición, lo que suceda después no tiene la menor relevancia “A mí que no me metan en camisa de ataúd por la fuerza: que me tiren a uno de esos botaderos de cadáveres con platanar y prohibición expresa, escrita, para violarla, que es como he vivido y como lo dispongo aquí” (Vallejo 52), sin embargo, la imagen de los botaderos de cadáveres en la Medellín, que se repite en el transcurso del relato, se materializa como resultado de los residuos que escupe la sociedad de la violencia, y Fernando, que no es ajeno a este aspecto decide, a su manera, formar parte de la gran masa que es desechada por el conflicto. No solo se reafirma al aceptar su condición de condenado, sino que se presta a ser parte del gran despojo, en el que su cadáver seguirá siendo un instrumento del divorcio perpetuo, al oponerse a las normas inútiles que terminan haciéndole eco a las consecuencias de la violencia.

Son claros los signos de lucidez y condena constantes en el personaje principal, dando inicio a su lugar como hombre absurdo, que al entrar en conflicto con la razón violenta del entorno termina en constante rebelión con la existencia, lo que se configura como la situación en la que se encuentra Fernando durante el transcurso del relato.

La falta de memoria histórica, podría decirse, es una de las principales bases de la sociedad de la violencia, ya que mantiene a los individuos desvinculados de la pertenencia con su identidad y el relato de la memoria que lo puede llevar a cuestionar su mundo. Observaciones que señala Fernando, “El tiempo barre con todo y las costumbres. Así, de cambio en cambio, de paso a paso, van perdiendo las sociedades la cohesión, la identidad, y quedan hechas unas colchas deshilachadas de retazos” (Vallejo 34), pues más que tener

conciencia sobre cómo el tiempo diluye al hombre en el olvido, es la acción del tiempo de la violencia, un tiempo que es rotundamente amnésico con quienes lo habitan, en el que su mecanismo deshace su identidad, luego su juicio, y finalmente sus recuerdos, para dejarlo a merced de las maneras del conflicto.

Se observa que Fernando sale del rol de espectador de los sucesos violentos, pues a pesar de que no toma acción en ninguno, la subjetividad con la que acusa el mundo rompe el estereotipo lastimero con el que se retratan los personajes en las novelas de la violencia, ya que se le da prioridad a los juicios que hace desde su desazón sin apenas percatarse de su condición vulnerable de testigo. En un principio se observa la diatriba que hace el narrador de la violencia de Medellín, y que se refleja en sus habitantes y su cotidianidad.

Por eso, geográficamente, ubica el epicentro de la novela “Éramos, y de lejos, el país más criminal de la Tierra, y Medellín la capital del odio. Pero esas cosas no se dicen, se saben” (Vallejo 12), la ciudad como escenario de los conflictos, y desde el que Fernando, como hombre absurdo, puede ejercer su existencia sin sentido en contra de las lógicas que dispone la violencia que anida en la urbe.

También explica un posible origen del cómo se edificó el conflicto en la Medellín de la novela, remontando la causa a una condición del ánimo colombiano “A machete, con los que trajeron del campo cuando llegaron huyendo dizque de “La violencia” y fundaron estas comunas sobre terrenos ajenos, robándose los, como barrios piratas de invasión. De “la violencia”... ¡Mentira! Le violencia eran ellos. Ellos la trajeron, con los machetes. De lo que venían huyendo era de sí mismos”. (Vallejo 91), la violencia se presenta como algo inserto en las personas, y que hace tiempo echó raíces en la idiosincrasia colombiana.

Como una peste, se propaga transportada en los sujetos que habitan y se diseminan por el territorio.

Pero más que indicar que se propaga de forma virulenta, resulta siendo también una herencia genética, en la que es el único elemento que se aferra a la memoria histórica de los colombianos, “además de los enemigos que les dejaron sus difuntos padres, hermanos y amigos, cada quien en las comunas se consigue por su propia cuenta los propios para heredárselos a su vez, todos sumados, a sus hijos, hermanos y amigos cuando los maten. Es la herencia de sangre, el río desbordado. Las comunas solo se pueden entender desenredando la trama enmarañada de estos odios” (Vallejo 93), siguiendo con la perpetuación de la sociedad violenta, un mecanismo de herencias que le permite subsistir entre los sujetos que habitan la ciudad, y que transmitirán a sus hijos el signo de la violencia.

Volviendo con el asunto de la memoria, Fernando resulta ser un sujeto invadido por la nostalgia, por un pasado que revuelve para buscar su infancia, y que es el único lugar en el que descansa, y también en el que resuelve el mundo “Virgencita niña de Sabaneta, que vuelva a ser el que fui de niño, uno solo. Ayúdame a juntar las tablas del naufragio” (Vallejo 35). A pesar de las embestidas del tiempo violento, o de sentir que siempre fue igual para él, Fernando desea, en su causa inútil, volver a ser niño. Siendo la nostalgia, posiblemente, su único deseo, aunque no pueda revertir todo lo vivido.

A pesar de que en la añoranza de su infancia permite que elementos religiosos intervengan en su ensoñación, no deja de hacer señalamientos al desprenderse de la rememoración y estar presente en el tiempo continuo de la violencia. Teniendo en cuenta los aspectos desacralizadores, que por una parte, adoptan los jóvenes gatilleros que buscan

la redención en las tradiciones religiosas de su contexto “la presencia de tantos jóvenes en la iglesia de Sabaneta me causaba asombro. Pero ¿asombro por qué? También yo estaba allí y veníamos a buscar lo mismo: paz, silencio en la penumbra. Teníamos los ojos cansados de tanto ver, y los oídos de tanto oír, y el corazón de tanto odiar.”(Vallejo, 58); sin embargo, a pesar de que es posible palpar que el sufrimiento no le es ajeno al narrador, no deja de señalar el cansancio y el odio del que son partícipes, y del que no duda en incluirse.

Luego, no duda en hacer un cuestionamiento de la fe que congrega a estos jóvenes que lo rodean “¿Y Cristo dónde está? ¿El puritano rabioso que sacó a fuste a los mercaderes del templo? ¿Es que la cruz lo curó de rabietas, y ya no ve ni oye ni huele? Al olor sacrosanto del incienso se mezcla con el de la marihuana, la que sopla desde afuera, desde el atrio, o la que se fuma adentro. La mezcla te produce cierta religiosa alucinación y ves o no ves a Dios, dependiendo de quién seas”. (59) En el que ponen en duda esa promesa de la fe cristiana, de sus figuras, y por supuesto del poder de los milagros y su efecto en la creencia general, desde su postura de hombre absurdo, que en vez de eludir el absurdo que genera la violencia, ya sea por medio del suicidio o de la esperanza del fanático, que es el caso de la creencia religiosa, no duda en señalar desde su juicio sin provenir.

En esa ilación de la desacralización, el protagonista le explica al lector las formas que adoptan los sicarios, se mencionó antes el uso de los escapularios, o la visita a los templos católicos de la ciudad. Ahora Fernando describe cómo los sicarios refinan sus herramientas por medio de la intervención divina.

“Las balas rezadas se preparan así: póngase seis balas en una cacerola previamente calentada hasta el rojo vivo en parrilla eléctrica. Espolvoréense luego en agua bendita obtenida de la pila de una iglesia, o suministrada, garantizada por la

parroquia de San Judas Tadeo. El agua, bendita no, se vaporiza por el claro violento, y mientras tanto va rezando el que las reza con la fe del carbonero.” (Vallejo 69).

Empezamos a ver cómo la fe es subordinada a las necesidades de la violencia, los credos y sus rituales son asimilados por los gatilleros de Medellín para que acierten en sus encomiendas. Se explicaría la fuerte aprehensión de los sicarios al misticismo que rodea la religión que les inculcaron, pero que subvierten a su interés. No obstante, no es la única forma en la que el credo católico, tan característico de la idiosincrasia colombiana, sirve a los apetitos terrenales del conflicto.

Los juicios que emite Fernando no se limitan a la esfera de las creencias religiosas, como hombre absurdo su diatriba se extiende a la política, la economía, la farándula, es decir, a todos esos aspectos que sustentan representaciones de poder en la construcción de la Medellín violenta:

"Hubo aquí un padrecito loco, desquiciado, al que le dio dizque por hacerles casita a los pobres con el dinero de los ricos. Con su programa de televisión "El minuto de Dios", que pasaba noche a noche a las siete, se convirtió en el mendigo número uno de Colombia. Su cuento era que "los ricos son los administradores de los bienes de Dios". ¿habrase visto semejante disparate? Dios no existe y el que no existe no tiene bienes." (74)

En la anterior cita se puede ver la conjunción de la diatriba de Fernando que se dirige a varios estamentos institucionales de la Medellín en que reina la violencia, no solamente en el acto, sino en los factores que son su causa o que están relacionados con

ella. La amalgama de poderes, como el político y el religioso, al servicio de unos pocos⁹, más cuando los supuestos benefactores, en un gesto hipócrita disfrazado de caridad, son los verdaderos causantes de las diversas situaciones a nivel nacional¹⁰, y no siendo suficiente, se les permite manejar “los bienes de Dios”, es decir, los recursos y el erario público que le pertenece realmente al pueblo.

En otra diatriba, que se sitúa en la Medellín de Fernando, el narrador señala las consecuencias de la sobrepoblación y la precariedad socioeconómica, “Las comunas cuando yo nací ni existían. Ni siquiera en mi juventud, cuando me fui. Las encontré a mi regreso en plena matazón, florecidas, pesando sobre la ciudad como su desgracia. Barrios y barrios de casuchas amontonadas unas sobre otras en las laderas de las montañas, atronándose con su música, envenenándose de amor al prójimo, compitiendo las ansias de matar con la furia reproductora.”(Vallejo 32), siendo una crítica de las comunas y cómo su materialización gesta a individuos que tienen en equilibrio el apetito por la reproducción y el asesinato, sometiéndolo, a causa de sus ansias, al funcionamiento de la sociedad de la violencia.

Continuando con la crítica a las instituciones religiosas, y al gesto desacralizador, Fernando ahonda más en las causas que propagan más la peste de la violencia, al retomar el señalamiento hacia el “padrecito loco” y la falsa caridad de los poderosos que, vista desde la Medellín de los 90, ahora incluye los miembros de la esfera del narcotráfico, “Entonces

⁹ El Banquete de del Millón, creado por el sacerdote católico Rafael García Herreros, es un evento de caridad que se celebra desde 1961. Es reconocido por atraer la atención de figuras de las altas esferas públicas y políticas para darse un “baño de popularidad”. A esta gala de recaudación de fondos, en muchas de sus versiones, han asistido presidentes, empresarios, magnates, y figuras de la farándula, dándole una repercusión mediática bastante sonada a dicha cena.

¹⁰ Al primer Banquete del Millón asistió Guillermo León Valencia, quien sería presidente de Colombia al siguiente año, y que fue reconocido por el bombardeo, en 1964, a la república independiente de Marquetalia, conformada por campesinos. Acción que tuvo como consecuencia la creación de la guerrilla de las FARC, y el posterior conflicto armado que duraría hasta la segunda década del siglo XXI.

se acordó de los nuevos ricos de Colombia, los narcotraficantes explotadores de bombas, y se les puso a su servicio para ayudarles a tramar sus tretas. Para él no había dinero malo o bueno, sucio o lavado. Todo le servía para sus pobres y que pudieran seguir en la paridera”(Vallejo 75), no solamente al instalarse en el cotidiano de los sujetos, sino en el apoyo institucional y religioso, que le tiende la mano a los nuevos financiadores del conflicto, y con la hipocresía de la caridad cristiana convertida ya en institución. Más allá de la diatriba contra los pobres y su incontrolable afán por la reproducción, su pensamiento absurdo pasa y logra revelar el verdadero problema al desenmascarar la religión como el apoyo doctrinal del sistema que tiene en funcionamiento a la sociedad de la violencia.

Para Fernando solo existe, como personaje absurdo, la muerte como única certeza humana¹¹, resultado que acepta sin sorpresa, ya que su destino final se da por la acción del tiempo o de forma violenta, siendo la última las más presente en su deambular por la Medellín de los 90.

En su caminar despreocupado por la ciudad presencia un tiroteo por pura casualidad, es amenazado por los armados para arrojarse al suelo, pero lo último que le importa es ser siniestrado, “¿Al suelo quién? ¿Yo? ¡Jamás! Mi dignidad me lo impide. Y seguí por entre las balas que me zumbaban en los oídos como cuchillas de afeitar. Y yo pensando en el viejo verso ¿de quién? “Oh muerte ven callada en la saeta”. Pasé ileso, salmo y salvo, y seguí sin mirar atrás porque la curiosidad es vicio de granujas” (Vallejo 26), la claridad sobre su signo de condenado le permite caminar sin cuidado, y aún sí dejar intacto su juicio absurdo sobre tumbarse al suelo, o peor, el caer en pánico. No le interesa

¹¹ “ninguna moral ni esfuerzo alguno pueden justificarse a priori ante las sangrientas matemáticas que ordenan nuestra condición” (Camus 30). Cita relacionada al inicio de esta investigación, y que establece el “cálculo” de la sociedad de la violencia en su operación, de la que no puede escapar sus miembros, incluido Fernando.

saberse valiente, a pesar de no tener reparo en su integridad física, pues aparentemente pesa más su arrogancia como rebelde metafísico.

No solo es la amenaza accionada por un extraño sobre su persona, tampoco hay asomo de intranquilidad al acercarse a un taxi en llamas luego de un accidente, al que se acerca para esgrimir su juicio “¡Qué espléndida explosión! Las llamas abrazaron al vehículo malhechor, pero Alexis y yo tuvimos tiempo de acercarnos a ver cómo ardía el muñeco. De lo más de bien, como dicen aquí con este idioma tan expresivo” (Vallejo 53), no hay preocupación por la integridad propia. Fernando, por instantes, se hace partícipe de los actos resultantes de los hechos violentos, demostrando que a pesar de su lucidez y de la consciencia de su condena, no deja de ser otro individuo más.

A pesar de que Fernando sea un hombre mayor sabe que la muerte llegará por él, ya sea por un puñal en un atraco, o por las balas extraviadas de la ráfaga de una semiautomática, o por el estallido de una bomba en las calles de la ciudad. Pero esta situación, perder la vida, no le importa en absoluto.

Esto se da por el enfrentamiento de esa noción con la vida misma, es entonces que el fin de la lógica de la existencia es la lucha que da inicio al hombre absurdo. Es en ese punto que la existencia absurda se diferencia de una resignación cínica, ya que no tiene presunción de explicarlo todo dentro de los muros de la razón y su orden, de esa necesidad de catalogar y clasificar el universo frente a la limitación de su conocimiento. A pesar de que Fernando posee una agudeza en sus observaciones que le permiten ver más allá de lo simple y lo evidente, no busca explicar todo suceso hasta sus particularidades más indivisibles. El estar en permanente divorcio con la razón violenta es más relevante que adherirse a una causa cualquiera.

La vida en sí no es algo que le preocupe a Fernando, pues en su realidad es algo dispensable. Además, sus semejantes valoran más la muerte y los ritos que elaboran para llegar a ella, “la fugacidad de la vida humana a mí no me inquieta; me inquieta la fugacidad de la muerte: esa prisa que tienen aquí para olvidar. El muerto más importante lo borra el siguiente partido de fútbol.” (Vallejo 44), luego de llegar a la muerte, lo que sigue es el olvido, y a diferencia de la primera, este es permanente en el ánimo de los individuos, ya que cualquier camino es válido para disolver a los otros en la amnesia colectiva, incluso la excusa del fútbol, en la que la sociedad de la violencia individualiza al sujeto por medio del fanatismo.

La fugacidad de la retentiva del presente no es solo algo que asigna las muertes que acumula la sociedad de Medellín. También, en la percepción que tiene Fernando sobre su propia existencia, en la que tiene la certeza de que todo intento de control sobre ella no tiene caso, “vivir en Medellín es ir uno rebotando en esta vida de muerto. Yo no inventé esta realidad, es ella lo que me está inventando a mí.”(Vallejo 83), y que tampoco parece importarle, pues no se lamenta de tal hecho. Además, que como personaje/narrador, también es consciente de su realidad literaria, “creemos que existimos, pero no, somos un espejismo de nada, un sueño de basuco” (Vallejo 86), y una realidad que, como el basuco, es bastante propia. En la que su “sueño” es una resaca que deja seca la nariz, sus fosas y el interior de la cabeza, es decir, una pesadilla amnésica que no es posible controlar.

