



**LA NOVELÍSTICA DE EVELIO ROSERO DIAGO:
LOS ABUSOS DE LA MEMORIA**

PAULA ANDREA MARÍN COLORADO¹

INSTITUTO CARO Y CUERVO

*Cientos de miles de rostros cruzan por esta esquina
mañana y tarde en sus mil y una historias
repetidas
atiborrados de horror, de dulzura
de pura candidez, estupefactos
zigzaguean como cientos de miles de peces
cada uno en su propia pecera
nunca parecida al mar
ah, seres...
Y sólo en la noche desaparecen
sólo cuando la noche deshabita la esquina
la enlutece. En dónde duermen ahora esos rostros, en dónde viven,
a esta hora quién de todos ellos se muere,
se llama a gritos
o es jubiloso del simple acto de amar
y canta asomado a la ventana de hotel,
su sombra y sus ojos doblando la esquina vacía.*

Evelio Rosero Diago,
“Esquina” (*Las lunas de Chía* [poemas escritos entre 1988 y 1994], 2004).

¹ Este ensayo es uno de los resultados del proyecto de investigación “Estudio del campo de la novela colombiana de principios de siglo (2000-2008)”, desarrollado con el apoyo de la Universidad Santo Tomás.

1.- De la Colonia a la Violencia de cuatro ejércitos, de la inicua infancia a la vejez asediada

Este ensayo se focalizará en la producción novelística de Rosero Diago; tal elección corresponde al deseo de mostrar una lógica que se repite en las novelas de Rosero: la de los vestidos y los desnudos (tal como aparece en *Señor que no conoce la luna*) y que Rosero ratifica cuando afirma que esta lógica se repite porque hace parte de nuestra historia²; vestidos y desnudos ejemplifican la lógica de las estrategias de poder (dominantes-dominados) que atraviesa toda la propuesta novelesca de Rosero Diago: desde Miriam y Mateo, una mujer y un niño encerrados en la casa de su papá y sus hermanos, y en la casa de sus tías, respectivamente, y violentados sexualmente por todos ellos, sin posibilidad de escaparse ante esta degradación, hasta la “encrucijada” de ejércitos que se enfrentan y dejan sin salida a la población civil.

Los grupos que ostentan el poder se amparan en distintas autoridades: la edad, el género (el machismo como una perversa autoridad paterna o una “ley del padre” degradada) y la institución familia, las convenciones sociales (incluida la alienación producida por el capitalismo), Dios, el rey o el presidente, la posición social o, simplemente, la fuerza física. Estas “autoridades” no hacen sino mostrar el absurdo proceso de “civilización” que ha desencadenado la modernidad, tal como se ha desarrollado en Colombia; Rosero pasa de elaborar problemáticas asociadas al proceso civilizador, a la forma en la que el individuo empieza a ser parte de una cultura y a la forma en la que Colombia recoge dinámicas culturales premodernas (conservadoras) en la evolución de este proceso y, actualmente, elabora una propuesta novelesca que evidencia la forma brutal en la que este mismo proceso se ha degradado hasta derivar en formas de plena barbarie.

² Conversatorio con Evelio Rosero Diago realizado por los investigadores Alexander Castillo y Paula Andrea Marín en el Instituto Caro y Cuervo, el 25 de noviembre de 2009.

Al buscar un hilo axiológico que relacione las novelas de Evelio Rosero Diago (Bogotá, 1958), el lector se encuentra con cuatro ejes principales: 1) El espacio ambiguo de la casa. 2) La percepción de un *locus amoenus* también ambiguo. 3) La presencia de una temporalidad que parece inalterable. 4) La presencia de la muerte. Todos estos aspectos se configuran en las obras como un sistema axiológico que lleva al lector, sobre el desenlace de cada novela, hacia la percepción de un cambio temporal; dicho cambio procurará resarcir las heridas de la memoria que tienen como principal causa la violencia y la guerra.

Al respecto dice Ricœur: “No existe ninguna comunidad histórica que no tenga su origen en una relación que podemos comparar sin titubeos con la guerra [...]. De este modo, se acumula en los archivos de la memoria colectiva un conjunto de heridas que no siempre son simbólicas” (1999: 32). Colombia ha sido un país marcado profundamente por la experiencia de la violencia, por la guerra: desde la vivencia de la Colonia hasta la experiencia del conflicto armado actual (fenómeno del paramilitarismo desde la década de los ochenta, formación de guerrillas desde la década de los sesenta), pasando por las guerras de Independencia, por las guerras civiles y por el conflicto bipartidista que marcó el siglo XX hasta la década de los setenta y, luego, la entrada del terrorismo con la aparición del narcotráfico y su influjo en el conflicto armado más reciente.

Para Ricœur, ningún país ha sido ajeno a la experiencia de la violencia, pero lo importante es entender la particularidad de la vivencia de la guerra para cada comunidad, la manera en la que la memoria colectiva se ve afectada por las consecuencias de los hechos violentos. El mayor grado de afectación se ve en las promesas incumplidas que va dejando la guerra en la conformación de una nación; esas promesas no llevadas a cabo se presentan en la comunidad como una deuda y sería deber de los ciudadanos y de las instituciones gubernamentales buscar la manera de sobrellevar esa sensación de falta.

Desde la proclamación de la Independencia, Colombia ha intentado llevar a cabo un proyecto de nación, pero esto no ha sido posible porque los distintos proyectos que se han diseñado siempre dejan por fuera a un sector de la población; de esta manera, el proyecto de nación se ha relacionado siempre con mecanismos de exclusión y ha llevado hasta la imposibilidad el cumplimiento de sus promesas. Este proyecto fracasado deja una impronta en la memoria y se reconoce como una herida histórica, como una deuda colectiva. ¿Cómo lograr la exención de esta deuda? La solución la plantea Ricœur en términos de desplazamiento-distanciamiento del pasado, a través del duelo y del perdón, y también Julia Kristeva cuando habla de la revuelta como el cuestionamiento constante de sí mismo y de la “ley del padre” (normas y prohibiciones sociales), el desplazamiento del pasado, a través del cual el sujeto logra autonomía y renueva su vínculo con la otredad, liga lo abyecto en un registro otro como parte de la condición humana (Kristeva, 2001: 16). La revuelta funciona como un “retorno retrospectivo” en el que el sujeto se reconcilia con su pasado y puede así instalarse en su presente.

