

Respirando desde los asediados: una lectura de *Los ejércitos* de Evelio Rosero Diago y *Los vigilantes* de Diamela Eltit*

Breathing from the Embattled: a Reading of Evelio Rosero Diago's *Los ejércitos* and Diamela Eltit's *Los vigilantes*

Liliana Ramírez

liliana-ramirez@javeriana.edu.co

Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

Recibido: 5 de noviembre de 2012. Aprobado: 25 de junio de 2013

Resumen: ante el panorama de violencia vivida, narrada, naturalizada en el que cotidianamente estamos sumergidos, uno de los retos que tiene la literatura es seguir hablando de ella. Pero, ¿cómo puede la literatura hablar de la violencia hoy, de tal forma que nos muestre de nuevo su horror para que volvamos a sentir que no es lo normal? ¿Cómo puede dar cuenta de la violencia desde una lógica que no la reproduzca? *Los Ejércitos* de Evelio Rosero y *Los Vigilantes* de Diamela Eltit, son novelas latinoamericanas contemporáneas que intentan caminos para narrar la violencia, resistiéndose a su normalización y, acaso, proponen un afuera de la violencia misma.

Palabras claves: literatura y violencia; literatura colombiana; literatura chilena; Rosero, Evelio; *Los ejércitos*; Eltit, Diamela; *Los vigilantes*.

Abstract: Faced with the panorama of lived, narrated and naturalized violence in which we live in, one of the challenges of literature is the task of keep talking about it. How can it do this in such a way so as to convey the horror of violence, reminding us that violence is actually not normal? How can our literature approach the subject without falling into a logic that reproduces this violence? *Los Ejércitos*, by Evelio Rosero, and *Los Vigilantes*, by Diamela Eltit, are contemporary Latin American novels in which the authors explore ways of talking about violence that resist its normalization and even propose an outside of violence.

Keywords: Literature and Violence; Colombian Literature; Chilean Literature; Rosero, Evelio; *Los ejércitos*; Eltit, Diamela; *Los vigilantes*.

* Este artículo se deriva de la investigación “Lecturas desde el pensamiento cultural latinoamericano”. La autora pertenece al grupo de investigación “Problemáticas de historias literarias latinoamericana y colombiana: canon y corpus”, del Departamento de Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana.

I

Hasta hace un par de décadas, al hablar de la “Violencia” los colombianos necesariamente pensábamos en la época de la violencia partidista que estalló luego del asesinato del líder político Jorge Eliécer Gaitán en 1948.¹ Ahora, después de décadas de diferentes violencias, al nombrarla tristemente nos preguntamos: ¿cuál violencia? ¿Cuál de tantas? ¿La que hubo entre liberales y conservadores en los años 50’s y 60’s? ¿La que generó la consolidación de guerrillas de izquierda como las FARC, el M19, o el ELN? ¿La que suscitó el paramilitarismo? ¿La que se recrudeció con el narcotráfico en los años 80? ¿La de las zonas rurales? ¿La de las ciudades?

Estudios contemporáneos sobre la violencia en América Latina recogidos en trabajos como *Ciudadanías del Miedo* (2000), de Susana Rotker, o *Meanings of violence in Contemporary Latinamerica* (2011), de María Helena Rueda y Gabriela Polit- Dueñas, señalan diferencias entre la violencia en América Latina antes de los años 80 y después. Según estos autores, es posible hablar de una época de postguerra fría en la que ya la violencia no puede ser pensada en términos de dos bandos ideológicamente diferentes, como la generada por la oposición ideológica izquierda-derecha o capitalismo-comunismo, que encarnó dictaduras y grupos guerrilleros. En las últimas dos décadas del siglo xx emergieron en América Latina nuevas formas de violencia que no pueden ser ya entendidas desde el paradigma tradicional que separaba el estado y sus instituciones hegemónicas, de un lado, y los actores armados que luchaban contra él, en el otro (Rueda y Polit, 2011: 2). Además, en estos años, en contextos de dictadura y postdictadura, guerras y postguerras, se incrementó la desigualdad económica y social, la pobreza y la exclusión social y con ello el poder del narcotráfico y las migraciones masivas (2011: 3).