La pesadilla seca y brutal que sacude la vulnerabilidad de los colombianos es inevitable, pero Fernando lo tuvo claro desde un principio “Y qué más da que nos muramos de viejos en la cama o antes de los veinte años acuchillados o tiroteados en la calle. ¿No es igual? ¿No sigue al último instante de la vida el mismo derrumbadero de la muerte?”

(Vallejo 88), la lucidez ante la muerte le deja ver que no hay escapatoria, a pesar de que los decesos súbitos son el triunfo de la sociedad de la violencia sobre la vida útil al desechar a sus individuos.

Finalmente, Fernando no busca encontrar el origen de la criminalidad que yace en el alma colombiana, ya que el hacerlo, sencillamente, no lo llevará a absolutamente nada, “Como los delitos no se cometen solos y aquí abajo no hay culpables, entonces el culpable será el de Allá Arriba, el Irresponsable que les dio libre albedrío a estos criminales. ¿Pero a Ése quién me lo castiga? ¿Me lo castiga usted? Mire parcero, a mí no me vengan con cuentos que yo ya no quiero entender” (Vallejo 118), a la vez que hace una reflexión sobre el libre albedrío, que sólo es efectivo dentro de los límites de la sociedad y en función de los actos violentos. Por lo tanto no resulta ser tan libre de todo. Pero no hay necesidad de entenderlo, o de explicarlo, solo es parte de los muros que constriñen su paso.

De esta manera se aclara el lugar de Fernando en la sociedad ficcional que no solo toma retazos de la Medellín de los 90, sino de la mayoría de ciudades colombianas en el que el olvido, la fugacidad de la muerte, y la falta de un sentido de colectividad le dan forma al rostro del sujeto sometido por violencia. Es su deambular el acto perpetuo de su resistencia sin sentido, incluso cuando pierde a su segundo amante, Wilmar, y luego de visitar la morgue, momento en el que Fernando se despersonaliza¹², luego de intentar cerrar los ojos del cadáver de su niño, “salí por entre los muertos vivos, que seguían afuera esperando. Al salir se me vino a la memoria una frase del evangelio que con lo viejo que

¹² Momento en el que el personaje/narrador empieza a referirse a sí mismo en tercera persona, “Si en un principio, de entrada, el hombre invisible pensó, por su color traslúcido, que los cadáveres de la sala de necropsias estaban refrigerados, después descubrió que no. Era la transparencia de la muerte que nos deja a todos como santos coloniales de madera policromada”, en el que el cambio de la primera a la tercera persona narrativa no solo se materializa en las descripciones, sino también en la escena más chocante y baja por la que pasa Fernando al perder a quien ha amado.

soy hasta entonces no había entendido: “Que los muertos entierren a sus muertos”. Y por entre los muertos vivos, caminando sin ir a ninguna parte, pensando sin pensar tomé a lo largo la autopista.” (Vallejo 129), lo que termina, mientras camina por la multitud de “muertos vivos”, por hacerlo desertar, menos de seguir caminando. Luego Fernando toma un bus del que ni él mismo sabe a dónde irá a parar¹³, nunca le ha importado, y no tendría que ser distinto luego del encuentro con el cuerpo de Wilmar en el anfiteatro, pues siempre ha sido un “hombre invisible”, ni muerto, pero tampoco vivo, solo una indeterminación ambulante.

Ismael absurdo

Uno de los elementos que más sobresale en *Los ejércitos* es el del protagonista que asume el papel de un acusador, con un toque más abúlico que el de Fernando en *La virgen de los sicarios*, de toda situación que le acontece, o presencia, al asumir una actitud crítica. Ismael posee una actitud irreconciliable con su medio en el que cuestiona a San José, a sus habitantes, sus instituciones, y sus formas.

San José es un pueblo acosado por tomas del conflicto armado rural colombiano de finales de los 90 e inicios del siglo XXI, así pues sus habitantes han adoptado la resignación y las maneras de la violencia resultante de esta situación. La crítica de Ismael empieza por hacer comparaciones entre lo que eran actos habituales y las consecuencias de la guerra, “No hay luna por ninguna parte, de vez en cuando una bombilla, no hay una sombra viva en las calles, la cita en casa de Hortensia Galindo es toda una fecha, igual que si arribara la

¹³ Interpelando al lector, “Bueno parcero, aquí nos separamos, hasta aquí me acompaña usted. Muchas gracias por su compañía y tome usted, por su lado, su camino que yo sigo cualquiera de estos buses para donde vaya, para donde sea.”(Vallejo 130).

guerra a la plaza, a la escuela, a la iglesia, a tu puerta, cuando el pueblo entero se esconde” (Rosero 40), de camino al evento de Hortensia Galindo, en conmemoración del secuestro de su marido, el protagonista hace esta observación sobre lo que acontece en los espacios del pueblo, su vacío, y la sensación equiparable que deja, a pesar de ser dos situaciones totalmente dispares, su consecuencia es la misma.

Ismael, como hombre absurdo, también posee una “libertad” para esgrimir sus opiniones y pensamientos, debido a que no le importa mucho, o nada, la opinión de sus semejantes. Volviendo con el tema de Marcos Saldarriaga y su secuestro, el protagonista no tiene reparo en confesar a su mujer el desagrado que le causaba el secuestrado, “Yo también estoy algo conforme, te confieso, de que Marcos Saldarriaga haya desaparecido — me atreví a decirle a Otilia” (Rosero 56), no duda en dejar expuesto el desagrado que le causaba Marcos, además que no era alguien querido por los habitantes de San José. Detalle que seguirá siendo tratado para hablar del ánimo de Ismael y de los habitantes del pueblo.

La opinión del personaje no solo se limita a los otros individuos de San José, sino también alcanza a sus instituciones. Como es el caso de la iglesia y las actitudes del cura, del que es alguien cercano. El sacerdote, al ver la tensión de la toma y de cómo poco a poco va ingresando en cada aspecto de la cotidianidad del pueblo, apela, en un gesto inútil, a la devoción institucional al Divino Niño.

“Nos exhorta finalmente, y eleva el dedo índice—: después de la oscuridad llega la luz, y, cosa realmente absurda, que nadie entiende de buenas a primeras, porque todos escuchan y aceptan porque por algo lo dirá 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 su oración” (Rosero 94).

Sin embargo, la actitud que percibe Ismael de los habitantes, refleja el poder nulo que tiene la fe de la nación en momentos de verdadera crisis. Pero Ismael no es presa de la esperanza, la rechaza, prefiere enfrentarse al vacío implacable que se cierne sobre el pueblo antes que aferrarse al fanatismo ciego que evade las costumbres de la violencia, y más cuando se trata de aferrarse a una fe que hace tiempo abandonó a San José.

La crítica de Ismael no solo se limita a las víctimas e instituciones, también se dirige a los posteriores invasores del pueblo, sorteando una individualidad que le ha permitido adquirir su rol como hombre absurdo. Frente a los límites en los que se encierra la sociedad de San José y quienes lo acechan en el conflicto que poco a poco lo va tomando, “un libre pensador que ha decidido elaborar su propia ética y ajustar su naturaleza humana, sus deseos e intereses, a una ética individual” (Padilla 126), con una ética que lo puede conflictuar con sus semejantes y con las instituciones del pueblo al hacer el despliegue de su individualidad y de la autonomía de su pensamiento, siendo este un primer rasgo de su personalidad absurda. Además, ha entendido que la felicidad y el sentido de la existencia no están dados por sí solos (Padilla, 127), y que no hay un orden universal, tampoco hay un plan, ni menos, designio alguno, de ahí que su existencia está sometida al azar. Su felicidad puede ir y venir.

“El sudor me obliga a cerrar los ojos. Estoy seguro que cuando levante el brazo y arroje la granada, sólo por la fuerza que tendré que hacer al arrojarla, estallará en mi mano y reventaré, rodeado de niños, acompañado por un montón de niños, Dios sabe que alguien en el pueblo reirá de esto tarde o temprano: *al estallar el profesor*

Pasos se llevó con él un buen número de niños – me digo, notando la dura superficie de la granada en mi mano... los niños permanecen detrás de mí, hago un vano y último intento por que se alejen, procuro espantarlos con gestos, y, por el contrario, se agrupan más entorno a mí, voces de mujeres y de hombres nos llaman a lo lejos, yo elevo el brazo y arrojo el animal al alcantarillado, oímos el estampido... Yo me vuelvo a los niños: son caras felices, absortas – como si contemplaran fuegos artificiales.” (Rosero 131)

Como se puede ver en la reacción de Ismael, que al tratar de arrojar la granada imagina los titulares del siguiente día “*al estallar el profesor Pasos se llevó con él un buen número de niños*”, en una suerte de broma negra que se dice a sí mismo, y después de lanzada al ver a los niños que se reúnen en torno a él “son caras felices, absortas – como si contemplaran fuegos artificiales”, ya que no son conscientes del peligro por el que acabaron de pasar, pero que Ismael detalla sin asombro alguno. Luego, los habitantes lo toman por un héroe, pero no fue el valor lo que le permitió arrojar la granada a costo de su propia humanidad, posibilitándole llevar a cabo tal acción fue la indiferencia ante la muerte, a pesar de admitir después que sintió temor.

“Hombres y mujeres vienen conmigo hasta mi casa, y entran conmigo, como a su casa, ¿qué celebramos?, ¿a quién derrotamos?, es mejor así, hacía tiempos que nadie entraba en esta casa como a un jolgorio intempestivo, ¿y si Otilia saliera de pronto de la cocina?, me felicitan, alguien corea mi nombre, se enteran las demás gentes, en un minuto; yo sólo quisiera sentarme a leer las cartas de mi hija, pero a solas... La gente aplaude. Noto que mi mano tiembla, ¿es que tenía miedo?, claro que tuve miedo, me repito, estoy orinado —descubro, pero no por el miedo, me repito, es la

vejez, simple vejez—, me encierro en mi cuarto, a cambiarme de ropa.” (Rosero 132).

Además, no le interesa haber salvado a los niños, ni a su persona, no ve triunfo en ello “¿qué celebramos?, ¿a quién derrotamos?, es mejor así, hacía tiempos que nadie entraba en esta casa como a un jolgorio intempestivo”, es consciente de que el asunto no se solucionó al desactivar la granada de forma “heroica”, pues sabe que de algún lado tuvo que haber salido hasta parar al frente de su vivienda semanas atrás. Tampoco le interesa el motivo por el que su casa se llenó de admiradores, a los cuales deja estar ahí por la razón que sea. Solo le importa leer la correspondencia de su hija.

El protagonista, por su condición de hombre absurdo, no solo va adquiriendo una indiferencia hacia la muerte, sino también hay una pérdida progresiva de lo que considera su memoria, en la que deja pasar la noción del tiempo o de situaciones que ha presenciado, “pensar que no hace mucho me jactaba de mi memoria, un día de éstos voy a olvidarme de mi mismo, me dejaré escondido en un rincón de la casa, sin sacarme a pasear” (Rosero 85), el problema de la memoria, que no es otro síntoma de su propia disolución frente a la realidad y la forma de percibirla, constituyéndose como una característica atemporal del hombre absurdo, y que también se presenta en Fernando de *La virgen de los sicarios*. Ambos personajes, uno en Medellín, otro en San José, no sólo transitan el espacio físico, sino que saltan en el “tiempo”, siendo arrastrados por su flujo, de un lado a otro, mientras se resisten a desaparecer.

La rebeldía de Ismael no solo reside en su juicio polémico, ni en la falta de miedo ante los actos hostiles de los violentos, sino también en la negativa de abandonar San José sin que aparezca su mujer, Otilia, cuando la situación para el resto de habitantes del pueblo

se hace inviable, “Si nos hemos quedado aquí toda una vida, ¿por qué no unas semanas?, nosotros aquí seguiremos esperando a que esto cambie, y si no cambia ya veremos, o nos vamos a nos morimos, así lo quiso Dios, que sea lo que Dios quiera, lo que se le antoje a Dios, lo que dé la gana” (Rosero 136), le responde Ismael a un grupo de parroquianos que se encuentran en una concentración que está saliendo de San José, mientras tratan de convencerlo de unirse a su romería. En su negativa demuestra que no tiene la pretensión de explicarlo todo, y que en ese “dejarse ir”, en el que no importa su integridad, se halla uno de sus actos más rebeldes ante la sociedad que no tiene más reparo que ceder ante el avance de las formas del conflicto.

Y así reafirma, en su juicio, la claridad de la lucidez que tiene sobre su estado de condenado “Pero Lesmes tiene razón: el que quiera morir, aquí está su tumba, donde pisa. En cuanto a mí, no importa. Ya estoy muerto” (Rosero 160). Mientras el temor, o la esperanza, que para el protagonista son lo mismo, movilizan a la masa que ignora, o pretende desconocer, un destino que dilata a toda costa.

La desaparición del instinto de supervivencia no se limita a los actos preventivos como el desplazamiento masivo o el resguardarse en su casa por temor al encuentro con los hostiles. Sino también a momentos de peligro súbito, en que en vez de salir corriendo, por reflejo, se deja ir, se desploma por la pura inercia de la gravedad.

“apuntan a todas partes con sus armas, quieren disparar, me dejo resbalar en el andén y allí me quedo hecho un ovillo como si durmiera, me finjo muerto, me hago el muerto, estoy muerto, no soy un dormido, es en realidad como si mi propio corazón no palpitará, ni siquiera cierro los ojos... en vano aprieto los labios, siento que arrojaré la carcajada más larga de mi vida, los hombres pasan a mi lado como si

no me vieran, o me creyeran muerto, no sé cómo pude encerrar la risotada a punto”
(Rosero 186)

Y no solamente es la pérdida de los estados elementales que, involuntariamente, lo harían aferrarse a la vida. Su estado absurdo lo lleva, por un momento, a comprometer con más riesgo la situación. El miedo, el sentido de su propia integridad, la noción de esperanza, y el desespero, la desaparición de todos estos reflejos vuelven invisible a Ismael, quedando solamente la intención de una carcajada que jamás se cometió, haciéndolo inexistente ante el mundo.

Pero este “dejarse ir” no es el estado culmen como hombre absurdo, ya que al desprenderse de las reacciones involuntarias que tiene el resto de la sociedad, es capaz de alcanzar un estado en que su lucidez lo ocupa todo en él, la cual le permite ver el verdadero problema. Por ejemplo, como lo fue al momento de quitarle la granada al niño y no participar en la celebración paupérrima que hace el resto de la gente solo por haberla arrojado, ya que es capaz de percibir la causa de que la granada haya estado ahí, siendo lo que lo separa del resto de la sociedad, que a causa de las formas de la violencia, limita su percepción a lo inmediato.

La agudeza de Ismael también se puede observar cuando regresa el hijo de Geraldina, que días antes había sido secuestrado. El niño, sin aviso, reaparece de nuevo en la puerta de su casa, pero en un estado catatónico del que no es capaz de pronunciar palabra alguna. Luego, en el comedor de la casa, están reunidos con el personaje principal mientras meriendan.

“Yo le quito el turrón de las manos, para sorpresa suya, para sorpresa de su madre, y le digo: “Y Graciélita, dónde está”. Me mira estupefacto, por fin mira a alguien,

creo. “Bueno”, le digo, poniendo mi cara casi encima de la suya, “ahora te toca a ti hablar”. Qué fue de Graciélita, qué pasó”. El solo nombre de Graciélita lo remece. Me mira a los ojos, me entiende. Geraldina ahoga un grito...” (Rosero 151)

Mientras estaban allí, Ismael que no tenía hambre, se fijó en el niño, en su silencio, en su falta de actividad, y en un acto automático, que no tuvo planeación ni propósito, le arrebató el postre de las manos, enseguida le pregunta por su hermana y por su padre, lo que causa una reacción en cadena dentro del niño, que sin esperarlo rompe su silencio, a pesar de que no de mayor información sobre el paradero de ambos, Ismael logra sacarlo de su estado catatónico.