A través de la revuelta, el individuo resignifica su pasado, le da un nuevo sentido a su fracturada relación con una “ley del padre” que se volvió inválida por haber destruido la armonía del individuo, su felicidad, y alcanza también el perdón (la suspensión de todo juicio que encarnaba una negatividad-culpabilidad paralizante). El duelo y la revuelta serán, entonces, la posibilidad de que el individuo reinterprete la carga dolorosa del pasado, otorgue sentido a la dialéctica global de su conciencia histórica (presente y futuro, no sólo pasado) y restablezca su vínculo social, a partir de la reinterpretación de su experiencia negativa. De esta manera, dice Ricœur, “se corrige [...] otro déficit de la conciencia histórica, a saber, la pobreza de la capacidad de proyección hacia el futuro que acompaña a menudo al hecho de fijarse en exceso en el pasado y al hecho de rumiar una y otra vez las glorias perdidas y las humillaciones sufridas” (1999: 51).

El proceso de sanación de las heridas colectivas involucra la memoria y la historia; el proceso de “sanación” que procura la literatura involucra el perdón. La literatura como “creación transpersonal” (Kristeva, 1997: 180) es un perdón; la interpretación de la obra (“poiesis de la interpretación”) también. La interpretación de la obra busca establecer una forma, una puesta en forma de signos, hallar la armonía de la obra “que no ignora sus violencias sino que las acoge en otro lugar” (Kristeva, 2001: 35), dar sentido. La literatura se distancia de la realidad y propone una reinterpretación de la misma, reelabora las heridas históricas y reconstruye la memoria. El olvido destruye la memoria, pero rumiar eternamente el recuerdo negativo también; la memoria honra el recuerdo de las víctimas de la violencia, impide que el individuo desconozca la herida y, al mismo tiempo, el trabajo del duelo y el perdón permite movilizar la negatividad, la pulsión de muerte que arrastra el recuerdo doloroso, la promesa rota, restablecer la dialéctica de la conciencia histórica y percibir la temporalidad en su devenir, en fin, salir de la inmovilización histórica y de la situación fatalista. ¿Cómo logra esto Rosero en su obra novelística?

Las novelas de Rosero se originan en un “olvido fundador” (Ricoeur, 1999): la casa³. Desde *El eterno monólogo de LLO* hasta *Los ejércitos* la casa aparece como un espacio violentado, no como un espacio seguro o de bienestar⁴; de esta forma, Rosero muestra los diversos grados de negatividad en los que se constituye el yo del individuo colombiano. Si la casa de la infancia es el modelo del “habitar”, del ser-estar en el mundo (Bachelard, [1957] 2000), el “habitar” de los personajes de Rosero se enraíza en la negatividad y en la inseguridad del territorio que se ocupa, del lugar que se tiene en el mundo. Dice Bachelard al respecto de la imagen de la casa:

³ Aquí se podría hacer una relación con las novelas de Héctor Rojas Herazo, sobre todo con la primera: *Respirando el verano* (1962), en la cual la casa también aparece como espacio privilegiado de la forma novelesca y resulta violentado por las fuerzas de la guerra bipartidista de principios del siglo XX.

⁴ En este sentido, este ensayo continúa la reflexión desarrollada por Emanuela Jossa en su artículo “El espacio claustrofóbico de Evelio Rosero Diago”, publicado en la revista *Hojas Universitarias* 49, de la Universidad Central, y consultado en la versión electrónica de la misma (noviembre de 2009).

Sin ella [la casa], el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano. Antes de ser “lanzado al mundo” como dicen los metafísicos rápidos, el hombre es depositado en la cuna de la casa [...]. La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa [...]. Puesto a la puerta, fuera del ser de la casa, circunstancia en que se acumulan la hostilidad de los hombres y la hostilidad del universo. (2000: 37).

Pero en Rosero, la vida no empieza bien, el hombre es un ser disperso, sin sostén (sin casa), a merced de la hostilidad de los hombres; la base de la intimidad del individuo, la columna de su yo, está rota desde el origen. LLO es sacado a la fuerza de su casa; Miriam (*Papá es santo y sabio*) es encerrada en su casa y puesta a merced de las necesidades (domésticas y sexuales) de su papá y su hermano; Mateo está encerrado en la casa de sus tías, a merced de los deseos sexuales de éstas, del hambre y la miseria; Juliana está “perdida” en su propia casa: sus referentes masculinos y femeninos se vuelven ambiguos y ella duda acerca de su identidad, su padre (un ministro) practica “juegos sexuales” con ella y su madre es amante del chofer; Sergio (*El incendiado*) ve cómo se desmorona su familia y su mundo infantil; un desnudo (*Señor que no conoce la luna*) resguarda su frágil intimidad en el armario, pero es acechado por el numeroso grupo de vestidos que oprimen desde hace siglos a los desnudos; Eduardo (*Muertes de fiesta*) está encerrado en la casa de doña Clemencia y en la misma ciudad (Pasto), sitiada por la violencia bipartidista, pero también por distintas formas de degradación humana; Miguel (*Plutón*) es expulsado de su propia casa y del amor por fuerzas del narcotráfico y del capitalismo; Tancredo (*Los almuerzos*) está encerrado en la iglesia del padre Almida, esclavo de servir los almuerzos programados por el sacerdote, sin ninguna otra perspectiva de vida; los habitantes de un pueblo (*En el lejero*) no tienen forma de salir de allí, ubicados entre el abismo, un volcán y la presencia perenne de un secuestrador: Bonifacio; Ismael Pasos recibe en su huerto las detonaciones de explosivos (el pueblo está sitiado por los “ejércitos”) que acaban con su estanque de peces, con los pájaros, con sus naranjas, con su *locus amoenus*, el espacio de la vida.