Es en este contexto en el que se enmarca la literatura latinoamericana del siglo xx, específicamente la de su segunda mitad. En Latinoamérica, en general, vemos tendencias que dan cuenta de la violencia de las dictaduras y postdictaduras. Un mar inmenso de novelas de dictador que van desde *Señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias, pasando por *El otoño*

1 En la historia de Colombia se denomina época de la Violencia al periodo que va aproximadamente de 1948 a 1965, cuando se dieron cruentos enfrentamientos entre los seguidores de los dos partidos políticos: el liberal y el conservador. Esta violencia produjo cientos de miles de muertos y se extendió inclusive varios años después de 1958, cuando ambos partidos firmaron el pacto del Frente Nacional.

del Patriarca (1975) de García Márquez, *Yo, el supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, *El recurso del método* de Alejo Carpentier, y la lista es interminable si se extiende a novelas más contemporáneas, como *La fiesta del chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa y *La breve y maravillosa vida de Oscar Wao* (2007) de Junot Díaz. Junto a las novelas mencionadas están las obras de resistencia a las dictaduras, como *Cambio de Armas* (1982) de Luisa Valenzuela, *El mundo alucinante* (1967) de Reynaldo Arenas, *Colibrí* (1984) de Severo Sarduy, *Respiración Artificial* (1980) de Ricardo Piglia o *Tengo miedo torero* (2001) de Pedro Lemebel.

Con respecto a la literatura colombiana contemporánea, hay que inscribirla no solo en esta tradición continental, sino además en una tradición nacional. La importancia del tema de la violencia en la literatura colombiana es singular,² como es singular la presencia de la violencia en la historia de Colombia, de ahí no solo la abundancia de textos con esta temática, sino su diversidad y complejidad. A la llamada literatura de la Violencia (anterior o paralela a la violencia de la época de la Guerra Fría que separaba derechas e izquierdas) que se ocupa de narrar las atrocidades del conflicto entre liberales y conservadores pertenecen, por un lado, textos que se dieron en los años 50's y 60's, como *El cristo de Espaldas* (1952) y *Siervo sin tierra* (1954) de Eduardo Caballero Calderón, *El día del Odio* (1951) de José Osorio Lizarazo, *El gran Burundú* (1952) de Jorge Zalamea Borda, *La hojarasca* (1962), *El coronel no tiene quien le escriba* (1958) y *La mala hora* (1962) de Gabriel García Márquez. Y a ella pertenecen también textos escritos en otros momentos, como *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) de Alba Lucía Ángel y *Abraham entre bandidos* de Tomás González, publicada en el 2010, que siguen hablando de esta época. Sin embargo, hay mucha otra literatura que habla de violencias anteriores y posteriores que han azotado a Colombia. *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, habla de la violencia de las caucherías a principios del siglo xx, *La casa Grande* (1962) de Álvaro Cepeda Samudio y *Cien años de soledad* (1967) hablan, por ejemplo, de la masacre de las bananeras en 1928.

2 Augusto Escobar, uno de los críticos literarios que con más lucidez ha trabajado la literatura colombiana que narra la época de la Violencia, anota que es precisamente esta literatura la que funda la literatura colombiana en su especificidad. Para él, es en esta literatura donde se produce por primera vez una literatura con particularidades propias y, además, es la primera vez que la “literatura colombiana se integra a la realidad que la circunda; se toma conciencia de lo que implica el oficio literario y la necesidad de ahondar sobre la realidad histórica en la que se vive” (Escobar, 1996:29).

Con respecto a la literatura latinoamericana que narra la violencia de la llamada época de la Post-guerra Fría, el panorama es inmenso: la obra de Rubem Fonseca en Brasil, la de Roberto Bolaño en México, junto con la de Elmer Mendoza, para no hablar de más autores de la llamada narcoliteratura, son solo unos poquísimos ejemplos. Por otro lado, en Colombia hay obras como *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, *Delirio* (2004) de Laura Restrepo, *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco, además de muchas otras que se ocupan de esta violencia contemporánea en la que la ciudad y el narcotráfico son protagonistas.

II

Ante semejante panorama de violencia vivida, narrada, naturalizada, explotada, uno de los retos que tiene la literatura colombiana, en particular, y latinoamericana, en general es precisamente ¿cómo seguir hoy hablando de ella? ¿Cómo nuestra literatura puede hablar aún de la violencia, de tal forma que nos muestre su horror para que volvamos a sentir que no es lo normal? ¿Cómo nuestra literatura puede abordar la violencia desde una lógica que no la reproduzca?