Cabe recordar que, al igual que Fernando, para Ismael la única certeza que acepta es la de la muerte, por lo que desde el inicio acepta que puede llegar por él en cualquier momento y manera. Sin embargo, las que acciona la sociedad violenta, son las más posibles debido a la amenaza de la toma armada que poco a poco va tomando control de San José. A pesar de que sea un hombre mayor, sabe que se irá al estruendo de granadas extraviadas o con ráfagas de fusiles, o de explosivos por entre las calles del pueblo, pero esto le dejó de importar hace tiempo.

Más allá de la poca relevancia que le da a su integridad, y teniendo en cuenta la diferencia del hombre absurdo con una existencia de resignación cínica, Ismael no tiene presunción de encontrar una explicación dentro de los muros de la razón y su orden, no tiene esa necesidad de catalogar y clasificar el universo frente a la limitación de su conocimiento, y por lo tanto, no tiende a darle sentido a las situaciones inauditas que propicia la violencia. En una de las escenas finales de la novela, Ismael se encuentra con un

grupo de soldados que están abusando sexualmente del cadáver de su vecina, Geraldina. El cual es un personaje que ha sido objeto de su deseo.

“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, ante el cadáver, mientras se oye su conmoción de muñeca manipulada, inanimada— Geraldina vuelta a poseer, mientras el hombre es solamente un gesto feroz, semidesnudo, ¿por qué no vas y le dices que no, que así no?, ¿por qué no vas y tú mismo y les explicas cómo?” (Rosero 202)

Aquí se evidencia que Ismael, como víctima civil, no tiene miedo de los actores armados que están abusando del cadáver de su vecina. En la novela es palpable que este personaje no reacciona con sorpresa o pánico frente a los sucesos brutales de la toma del pueblo, lo cual no significa que no le afecten estos hechos. Esta condición le permite hacer apreciaciones de toda la situación, “el hombre es solamente un gesto feroz, semidesnudo”, concluye al presenciar el acto de violación. Sin embargo, continúa con el monólogo en el que no solo cuestiona al grupo de soldados “¿por qué no vas y le dices que no, que así no?, ¿por qué no vas y tú mismo y les explicas cómo?”, sino a sí mismo, al poner sobre la mesa su deseo de participar en el acto “Ismael, ¿esperas tú también el turno?”, aunque por un momento parece simpatizar con los victimarios, y no solo eso, pretende ser superior a ellos, al desprenderse de todo rasgo moral, piensa, por un solo instante, que los puede instruir sobre cómo poseer el cadáver de Geraldina, de ese cuerpo que tanto espío y deseó cuando estaba lleno de vida y sensualidad. Pero al final no toma parte de la violación, y solo sigue su camino, pues su presencia es insignificante ante el grupo de soldados, al final nada le pertenece y nada tiene que enseñarles.

La personalidad absurda de Ismael, luego de su comportamiento al ser espectador de esta escena, se resalta al intentar dirigirse a su casa, pero los soldados que terminaban de violar el cadáver de Geraldina reparan en su presencia. A diferencia de otro grupo de soldados que lo habían interrogado en la calle momentos antes, no pasan de él, no pasan su falta miedo, ya que lo sienten como una ofensa a su autoridad armada al no demostrarles pavor alguno.

“... y alcanzo el pomo de mi puerta, las manos no me tiemblan, los hombres me gritan que no entre, “Quieto”, gritan, me rodean, presiento por un segundo que incluso me temen, y me temen ahora, justo cuando estoy más solo de lo que estoy, “Su nombre”, gritan, “o lo acabamos”, que se acabe, yo sólo quería, ¿qué quería?, encerrarme a dormir, “*Su nombre*”, repiten, ¿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 y reiré otra vez, creerán que me burlo y disparan, así será.” (Rosero 203).

La muerte repentina, para él, se hace presente como tensión más extrema, sienta su precedente como realidad única, ya que al renunciar a la esperanza de la vida, es libre de la falsa ilusión del porvenir, de las ataduras del miedo, de los aferramientos. Es así que, incluso con el signo de la muerte repentina sobre su humanidad, es capaz de emitir un último juicio sobre la sociedad de la violencia, aunque eso le ataña a su propia despersonalización al encontrarse en una situación de absoluta vulnerabilidad. El ser un rebelde metafísico lo hace superar su condición de víctima y de futuro cadáver que cobra la violencia.

A diferencia de Fernando, Ismael no tiene un discurso ni una diatriba tan directa y punzante en la que el autor incluye personajes de la vida y política nacional con nombre propio. Sin embargo, la rebeldía del primero, no solo se evidencia en las críticas y reflexiones sobre el conflicto, sino que también se visibiliza en los encuentros que tiene con los violentos y que estos, al ver que no reacciona con miedo y pánico, dejan que siga su camino.

Incluso cuando, por error, queda atrapado en una redada en la madrugada al pasar por la plaza principal del pueblo “A los madrugadores nos interrogan: por qué madrugó hoy, que hacía en la calle. Se pueden ir algunos, más o menos la mitad: un soldado leyó una lista de nombres: “Éstos se van”, dijo, y me quedé pasmado: no escuché mi nombre. En todo caso, me voy con los que se van. Una suerte de enfado, indiferencia, me ayuda a pasar por entre los fusiles sin que nadie repare en mí” (Rosero 64), en la que no le importa poner en riesgo y al azar, la posibilidad de salir espontáneamente del grupo de retenidos, apuesta su vida, aunque sabe que no vale nada, y que tampoco hay razón para hacerlo.

Luego de despedir el último grupo de desplazados que abandonan el pueblo, y de decidir quedarse hasta el final, Ismael reconoce que no importa qué suceda con ellos, o qué suceda con él, “En la primera curva de la carretera los veo desaparecer. Se van, me quedo, ¿hay en realidad alguna diferencia? Irán a alguna parte, a un sitio que no es de ellos, que no será de ellos, como me ocurre a mí, que me quedo en un pueblo que ya no es mío” (Rosero 193), a la vez que ya no se siente de San José, ya no hay lugar para él, un extranjero en su propio pueblo, debido a que ya no lo reconoce luego de lo sucedido. Además que poco a poco ha ido perdiendo la percepción de sí mismo mientras permanece obstinadamente a la espera de Otilia.

En medio de una redada que hacen los armados, en la que la emprenden contra los civiles que están en medio de la calle, mientras los ejecutan, pasan de largo “De cualquier manera, sin dudarle, encañonan al hombre y disparan, una, dos, tres veces, y después reanudan su camino, ignorando a la madre, ignorándome a mí, ¿es que no quisieron verme?” (Rosero 198), lo que hace que se cuestione sobre su lugar en el mundo, e inevitablemente su lugar en el conflicto y cómo lo ven realmente los demás. Mezclándose esto con la pérdida de la noción de la linealidad del tiempo y de su memoria, permitiéndole observar más de cerca a los sucesos y a quienes los afectan sin que noten su presencia.

Rosero, desde la perspectiva de Ismael, rompe con el estereotipo de la víctima al dotarlo de una “personalidad absurda”, más allá de hacerlo parecer como una víctima con algún tipo de estrés postraumático. Hay que tener en cuenta que al protagonista nunca le importó gran cosa lo que suceda con su integridad física y moral, incluso hasta el punto de perder la empatía, así fuera por unos instantes, que sentía por algunas personas al finalizar la novela. En él prevalece su espíritu de acción, que se manifiesta en su movimiento y pensamiento constante, en especial en lo segundo, al decidir seguir sin detenerse, y de saber con certeza, en todo momento, que todo esfuerzo, por mínimo que fuera, es inútil. Su voluntad de acción reside en el desconocimiento total de la “libertad” dada por un ente superior, ya sea un poder de estado o religioso. Y en este caso, una autoridad brutal que emana de un ejército invasor. Desprecia esta noción de “libertad eterna”, que ve como una promesa al aire, lo que lo hace consciente de ejercer su capacidad de acción sin dirigirse a una meta, por tanto no importa el propósito, solo interesa el actuar.

Aunque ha sido evidente la “libertad” de Ismael para hacer sus juicios, emitir sus pensamientos, y de actuar sin miedo frente a los armados, es necesario mostrar las

reflexiones de las que es capaz al hacerlas. Nuevamente, en la reunión de Hortensia Garrido por cumplirse otro año de secuestro de su marido, Ismael le expresa a su mujer el espectáculo patético en el que se han ido convirtiendo, año tras año, las reuniones en casa de la mujer. “daba pena Hortensia Galindo en su silla, el plato en sus rodillas, sin probar bocado. Vi sus lágrimas caer en el plato. Comían a su lado los mellizos, despreocupados. Nadie la pudo consolar, y pronto se olvidaron de hacerlo. —Culpa de la lechona —dije—. Demasiado sabrosa. —No seas cruel. A veces me pregunto si de verdad sigo viviendo con Ismael Pasos.”(Rosero 58), sin embargo, Ismael, a pesar de que no tenía la menor importancia, decide aclarar su posición y darle a entender a Otilia el porqué de su reflexión “—No soy cruel. te repito que me duele que cualquier hombre sea retenido en contra de su voluntad, tenga lo que tenga, o no tenga lo que tenga, porque también se están llevando a los que no tienen, mejor dicho esto está de desaparecer primero uno, voluntariamente, para que no nos desaparezcan a la fuerza, que debe ser mucho peor.” (Rosero 59), siendo consciente de la situación del secuestrado, por más que haya sido una persona repudiada por varios habitantes del pueblo, teniendo en cuenta los manejos turbios que hizo durante su mandato como alcalde. Por ende, Ismael no duda en hacer la aclaración de su juicio, y de la necesidad de mostrar el fondo en el que se haya su pensamiento y su sentir.

Lo anterior, le permite a Ismael hacer juicios y valoraciones diferentes a las que emitiría una víctima convencional en la mayoría de las narraciones de la literatura de la violencia colombiana. Esto no significa que el autor esté rompiendo con el pacto de verosimilitud al recrear un personaje de estas condiciones en medio de la toma armada de una población, ya que el protagonista, a medida que avanza la novela, deja conocer sus opiniones y emociones. Como el hecho de estar en medio de la desolación de San José esperando por su mujer, Otilia, que desapareció cuando inició la toma, aun cuando sabe que

jamás la volverá a ver, junto con los “sobrevivientes”, que son los gatos que habitan la casa de la pareja. Para Ismael, como rebelde del absurdo, el recibimiento de la muerte es otra de sus libertades, ya que al negarse a la esperanza, puede asumir el resto de su vida sin consuelo.

En ese sentido, el pensamiento de Ismael entrama una lógica, una absurda, claro está, que se refleja al esperar a su esposa que nunca llegará, al deambular por las calles vacías de vida, al vagar por entre los escombros y los cuerpos de sus paisanos, y al pasar por delante del ejército victimario sin miedo a la muerte, pero también sin valor por la vida. Esa su forma de lucha: camina razonando, sufre cuestionando, sin propósito alguno. El seguir es su resistencia y su rebeldía ante la violencia durante el desarrollo del relato.

Aunque ya se mencionó que la rebeldía de Ismael, claramente, está determinada por sus juicios, su terquedad al esperar a que Otilia aparezca, y por no mostrar subordinación ante los actores armados, también se define por ese “no lugar” que tiene dentro de los muros razonables de San José, “¿una copa? se ríe. No es el momento, digo, y él, acercando su tufo a mi cara, completamente abstraído, sus ojos flotando en la calle vacía, alucinando de sí mismo: “Tenga cuidado, profesor, el mundo está lleno de sobrios. Me estrecha la mano con fuerza y se aleja” (Rosero 76), y es precisamente Mauricio Rey, la primera persona a la que acude evadiendo los compromisos sociales de la comunidad, el borracho del pueblo, un paria, pero que justamente, como Ismael, posee un juicio que lo lleva en sus abstracciones a buscar saltar los muros de la razón que constriñen el pueblo y a sus habitantes al no tener un lugar entre los parroquianos de San José. Así como el maestro Alfaro, un curandero que Ismael luego visita a las afueras del pueblo por su problema de rodilla. Estos personajes, por su condición marginal, le recuerdan al protagonista su rol.

Ambos personajes, Fernando en *La Virgen de los sicarios* e Ismael en *Los ejércitos* poseen una actitud que cuestiona su entorno, claramente hay diferencias marcadas entre las maneras como lo hacen cada uno en las obras a las que pertenecen. En el caso de Fernando su pensamiento y aseveraciones son más punzantes y directas, se dirigen a sectores y personajes puntuales de la esfera pública nacional, su la sátira es más evidente en las diatribas que construye. El discurso de Ismael es más introspectivo, aunque señala y acusa tanto a los violentos como a la población de San José con las actitudes que normalizan el devenir del conflicto que se apodera del pueblo. Ambos están al margen de sus respectivas sociedades, saltando sus muros cuando lo desean, a la vez que se desdibuja su linealidad temporal, su memoria y su permanencia física, pero conservando una lucidez absoluta, lo que les permite abstraerse de los entornos capturados por las formas de la violencia, y también diferenciarse de los sujetos individualizados por el miedo, la codicia, la sevicia, y el interés propio al ser víctimas y victimarios. Ubicándose en el divorcio constante de los encasillamientos, o de la estabilidad que les tira, como migajas, el sistema que los quiere adaptar como engranajes para perpetuar el signo de la violencia. Un desgarramiento que inicia con la consciencia plena de no pertenecer a la esperanza, de rechazarla de manera categórica cuando se les presenta, aceptan la inminencia de la muerte, a pesar de que jueguen con ella, o incluso de retarla en algunas ocasiones, lo que les permite no ceder ante el desespero o el fanatismo, no evitan el hecho de no controlarlo o comprenderlo todo, y que finalmente los lleva a establecer un resistencia metafísica por medio de su pensamiento, a pesar que no pretenden llegar a meta alguna. Lo hacen hasta el último momento, de manera incesante, hasta que se desdibuje su individualidad al ser blanco de una ejecución por la espalda a quemarropa, o por tomar un transporte con destino a ninguna parte.

Capítulo III: Estética de lo absurdo en la literatura de la violencia

El arte, en general, se ve permeado por situaciones contextuales, por ende no es ajeno a la realidad contextual que le circunda. Como en el caso colombiano con sus situaciones de violencia a lo largo de su historia que influyen de forma contundente en las formas de expresión, en especial el contexto del siglo XX, que vino seguido de varias guerras civiles luego del proceso de independencia, lo que hizo del suceso violento un tema recurrente en las diversas manifestaciones del arte¹⁴, al ser un aspecto que permea diversos elementos del cotidiano influye en las representaciones estéticas, materializando discursos, por lo general, en clave de señalamiento y denuncia ante los hechos ocurridos. Hemos hablado del conflicto como base para el planteamiento del personaje absurdo y la consecución de la sociedad de la violencia que se ficcionaliza en la literatura, al tener como referente las novelas relacionadas en este estudio. Si bien la guerra, la muerte, o la situación de las víctimas civiles en un conflicto pueden ser considerados temas universales en las artes, y en específico en la literatura. Es necesario hablar de los elementos particulares sobre la literatura de la violencia colombiana de las últimas décadas del siglo pasado, y que influyen directamente en el sistema al personaje absurdo como uno de sus protagonistas.

¹⁴ “no existe escritor o artista que no haya vivido directa o indirectamente los efectos de la violencia... todas las manifestaciones de violencia se han convertido en objeto estético no solo de la literatura y el drama, sino también de las artes plásticas y visuales en general” (Padilla 12).

Estéticas de la violencia y su percepción

Los hechos violentos, en especial los perpetrados por los actores armados¹⁵ a lo largo del siglo XX en Colombia, no son ajenos a las descripciones y a las representaciones estéticas en el arte nacional, en especial en la representación de formas puntuales de los hechos de la violencia nacional, sino también su estado moral” o la indiferencia, el estado de zozobra y apatía, o la costumbre de convivir con las “dinámicas de la violencia” (Padilla 13), lo que no solo se ve en la manera de caracterizar las narrativas de actos macabros de lesa humanidad, y que llevan al espectador a presenciar una estética de lo grotesco, sino también a ser testigos de la recepción de los habitantes que han asimilado las formas violentas al adaptarlas a su cotidianidad. Siendo una de las bases desde las que se plantea el entorno de la sociedad de la violencia en la literatura, en la que la actitud del colectivo social, ya sea con su permisividad por la resignación, el miedo, o por sometimiento, haciendo que prevalezca como una filosofía de vida y se arraigue en estos entornos. Lo anterior se debe a la normalización de los fenómenos violentos en el país, donde el individuo común se acostumbra a enterarse de enfrentamientos armados en los municipios. Subsecuentemente se entera de las masacres, el desplazamiento de las víctimas a las ciudades, las venganzas entre cárteles o contra agentes del estado, entre otras situaciones. Que a lo largo de varias décadas (antes del proceso de paz con las FARC, de los asesinatos de líderes sociales, o de la mesa de negociación con el ELN, al momento de la presentación de esta investigación) formaron parte del cotidiano, lo cual no ha sido ajeno a la estética del arte nacional.