En todas las novelas, el *locus amoenus* primigenio es agredido. La casa de la infancia se transforma en un espacio de continuos ataques para el yo (*El eterno monólogo de LLO*, *Papá es santo y sabio*, *Mateo solo*), por eso, en estas dos últimas novelas, el *locus amoenus* se traslada hacia el exterior; Pedro (*Papá es santo y sabio*) y la ventana (*Mateo solo*) indicarán la trayectoria del deseo de los personajes: la búsqueda del bienestar se encuentra lejos del espacio de la casa familiar. En *Juliana los mira*, el *locus amoenus* es un espacio ambiguo; el cuarto de Camila se transforma en un espacio amoroso para Juliana, pero con el paso del tiempo, ella decidirá no volver porque Camila también le hace daño, también la ha violentado. En *El incendiado*, Sergio desenmascara la casa familiar y muestra todas sus mentiras; el *locus amoenus* de la infancia se cae (Sergio ya no se siente “bueno”; la culpa ha entrado en su vida). Sergio abandona la casa y busca en un cuarto (lejos de su familia), en la escritura, la manera de mantener su autonomía. En *Señor que no conoce la luna*, el *locus amoenus* será el armario que está dentro de la casa (que en algún tiempo fue el símbolo de la resistencia, de la revuelta) donde permanece el desnudo y puede resguardar su integridad, pero él mismo sabe que en cualquier momento pueden sacarlo de allí y llevarlo a la muerte.

En *Muertes de fiesta*, *Los almuerzos* y *En el lejero*, el espacio que se habita es un espacio de malestar, un espacio viciado; ninguno de los protagonistas pertenece a él y su “habitar” es sentido más como un deber no elegido: Eduardo –*Muertes de fiesta*– añora un lugar recóndito de la hacienda de su padre (pero no a su padre), en donde se encontraba con su enamorada, y sueña con una casa “donde uno no se sintiera encerrado, sino al aire libre, en libertad” (*Muertes de fiesta*: 201); Tancredo –*Los almuerzos*– se siente un esclavo, un sirviente sin voz ni voto; Jeremías –*En el lejero*– es un “despatriado”, un caminante que debió dejar su casa para ir a buscar a su nieta secuestrada, para intentar volver a la vida. El *locus amoenus* de los personajes de estas tres novelas se encuentra fuera del espacio que habitan, y es precisamente fuera de allí que se proyectan sus

deseos (la capital y el mar –*Muertes de fiesta*–, la Universidad –*Los almuerzos*–, volver a la hacienda –*En el lejero*–), aunque su cumplimiento pleno no sea una certeza dentro de la forma novelesca.

Por último, en *Plutón* y *Los ejércitos*, la casa construida (el *locus amoenus* logrado) será destruida por fuerzas externas; la casa como una imagen del estado del alma (ser-estar en un espacio y una temporalidad) del personaje (Bachelard, 2000) se mostrará devastada, frágil. La fuerte presencia de un cronotopo⁵ en donde se pasa de un *locus amoenus* a un *locus terribilis* que ocupa la mayor parte de la forma novelesca, no puede hacer más que evidenciar, sin ningún rastro de nostalgia (de allí la lucidez de la toma de posición⁶ de Rosero Diago), la barbarie a la que ha conducido el proceso de modernidad en Colombia.

En estos espacios novelescos creados por Rosero Diago, la comunicación entre afuera y adentro es un intercambio de amenazas, espacios que dejan sin aire, sin mucho margen de actuación a los personajes, y que configuran una detención temporal hasta el momento en el que aparece la figura de un “ayudante” (Greimas) o en el que el protagonista asume una decisión autónoma que lo distancia definitivamente del espacio social degradado que lo rodea. En las primeras cuatro novelas de Rosero, el fin de la detención temporal sólo será posible como efecto de lectura, no como parte de la estructura textual superficial, pues aunque algunos de los personajes intenten hacerlo (Miriam atrayendo a Pedro para lograr casarse con él y escapar de su casa; Mateo elevando un grito que atraiga la atención de alguien que pueda ayudarlo a escapar de su situación), las fuerzas que los oprimen se sobrepondrán a su propia fuerza; después de *El incendiado*,

⁵ Las relaciones simbólicas que se forman entre espacio y tiempo, y que posibilitan las acciones de los personajes, su posibilidad de actuar en el mundo (Bajtín, 1989).

⁶ La toma de posición (Bourdieu, 1997) hace referencia al punto de vista axiológico (ético-estético) particular del escritor, puesto en forma en sus obras literarias. La toma de posición del escritor es su respuesta particular a los condicionamientos sociales de su época, el conjunto particular de sus prácticas sociales tangibles en el campo literario, su apuesta estética puesta en forma en el texto artístico.

Rosero elabora una salida para el eterno presente, el eterno “olvido” de los personajes.

Pese a esto, las cuatro primeras novelas de Rosero “denuncian” (no en el sentido ideológico del término, sino en el sentido de desvelar crítica y contundentemente) la entrada perversa del individuo en las lógicas sociales, su primer contacto con un pacto simbólico⁷, con la “ley del padre” (normas y códigos sobre los que una sociedad funciona): LLO⁸, Miriam, Mateo y Juliana se muestran indefensos frente a las fuerzas que los oprimen, fuerzas que los sobrepasan; su relación con las instituciones sociales o con las convenciones sociales es violenta y humillante para cada uno de ellos.

En Rosero, la infancia no es un “paraíso perdido”, no es una época de plenitud para el ser, sino todo lo contrario: la infancia es el momento fundacional de toda la degradación humana, por ende, la casa de la infancia es un espacio y un tiempo absolutamente disfórico al que no se desea regresar. La infancia como un olvido elegido, como recuerdo doloroso, se oculta; los personajes no logran salir de su “infierno” porque ningún adulto está dispuesto a aceptar su responsabilidad en la transformación de este espacio fundamental para la constitución del ser en un lugar del horror. En este sentido, el propósito de Rosero en estas novelas es, precisamente, volver a la infancia y ver lo que pocos se atreven a mirar de frente, hacer la memoria de la infancia, de este “olvido fundador” y convertirlo en recuerdo movilizador de la temporalidad y en una posibilidad de elaborar un pacto

⁷ Kristeva se refiere al pacto simbólico como la entrada del ser humano en una cultura. Cuando el niño adquiere dominio del lenguaje estandarizado, accede al pacto simbólico, está dentro de la cultura. Antes, el niño permanece en un nivel semiótico de comunicación, en un nivel preverbal en el que no hay aún ningún pacto simbólico, ninguna aceptación de las normas y códigos culturales. El dominio del lenguaje implica, en este sentido, el dominio de las normas, los pactos, sobre los cuales se estructura la cultura. La individualidad se constituye con base en la relación que el ser construya con estos pactos, con estos acuerdos implícitos y explícitos sobre los que funciona todo grupo social, bien sea a través de una relación de rechazo o de aceptación, en sus diversas gradaciones.