III

Los vigilantes (1994) de la escritora chilena Diamela Eltit, y *Los ejércitos* (2006) del colombiano Evelio Rosero Diago, son dos de las novelas latinoamericanas contemporáneas que intentan caminos para seguir hablando de las violencias que nos han azotado. Ambas se resisten a la normalización de éstas y proponen para desfamiliarizarnos³ con esa situación, no ya denunciar a los violentos, sino dejar ver a los violentados. Una lectura en contrapunto de ambas novelas permite ver algunos de los alcances y limitaciones de las estrategias utilizadas por ambos autores para llevar a cabo este propósito.

Al contrario de gran parte de las novelas de dictadores, que aunque cuestionan las dictaduras se centran en la figura del dictador, y al centrarse en ella refuerzan su importancia y le siguen dando un lugar de dominación, estas

3 El término desfamiliarización o desautomatización viene del Formalismo Ruso. Shklovski lo propone para definir lo literario como lo que nos hace ver el mundo como si lo estuviéramos viendo por primera vez. Dice: “Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento (Shklovski, 1978: 60).

novelas optan por iluminar las márgenes, centrándose en las víctimas. *Los vigilantes*, más que hablar de los vigilantes, habla de los vigilados por los mecanismos de control de las dictaduras y el patriarcado. Una mujer encerrada en una casa junto con su hijo escribe cartas de resistencia a su esposo, uno de los vigilantes. Por otro lado, *Los ejércitos*, más que hablar de los ejércitos, habla de sus víctimas. La novela de Rosero muestra el derrumbamiento y acoso de los violentados al contar la historia de Ismael Pasos, un viejo maestro de un pueblo llamado San José, acorralado por la violencia de diferentes ejércitos, que, pensados en términos del actual conflicto colombiano, bien pueden ser ejércitos paramilitares, guerrilleros o del propio estado.

Aunque esta estrategia de hablar de y desde las víctimas posibilita la humanización de la violencia al darle rostro y produce con esto una desfamiliarización necesaria para volver a mostrarnos el horror de la violencia,⁴ tendría dos problemas. Por un lado, hay que tener en cuenta lo que anota María Helena Rueda en su libro *La violencia y sus huellas* (2012), sobre el peligro de la representación de las víctimas, ya que en muchos casos “El problema reside en que el énfasis en la victimización ... refuerza su marginalización y una visión de ellos como personas sin capacidad real en tanto agentes sociales” (Rueda, 2011: 19). Por otro lado, el énfasis en las víctimas podría mantenernos atrapados en el círculo de la violencia. Algunos dirían que este énfasis en las víctimas, este énfasis en los efectos de la violencia, silencia las causas de la violencia. Además, es necesario pensar que si el dilema es narrar desde el victimario o desde la víctima, entonces no son posibles otros roles diferentes a los que impone la violencia misma. En la época de la Postguerra Fría se complejiza este esquema y lo que aparece son victimarios, que a la vez son víctimas y viceversa, de tal manera que no hay más posibilidad que ser agentes productores de violencia. También en este escenario es impensable un afuera de la violencia.

Pretendemos acá aproximarnos a ambas novelas para ver, por un lado, si logran hablar de la violencia que nos ahoga, desfamiliarizándonosla (en términos del formalismo ruso), desnormalizándola, para volverla a ver en su horror. De otro lado, quisiéramos ver si estas obras logran romper el círculo de la violencia. Es necesario pensar que un afuera de ella es posible.

4 Hector Hoyos, en su artículo “Visión desafectada y resingularización del evento violento en *Los Ejércitos* de Evelio Rosero” (2012) critica la novela porque aunque logra restituir la singularidad del evento violento, no logra una profundidad psicológica que supere la conmoción interior que causa narrar el horror.

IV

Evelio Rosero Diago (1958 -) es un escritor y periodista colombiano que ha publicado más de una decena de novelas, como *Mateo Solo* (1984) , *Juliana los mira* (1986), *Los almuerzos* (2001) y *La carroza de Bolívar* (2012) y varios libros de cuentos como *El aprendiz de mago y otros cuentos* (1992). En 2006 recibió el Premio Tusquets por su novela *Los ejércitos*, que luego fue reconocida con el Foreign Fiction Prize 2009, otorgado por el periódico *The Independent* de Inglaterra.