¹⁵ Matanzas y formas de ejecución de los bandoleros durante la Violencia a mediados del XX, y la sistematización de las masacres, como: la masacre de La Chinita (1994, Antioquia), masacre de Maripán (1997, Meta), masacre de El Aro (1997, Antioquia), masacre de Machuca (1998, Antioquia), entre otras.

La representación de esta violencia, y no sólo la vivida luego de la guerra protagonizada por los cárteles de la droga en los 80 y las masacres extrajudiciales de líderes opositores durante esa década por el Estado, es tomada, en varias ocasiones, como un documento testimonial de los sucesos, lo que hace que la lectura desde los procesos estéticos termine en un recuento historicista de la nación y sus conflictos¹⁶. Sin embargo, como se mencionó en el primer capítulo, varias obras literarias, más allá de cumplir una función histórico-social al denunciar o recordar hechos que pueden caer en el olvido, son capaces de resignificar, desde su propuesta artística, las situaciones de violencia. Permitiendo que el estudio de las obras sintetice una estética, que además de estar atravesada por esferas fuera del marco artístico, tenga en cuenta en las creaciones que abarca un lenguaje literario capaz de atravesar los límites de las estructuras predisuestas, haciendo que los elementos de su lenguaje tengan un mayor número de significados transmisibles al espectador. Aunque no sea algo exclusivo de la literatura colombiana, ni tampoco de la estética del arte en general.

Ya hemos tratado la perspectiva de la violencia en la literatura colombiana durante el siglo pasado, en la que un grupo de obras tiene un fundamento testimonial, que luego fueron seguidas por novelas y relatos que ficcionalizan los hechos para configurar una estética sin dejar de tratar ejes fundamentales del conflicto colombiano. Como es el caso del Boom latinoamericano con Gabriel García Márquez al inscribir su obra en el realismo mágico, en la que se ven elementos de situaciones propias del conflicto colombiano, pero

¹⁶ “Por ser una categoría destinada a evaluar procesos históricos y sociales, pese al uso recurrente que la crítica colombiana hace de ella, resulta problemática para explicar procesos estéticos-literarios diversos. Si bien no se debe perder de vista el carácter social de la literatura, tampoco desconocer en gran parte de esta literatura se escribe durante el periodo que comprende la Violencia bipartidista y el Frente Nacional, es necesario no confundir los procesos estéticos y literarios con los procesos históricos y sociales.” (Padilla 34).

que no se limitan a la tradición que describe de forma legítima los eventos históricos¹⁷, ya que amplía los límites del retrato situacional en las narraciones. En ese sentido, la obra del Nobel colombiano, como propuesta estética, desautomatizó¹⁸ la mirada de la literatura sobre el contexto nacional que se llevaba hasta el momento, al incluir en su sistema elementos que pueden ampliar la visión del fenómeno violento desde el campo artístico, por medio del hecho literario, por lo que se dotó con una mayor relevancia a su lenguaje no solo al llegar a más receptores, sino también al darle más elementos que amplían las posibilidades de su semántica.

Sin embargo, la permanencia de la estética de García Márquez no impidió que autores posteriores siguieran dinamizando las perspectivas del conflicto desde sus obras. La desacralización no solo se remite a la remoción de elementos tradicionales por creencias actuales dentro de una comunidad, como sucede en *La Virgen de los sicarios* con respecto a los referentes católicos en la que son depuestos para ser reemplazados por otros. También se apunta a estéticas que con el paso del tiempo se automatizan, o se vuelven ejemplos tradicionales a pesar de que en su momento plantearon un cambio, y más cuando se trata de la violencia en el arte colombiano, ya no que no solo tratan de las formas de ficcionalización de las situaciones de conflicto, sino en la forma de representarlo. Siendo ejemplos concretos las obras de Vallejo y Rosero, que con sus novelas rompen el marco del realismo mágico que se convirtió en un referente institucional dentro de la literatura nacional del siglo pasado.

¹⁷ “Un segundo momento en el que la variada experimentación formal propia del Boom y del realismo mágico da como resultado novelas con trasfondo histórico ubicado en lugares extratemporales en las que se realiza una evaluación mítico-legendaria, mágica, no solo de dicha violencia sino de otras que la anteceden.” (Padilla 45).

¹⁸ La *Desautomatización* es un concepto acuñado por el formalista ruso Viktor Shklovski, en el que un autor de una obra irrumpe en el sistema de un lenguaje colectivo, al romper su relación convencional con su intervención.

En la desacralización que hacen ambas novelas, como se puede ver en *La Virgen de los sicarios*, ya que la obra se plantea desde elementos sociales y culturales que terminan por incidir directamente en la estética literaria. Se marca entonces una clara diferenciación con las tradiciones que le antecedieron, “las sagas familiares han sido sustituidas por familias desestructuradas; la masculinidad inverosímil tan característica de los Buendía ha sido reemplazada por una homosexualidad militante; los personajes no levitan (Remedios la Bella o el padre Antonio Isabel), sino que saltan por los aires por efecto de las bombas...” (Camacho 222), desde el retrato que se hace la violencia nacional, al asumirla de una forma que va más allá de lo explícito. Ya que se resaltan las consecuencias de los actos hostiles y del entorno que las genera, con descripciones detalladas sobre los efectos de los hechos violentos que suceden en las tramas. Se busca un efecto de impresión en el espectador que las confronta.

En paralelo a Vallejo, *Los ejércitos*, que también hace una descripción descarnada en algunas de sus escenas durante la toma armada de San José, hace más visible la desolación interior, no solo de su protagonista, sino también de las víctimas que habitan el municipio durante la toma. También se identifican sus estados de su resistencia (que es más presente en Ismael), o resignación, ante el abandono de la toma armada, en que el autor, a cada momento, reitera estos efectos en el ánimo de los personajes de forma incesante. Se plantea de esta manera un factor diferenciador con respecto a la tradición de Gabriel García Márquez que solo la hace explícita en algunas partes de su obra¹⁹, además que también

¹⁹ “-¡Tírense al suelo! ¡Tírense al suelo!

Ya lo de las primeras líneas lo habían hecho, barridos por las ráfagas de la metralla. los sobrevivientes, en vez de tirarse al suelo, trataron de volver a la plazoleta, y el pánico dio entonces un coletazo de dragón, y los mandó en una oleada compacta contra la otra oleada compacta que se movía en sentido contrario, despedida por el otro coletazo de dragón de la calle opuesta, donde también las ametralladoras disparaban sin tregua...” (García 347). Una escena de *Cien años de soledad* que retrata la Masacre de las Bananeras, donde huelguistas de la United Fruit Company fueron masacrados entre el 5 y 6 de diciembre de 1929 en Ciénaga, Magdalena por la fuerza pública.

representa la recepción general del ciudadano colombiano de finales del XX frente a la guerra al momento de publicar la novela.

Tales propuestas muestran con mayor crudeza la violencia en la literatura, haciendo que las características del conflicto formen parte de una nueva concepción estética, eliminando actitudes de corte romántico que, dentro de la tradición de la literatura colombiana las dota de un “realismo crítico” (Padilla 148), que se diferencia de las tendencias anteriores. Expone de forma explícita la condición del espíritu del colombiano, sin adornos. Pues más que poner de manifiesto las causas de las problemáticas nacionales, que se hallan implícitas en las narraciones en comparación a obras anteriores, acentúan las consecuencias de quienes viven el conflicto, lo que se puede considerar como la base para el entorno de las sociedades de la violencia en estas novelas. Entonces se revela la forma en cómo se somete, o manipula, a los personajes que la habitan y la perpetúan, y a su vez cómo el personaje absurdo, desde su lugar como crítico de las lógicas del conflicto, da cuenta de los elementos que movilizan su mecanismo.

Desde la crítica se observa una tendencia en varias novelas que sucedieron las obras de García Márquez, y es la necesidad de identificar con mayor claridad los despojos de la guerra. Algo que va en paralelo a la exposición mediática, hasta ese momento, de las consecuencias del conflicto en distintas partes del territorio. Se contrasta radicalmente con el discurso ficcional del realismo mágico, que mostró de forma florida el desastre nacional del conflicto armado con sus maneras “maravillosas”, para presentar la realidad con un “reflexivo realismo trágico” (Ortegón 305). Algo que surge por una búsqueda de entenderlo más allá de lo que los medios permitieron entrever, teniendo en cuenta las conveniencias políticas que buscaron generar en la opinión pública. Por tanto el realismo mágico pasó a ser visto como una tendencia automatizada en contraste a las nuevas propuestas estéticas de

autores posteriores que buscaron hacer más visible el conflicto, con respecto al contexto, y sin recaer en las formas testimoniales de la violencia.

Lo absurdo como hecho estético del ciclo de la violencia

Es entonces que la perspectiva de la violencia como hecho humano cobra más relevancia en la estética literaria, lo que se identifica en novelas como *Los ejércitos* y *La Virgen de los sicarios*. Permitiendo plantear el lugar del personaje absurdo como resultado de una lectura que tiene más presente el contexto al que se dirige, en especial al incluir el lugar del lector en la conformación de su lugar en el plano literario.

Antes de seguir es necesario aclarar el enfoque estético sobre el que se seguirá desarrollando el concepto del personaje absurdo en la literatura de la violencia. La estética, más allá de entenderse como una teoría filosófica sobre el entendimiento de la “belleza” en las cosas, o lo “bueno en sí”, según Platón, tiende a develar la interacción del objeto artístico con un medio, y cómo es percibido. Este entendimiento se da por la relación del objeto con otros sistemas que componen la percepción del sujeto que está ligado a un contexto. Siendo el caso, la recepción de la violencia en la literatura colombiana, cómo es entendida, qué elementos la componen, o qué influye en su consecución. Este es el enfoque estético que se tratará para hablar de la literatura del conflicto y del personaje absurdo en ella.

La violencia es entendida como un hecho en la identidad colombiana, ya que en el siglo XX se identifica como un rasgo que está junto a su idiosincrasia. Tras una historia de conflictos sucedáneos, incluso antes de la conformación como una república independiente, se da por hecho que siempre hizo parte del ánimo de los habitantes del territorio.

Convirtiéndose en un elemento cultural que “se adhiere a la naturaleza y al modo de vida de

los colombianos” (Padilla 40). Sin embargo, esta “naturaleza”, cabe la pena resaltarlo, es distinta al imaginario popular que reza que el “colombiano es violento por naturaleza”, pues de ser así no existirían estructuras críticas y cuestionadoras, desde el arte nacional, que intentan representar la violencia como una patología. No solo en una búsqueda de entender su razón de ser, sino también en cómo ha sido asimilada por la sociedad, en un intento por hacer que el colombiano se reconozca a sí mismo. La adherencia al fenómeno del conflicto se da por convivir con hechos que no solo han acompañado la conformación de la nación y de su identidad, sino también en la manera de resistirlo. Es entonces que la estética literaria que se configura a finales del XX adhiere, más allá del repudio a la guerra, una “resistencia metafísica”²⁰ a la sociedad de la violencia, que encaja con la rebeldía del personaje absurdo en ambas novelas.

Es necesario relacionar algunos rasgos del tipo de violencia que se encuentra en la estética de finales del siglo pasado que, aparte de incluir con mayor desgarramiento y crudeza las consecuencias del conflicto, resalta las particularidades que se asocian con la sociedad de la violencia, y que se han establecido en la identidad nacional. Las narraciones que problematizan ese conflicto insertan elementos contextuales de la situación nacional de las últimas décadas del XX²¹ en Colombia, con las que se vinculan e identifican varios sectores de la sociedad, y que son retratadas en las obras de Vallejo y Rosero, mostrando una clara diferenciación con la tradición anterior.

²⁰ “Camus se consagra al estudio de la *rebelión metafísica*, la cual define como “(...) el movimiento por el cual un hombre se alza contra su condición y la creación entera”. La llama metafísica porque “(...) discute los fines del hombre y de la creación.” (Maldonado 53).

²¹ El anquilosamiento de la categoría de la violencia en la historiografía literaria (...) resulta inadecuada, por ejemplo, para abordar novelas y autoficciones de la narrativa contemporánea de autores que se confrontan con un Estado y una cultura que han entrado en las dinámicas violentas de las mafias violentas del narcotráfico, el sicariato, las guerrillas y el paramilitarismo...” (Padilla 47).

La Virgen de los sicarios tiene la capacidad de transmitir un mayor flujo de información si el lector tiene una mayor relación con elementos contextuales asociados a su construcción, característica que no es ajena a *Los ejércitos*. Aunque es un efecto que se observa en diversos objetos artísticos, se destaca la intervención del lector como un artífice del sentido que se les da a las obras. La memoria social establece un vínculo con la identidad del espectador, en que la posición de “lector-espectador.”(Ortegón 299), se asume activa dentro de la estructuración de la obra, conduciendo a una inmersión más profunda para su abordaje. Debido al anclaje contextual que suscita en el espectador, en especial si hay rasgos identitarios en los que se reconoce. Se lleva a manejar sustratos más complejos en el lenguaje narrativo, gracias a que se involucra la participación del lector en la conformación de una estética en la que cuestiona su identidad con respecto al hecho violento implícito en la narrativa.

Siendo esta capacidad de identificación contextual la clave que permite que el espectador colombiano, en especial el que tiene una idea del conflicto de finales del siglo XX, no sólo como partícipe en la transmisión de información en la obra, sino que ponga a debate el lugar que se le ha dado a la violencia en la conformación de la identidad en la literatura. Aparte de situar al espectador con respecto a las situaciones de conflicto que tienen origen en la realidad nacional, tanto de las víctimas, los actores armados, y demás entes involucrados a lo largo de las últimas décadas. El personaje absurdo, que se desprende de las caracterizaciones habituales, y especialmente si se sitúa la narración desde su perspectiva, lleva al lector a participar de la crítica que hace de la sociedad de la violencia desde la propuesta literaria que hacen los autores.

Al incluir la perspectiva contextual del lector para la construcción de sentido de la obra, se busca que la interpretación del hecho violento de finales del siglo XX en la

literatura sea directo y contundente. En ambas novelas se destaca la representación de las vivencias del conflicto, más que un hecho concreto, que contenga un “valor existencial”²², en que los autores traducen “el hecho de vivir en la guerra” (Padilla 155), y que es más visible en la obra de Rosero. Sin embargo, este valor también se identifica en *La Virgen de los sicarios*, al tomar las caracterizaciones de la materia misma de la realidad como elementos en relación de la situación existencial de la violencia colombiana, para la formación de la estética literaria de finales de siglo.

La estética de lo absurdo en *Los ejércitos* y *La Virgen de los sicarios*

El valor que agregan novelas como las de Rosero y Vallejo a la estética de la violencia en la literatura colombiana reside en asimilar la violencia como hecho y no como concepto, gracias a la capacidad contextual de vincular al lector en la formación de su sentido. Es decir, no solo en la lectura que se hace de la obra, sino del conflicto armado por medio de la figura del personaje absurdo y su rebelión en medio de la lógica de la sociedad de la violencia, que toma elementos que el espectador identifica con su contexto, y así logra tener una lectura de la situación por medio de la obra.

Es entonces que la lectura propuesta por ambos autores, en la que el espectador como constructor de la perspectiva de la realidad nacional, está mediada por su subjetividad al identificar elementos del conflicto que ya conoce. Las obras reflejan la barbarie del conflicto en la conciencia de los personajes, no como un hecho contextual, sino como “experiencia humana” (Padilla 60). Esta perspectiva se hace más efectiva al tomar como eje

²² “El arte se asemeja a los signos puramente comunicativos, salvo que la relación comunicativa entre la obra de arte y la cosa designada no tiene valor existencial, ni aun cuando la obra afirme algo.” (92 Mukarovsky)

al hombre absurdo, que es el elemento que problematiza toda la situación de violencia en la estética que se configura desde estas novelas.