⁸ De aquí en adelante, *El eterno monólogo de LLO* no será tenido en cuenta para el análisis de la propuesta novelesca de Rosero, pues su puesta en forma (discurso lírico) la aparta, compositivamente, de la propuesta de sus tres siguientes novelas. Esta parte del análisis se concentrará en las dos primeras novelas que configuran la trilogía “Primera Vez” y en la novela que origina dicha trilogía: *Papá es santo y sabio*.

simbólico, aunque mínimo. De esta manera, Rosero detiene el proceso de abuso de la memoria y propone una cura para su herida, un perdón.

Los personajes desconocen las causas de su situación, desconocen las circunstancias reales de su situación y es a partir de *El incendiado* como pueden acceder gradualmente a ellas, comprenderlas, de acuerdo con la forma en la que se configure su conciencia lúcida⁹. En la infancia, el individuo no tiene los medios suficientes para elaborar sus experiencias, por eso, quien inflige terror sobre el niño se considera como el peor pervertidor. En sus primeras novelas, Rosero muestra personajes que aún no pueden encontrar una salida a su negatividad, pero, al mismo tiempo, los personajes que originan la degradación del niño viven en su propia negatividad; así, Rosero exhibe la pulsión de muerte que reside en el mismo comienzo de configuración del yo, de la individualidad: el sujeto no tiene modelo alguno de plenitud y él mismo no se puede constituir como tal. El ingreso del individuo en la cultura, su conciencia del proceso civilizador se hace disfórica; la intimidad está sitiada, la posibilidad de constituir un espacio íntimo para resguardar el yo es destruida desde el inicio de la vida y cualquier contacto con el afuera, con el mundo simbólico está desprovisto de esperanza.

¿Cómo logra salir, entonces, el lector de estas novelas de Rosero, de la situación fatalista, de la inmovilidad temporal? Rosero señala el “olvido fundador” y, al mostrar su perversidad y la indefensión de los personajes (en situaciones verosímiles y no de seres que simplemente han decidido asumirse como víctimas), señala también una necesidad de transformación; la indignación del lector produce una salida de la situación fatalista, porque

⁹ Por esto, los finales de *El eterno monólogo de LLO*, *Papá es santo y sabio*, *Mateo solo y Juliana los mira* no terminan con un punto, sino con una coma, un signo que indica continuidad del discurso, no finalización; no puede haber aquí una visión completa de la situación, sino parcial, indefinida, indeterminada, porque los personajes no tienen cómo hacerla (son niños o están absolutamente atrapados en su situación de abyección). A partir de *El incendiado*, los personajes tendrán más posibilidades de salir de su situación, de definirla, de comprenderla y distanciarse de ella; de allí que los finales ya aparezcan con un punto que indica una relativa totalidad, una visión en conjunto de la situación.

se observa de frente la brutalidad de quienes infligen el daño, la herida, y ya no es posible invisibilizar sus efectos. En este punto es posible empezar a vislumbrar un nuevo pacto simbólico, fundado en la verdad de su degradación; se busca que el pasado ya no inmovilice, sino que permita asumir lúcidamente el presente y encarar el futuro.

Los fundamentos axiológicos de una sociedad se pueden entender a través de la forma en la que el individuo ingresa en la cultura, en la forma en la que se asume su educación. ¿Qué está diciendo, entonces, Rosero Diago, acerca de las formas en las cuales nuestra sociedad acoge a sus ciudadanos y los hace parte de ella? La familia es perversa, de jerarquías incólumes, es un espacio de secretos y censuras, de represión, de tabúes y humillaciones para los más débiles, quienes no entienden aún qué pasa con ellos, cuál es su lugar ni cómo defenderlo, reconocerlo. El padre y el hermano de Miriam saben que hicieron algo que no debían hacer y no quieren pensar en las consecuencias de sus actos: Miriam puede estar embarazada y de eso ser cierto, deben buscar a alguien que se la lleve de la casa para no ver la consecuencia de lo que ellos le hicieron durante tantos años; ahora no quieren sentirse responsables. La tía de Mateo le dice al niño: “Contigo empezó el pecado [...]. Contigo empecé a pecar” (47); Mateo es el responsable, no ella. En *Juliana los mira* ni siquiera hay cuestionamiento sobre estos actos; la confusión de Juliana la lleva a asumir una actitud ambigua ante lo que experimenta con su padre (entre el gusto y el temor) y ninguno de los dos (padre o madre) parece estar interesado en lo que suceda con ella, en aclarar la situación y brindarle estabilidad.

Sobre el final de la novela, Juliana vuelve a estar en los brazos de su padre –como al inicio de la novela–, en la cama de sus padres, mientras su madre duerme y no parece darse cuenta –o no le interesa darse cuenta– de lo que sucede; Juliana se pierde en ese círculo espacio-temporal, sin salida posible. Igual Mateo: su grito evidencia su situación de orfandad, de indefensión absoluta; su abuela y su hermana se muestran impotentes para

terminar con la situación que lo humilla, que lo degrada y él sólo alcanza a gritar implorando la presencia del afuera para que acabe con todo ello, pero es sólo una posibilidad: el final de la novela es este grito. Finalmente, Miriam consigue estar un momento a solas con Pedro, le propondrá que se marchen juntos, pero él se ha enterado de su situación “abyecta” (el tabú del incesto, la pérdida de la “virginidad”) y mientras ella cree que Pedro la abraza, éste impone su fuerza, arremete contra su cuello, hace que su vida se escape.

Del tabú y el pecado que marcan los secretos de las familias humildes (*Papá es santo y sabio, Mateo solo*), se pasa al cinismo indiferente de la familia acomodada (*Juliana los mira*); aquí el sacerdote también es una pieza clave de la trama novelesca y aparece como alguien muy cercano al poder, al presidente. Camila (la amiga de Juliana) se confiesa cada semana en el “ataúd” (confesonario) con el sacerdote, lo escandaliza con sus aventuras sexuales, sus experiencias con Juliana; el sacerdote quiere oír más detalles, quiere que Camila vuelva, quiere conocer a Juliana. Religión católica y poder se juntan en el singular proceso de la modernidad colombiana, de su desarrollo civilizatorio; en sus primeras novelas, los niños de Rosero perciben la religión como una institución páfida, execrable y que se ubica al lado del poder (también corrupto) para llevar a cabo el proceso de civilización, el ingreso de los individuos en la sociedad. A través de esta estructura metonímica, Rosero muestra el origen de la degradación de la sociedad colombiana: la intimidad misma. El inicio del proceso de estructuración del yo, del individuo, está atravesado por la violencia que poderes perversos ejercen sobre él y que no le permiten constituirse como individuo pleno, como conciencia autónoma.