Escrita en medio del conflicto colombiano de fines del xx y principios del XXI, *Los ejércitos* se sabe dentro de un campo saturado de violencia y cuestiona con fuerza la normalización o indiferencia ante ella. Esto se puede ver con claridad en varios de sus apartes. Uno de ellos, es cuando en la novela aparece una joven periodista que reporta con desdén los horrores que suceden en San José (el pueblo en el que suceden los hechos que narra la novela) ante lo que el protagonista dice: “La periodista se preguntaba seguramente si era yo, un solo viejo sentado a la vera de mi casa, un buen motivo para una foto. Decidió que no y continuó su camino”(Rosero, 2007: 126). Sin embargo, luego, cuando el mismo Ismael, el protagonista, le quita a los niños una granada con la que están jugando y por un momento es el triste héroe del pueblo, lo mira con otros ojos y viene a pedirle una entrevista, pero: “Ella y su camarógrafo se me antojan de otro mundo, ¿de qué mundo vienen?, se sonríen con rara indiferencia, ¿son los anteojos oscuros?, quieren acabar pronto, se nota en sus ademanes, ella vuelve a decirme algo, no quiero escuchar...” (2007: 134). Entonces se hace el sordo y no le da la entrevista, molesto con su actitud.

Otro momento en el que la novela cuestiona la normalización de la violencia es el de la granada al que acabo de aludir. Los niños que juegan con la granada, cuando Ismael la arroja al acantilado, después de haber logrado quitárselas, miran “con caras felices, absortas –como si contemplaran fuegos artificiales” (Rosero, 2007: 131), señala la novela casi con tristeza.

Esta actitud de los personajes que asumen la violencia como algo normal es reforzada con el ambiente sofocante del texto en el que “Lo que nos asombra es que sigamos vivos” (Rosero, 2007: 162) o la gente se comporta “como si nada de esto ocurriera –mientras ocurre” (2007: 203). Esto es determinante para construir el efecto del pueblo como purgatorio, como un limbo, que tanto recuerda la obra rulfiana. Pero además, esta actitud es fundamental para crear la violencia misma del texto que está, no solo en la narración de

terribles hechos como el asesinato de un hombre mientras espera un bus o la violación de una mujer muerta, sino en el ambiente, el manejo del tiempo, la voz y la mirada misma del narrador personaje.

Podría pensarse que ese mundo roseriano en permanente estado de violencia, hablaría de una violencia estructural a la que terminaríamos por acostumbrarnos, pero precisamente uno de los logros de Rosero es el no permitir que nos acostumbremos a ella, pues nunca la normaliza. Parece seguir el planteamiento de García Márquez en *La mala hora*, cuando plantea que uno de los horrores de la violencia es su agobiante permanencia, como bien lo muestra esta frase de dicha novela: “Usted no sabe lo que es levantarse cada mañana con la seguridad de que lo matarán a uno, y que pasen diez años sin que lo maten” (1994: 118). Esta frase bien podría ser el epígrafe de *Los ejércitos*.

¿Qué estrategias usa Rosero para desfamiliarizarnos con ella? Pero es relevante otra pregunta: ¿además de desfamiliarizarnos, logra la novela sacudirse de la estética de la violencia para no perpetuar la mentalidad de la violencia?

Como ya anotamos, acaso lo que desfamiliariza es que, a diferencia de la mayoría de las novelas que hablan desde el centro, aunque sea para criticarlo, esta novela ilumina las márgenes. Habla, más que de los ejércitos, de las víctimas de ellos. Además, la novela invierte lo dominante en la medida en que “el centro”, los ejércitos, aparece desdibujado: “Es extraordinario; parecemos sitiados por un ejército invisible y por eso más eficaz” (Rosero, 2007: 124), “—Cuidado, profesor. No sabemos aún en manos de quién quedó el pueblo. —Sean quienes sean, las mismas manos—digo” (2007: 110).

Diríamos entonces que la novela hace visible a los otros. *Los ejércitos*, al alumbrar las márgenes, al mostrar y narrar la violencia no solo mostrando el impacto que tiene en las víctimas (como lo hacen también textos como *Del amor y otros demonios* de García Márquez, por ejemplo, al hablar de la niña Sierva María), sino además narrándolo desde las víctimas de la violencia (lo que no hace *Del amor y otros demonios* porque Sierva María no tiene voz ni mirada); al hacernos ver de esta manera, al pararse en las márgenes, rompe con la perspectiva dominante que hace énfasis en el centro, ya sea porque hable del centro o desde él.