Al tener en claro aspectos como la perspectiva del lector, la representación de la violencia colombiana de finales del siglo XX como un hecho y la necesidad de problematizar la descripciones de las consecuencias del conflicto, en la conformación de una estructura estética que plantee una discusión más compleja con el espectador. Se observará con más detalle estas configuraciones en cada novela, entendiendo las particularidades de cada una frente al lugar del hombre absurdo en la estética de la violencia.

Una de las principales diferencias de *Los ejércitos* con *La Virgen de los sicarios* es la afección interna que genera el estado de guerra. En la obra de Vallejo, que está llena de eventos violentos que Fernando va describiendo a medida que recorre Medellín, el personaje de Ismael, también va retratando los sucesos, pero todos estos eventos están relacionados con una toma armada que va consumiendo a San José, lo que se refleja en el estado mental de los pobladores que tienen más voz que los demás personajes de *La Virgen de los sicarios*. Pero no es solo la situación de las víctimas la que se refleja en la obra, sino del resto de actores que conforman la sociedad de la violencia y cómo los toca. Ismael, desde su perspectiva como hombre absurdo, y que en algunas ocasiones también se ve afectado, permite ver al espectador el estado de sus paisanos y el de los violentos que hacen uso del poder de sometimiento por medio de las armas al hacer una valoración estética de los efectos de la guerra en la conciencia.

Es claro que San José es una representación de los municipios del país que fueron (y son con los nuevos actores armados) presa y escenario del enfrentamiento bélico que incide en las prácticas y costumbres del modo de vida de sus habitantes. En San José se

materializa la incertidumbre y la zozobra que normalizan las víctimas del conflicto en Colombia, en el que la guerra, que no solo hace parte de su cotidiano, sino que también está presente en sus mentes (Padilla 124). Se constituye una de las bases para la formación de la sociedad de la violencia, permitiendo su arraigo y normalización en la atmósfera de toda la novela, y en consecuencia la aparición del narciso moderno como confirmación de su establecimiento.

Otra de las particularidades Ismael como personaje absurdo, aparte de la interiorización que se hace en algunos personajes de la novela, es el flujo de consciencia del protagonista que, al revelar sus estados emocionales, da al lector acceso a la crítica que hace de la sociedad moderna, revelando sus límites y consecuencias, desde la vista interior del personaje principal, que no solo revela las sensaciones de su primera persona, sino la focalización de la violencia desde su perspectiva. Es desde su subjetividad que se posibilita no sólo la crítica, sino el análisis de las situaciones del conflicto plasmadas durante la toma armada de San José.

Esta focalización, que por medio de las emociones de Ismael se identifica los muros de la sociedad de la violencia también deja entrever las características que lo identifican como un hombre absurdo, y que posibilitan su lugar dentro de la trama. También, en el espacio en el que los muros de la razón violenta de la sociedad son superados. Siendo un profesor jubilado que no sólo critica las instituciones sociales y culturales de San José, sino que, con su forma particular de asumir su individualidad, ya se contrapone a la moral y ética del resto de los habitantes. Se puede considerar como particularidades estéticas de su construcción. Paralelamente son características que se asemejan a las de Fernando en *La Virgen de los sicarios*, en la que se identifica como un gramático, médico-veterinario, y académico que, desde la visión que le proporcionó su formación, y que lo diferencia de

gran medida del narciso moderno, al señalar y abjurar de las instituciones socioculturales que dominan la Medellín violenta del relato.

Pero no es solo el poseer una posición sociocultural como la de un maestro jubilado la que le permite asumir su papel como hombre absurdo. Como se indicó con anterioridad, la claridad de su pensamiento, que lo faculta para tener certeza sobre su destino como un sujeto condenado, siendo uno de sus rasgos fundamentales, le da la certeza de no creer en promesas ilusorias, en especial en medio de la situación hostil que se presenta en la sociedad de la violencia. El entendimiento que posee de la situación de conflicto en la que habita lo lleva a identificar el absurdo en las lógicas que someten a San José, a sus habitantes, y por supuesto, a él mismo.

Es por medio de la actitud rebelde de Ismael como hombre absurdo, al dar su perspectiva sobre el mundo y las cosas que lo componen, lo que le termina de dar forma a la realidad dentro la novela. Es decir, no es que el protagonista el que determina la creación de la sociedad de la violencia, sino su punto de vista el que le dé la materialidad con la que el lector es capaz de percibirla, al igual que los demás personajes, no tiene control sobre la situación, salvo de cómo reaccionar y qué particularidades señalar.

“Su espíritu moderno, crítico, cuestiona, como veremos, todo tipo de discurso hegemónico (medios, religiosos, político oficial, etc.). Este modo de focalización, autoriza al autor a eliminar lo descriptivo y configurar el espacio como “horizonte” de la “conciencia en proceso de funcionamiento”, organizado según las categorías “cognoscitivas, éticas y prácticas” del personaje, y no como “entorno” u objetos que lo rodean”. (Padilla 127).

Como sentido de la actitud absurda el autor configura la materialización del sufrimiento generado por la violencia desde la vista de Ismael, pues aparte de ser el

epicentro desde el que se genera la crítica a la sociedad violenta, su lugar moldea el contexto convulso del conflicto narrado. También plantea en el sistema estético de la literatura de la violencia la perspectiva que le da forma a su entorno. Siendo una característica que también se proyecta desde la voz de Fernando en *La Virgen de los sicarios*.

A pesar de que la percepción de la sociedad se da por medio de los protagonistas, la voz del personaje absurdo recorre e identifica el entorno que ha dispuesto la violencia con el accionar de sus hechos. Sin embargo, Ismael no posee el control de la situación salvo de sí mismo, tampoco pretende con sus acciones tomar parte en los hechos que observa. Su forma de desbordar los muros de la lógica del conflicto se manifiesta con su estado de permanente rebelión. A pesar de esto, el protagonista no está desligado del mundo, el conflicto constante con la realidad de su contexto es lo que mantiene su conexión en medio de la sociedad de la violencia.

La presencia de Ismael, su negativa a abandonar San José, solo se debe a la espera inútil del regreso de su esposa, Otilia. Como personaje absurdo no tiene propósito en una causa que ya se sabe pérdida, salvo como espectador que le comunica al lector los signos de la violencia que configuran la toma del pueblo hasta su total aniquilación. Su rebelión reside, más allá de la crítica que genera, en el hecho de permanecer²³. El lugar del personaje absurdo en la sociedad de la violencia se encuentra en la acción de objetarla. Por tanto la pregunta es la forma con la que se materializa en el entorno, pero no es Rosero, o Ismael, ni los demás personajes los que responden las preguntas. Si bien la actitud absurda encarnada en el protagonista es lo que permite formularlas. Le corresponde al lector, en su facultad de

²³ “Con esta novela, reaccionando contra los discursos hegemónicos, irónicamente, el autor pregunta; si esto no es guerra, ¿entonces qué es? ¿Por qué muchos pueblos colombianos se encuentran en el fuego cruzado? ¿Por qué la gente ha perdido la esperanza de vivir en paz? ¿Por qué la gente abandona sus pueblos?” (Padilla 150).

darle sentido desde su lectura contextual, darle conclusión al cuestionamiento que se hace de la violencia.

En *La Virgen de los sicarios* la violencia también se presenta al lector como un hecho vívido y descarnado de la contemporaneidad colombiana, y en la que se encuentra Fernando como figura controversial ante la sociedad de la violencia de la Medellín de los 90. Frente a su construcción estética se muestran otras singularidades en concordancia, y en contraste también, con la novela de Evelio Rosero, como el lugar del narciso moderno, el uso de la ironía desde el personaje absurdo y la perspectiva subjetiva desde la que el lector conoce la sociedad de la violencia.

La interioridad de varios de los personajes, que siempre pasa por la perspectiva de del personaje principal, muestran cómo los habitantes de la ciudad han asimilado las maneras del conflicto y la perpetúan, siendo un rasgo de la sociedad de la violencia que se replica en la estética de la violencia que comparte *Los ejércitos*. La obra de Vallejo retrata la asimilación de los ciudadanos de Medellín a las dinámicas del conflicto. Sin embargo, a diferencia del San José de Rosero, la agresividad y hostilidad de los habitantes de la Medellín que transita Fernando está mucho más marcada por fenómenos como el hacinamiento de las comunas, la falta de oportunidades de las clases sociales depreciadas, y el imperativo de quienes ostentan el poder por la fuerza. Al tener en cuenta que el único lente por el que el lector se entera de las maneras y acciones de los ciudadanos es la voz acusadora del protagonista durante el transcurso de la narración.

El retrato que se hace de la violencia de finales del siglo pasado, que no repara en descripciones contundentes es en la obra de Vallejo a todas luces exaltada, ya que asume una perspectiva más pesimista que la de Ismael en *Los ejércitos*, en la que la visión grotesca del accionar violento de los ciudadanos hace el cotidiano de la sociedad de

Medellín. En un paralelo a la propuesta del “realismo trágico”, que propone Padilla para identificar la estética de la obra de Evelio Rosero, para *La Virgen de los sicarios*, se hace una lectura desde el “narcotremendismo”²⁴, como respuesta, también, a la tradición que se automatiza luego del realismo mágico de García Márquez en la literatura nacional. Ambas categorías, formuladas desde la crítica, reafirman la necesidad de las narrativas por plasmar en la estética literaria de la violencia aspectos que impacten al lector y su relación con la realidad.

Aunque Ismael y Fernando manejen la ironía como uno de los conductos para dar a entender los elementos de la sociedad de la violencia a la que se resisten, es en Fernando donde esta característica está mucho más presente. Debido a la sucesión convulsa de los hechos, en una ciudad donde el caos de la sociedad violenta compromete a un mayor número de sus habitantes, tanto de las comunas en hacinamiento, como las que adoptan un estado de permanente hostilidad en las calles. En *La Virgen de los sicarios* se hace más presente el uso de formas como el sarcasmo y la ironía para presentar la violencia que hace parte de la ciudad (Morales 265), aunque maneje un carácter cáustico de forma explícita, del cual el lector también es partícipe. Como personaje absurdo Fernando no traza un límite con sus maneras frente al resto de los sujetos que señala. El desdibujamiento de las lógicas de la violencia que separan a los individuos, es lo que lleva al personaje a involucrar su

²⁴ “El “tremendismo”, en su tipificación actual, fue iniciado por el propio Camilo José Cela y su obra *La familia de Pascual Duarte* (1942)... a esta impronta estética que retrataba formas de existencia en carne viva, con personajes golpeados de forma inmisericorde, que trataban de sobrevivir en la intemperie política y económica de un país arrasado por las bombas. El tremendismo dibujó el desquiciamiento de la sociedad, la violencia gratuita gestada en el interior de los contendientes, favorecida por la situación política, el regusto por lo morboso, por lo repulsivo, por lo deforme.” (Camacho 218). El narcotremendismo lleva la experiencia estética de la violencia colombiana a una descripción detallada y descarnada de los efectos del conflicto en las ciudades. En especial al relacionado con la guerra contra el narcotráfico, que retrata con mayor frialdad las consecuencias física y morales en los habitantes de las urbes.

integridad emocional con la sociedad en algunas ocasiones. Por ende no se podría encasillar a Fernando, ni a Ismael, en sujetos que son indiferentes al paso rampante del conflicto.

En esa necesidad de plasmar las consecuencias del conflicto de forma descarnada, también se observa un acercamiento por parte de la voz que se encuentra en el personaje absurdo a los sucesos del relato, más allá de la primera persona que usan tanto Fernando como Ismael, se involucran en los sucesos que deja a su paso el accionar de la sociedad de la violencia. El autor acerca el punto de vista del personaje a los sucesos que marcan la Medellín violenta, lo involucra en sus maneras y problemas. Ausculta los dolores de esa sociedad, convidando al espectador a ser un testigo que por medio de sus percepciones se vuelve un “coleccionista de horrores” (Camacho 220). El lector es capaz de interiorizar la perspectiva absurda de los protagonistas, sintiendo desde su resistencia y señalamiento el cuestionamiento que dispone frente al impacto violento, y del que también es testigo para que problematice, con mayor cercanía, la respuesta sobre la violencia que atestigua.

El soldado y el sicario, como actores del conflicto, podrían representar el principal agente de la sociedad de violencia, el narciso moderno, que encarna los valores que más prevalecen para su permanencia. Es entonces que el sicario en Medellín, o el soldado en San José, están en permanente contraposición a la rebelión del personaje absurdo. No obstante, no todos los sicarios están diametralmente opuestos a la figura de Fernando, como es el caso de Alexis y Wilmar, los jóvenes gatilleros que despiertan en el protagonista, cada uno en su momento, emociones de amor, ternura, pesar, dolor y empatía. Confirmando la imposibilidad de definir un límite exacto que busque encasillar la estética absurda de la violencia de la personalidad rebelde de este tipo de personajes, haciendo que su lectura complejice el sistema de valores bajo la que el espectador decida interpretarlo, y que la vez

sea la característica en la que reside su capacidad para problematizar los muros de la lógica violenta.

El planteamiento estético de ambas obras en el ciclo de la violencia, y del hombre absurdo, termina, en un principio, por encarnarse en un signo de desesperanza que propone la violencia como un hecho de la realidad colombiana del que ningún sujeto tiene escape, ya sea como víctima, actor, o testigo. Se retrata da a entender que no hay solución posible, ni tampoco escape. Siendo el *ethos* del hombre absurdo tener la certeza de la desesperanza y que toda causa está perdida, tanto para él como para el resto de la sociedad sobre la que ciernen las murallas de la violencia que los encierran. No obstante, el personaje absurdo, por medio de su rebelión sin sentido, plantea la problemática, la devela, con sus matices, su estructura y su funcionamiento, pero no la resuelve ni responde las preguntas que formula el autor. Ismael y Fernando están condenados, pero el lector, que participa en su deambular absurdo, dándole sentido a la estética que se plantea en las obras desde la voz de los personajes, no. Es entonces que depende del espectador resolver, o no, la pregunta que lo increpa frente al hecho violento de su contexto.

Capítulo IV: Configuración del personaje absurdo como signo en la literatura

Hecho ya un análisis de la estética del personaje absurdo al tener en cuenta su lugar dentro la literatura del ciclo de la violencia, se observará cómo la tensión que genera, ya sea dentro de la trama de las obras, y en la conformación de su propia estética, lleva a la conformación de una categoría. Siendo la capacidad permanente de transgredir los límites su rasgo más característico que, al estar dotado de una naturaleza polisémica, evita su automatización como concepto. La construcción de su signo²⁵ está mediada por la intersección de diversos sistemas derivados del contexto, como el estético, el histórico el social, o el moral, entre otros. Además, su mutabilidad, representada en la intensión del personaje absurdo por trasgredir los límites de lo explicable, se traslada al comportamiento de su signo que fuerza las fronteras que lo delimitan, lo dotan de un rasgo de irrupción constante que se opone a estéticas que buscan la “perfección” en formas definidas y estáticas, y en el que el espectador tiene un papel crucial, tanto al ser interpelado por la visión de los personajes, como por la incomodidad de ser el que finalmente responde a lo que devela su signo.

Los elementos estéticos de ambas novelas tienen una relación directa con una comunidad de lectores, como es el caso de los espectadores de finales del XX e inicios del XXI, que en su mayoría son colombianos. Se permite que la función social de la denuncia, que hacen los autores, sea efectiva por medio de la figura del personaje, tal como señala

²⁵ Es necesario hacer una relación del signo que está enfocada con la facultad de ruptura a la que se asocia el hombre absurdo por sus características de conflicto con los encasillamientos y la intersección de los sistemas que le dan forma. Según Umberto Eco: “Un signo es la correlación de una forma significante a una (o a una jerarquía de) unidad que definiremos como significado. En ese sentido, el signo es siempre semióticamente autónomo respecto a los objetos que puede ser referido.” (Eco 169). En la caracterización que se busca dar al personaje absurdo, como signo, su “autonomía” radica en la ductilidad y movimiento constante. El dinamismo es su mayor facultad. Este aspecto se tratará al final del presente capítulo.