Si el principal propósito de la modernidad es la consecución de esta conciencia autónoma, este propósito ha sido apabullado desde los inicios de la nación colombiana: la Colonia, período en el que precisamente la tiara y el trono juntos llevan a cabo el proyecto imperial; después de la

Independencia, tras tres siglos de esta unión, Colombia difícilmente se apartará de esta conjunción de poderes y su huella perdurará hasta la actualidad, momento en el que siguen vigentes aún los proyectos excluyentes de nación, de desconocimiento del otro, de su dignidad y su autonomía, y en el que estas prácticas excluyentes se mezclan con la barbarie absoluta (no muy lejos de la barbarie colonizadora). A esta situación en Colombia, Cruz Kronfly adiciona la presencia de las pulsiones negativas como expresión de la exclusión y de las promesas incumplidas (en el sentido de Ricœur):

A todo lo cual suele sumarse la venganza y la pulsión de reparación, cuando el sujeto moderno excluido y expulsado de hecho de la igualdad, la libertad y la equidad, se representa su situación de exclusión y marginalidad como una afrenta, como un insulto a su dignidad. Si esto es cierto, el conflicto moderno derivado de la exclusión, la marginalidad insultante y la pobreza degradante e inhumana, toma una profundidad subjetiva que muy pocos reconocen como lucha de retaliación y de venganza, una hondura psíquica insospechada, a pesar de que tienda a racionalizarse en términos de protesta política altruista. (2007: 27).

La reflexión de Cruz Kronfly se relaciona aquí con la propuesta estética de Rosero Diago: la modernidad en Colombia no ha sido un proceso completo; sus ideales no han sido alcanzados y esta situación genera productos negativos extremos (deshumanizantes) para toda la población. La “memoria herida” por la modernidad incumplida produce deseos de “retaliación y de venganza” y, de esta manera, la intimidad no se constituye como un espacio de plenitud, sino de deuda infinita, transmitida de generación en generación. Cruz Kronfly cuenta cómo una investigación de la Universidad de los Andes realizada en 1998 arrojó como resultado que la demanda de igualdad en Colombia es la primera en el mundo y que la élite colombiana es una de las diez más inflexibles que existen; Cruz Kronfly dice al respecto: “se torna perfectamente explicable el alcance, así como la profundidad trágica del conflicto que vivimos” (2007: 44), el deslizamiento del “conflicto social hacia la inhumanidad de sus métodos, hacia la barbarie y hacia su degradación” (Cruz K., 2007: 28). La degradación se vive desde la infancia, la exclusión se vive desde la infancia; los adultos heridos que

siguen rumiando el pasado no pueden hacer su revuelta, no pueden llegar al perdón, y el niño no tiene otro modelo a seguir.

La casa de la infancia está amenazada, pero no es resistente y, de esta manera, deja al hombre sin “heroísmo cósmico” (Bachelard, 2000). Si la intimidad que resguarda la casa provee la conciencia del engrandecimiento vital, de la dignidad, de la inmensidad del alma (un alma que puede meditar y soñar), entonces la imagen de la casa en estas novelas de Rosero muestra un hombre reducido, limitado por las acechanzas del afuera y del adentro, porque el propio centro carcome al individuo, es un centro helado, de muerte. Bachelard explica cómo el niño que ha vivido la guerra, “que ha vivido escondiéndose a la menor alerta, en un armario, dibuja mucho, después de aquellas horas malditas, casas estrechas, frías y cerradas [...]. Casas inmovilizadas en su rigidez” (2000: 105); de nuevo, aparece la figura metonímica para señalar la contigüidad semántico-histórica entre el proceso de modernidad colombiano y la forma en la que el niño se enraíza en el mundo, en su cultura.

El individuo que ha vivido la guerra advierte el espacio como una amenaza, percibe la inseguridad de su “habitar”; la guerra en Colombia, el sentimiento de expropiación, de exclusión, produce individuos que experimentan su ser-estar dentro de una inestabilidad continua. La casa que construye este tipo de individuos carece de pasado y de futuro (el pasado es una deuda dolorosa y la esperanza en el futuro es inexistente), es un centro inmóvil, sin calor que proteja; el niño que habita esta casa no tiene mayor posibilidad de plasmarse en un “heroísmo cósmico” y su salida resulta siendo el fatalismo (la sin salida que se observa en la estructura textual superficial –pero no en la experiencia de lectura– de las primeras novelas de Rosero Diago), la desesperanza: “La desesperanza es una de las consecuencias más dramáticas de la guerra psicológica, pues de tanto soportar la violencia física y el bombardeo ideológico, la persona y los grupos humanos terminan cayendo en estados de resignación y postración

alienantes, en los que se llega inclusive a justificar que unos actúen con violencia sobre otros” (Barrero, 2006: 64).

Para Ignacio Martín-Baró (1987), la comprensión fatalista de la existencia se aprende “no tanto como fruto de una transmisión de valores en una subcultura cerrada, cuanto como verificación cotidiana de la inviabilidad o inutilidad de cualquier esfuerzo por cambiar significativamente su propia realidad dentro de un medio que es parte de un sistema social opresivo” (Martín-Baró: 149). De esta forma, la realidad no se percibe desde una conciencia histórica, sino desde la naturalización de los hechos: “Sólo el presente cuenta y no por la plenitud vivencial que buscaba el poeta latino (*carpe diem*), sino por el estrechamiento forzoso de las posibilidades de vida” (Martín-Baró: 136). El fatalismo le impide al individuo integrarse al mundo moderno, pues su conformismo le impide asumir responsabilidades o iniciativas; el marco de referencia de esta visión de la existencia está en la religión católica, base de todo el pensamiento “moderno” colombiano. Religión y conformismo “le ahorra[n] a las clases dominantes la necesidad de recurrir a los mecanismos de coerción represiva, facilitando así el dominio social” (Martín-Baró: 154).

Desde otro punto de vista, Martín-Baró explica cómo la actitud existencial fatalista sería un mecanismo de supervivencia: “plegarse a las fuerzas dominantes, dejarse llevar hacia donde imponen los poderes establecidos, constituiría la única forma de supervivencia asequible a la gran mayoría de personas de sectores marginados de las sociedades latinoamericanas” (1987: 147); quien no se pliega a las fuerzas dominantes, a las élites y sus mecanismos de exclusión, difícilmente sobrevive, pero ¿dónde queda la dignidad del ser humano, su autonomía? El ser humano pareciera tener tres caminos: el fatalismo como actitud defensiva que evidencia la infamia del proceso civilizador; la resistencia de la “desobediencia civil” (Thoreau [1866], 1998) que también desvela toda la ignominia de las estrategias del poder dominante, pero deja intacta la

dignidad humana, aún cuando el ser humano se vea obligado a marginarse de la sociedad “convencional”; y la visión trágica como distanciamiento radical de la sociedad degradada. Dice Fanon: “En lo más profundo de sí mismo, el colonizado no reconoce ninguna instancia. Está dominado, pero no domesticado. Está inferiorizado, pero no convencido de su inferioridad” (Fanon citado por Martín-Baró: 154); en lo más profundo del ser fatalista se encuentra el recuerdo de su integridad, su “memoria herida” que busca distintas formas de sanarse. Dice Fanon, de nuevo:

La violencia impuesta por el colonizador es introyectada por el colonizado, quedando anclada en su musculatura como una tensión reprimida y en su mente como una culpabilidad asumida. El colonizado vive su sometimiento como un estado de inhibición, que le lleva como compensación psíquica a soñar con “sueños musculares, sueños de acción, sueños agresivos”, o a explosiones periódicas de violencia frente a sus iguales. Su culpabilidad “no es una culpabilidad asumida, es más bien una especie de maldición, una espada de Damocles” que continuamente pende sobre su cabeza y bloquea sus impulsos liberadores. (Fanon citado por Martín-Baró: 153).

La culpabilidad (necesidad de resarcir la deuda histórica y sentimiento de impotencia por no poder hacerlo) es un efecto de la “memoria herida”, y la revuelta, el desplazamiento del pasado y el perdón logran reconciliarla a través de las salidas a la actitud fatalista. En las novelas de Rosero Diago, el fatalismo como actitud defensiva estará presente en la estructura textual de *El eterno monólogo de LLO*, *Papá es santo y sabio*, *Mateo solo*, *Juliana los mira*, *Muertes de fiesta*, *Los almuerzos* y *En el lejero*, pero es a partir de *Muertes de fiesta* que aparecerá la figura del “ayudante”, alguien quien desde el centro frío, inmóvil, de la casa o del espacio cerrado, logra abrir una posibilidad de transformar la situación fatalista; en *Señor que no conoce la luna* se manifestará la visión trágica como ruptura radical con el mundo degradado, como salida definitiva de éste para resguardar la integridad individual, y la iniciativa – autónoma, lúcida, responsable– del personaje lo apartará de la situación fatalista; en *El incendiado*, *Plutón* y *Los ejércitos* se presentará la “desobediencia civil” como forma de resistencia, como reacción autónoma – no fatalista, no como resignación– del personaje frente al hostigamiento

extremo de las fuerzas bárbaras (ejércitos en conflicto) o de las estrategias de poder del capitalismo salvaje (narcotráfico).

Los personajes ya no son niños, son adolescentes, adultos y ancianos que tienen mayores posibilidades de actuar, que pueden buscar mecanismos para sobreponerse a las fuerzas dominantes; el crecimiento biológico se asocia aquí con el crecimiento psíquico, y es en estos personajes en quienes aparece la memoria y la conciencia que les permite entender su situación y mantener un espacio mínimo de autonomía, adquirir “conciencia sobre sus raíces históricas, sobre todos aquellos hechos y condiciones que han configurado su realidad, [y] situarse en una perspectiva adecuada para evaluar su propia identidad” (Martín-Baró, 1987: 157). La “memoria herida” empieza a encontrar formas de curación en la obra literaria, en este caso, en la segunda etapa creativa novelística de Rosero; el autor parece proponerle al lector una interpretación sobre el mundo en la que la única forma para hacerle frente al proceso accidentado de la modernidad colombiana es el trabajo individual-colectivo sobre la memoria, el perdón y la revuelta.

Edgar Barrero (2006) expone lo siguiente frente al conflicto armado en Colombia y el manejo que se le ha dado desde los organismos estatales y oficiales (medios de comunicación), el cual ha tenido como resultado una guerra más: una guerra psicológica que afecta la subjetividad y produce individuos fragmentados:

Uno de los objetivos de la guerra psicológica es precisamente ocultar [olvidar] y desviar la atención de aquellos aspectos generadores de malestar social (rabia) a través de lo que hemos denominado montajes pulsionales, por medio de los cuales se ponen a circular imágenes distorsionadas de la realidad, con la consecuencia inmediata del prejuicio social, mediante el cual se valora y significa las interacciones sociales.

[...] Un montaje pulsional [...] es la instalación de dispositivos de manipulación mental en los sujetos para la aceptación pasiva de la realidad, previamente designada y codificada con el apoyo de mecanismos simbólicos ideologizados, trayendo como resultado la naturalización de hechos y discursos excluyentes y marginalizadores en cualquier ámbito de interacción social. (Barrero: 46).

Esta estrategia de guerra lleva a la negación de la alteridad, de la diferencia, a la polarización del conflicto; de esta manera, el individuo pierde gradualmente su capacidad de crítica, de entendimiento y reduce su actuación a “odiar al enemigo”. La “memoria herida” no encuentra formas de sanarse porque la causa real de la rabia, del malestar social, es manipulada, desviada. La literatura ofrece la experiencia de lectura como distanciamiento de cualquier polarización ideológica y, en el caso de las novelas de Rosero, la lectura señala el lugar del malestar, la herida abierta y dispuesta a sanar, la tensión de la culpa, el dolor como un grito que busca ser escuchado por quien está afuera, que busca movilizar el pasado y ubicarse en el continuo devenir de la conciencia histórica.