Lotman: “Todo texto artístico puede realizar su función social únicamente si existe una comunicación estética en la colectividad contemporánea a este texto.” (Lotman 345). Es claro que en la construcción de un objeto estético es tácita la intervención del contexto en el que se produce. Al referirse a la concepción del personaje absurdo, y de la necesidad de poner sobre la mesa una narrativa que vincula al lector con el fin de que no solo se acerque por identificar elementos cercanos en la obra, sino también que problematice las situaciones de violencia. En consecuencia, determina su función social sin dejar de lado su propuesta literaria.

La configuración como categoría, o cómo se conforma su estética, no se limita a entender su función social dentro de una comunidad. Para que surta tal efecto es necesario que la obra sea recepcionada por unos parámetros establecidos con anterioridad, dentro de un consenso colectivo que finalmente la determina como un objeto intencional²⁶. Para que las novelas, y en especial el concepto del personaje absurdo, sean entendidas como objetos intencionales que buscan “decir algo” dentro del rango de posibilidades que le permite el espectro artístico. Una de las posibles lecturas, teniendo en cuenta la facultad intencional, reside en la función social de buscar la discusión de la problemática de la violencia colombiana desde una estética literaria que vincule al espectador.

Como objetos narrativos las novelas se valen del uso de una lengua natural, en este caso el español que permite por sus normas articular un mensaje para ser comunicado. Sin embargo, para que sean objetos artísticos es necesario que se configuren una serie de

²⁶ “Para que se forme un objeto intencional se requiere un consenso colectivo. Ésta es la única base real del objeto intencional. Así entra en el plano global de la “realidad intencional”.” (Mukarovsky 78). Es entonces que el concepto del hombre absurdo se forma por un consenso, una postura particular que tienen los espectadores no solo de la obra y de los elementos en ella, sino de la percepción sobre el autor, o los temas tratados en ella.

elementos que los hacen ser entendidos como tal. De ahí que se hace uso de elementos discursivos, figuras y artificios literarios, incluyendo estructuras narrativas, entre otros, llevando a considerar que el lenguaje narrativo no sólo se sustenta en el uso de una lengua natural, sino también tiene como base elementos artísticos, “El arte es un sistema de modelización secundario. No se debe entender “secundario con respecto a la lengua” únicamente, sino “que se sirve de la lengua natural como material”. (Lotman 20). Para el caso de las novelas estudiadas podría hablarse de una mayor complejidad en su constitución, si se trata de obras con una estética particular como la de las novelas de la violencia de fin del siglo XX, que no solo toman elementos y estructuras artísticas convencionales, sino también incluye elementos socio históricos que permiten su articulación, lo que lleva a una lectura más compleja.

Esta articulación de estructuras cada vez más compleja, y que permite el arte en el objeto intencional que serían las obras, concede una mayor transmisión de información que, dependiendo del punto de vista, es accesible según el entendimiento de los códigos utilizados en cada nivel utilizado²⁷. Esto no quiere decir que solo una comunidad reducida tiene la posibilidad de acceder a toda la información que contiene la obra, sino a la multiplicidad de interpretaciones que puede llegar a poseer. Siendo el caso la concepción no sólo de una estética de la violencia que busca generar una reflexión en el espectador debido a la contundencia de sus imágenes, sino a la posibilidad que puede ser la lectura del personaje absurdo como signo de la crítica del conflicto, lo que es perceptible desde las diferentes capas que lo conciben.

²⁷ “La complicada estructura artística, creada con los materiales de la lengua, permite transmitir un volumen de información completamente inaccesible para su transmisión mediante una estructura elemental propiamente lingüística.” (Lotman 21). La información que contiene la construcción del hombre absurdo se hace mucho más decodificable al tener en cuenta los sistemas que se cruzan para su construcción, que juntos son capaces de transmitir un contenido que es visible a un nivel más complejo.

Desde la intencionalidad las perspectivas del hombre absurdo son variadas en relación a la cantidad de sistemas que se usan para darle forma como signo. Debido a la particularidad de los objetos estéticos, y en este caso literarios, por la facultad de comunicar, a varios niveles, diversos significados que pueden influenciar hechos y otros conceptos en la realidad²⁸. La formación de su signo dependiendo de la estructura desde la que se le interprete, ya sea moral, histórica, social, o desde la crítica estilística, puede generar interpretaciones variadas, en especial si tenemos en cuenta que la estética de la violencia que plantean Rosero y Vallejo incluye diversos puntos de convergencia en sus obras.

Lo anterior es posible a las concepciones del personaje absurdo en niveles fuera del campo estético y literario, ya que la obra, y el personaje absurdo en ella, aparte de las discusiones y reflexiones que se esperarían generar con respecto al hecho violento nacional de finales del XX. También pueden incidir en percepciones morales, éticas, y de opinión en general, sea de gusto o repudio, como ha sucedido en el caso de Fernando Vallejo y su imagen como escritor al generar controversia²⁹. Llevando a un consenso general de lo que puede representar la obra y el personaje absurdo en ella.

²⁸ “El arte literario ejerce influencia sobre la realidad gracias al hecho de estar libre del vínculo con un solo punto determinado de la realidad trascendente, lo cual le permite ganar una validez “simbólica” o “tipificante.” (Mukarovsky 80). La intersección de los sistemas para la conformación de su signo, hace que el hombre absurdo, como modelo estético, también pueda influenciar esos sistemas, como una propuesta estética influenciadora o iniciar un debate sobre un aspecto que exponga en la obra.

²⁹ Fernando Vallejo es reconocido por ser un autor bastante polémico, no solo por hacer críticas abiertas a personajes de la vida y la política nacional en sus novelas o en entrevistas. Sino por sus constantes roces con otros autores, como con el escritor Hector Abad Faceolince al apodarlo “El huerfanito”; o por hacer discursos polémicos, como el pronunciado el 23 de abril de 2016 en el marco de la Feria del libro de Bogotá, y que no cayó bien entre los seguidores de los acuerdos de paz. También por sus artículos de opinión sobre el COVID, que fueron publicados durante la pandemia en el diario El Espectador, como *Bolsonaro está solo*, del 22 de abril de 2020, o *La histeria del Coronavirus*, del 31 de marzo de 2020, entre otros, que luego de las quejas y reclamos de varios lectores del periódico, le valieron el rechazo rotundo de las directivas de ese medio.

Antes de continuar es necesario aclarar los conceptos de función, norma, y valor estético propuestos por Mukarovsky, la *función* estética es un factor codeterminante de la acción humana en la realidad, supliendo la función desaparecida de un objeto, por tanto permite que mantenga un nuevo uso en otro contexto, haciendo que se integre a los procesos sociales de una comunidad. La *norma* estética es lo que regula la *función*, insertándose en los cambios de una sociedad y su estructura. El *valor* estético se relaciona en un diálogo con los valores extraestéticos contenidos en el objeto artístico, determinando su lugar y relación con el mundo. Estos conceptos, que se relacionan con el objeto que son las novelas, y la figura del personaje absurdo en ellas. Su estética está ligada a elementos y factores fuera de la esfera artística, y es necesario abordar su relación para entender la confirmación del signo del hombre absurdo a lo largo de este capítulo.

Lugar de formación de la estética del personaje absurdo en la literatura colombiana

Lo representado una obra de arte, y dentro de ella, es una interpretación del mundo, una visión que es propuesta por el artista y su visión sobre un contexto determinado. La influencia del medio que permea al autor y lo que deja ver de este contacto, hace parte del marco de la obra “La obra de arte representa un modelo finito del mundo infinito. Ya por el hecho de que la obra de arte representa en principio el reflejo de lo infinito en lo finito, de la totalidad en el episodio, no puede construirse como una copia del objeto en las formas que le son propias. Es siempre la reproducción de una realidad en otra, es decir, es siempre una traducción.” (Lotman 262). Hemos tratado a lo largo de los capítulos anteriores esta influencia en las novelas de Vallejo y Rosero desde diferentes ángulos, haciendo énfasis en la caracterización vivida del hecho violento de finales del siglo pasado. No obstante, aunque se dejó en claro el uso de la ficcionalización de la violencia y la caracterización

descarnada como efecto estético, ambas novelas son concepciones finitas del mundo con unos límites claros y definidos. La violencia ocupa un lugar predominante con el fin de que no escape a la vista del lector, en el que el personaje absurdo es su centro y desde el cual se determina la construcción de esa “realidad” demarcada. Llevando a ubicar al hombre absurdo como un signo de representación de la violencia nacional, que se toma de ese universo “infinito” y de sus posibilidades en este tipo de literatura.

Por tanto a la ficcionalización no se le resta valor ante un objeto testimonial, ya que al ser un objeto artístico pasa a adquirir otras funciones más allá de la atestiguación histórica. Se asocia paralelamente al tipo de estructuras necesarias para la articulación de su lenguaje³⁰. Cuando se hace referencia al lenguaje poético, se hace referencia al lenguaje creativo, y para el caso, se remite su incidencia en la ficcionalización de la violencia con respecto a la construcción del hombre absurdo ante la realidad, que no es ajeno a un sistema de valores que permiten su visualización.

Estos sistemas extraestéticos, además del que conjuga los valores al interior de una comunidad, también comprenden el histórico, o el filosófico, entre otros considerados como fenómenos sociales³¹, que influyen en la formación de lenguaje artístico de la obra y la caracterización que se hace de un contexto determinado. La consolidación del personaje absurdo no es un hecho estético aislado, además de ser la mira por la que el autor proyecta una crítica que busca generar reacciones de reflexión y cuestionamiento en los lectores. Su

³⁰ “La relación del lenguaje poético con la realidad es una relación de ficción, pero no de una ficción que se juzgue como falsa. La cuestión de la verdad o la falsedad no tiene sentido en la obra literaria.” (Mukarovsky 75). Dentro de la obra, la ficcionalización que hace del conflicto toma elementos de la realidad, es decir, su signo trata con elementos esenciales de la realidad del conflicto colombiano, aunque la obra se divorcie de la testimonialidad histórica.

³¹ “Es el contexto total de los llamados fenómenos sociales, como la filosofía, la política, la religión, la economía, etc. Gracias a ello el arte es capaz, más que cualquier otro fenómeno social, de caracterizar y representar la época”. (Mukarovsky 90).

relación con los sistemas extraestéticos determina su recepción en la tradición literaria sobre la violencia de finales del siglo XX e inicios del XXI.

Por ende, el lenguaje del objeto artístico, en ambas novelas, se configura en un modelo de la sociedad colombiana con respecto al conflicto, y que pasa a configurar parte de su contenido. Entendido como una de sus estructuras se vuelve “portador de información” (Lotman 30). Es entonces que el lenguaje de estas obras, mediado por la perspectiva del personaje absurdo, es un modelo de la sociedad de la violencia en la literatura colombiana.

No obstante, la valoración que se logra del objeto artístico que se configura en las dos novelas, también está marcada por los elementos extraestéticos, como las funciones sociales que hacen posible su pluralidad. Además que no solo se hace referencia a cosas específicas sino al conjunto de todo un contexto, influyendo en la forma de percibir la realidad. La valoración que se hace del hombre absurdo no solo depende de los elementos internos de la obra, o de los elementos estéticos de la esfera literaria en la que se concibe, sino de aspectos, o sistemas, fuera del marco artístico. Como el acuerdo de paz, la mediatización de las consecuencias de la guerra a finales del siglo pasado, la reparación de víctimas, o las condenas por crímenes de lesa humanidad, que determinan la concepción que hace el lector de la obra.

Al tener en cuenta los elementos extraestéticos se asocian a la construcción de la figura del personaje absurdo, se identifica que son necesarios para la formulación de su signo al entrar en relación directa con el espectador. Es claro que la función estética está más allá de un adorno superficial de los objetos artísticos, y que su signo entra en una relación con el contexto de una sociedad. Para ambas novelas se halla una relación con una determinación activa, si nos referimos a un signo que irrumpe en la concepción de la

violencia de finales de siglo. Ya que los elementos que se utilizan para su conformación están dispuestos para que el espectador problematice las situaciones de conflicto, tanto dentro como fuera de la esfera estética de la literatura colombiana.

Es entonces que se puede entender con claridad el concepto de *norma* estética, al identificar que se establece dentro de una sociedad la manera como se toma un objeto artístico, en que su percepción se determina por factores estéticos y otros fuera de ese marco. Sin embargo, este entendimiento no se reduce a un solo punto, pues dependiendo del lugar de la esfera estética desde la que se percibe la obra, su percepción cambia, en especial si hay cruces con otras estructuras. Estas intersecciones son lo que permite transformar el límite de la esfera artística, facultad que se da por la propuesta en la obra del autor, que transgrede no solo la *norma* estética, sino las de otros sistemas, como el social, o el moral (Mukarovsky 170). Las implicaciones de autores como Evelio Rosero y Fernando Vallejo al darle la facultad al personaje absurdo de ser un crítico de la violencia rebasan los límites de la esfera literaria en la que se enmarca la violencia. Transgreden otros sistemas socioculturales en los que se habituaba a tratar la situación de conflicto en la literatura, lo que lleva a reconfigurar los límites del arte literario y las formas de su percepción.

En dicha coyuntura, en la que se encuentra el *valor* estético que representa el hombre absurdo, se empiezan a identificar los rasgos de su signo, que lo introducen en la discusión fuera del marco de la obra³². La relación de su signo se da por entrecruzarse en un medio violento que se busca denunciar por medio del personaje, sin ser un actor o víctima del conflicto, pero con una voz potente, que cuestiona los valores de una sociedad que se

³² “Si preguntamos ahora dónde ha quedado el valor estético, veremos que se ha disuelto en los diferentes valores extraestéticos y que no es realmente nada más que una denominación global para la unidad dinámica de las relaciones recíprocas.” (Mukarovsky 197). El valor del signo del hombre absurdo sale de la obra debido a la interacción con el lector y su contexto. En cómo representa la crítica, en la interpelación al lector, o las referencias que tiene de la realidad del conflicto armado.

resigna a normalizar la convivencia con el conflicto en diferentes niveles. Es entonces que el *valor* del hombre absurdo se configura en el acto de irrupción dentro de la sociedad violenta.

Los elementos que le dan valor ante esta sociedad en la obra surgen por condiciones que se disponen para su aparición en una nueva tradición literaria. Como se mencionó antes, novelas del corte de *La Virgen de los sicarios* y *Los ejércitos* plantean diferencias marcadas con las narrativas sobre la violencia colombiana en cuanto a usos que se automatizaron con el tiempo. Sin embargo, ambas obras comparten rasgos similares, como la descripción cruda de los efectos, o la figura del hombre absurdo como crítico del entorno en el que se desarrolla cada una.

Dichos rasgos son identificados en las lecturas que hacen sus espectadores, aunque los medios y condiciones en las que se concibieron no sean exactos, se hallan relaciones que las vinculan y que, posiblemente, hayan tenido elementos contextuales anteriores en los que se sustentaron para configurar su forma “la transmisión de un rasgo a otro texto es uno de los medios esenciales de formación de significados nuevos.” (Lotman 72), por ende estas relaciones en común, y que encuentran su origen en elementos anteriores, es lo que determina la configuración del signo del hombre absurdo en los personajes de Fernando e Ismael. Es entonces que se destaca la necesidad de hacer una crítica más contundente, que se desprendiera del rol de la víctima y que polemiza no solo el retrato del hecho violento, sino el lugar moral del protagonista, a la vez que interpela al lector que se incomoda con sus cuestionamientos.

La semantización de la que es parte el personaje absurdo se da por aspectos como el entrecruzamiento de elementos extra artísticos, el juicio del espectador que distingue sus rasgos más sobresalientes, y la convergencia que puede haber entre obras contemporáneas

dentro de un mismo contexto. Sistemas distintos que de forma aparente no tienen nada en común, pero en el punto donde se encuentran, forma un nivel más complejo en donde reside el “núcleo semántico” (Lotman 55) del signo. Es entonces que su significado surge en la coyuntura que se da por la lectura del conflicto colombiano, la estética de la literatura reciente, y la interpretación que se hace del personaje absurdo desde Camus, además de la comparación entre las dos novelas. Se permite su salida de los límites de estas estructuras al mundo en que se sitúa el objeto artístico.