Las novelas de Rosero Diago –como se ha demostrado– le permiten al lector el “reconocimiento histórico de nuestra propia subjetividad” (Barrero: 97), de la manera como se ha constituido en cuanto individuo y en cuanto nación y, así, se conforma un “rechazo a la [...] violencia estatal, económica e ideológica que [pretende ignorar] quienes somos individualmente, y también, un rechazo a la inquisición científica o administrativa que [pretende determinar] quien es uno” (Foucault citado por Barrero: 97). La literatura sería aquí una forma de resistencia, de revuelta, en tanto su intención es “volver a dar significado a los símbolos que lo han perdido, y dar símbolo a los significados que no lo tienen” (Foucault citado por Barrero: 103). Las novelas de Rosero Diago resimbolizan el pasado y dan forma simbólica al malestar sentido por el individuo colombiano, a su “memoria herida”, resignifican la subjetividad y la posibilidad de configurarnos como individuos dignos.

2.- La “eufemización” de la muerte o el sacrificio que expía la memoria

A partir de *El incendiado*, el lector ve crecer al niño de las novelas anteriores de Rosero y lo ve tomar una decisión distinta a la que propone el

camino del fatalismo: la conciencia autónoma del personaje, pese a su marginación de las instituciones y valores sociales convencionales (familia, trabajo estable y bien remunerado, amor convencional). Esta novela sería una obra de transición en la novelística de Rosero Diago, primero, porque después de ella, Rosero empieza a elaborar de manera más directa (históricamente, lejos del tiempo de la infancia, pero recordando siempre su carácter fundacional en la configuración de la intimidad, de la individualidad) la “memoria herida” del país (violencia producida por los poderes en distintas épocas de la historia colombiana: Colonia, violencia bipartidista, narcotráfico, guerrilla y paramilitares) y, segundo, porque a partir de esta novela aparece la imagen de la muerte, no como una inminencia o una amenaza simbólica que no llega a concretarse en la fábula novelesca (como en *Papá es santo y sabio* o en sus dos siguientes novelas en forma de muerte psíquica), sino como una presencia concreta, como un hecho que dinamiza la trama y la salida de la situación fatalista.

De aquí en adelante, la muerte hará parte fundamental de la forma novelesca: en *El incendiado* será Cocino asesinado (incendiado) por las empleadas de su panadería, quienes habían recibido de parte de él continuos maltratos; en *Señor que no conoce la luna*, será el desnudo que se suicida para mantener su integridad; en *Muertes de fiesta* serán doña Clemencia, sus hijas y sus inquilinos asesinados (envenenados, incendiados) por Macaria para salvar a Eduardo, a Alegría y a Saél; en *Plutón* será el gato de Miguel Laverde y la tigresa de Gaby Gaspar (ambos animales asesinados como símbolos de la muerte de lo no-domesticado, de la fuerza vital, pero también como símbolos del tiempo destructor, del tiempo de la muerte, del cambio inevitable); en *Los almuerzos* serán el padre Almida y el sacristán Machado, cuya misteriosa muerte permite que llegue otro sacerdote a la iglesia y que Sabina (amante de Tancredo) quede libre de los abusos del sacristán (su padrino); en *En el lejero* será Bonifacio (un secuestrador) derrumbándose por el abismo que bordea el pueblo, después de la liberación de la nieta de Jeremías Andrade; en *Los ejércitos* será Geraldina (símbolo predilecto de la

vida dentro de esta novela), asesinada y violada por los “estandartes de la muerte”: los ejércitos.

La muerte se interpreta aquí desde la noción sagrada del sacrificio. Según Durand ([1992] 2004), el carácter sagrado de la muerte representa el fin de un período de tensión excesiva; la presencia de la muerte posibilita la sobrevivencia de la humanidad. Así mismo, la muerte, el sacrificio, es un acto de purificación, despierta las fuerzas adormecidas creadoras de la evolución, implica la transmutación de un destino, es decir, implica la salida de una situación fatalista. Aquí, la muerte es necesaria, es una violencia al servicio del equilibrio de la sociedad, el exceso de crueldad que implica el sacrificio, transforma la disyunción en conjunción (Lipovetsky, [1983] 1996), revierte los poderes imperantes y permite que se transforme la estructura de la sociedad, que su sentido pueda ir más allá de la lógica oposicional (jerárquica) desnudos/vestidos, opresores/oprimidos.

En las novelas de Rosero, el sacrificio se presentará de dos maneras: la muerte de una “víctima” (*El incendiado, Señor que no conoce la luna, Plutón, Los ejércitos*) y la muerte de un “tirano” (*Muertes de fiesta, Los almuerzos, En el lejero*). Ambas situaciones involucrarán el cambio de temporalidad; la muerte simbolizará purificación (*El incendiado, Señor que no conoce la luna*) y nuevo comienzo (*Muertes de fiesta, Los almuerzos, En el lejero*), así este nuevo comienzo preludie la muerte del personaje privilegiado axiológicamente en la novela (*Plutón, Los ejércitos*), situación que resaltaré su elección autónoma y la infamia de quienes procuran la muerte a estos personajes. En estas dos últimas novelas, la inminencia de la muerte del personaje muestra que en Colombia no sólo el individuo muere a causa del fuego cruzado, sino que también se puede matar un hombre si se obliga a trabajar en un oficio que no ha elegido, si se coarta su autonomía, tal como lo expone Brecht:

Hay muchas maneras de matar.
Pueden meterte un cuchillo en el vientre.
Quitarte el pan.

No curarte de una enfermedad.
Meterte en una mala vivienda.
Empujarte hasta el suicidio.
Torturarte hasta la muerte por medio del trabajo.
Llevarte a la guerra, etc...
Sólo pocas de estas cosas están prohibidas en nuestro Estado.

(“Muchas maneras de matar”, Bertolt Brecht).

A pesar de que Rosero salga del espacio íntimo-violentado de la casa y se concentre más en los hostigamientos del afuera, sus novelas siempre apuntarán a la manera en la que los acorralamientos afectan el yo, su posibilidad de integridad y dignidad. Gilbert Durand explica el sacrificio como una transacción, como un “ajuste de una vieja cuenta deudora” (Durand, 2004: 319); el sacrificio es un acto expiatorio en el que el sentido de la muerte se desliza hacia “la esperanza de supervivencia” (Durand: 318). Este matiz “épico” restituye –hasta cierto punto– el “heroísmo cósmico” del hombre que había sido opacado por la experiencia originaria de la casa vulnerada, es decir, también resarce la “memoria herida”, convierte la deuda, el recuerdo doloroso, en un nuevo comienzo, en un nuevo tiempo de la vida.