En la formación de significado también se plantea una relación que articula la tendencia de un signo. Teniendo en cuenta que el modelo artístico reproduce una traducción finita del mundo, y en este caso la forma en como el hecho violento se adapta en la sociedad en ambas novelas. Además que se dirige, en una primera instancia, a un público que tiene relación con el contexto de la violencia colombiana. El signo del hombre absurdo, que irrumpe con la tradición, establece además un modelo de relación entre el objeto, que son este tipo de obras, y el sujeto, que se ve confrontado ante su lectura del conflicto, estableciendo una tendencia de su signo con carácter de “sujeto-objeto” (Lotman 321). Es entonces que también la perspectiva que modela al hombre absurdo en la literatura, se da por las relaciones de las novelas con el contexto de su lectura. También, de la misma forma, se modelizan los elementos que conciben a estos personajes, bajo la relación de sujeto-objeto, con el signo que surge por su entrecruzamiento

El dinamismo del personaje absurdo

Se han tratado entonces los elementos que inicialmente se cruzan en un punto en el que se configuran para formar el signo del personaje absurdo. Al ser una creación artística requiere elementos extraestéticos para su formación. Además, es indispensable su

percepción en el lector y el posible propósito desde el que lo formula el autor, entablando una relación dialéctica entre el objeto, que es la novela, y el sujeto, que es el espectador que conoce el entorno de la violencia colombiana. No obstante, en este signo es el dinamismo, tanto para su conformación como un elemento estético emergente, como lo que representa su facultad de movimiento y de trasgresión, su mayor característica.

La actitud impredecible del hombre absurdo dentro de la trama, su actuar inusual como víctima y espectador, la voz crítica que asume, o el posible rechazo que genera en varios lectores por sus actitudes morales, hacen que se cree una nueva estructura por parte del espectador para abordarlo³³. Dicho modelo, por la necesidad de comprender las formaciones que genera su signo en el plano estético y fuera de él, lleva a una diversidad de interpretaciones que se generan por su dinamismo.

Esta movilidad, que genera una pluralidad de semantizaciones del signo del hombre absurdo por intentar delimitar su lugar en el plano artístico, se plantea como una “irregularidad”. Sin embargo, esta anomalía dentro de la estructura artística no se interpreta como una falla o error (Lotman 96), sino como un factor que fuerza al cambio de los sistemas modelizadores. La irregularidad del signo del personaje absurdo, que ubica su núcleo en la literatura sobre la violencia, toma su lugar al irrumpir en estética literaria colombiana por medio del dinamismo de su signo.

La irrupción de su dinamismo es una desviación que cuestiona la norma³⁴, y por lo tanto desautomatiza las categorías de la estética de la violencia que se llevaron hasta el

³³ “Las unidades yuxtapuestas, incompatibles en un sistema, obligan al lector a construir una estructura complementaria en la cual esta imposibilidad desaparece. El texto entra en correlación con ambas, y esto hace que aumenten las posibilidades semánticas.” (Lotman 340). La incomodidad que genera su signo, la imposibilidad, que en una primera instancia, produce al tratar de encasillarlo, ya sea desde la estética de una tradición literaria, o desde una perspectiva sociológica, hace que el espectador reconfigure una nueva perspectiva para abordarlo y entenderlo.

³⁴ “El suceso —desviación significativa de la norma— depende del concepto de norma. De lo dicho acerca del acontecimiento, como elemento revolucionario que se opone a la clasificación admitida...” (Lotman 286).

momento. Como un suceso de la desviación, el personaje absurdo, genera oposición a las estructuras dispuestas, ya que es precisamente ese estado de irrupción permanente la principal característica en de su movilidad. Es entonces que hace de su signo, en su dinamismo, un hecho revolucionario que transgrede y modifica los límites del sistema artístico que lo traduce.

El grado de libertad en el movimiento del personaje absurdo, su aparente contradicción, es lo que le permite prevalecer como signo de denuncia dentro de la estética de la literatura sobre la violencia, siendo una construcción que busca rebasar los muros y los límites, permitiendo este movimiento continuo. Es entonces que el potencial dinámico, no solo de novelas como las de Rosero y Vallejo, sino del personaje absurdo contenido en ellas, se sustenta en las “contradicciones” (Mukarovsky 199) que se establecen al interior de una obra, y que hacen que el lector vuelva a ella, estableciendo un punto de referencia con respecto a una tradición. De ahí que su movilidad, como un hombre absurdo que se rige por el divorcio y conflicto permanente con las lógicas de la sociedad de la violencia, es lo que evita su pronta automatización. No solo por ser un personaje atípico en la forma de tratar el conflicto colombiano de finales del siglo XX, sino en los rasgos necesarios para su construcción dentro de la estética literaria de la violencia.

El actuar impredecible del hombre absurdo, que aparenta no tener sentido en Fernando e Ismael, es lo que les dota de potencial dinámico como signo en la literatura al traspasar los límites semánticos que se esperan de las víctimas y los espectadores dentro de la narrativa del ciclo de la violencia. Sin embargo, esta falta de sentido, al descomponer al hombre absurdo en las novelas del conflicto colombiano en niveles menos abstractos, se logra relacionar los sistemas que llevan su a la contradicción que representa este signo en su unidad. A la vez que permite identificar la posibilidades, algunas inesperadas, de

transmisión de información³⁵, aminorando la redundancia y el anquilosamiento de su sistema.

Estos sistemas que permiten evidenciar su contradicción y las posibilidades de transmitir información pueden descifrar los aspectos de su comportamiento aparentemente inverosímil. Como el desprendimiento de su instinto de supervivencia ante los actores armados, la preocupación por unos personajes específicos a pesar de asumirse sin vínculos en la sociedad, la falta de moral cuando atestigua algunos actos de lesa humanidad, o el condenarse junto con el grueso de la comunidad que habita. Además que desde su rol como rebelde al denunciar y confrontar las formas de la sociedad de la violencia, plantea no solo cuestionamientos contextuales, sino estéticos y extraestéticos de cómo se replantea la manera de abordar la violencia en la literatura nacional.

La estética del divorcio permanente que maneja el hombre absurdo evita que su signo se edifique por medio de un sistema de reglas rígidas. De ahí que lleva a entablar un sistema entrópico en el que su “valor informacional” (Lotman 350) se mantiene en concordancia con el dinamismo de su signo. Es el estado de confrontación en el signo que encarna el personaje absurdo dentro de la tradición literaria colombiana lo que evita su encasillamiento definitivo. Esta entropía tiene efecto en la discusión que suscita en el medio y el lector, pues no es solo su transmisión, sino su dialéctica permanente lo que permite que la información desplace los límites de la discusión sobre la violencia.

³⁵ “El personaje, único a nivel suficientemente abstracto, pero que a niveles inferiores se descompone en un cierto número de subestructuras, si no contradictorias, al menos independientes y distintas, crea a nivel de texto la posibilidad de actos a la vez regulares e inesperados, es decir, crea condiciones para mantener la capacidad de información y reducir la redundancia del sistema.” (Lotman 310). Su irregularidad, el divorcio permanente con las definiciones, es el motor de su “movimiento”, que le permite romper los encasillamientos y la cristalización de su signo.

La particularidad conflictiva de su signo en ambas novelas, o más bien, con respecto a una tradición literaria, y la recepción polémica que pueda suscitar en los lectores de un contexto, ya sea por la supuesta falta de empatía de los protagonistas, o de la ficcionalización del lugar de los hechos y de los actores armados, hacen que se busque abordarlo desde otras estructuras que no sean las convencionales. Se lleva a que no solo la información, que está en un medio entrópico, sino a las mismas estructuras también sean portadoras de información (Lotman 363), debido a la posible contradicción que pueda surgir entre una y otra. Como la posible inverosimilitud del lugar de la víctima y el espectador, mencionada antes, y su manera de retratarlo. Dicho sistema, que hace posible definirla, también contiene información sobre el signo del personaje absurdo, y también sobre las condiciones que hacen posible su lugar en el plano literario de la violencia, como la necesidad de desacralizar una tradición anterior, desautomatizar la estética del conflicto, o entablar un diálogo descarnado con el espectador sobre la sociedad de la violencia.

El personaje absurdo, como signo, también afecta los sistemas que le dan forma, y las estructuras con las que está en contacto, incluyendo el código artístico³⁶ que se configura con respecto a la narrativa de la violencia de finales del siglo pasado. Su dinamismo también determina el espacio narrativo dentro de la novela, debido a que irrumpe en las lógicas de la sociedad en conflicto, y cómo esta representa el entorno por medio de su perspectiva. De manera que marca una clara diferencia con los demás personajes que están inmersos en la sociedad de la violencia y que distan del hombre absurdo por su inmovilidad e inercia, que es detectada por la percepción del lector que los ubica en un plano con respecto a su sistema de valores.

³⁶ “Los diferentes tipos de código artístico se comportan distintamente frente al cambio y la inmovilidad de los personajes”. (Lotman 316). La irrupción que genera su signo, su impredecibilidad, no afectan de manera uniforme todos los sistemas que le dan forma, los cambios que genera son más visibles en unos que en otros.

El dinamismo del hombre absurdo también se refleja en el campo argumental por el que se desplaza en ambas novelas. Se identifica, para cada caso, en la forma en que es capaz de moverse en los entornos de cada obra al sortear los obstáculos que se le presentan. El espacio físico se ve alterado por el grado su dinamismo como un actuante³⁷, debido a que las situaciones de las que es partícipe afectan el entorno por su capacidad de desplazamiento. Materializándose en la forma en cómo su signo irrumpe el campo argumental dentro de las narrativas de las que hace parte.

El personaje absurdo como signo

La facultad dinámica del hombre absurdo se identifica como una de sus características más determinantes, siendo visible en el espacio narrativo, el argumento, y los elementos extraestéticos que reflejan su capacidad de irrupción en las tradiciones estéticas y en las formas habituales de figurar fenómenos del conflicto colombiano en el arte. Sin embargo, esta ductilidad va más allá de la representación, ya que se hace presente en la forma cómo interactúa con los sistemas con los que está en contacto, también en la manera de acumular y transmitir información, que mantiene en constante movimiento, al pasar por su signo.

Al hablar de la configuración del signo del personaje absurdo, aparte de los elementos anteriormente mencionados en su configuración, es necesario tener claridad en dos aspectos como objeto intencional dentro del arte literario colombiano. El primero es el vínculo con la realidad trascendente³⁸, lo cual es explícito en ambas novelas, ya que el

³⁷ “Respecto al límite del campo argumental (semántico) el actuante se presenta como el que lo supera, y el límite respecto a él, como un obstáculo. Por eso en el texto los obstáculos de todo tipo se encuentran, por regla general, en el límite y representan estructuralmente una parte de este.” (Lotman 294).

³⁸ “Referencia de algún punto de la realidad trascendente, hemos visto que con frecuencia esta referencia no se realiza, que pueden existir por largo tiempo objetos intencionales a los cuales no corresponde nada en la realidad

contacto del hombre absurdo en Ismael y Fernando es constante y refiere a características del conflicto que son de fácil asociación por parte del espectador colombiano. El segundo se da por la relación con un valor, o valores (Mukarovsky 83), que pueda representar en el lector, como es la connotación de víctima, la del actor armado (victimario), o la imagen de la violencia en el arte, y por supuesto, en la literatura nacional. Se determina su intencionalidad, ya que se conoce de antemano al público lector, su contexto, y las posibilidades de su interpretación al plantear un signo dinámico por los elementos que lo conforman.

Como objeto intencional, al tener relación de unos valores con la realidad trascendente, se configura como un signo autónomo³⁹, compuesto por los elementos anteriormente mencionados. Dicha autonomía depende de 3 factores, el primero como un objeto sensible, que por su constitución como objeto artístico, en este caso como una construcción de la literatura, el hombre absurdo en las novelas está dispuesto a ser interpretado, analizado, y se le puede asignar unas relaciones con los sistemas que intervienen en su consecución. La segunda, como un objeto estético en la conciencia colectiva, que debido al contacto con los espectadores, como objeto literario, genera unas impresiones y opiniones. La figura de Ismael y Fernando, vistos como personajes absurdos desde los cuales se observan y se critican las sociedades de la violencia en cada novela. Por último, la relación entre la “cosa designada”, que es la creación artística de los protagonistas con el contexto, en el cual se establece el vínculo entre el lector que interpreta

trascendente, objetos que solo fingen una relación con esta realidad.”(Mukarovsky 83). Claramente el hombre absurdo como signo es un “objeto” que incide directamente en la realidad trascendente, se refiere a ella, y busca una relación dialéctica con el espectador y su contexto.

³⁹ “Toda obra de arte es un signo autónomo compuesto por: 1. una “obra-cosa” que funciona como símbolo sensible; 2. un “objeto estético” depositado en la conciencia colectiva, el cual funciona como “significado”; y 3. una relación con la cosa designada, relación que apunta, no a una existencia concreta— ya que se trata de un signo autónomo— sino al contexto total de fenómenos sociales del medio dado”. (Mukarovsky 94).

las obras, y que tiene un consenso general de dicha construcción, con el medio al que se refiere la obra, que tiene unas representaciones de la realidad. Se lleva a establecer un signo que no solo compete al marco de la literatura, sino a otros sistemas que interceden en su conformación y comprensión.

La semantización de su dinamismo, que se da por su movilidad y el estado de irrupción permanente, es lo que permite la pluralidad de su signo, debido a la relación que establece con otros sistemas, como se mencionó antes, incluyendo los que están por fuera de la esfera artística (Lotman 90). Aunque es una propiedad que se asocia a los objetos artísticos en general, para la formación del personaje absurdo dentro de la literatura colombiana, que al ir insertando sistemas y elementos más complejos, estas estructuras amplían la perspectiva que hay sobre su signo. Como el punto de vista del espectador, la relación mediática de los hechos del conflicto armado y del narcotráfico, el enfoque social e histórico, o la lectura que se puede generar luego de los acuerdos de paz con las FARC y la actual mesa de negociación con el ELN, entre otros elementos. Que aparte de generar una gama variada de posibilidades para su interpretación, es lo que permite el grado de movilidad de su dinamismo, y no se cristalice su significación por limitación de su interpretación como signo.

La pluralidad y el dinamismo de su semantización, que se da por la variedad de los sistemas que intervienen en su formación, y que además generan diversas interpretaciones, también producen otros signos al intervenir con diversos códigos. Estos signos, que componen el de la literatura de la violencia colombiana, que a su vez intervienen en el signo que compone al personaje absurdo en ella, terminan por dotar de una densidad semántica mucho mayor a su signo.

Las posibilidades del personaje absurdo determinan su “gesto semántico” (Mukarovsky 113), ya que es posible detectar los vínculos externos de la obra con la personalidad del autor, en especial en el caso de Fernando Vallejo con *La Virgen de los sicarios*, en la que deja de forma explícita su crítica y sus opiniones en la figura de Fernando, el personaje dentro de la novela. También con la sociedad, en la que ambas obras entran a confrontar de forma directa la rudeza de los hechos a una sociedad que ha visto la violencia por la intersección mediática. O con otras áreas de la cultura, en que la perspectiva desde la crítica literaria, u otra área como la historia o la antropología, determinan otro punto de vista. El gesto semántico del hombre absurdo, en el que es central su dinamismo, lo permite situar en un gran espectro dentro de la estética de la violencia.

Su dinamismo, aparte de estar precedido por una diversidad de elementos que confieren la movilidad de su signo, también se sustenta en la noción del conflicto permanente por su estado de rebeldía en contra de los muros de la razón violenta. Esta rebeldía se empalma con el carácter revolucionario al irrumpir los límites del sistema estético-literario. Entonces se lleva a que la lectura que se haga esté en constante tensión, entre lo dispuesto en la narración, con los “valores vitales de la colectividad” (Mukarovsky 200), y que se reflejan en la representación de la sociedad de la violencia de cada novela. Permitiendo que el espectador, más que esté en un diálogo con que deja entrever el personaje, es que esté en una permanente discusión con su entorno, con la construcción literaria, y consigo mismo.

La valoración estética le da una forma concreta al objeto artístico, que en este caso es el personaje absurdo dentro de una tradición literaria, que se diferencia con respecto al trato que se da a la representación de la violencia y a la relevancia de la interpelación del lector. Podría decirse que el todo, “la unidad de conjunto” (Mukarovsky 175), en la que se

valora al personaje absurdo, y que determina su rasgo “único” y particular se concentra en los grados de impredecibilidad que posee, en sus actos como personaje, en las opiniones que esgrime, y en la propuesta estética dentro de la literatura. Su nivel de irrupción depende de la lectura coyuntural que genera, como puede ser desde el contexto del posconflicto y lo que ello implica.