El sacrificio, entonces, se inscribe en el devenir, en la conciencia histórica, así sea un tiempo destructor que, sin embargo, le permite al hombre “participar en el ciclo total de las creaciones y las destrucciones cósmicas” (Durand: 318). “La filosofía del sacrificio es la filosofía del dominio del tiempo y el esclarecimiento de la historia” (Durand: 321); la colectividad se apropia del pasado (lo resignifica) y le da un nuevo sentido al porvenir, lo vincula en su trayectoria vital. Cuando Girard ([1982] 1986) afirma que los crímenes cometidos en el sacrificio, en las persecuciones, en toda muerte de un chivo expiatorio, “lesionan los fundamentos mismos del orden cultural [...]. No se limitan a relajar el vínculo social, lo destruyen por entero” (Girard: 25), indica también que este exceso de crueldad remite a la muerte del mundo conocido, a la muerte de sus dinámicas de funcionamiento, y a la posibilidad de instaurar unas nuevas que sean

producto de la voluntad de los individuos, de sus propios proyectos de sociedad.

Durand también explica que aunque la muerte no sea del “tirano”, de la persona que encarna el poder dominante y opresor para la comunidad, quien muere anuncia la muerte deseada de ese “tirano”, “profetiza el fin de la muerte colectiva por la guerra. En otras palabras, la muerte aceptada, sacrificial, prepara y anuncia la muerte del tirano, muerte que será la muerte de la muerte [...]. El destino mortal es vencido por el sacrificio” (Durand, 2004: 320). En el caso de las novelas *Plutón* y *Los ejércitos*, “la muerte aceptada y sacrificial” de Miguel Laverde e Ismael Pasos anuncian la muerte del tiempo de muerte, del tiempo de la negatividad, en tanto la amenaza sobre la vida, sobre la dignidad de estos dos personajes, revela el absurdo y la brutalidad de quienes infringen la valía humana con tales amenazas, con tales actos; este tiempo deja la sensación al lector de no poderse extender más, de haberse mostrado en todo su exceso, en toda su inhumanidad, y –al igual que en las primeras novelas de Rosero– la indignación que siente el lector ante la situación del personaje lo hace “remecer” y cuestionar su realidad y a sí mismo (distanciarse de la inmovilidad fatalista de la situación), además –a diferencia de las primeras novelas de Rosero–, los personajes de estas dos novelas (y al igual que Sergio en *El incendiado*) manifiestan una posición autónoma ante su situación y asumen con lucidez su respuesta a ella.

Ya en 1866, Henry David Thoreau había escrito sobre esta actitud vital, la desobediencia civil: “El Estado nunca confronta intencionalmente el sentido de un hombre, bien sea intelectual o moral, sino solo su cuerpo, sus sentidos. No está armado con un ingenio superior o con honestidad, sino con una fuerza física superior. No nací para ser obligado. Respiraré a mi manera” (Thoreau, 1998: 48). Thoreau muestra que el ser humano siempre tiene alternativas frente a las estrategias de poder (lo mismo demostrará Michel Foucault más de un siglo después), siempre tiene maneras de resistir,

así sea sacrificando su vida. Esta es la manifestación de toda la grandeza humana, sin ninguna bandera ideológica; de lo que se trata aquí es de desvelar el sinsentido en el que ha caído la vida humana en Colombia y las alternativas mínimas que le quedan al individuo para defender su derecho a existir, a ser-estar en nuestra individualidad imperfecta (humana) y autónoma.

BIBLIOGRAFÍA

BACHELARD, Gaston (2000): *La poética del espacio* (título original: *La poétique de l'espace*, 1957), Bogotá, Fondo de Cultura Económica.

BAJTIN, Mijail (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

BARRERO, Edgar (2006): *De Macondo a Mancuso. Conflicto, violencia política y guerra psicológica en Colombia. Una aproximación desde la psicología social crítica*, Bogotá, Desde Abajo, Le Monde Diplomatique.

BORDIEU, Pierre (1997): *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama.

CRUZ KRONFLY, Fernando (2007): “Modernidad, sentimientos negativos y conflicto social en Colombia”, en *La derrota de la luz. Ensayos sobre modernidad, contemporaneidad y cultura*, Cali, Universidad del Valle.

DURAND, Gilbert (2004): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (título original: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1992), México, Fondo de Cultura Económica.

GIRARD, René (1986): *El chivo expiatorio* (título original: *Le bouc émissaire*, 1982), Barcelona, Anagrama.

KRISTEVA, Julia (1997): *Sol negro. Depresión y melancolía* (título original: *Soleil Noir. Depresión et mélancolie*, 1987), Caracas, Monte Ávila.

- (2001): *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis* (título original: *La révolte intime. Pouvoirs et limites de la psychanalyse II*, 1997), Buenos Aires, Editorial Universitaria Buenos Aires (Eudeba).

LIPOVETSKY, Gilles (1996): *La era del vacío. Ensayos sobre individualismo contemporáneo* (título original: *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, 1983), Barcelona, Anagrama (primera edición en español: 1983).

MARTÍN-BARÓ, Ignacio (1987): “El latino indolente. Carácter ideológico del fatalismo latinoamericano”, en *Psicología política latinoamericana*, Coord. Maritza Montero, Caracas, Panapo.

RICOEUR, Paul (1999): *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, Arrecife.

ROSERO DIAGO, Evelio (1981): *El eterno monólogo de LLO (Poema novelado)*, Medellín, Ediciones Testimonio.

- (1984): *Mateo solo*, Villavicencio, Entreletras.

- (1987): *Juliana los mira*, Barcelona, Anagrama.

- (1988): *El incendiado*, Bogotá, Planeta.

- (1989): *Papá es santo y sabio*, Bogotá, Carlos Valencia Editores.

- (1992): *Señor que no conoce la luna*, Bogotá, Planeta.

- (1993): “La creación literaria”, *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República*, 33.

- (1995): *Muertes de fiesta*, Bogotá, Planeta.

Política, religión y poder: la literatura como arma intelectual

- (2000): *Plutón*, Bogotá, Espasa-Planeta.
- (2001): *Los almuerzos*, Medellín, Universidad de Antioquia.
- (2003): *En el lejero*, Bogotá, Norma.
- (2007): *Los ejércitos*, Barcelona, Tusquets.

THOERAU, Henry David (1998): *Sobre la desobediencia civil* (título original: *Civil disobedience*, 1866), Norma, Bogotá.