Algo que se opone a la valoración estética que adquiere el signo del personaje absurdo en la literatura colombiana de la violencia reciente, y que entra irrumpir con sus formas, es la *estética de la identidad*⁴⁰, que se aplica a las reglas que, para el caso de las tradiciones literarias anteriores, llevaron a la formación normativa de tipos de personajes, entornos, descripciones, y maneras de tratar el conflicto en el arte, es decir, se refiere a elementos que automatizan formas dentro de una estética. No obstante, podría decirse lo mismo de las características del personaje absurdo que lo identifican dentro de las obras contemporáneas y posteriores a *Los ejércitos* y *La Virgen de los sicarios*, que determinarían patrones asociativos.

El hombre absurdo no es infalible a las caracterizaciones y clasificaciones, prueba de eso es la presente investigación. Cuando se refiere a la oposición de la estética de la identidad, no es por los rasgos propiamente dichos que lo categorizan, sino por la mutabilidad de la que es capaz su signo, como se ha dicho, frente al dinamismo que logra su gesto revolucionario al transgredir los límites de los sistemas estéticos y extra estéticos, y cómo se transmite en su lectura. La tensión, que caracteriza el concepto camusiano del

⁴⁰ “En la base de los sistemas artísticos de este tipo subyace una suma de principios que puede definirse como *estética de la identidad*. Se basa en una identificación completa de los fenómenos representados de la vida y de modelos clichés que el auditorio ya conoce y que forman parte de un sistema de reglas.” (Lotman 349). El dinamismo del hombre absurdo se opone a la estética de la identidad, a lo que se da por sentado en estéticas anteriores que retratan a los personajes que señalan y critican las situaciones de conflicto.

hombre absurdo, es la que no permite el encasillamiento de la discusión que propone en los sistemas desde los que se le observa.

La tensión constante, que conforma al personaje absurdo como un signo emergente por el cruce de los sistemas que lo componen, también determina su estética conflictiva como signo. La presión estética de la que es capaz el hombre absurdo en la tradición literaria de la violencia, es lo que permite su mayor visualización en el espectador. Este conflicto, que está dado por la irrupción tanto de los límites de los sistemas, como de los muros de la sociedad violenta dentro del entorno de las obras, que además de contraponerse a la estética de la identidad, también lo hace con el concepto de armonía en el arte⁴¹, que lleva a la idea de quietud y homogenización de los elementos que componen el objeto artístico por alcanzar un estado de "perfección". Se opone, entonces, a la concepción del personaje absurdo en la literatura de la violencia. La formación de su signo se rige por el estado de lucha constante, no sólo dentro del desarrollo de la trama en el marco de una obra, sino que se materializa en la tensión entre los elementos estéticos y extraestéticos que llevan a una generación constante de sentido y de compilación de información bajo su forma, siendo la contradicción en la cual participa el lector al asignarle un sentido en la discusión que se involucra, y que lo dota de una naturaleza polisémica en constante renovación.

⁴¹ “En suma, el valor estético objetivo del artefacto artístico depende de todos los aspectos de la tensión cuya resolución es tarea del receptor. Esto es algo muy diferente de la armonía, que es considerada a menudo como la máxima forma de la perfección y la máxima perfección de la forma del arte.” (Mukarovsky 201). La tensión que genera el personaje absurdo, como signo, desarticula la armonía de la inercia por su dinamismo, que es resultado de la permanencia en el conflicto.

Conclusiones

Las características del hombre absurdo como la lucidez y la certeza de saberse condenado se destacan en los protagonistas de *Los ejércitos* y *La Virgen de los sicarios*. Se permite exponer al lector los avatares de la sociedad de la violencia desde una perspectiva cruda, y en la que el personaje está inevitablemente involucrado, como víctima o espectador, revelando al lector formas del conflicto con una caracterización realista, que lo lleva a cuestionar la representación del hecho violento en la literatura colombiana.

Los muros de la razón violenta son el límite que rebasa el personaje absurdo, con lo cual inicia su “rebelión metafísica” en contra de las formas del conflicto que se arraiga en los entornos de las novelas. La lógica de estos personajes, que se interpreta como una “irrazonabilidad”, los lleva a ver los puntos oscuros donde la razón violenta no puede explicarse a sí misma ni a quienes la habitan.

La sociedad de la violencia, en la estética de la literatura colombiana de finales del XX e inicios del XXI, evidencia rasgos más descriptivos de las consecuencias del conflicto armado en Colombia. En las cuales sobresalen características como el temor generalizado, el egoísmo, las deudas de sangre, el simpatizar con el actor violento por intereses particulares, los rituales del sicariato, los métodos de ejecución, y la sensación de zozobra, entre otros. Estos elementos, que llevan arraigados un tiempo en la imagen cotidiana sobre la violencia, se materializan en el entorno narrativo de las obras. Se puede identificar una formación cultural que es particular de la sociedad de la violencia que evidencia algunos de estos actos.

El miedo es el principal motor de la sociedad de la violencia, lo cual hace que sus habitantes se restringen a los muros de sus lógicas, encontrando una “seguridad” ante el

desconocimiento de las posibilidades del cuestionamiento que se encuentra fuera de ellos. Es por lo tanto que la libertad de acción del personaje absurdo, en medio de las situaciones de conflicto en las novelas, permite a Ismael y Fernando superar el miedo y permanecer en el núcleo de las verdades reconciliadas sobre el conflicto a finales del siglo pasado.

El narciso contemporáneo, como producto final de las sociedades de la violencia, es un arquetipo del sujeto frente al conflicto colombiano, ya que por medio de sus acciones perpetúa el ciclo de la violencia colombiana. Debido a la desvinculación del sentido de comunidad, en que la individuación prevalece las preocupaciones e intereses en el marco del “Yo”. El miedo, el olvido, la falta de memoria histórica, y la subordinación al victimario también constituyen los pilares de su identidad. Así se diferencia de la perspectiva unilateral del hombre absurdo, desde la que es posible ver el entorno de cada novela, ya que abarca los sucesos que percibe para que el lector sea un espectador de esas sociedades. A la vez que se desliga de la “falsa libertad” en la que cae el narciso moderno, que al creer que hace su voluntad termina siendo un esclavo de los mecanismos de la sociedad violenta.

La figura del personaje absurdo está dispuesta al acto “desacralizador” que, más allá del sentido de ir en contra de las tradiciones religiosas, y del establecimiento de costumbres que reafirman el posicionamiento de las sociedades de la violencia en cada novela⁴², apunta a desmontar las formas de la representación del conflicto en la literatura, el lugar de la crítica/denuncia hacia el conflicto, y la posición del lector en la construcción de sentido de

⁴² El lugar “sagrado” de la violencia en las novelas se establece por actos rituales dentro de las sociedades retratadas. Como la bendición de las balas, el uso de los escapularios por parte de los sicarios, el irrumpir en los funerales con una ráfaga de metralletas, en *La Virgen de los sicarios*. También se conciben como sagradas las cotidianidades que se adoptan dentro de las sociedades en las obras, como las conmemoraciones por actos de secuestro, las romerías que se forman por el desplazamiento forzado, o el morbo de las multitudes en las calles por ver los cadáveres como resultado de un atraco o una balacera, entre otros, que instauran las prácticas del conflicto en la cotidianidad.

una estética literaria sobre la violencia. Se concibe como inamovible, incuestionable, y “sagrado”, deja de serlo por la posibilidad de ser superado por la construcción del personaje absurdo, que asalta la inamovilidad de los dogmas y formas sobre el acto cuestionador, y que en sus posibilidades está designado a superar de forma constante los marcos que lo delimitan.

El ser un “rebelde metafísico”, para el personaje absurdo, va más allá de solo ir en contra de los valores predeterminados y las ideas fijas sobre las razones de la existencia. Su libertad de acción le permite permanecer en el cuestionamiento de los límites fuera de la razón violenta al saberse condenado y por no temer por su integridad. Ya que en su constitución absurda, no le interesa explicar lo que está fuera de su alcance, incluso al haber superado los muros de la razón violenta, pues como tal no persigue meta alguna. No obstante, la libertad que posee para sobrepasar los muros de la sociedad del conflicto está dada por tener claridad sobre su destino sin esperanza, por lo tanto, sus acciones no tienen meta alguna. En ese orden, las acusaciones, críticas, y observaciones que hace a lo largo de la obra se problematizan, pero no son resueltas por su cuenta. Llegan al espectador, lo interpelan, y abren una discusión, pero es el lector el que finalmente las resuelve y las termina por dotar de sentido.

Como resultado por la búsqueda de una estética literaria que busca interpelar aún más al espectador que es testigo de la violencia nacional, con respecto a tradiciones anteriores, surgen obras como las de Rosero y Vallejo. La lectura que se propone del hombre absurdo es un eje por el que no solo se cuestionan los hechos de la violencia, sino a las obras anteriores por su forma de asumir y retratar las situaciones del conflicto colombiano en la literatura.

El contexto convulso del conflicto colombiano de las últimas décadas y la formación de una tradición literaria que tiene bases y contactos con esa realidad, hacen que el concepto del personaje absurdo, su signo, tenga una mayor resonancia al enfrentarse al desgarramiento producido por las lógicas de la violencia y su manera de abordarlas. Al destacar con mayor detalle las características de sus consecuencias y el estado interior de quienes conviven en su tragedia.

El lugar del lector, que ayuda en la consecución de sentido de la estética absurda, es el que sigue con la discusión del conflicto fuera de la obra, y que construye la violencia colombiana como un hecho humano que está involucrado en la conformación de su identidad y en la necesidad de cuestionarla. Al asumir la violencia dentro de las obras con un valor existencial, como una experiencia humana, con la que se está en permanente confrontación.

La perspectiva del personaje absurdo parte de la mirada subjetiva, pero escrutadora, sobre los elementos que conforman la sociedad de la violencia y que son acusados por su juicio, y a la vez que lo hace también le da forma al mundo dentro de la narración. La materialización de la vorágine de la guerra colombiana es palpable por medio de su perspectiva. No obstante, las situaciones del conflicto, al percibir las, también afecta su integridad de una o de otra manera, por lo que no pierde, en ningún momento, su vínculo y conexión con ese mundo que percibe.

En la búsqueda por presentar de manera desgarradora la violencia en la literatura como consecuencia del conflicto de las últimas décadas, y que se da por factores como la mediatización de la época o la necesidad de retratar con un mayor impacto sus efectos en la literatura. Es la focalización del personaje absurdo lo que permite vincular una lectura más

activa por parte del espectador en la que no solo cuestiona el contexto que habita, sino también las estructuras estéticas que aborda al ser interpelado por la obra.

La representación del personaje absurdo en *La Virgen de los sicarios* y en *Los ejércitos* se forma en la imagen de un hombre de la tercera edad que cuestiona la sociedad a la que pertenece. Sin embargo, la imagen del absurdo en la violencia no se limita a un conjunto de características específicas. Otro modelo de este tipo de personajes se pueden ver en la materialización del niño, o la niña, como es el caso de la novela *Plaga* (2021), de Juliana Javierre, y de su protagonista, Emilia, una adolescente de 15 años, habitante de Sopinga, un pueblo abandonado por el Estado, y que es presa de una plaga de moscas, consecuencia de las operaciones industriales de un monocultivo en la zona. A diferencia de la edad y la posición sociocultural de Fernando e Ismael, Emilia es una adolescente, de provincia, y sin recursos, que cuestiona el abandono, la violencia, y las consecuencias que estas generan en su sociedad. Se plantean otros modelos y posibilidades del signo del personaje absurdo para evidenciar y ampliar la crítica a más elementos que se vinculan con el conflicto nacional y la necesidad de ponerlos en discusión con los espectadores.

La transgresión de la que es capaz el personaje absurdo se consolida por el uso de diferentes sistemas para su formación, dentro y fuera de la esfera estética literaria de la violencia. Su planteamiento parte del entendimiento del absurdo como una lucha constante, y en el que además se identifica una semantización permanente por las estructuras que lo atraviesan. Le confiere movilidad como un signo que irrumpe los encasillamientos previos sobre la literatura del conflicto colombiano, con cierto grado de libertad que le permite la representación contextual del mismo a finales del siglo pasado. Y que termina por percibir el espectador en la obra al estar relacionado con otras representaciones de la violencia que le anteceden y que también le son contemporáneas.

El dinamismo de su signo, sustentado en la resemantización y la concepción de la pugna constante, se refleja en la imprevisibilidad de sus actos como personaje absurdo. La capacidad de presentar y generar “irregularidades” no solo dentro de la trama como víctima o espectador de la sociedad de la violencia, sino también en el cruce de los sistemas desde los cuales se concibe como un signo. Su modelización, imbuida de un movimiento constante que empuja los límites tanto de la razón violenta como de las categorías estéticas en las que se busca definirlo, se opone a la “estética de la identidad”, y a la inercia de las normas que definen la estética de la “belleza” en las formas rígidas y definidas.

El cuestionar las normas del establecimiento de la violencia es lo que en un primer plano define su oposición al mundo. Es la posibilidad generar la pregunta por parte del personaje absurdo materializando el elemento desacralizador e irruptor de su signo, al estar dotado de un principio “revolucionario”⁴³, que es capaz de transmitir información. La irrupción del personaje absurdo genera entropía por su capacidad de cuestionamiento permanente tanto de la sociedad violenta, como de su representación estética. La tensión que genera, y que fundamenta su signo, evita su cristalización en un estado de inercia frente al espectador que lo confronta.

⁴³ El principio “revolucionario” de su signo, parte de la facultad de oposición a la clasificación en un marco rígido e inamovible del hombre absurdo. A la vez que su dinamismo lo faculta para tener una mayor capacidad de transmisión de información. “El suceso —desviación significativa de la norma— depende del concepto de norma. De lo dicho acerca del acontecimiento, como elemento revolucionario que se opone a la clasificación admitida...” (Lotman 286).

Bibliografía

Adriaensen, Brigitte. «Las modalidades del cinismo en "La virgen de los sicarios" de Fernando Vallejo.» *Guaragua* (2011): 46-60.

Baudelaire, Charles. *Obras de Charles Baudelaire*. México D.F.: Aguilar, 1963.

Bravo, Carlos Gardeazábal. «Derechos humanos y corporeidad en Los ejércitos de Evelio Rosero.» *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* (2017): 139-152.

Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Barcelona: Alianza Losada, 1988.

Delgado, José Manuel Camacho. «El narcotremendismo literario de Fernando Vallejo. La religión de la violencia en La Virgen de los sicarios.» *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (2006): 227-248.

Eco, Umberto. *Signo*. Barcelona: Editorial Labor, 1988.

Galvis, María Camila. «Desvelando el silencio. La voz de las víctimas de violencia en los ejércitos de Evelio Rosero.» *Cuadernos del CILHA* (2020): 189-215.

García, Gabriel. *Cien años de soledad*. Barcelona: Penguin Random House, 2007.

Giraldo, Luz Mary. *Fernando Vallejo Hablar en nombre propio*. Bogotá: Universidad Nacional y Pontificia Universidad Javeriana, 2013.

L'Hoeste, Héctor D. Fernández. «La Virgen de los Sicarios o las visiones dantescas de Fernando Vallejo.» *Hispania* (2000): 757-767.

Lotman, Yury. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Akal, 2011.

Mukarovsky, Jan. *Signo, función y valor*. Bogotá: Plaza y Janes, 2000.

Ortega, Rubén Mañonado. *Absurdo y Rebelión*. Barranquilla: Ediciones Uninorte, 2008.

Padilla, Vicente. «Los ejércitos: novela del miedo, la incertidumbre y la desesperanza.» *Literatura: teoría, historia, crítica* (2012): 121-158.

—. *Sobre el uso de la categoría de la violencia en el análisis y explicación de los procesos estéticos colombianos*. Bogotá: Filomena Edita, 2017.

Rosero, Evelio. *Los Ejércitos*. Bogotá: Tusquets, 2007.

Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara, 1994.

Vanegas, Orfa Kelita. «Imaginario emocional de la violencia en narrativas colombianas recientes.» *Revista Chilena de Literatura* (2019): 317-339.

—. «La estética del horrorismo como portadora de voces silenciadas.» *Plumilla Educativa* (2012): 141-151.