El rompimiento ofrecido por Rosero posibilita pasar de la representación del otro a la autorepresentación. ¿Cómo lo hace? ¿Con qué estrategias estéticas? Más allá de que la novela hable de las víctimas de los ejércitos, desfamiliariza en tanto que focaliza desde los ojos de Ismael, narra desde

su voz, en un presente asfixiante, la creciente tensión y el sufrimiento que la violencia produce en San José y sus habitantes. Por otro lado, la novela trabaja con una estrategia que podríamos denominar de suspensión, estar al filo del acantilado, que bien ejemplifica la cita de *La mala hora* a la que se aludió antes.

La imagen más fuerte de esto es la figura de Otilia, la esposa de Ismael, quien no muere, sino que simplemente desaparece. Al darse cuenta de que se está dando el ataque de uno de los ejércitos, Otilia sale de su casa a buscar a Ismael, quien se ha ido como tantas otras veces a rondar por el pueblo. Ismael, después de ser detenido un rato, vuelve a su casa y no encuentra a su mujer. Comienza a buscarla y a preguntar por ella, pero Otilia nunca regresa e Ismael la espera inútilmente. Otra encarnación terrible de este juego con el estado de suspensión es el hijo de Geraldina, quien es secuestrado por un tiempo y después de volver del secuestro viene ensimismado, ni vivo ni muerto, mudo de horror: “Ahora su total preocupación se vuelve por completo en la reserva de muerto de su hijo: en vano procura despertarlo de la pesadilla en que se encuentra... un niño que parece momificado, metido en una urna” (Rosero, 2007: 122).

La crueldad más terrible está acaso en la imposibilidad de llegar a la muerte, como se ve en la escena en la que los miembros de los ejércitos no le dan el gusto a Ismael de matarlo: “Usted no es capaz de pegarse un tiro, ¿no es cierto? Eso sí, quiere que lo matemos, que le hagamos el favor. Y no le vamos a dar ese gusto, ahora, ¿no?/ Los otros repiten que no riendo...” (Rosero, 2007: 188). Con esto Rosero logra que el estado de violencia siempre esté en tensión, nunca se acepte como normalización. En su permanencia está el horror.

Pero además la suspensión se da en el texto por la forma como se crean los ambientes: “las puertas se cierran y San José agoniza en el calor, es un pueblo muerto, o casi, igual que nosotros, sus últimos habitantes” (Rosero, 2007: 123). Y, sobre todo, por el manejo del tiempo. Por un lado, el tiempo impreciso: “perdí la cuenta de los días, ¿cuántas cosas han pasado sin que nos diéramos cuenta?” (2007: 153), “¿y el tiempo?, ¿cuánto tiempo ha pasado?, no se escuchan más tiros, ¿cómo pasará el tiempo, mi tiempo, desde ahora?” (105). Además, la novela juega con la desaceleración del tiempo de una forma maravillosa, como se ve en las 50 páginas en las que narra la toma del pueblo. Al narrar desde el presente logra estar al filo, no descansar con la caída, mantener la tensión de la violencia como en un horrible purgatorio

en el que no es posible el descanso: “nos encontrábamos más que rendidos gravitando en una cama en un pueblo en un país en el suplicio” (60).

Esta sensación de estar al filo está construida también desde el mirar, que es tan dominante en la novela. Ismael es un *voyeur*, un mirón. La novela comienza con él mirando a Geraldina. Luego, narra la forma en que matan al hombre gordo en la estación del bus, ve a Otilia en el baño cuando se sube la falda, ve la violación de Geraldina muerta. Y lo que ve es lo que nos cuenta, así la novela, desde esa mirada, nos pone al borde del mundo, tanto a Ismael como a nosotros, como dice Mabel Moraña en su artículo “Violencia, sublimidad y deseo en *Los ejércitos*, de Evelio Rosero”: “Podría decirse que, cautivado por la extrema violencia y por el miedo incesante que transmite el relato, cada lector se convierte, también en un Voyeur” (Moraña, 2010: 191).

A través de su mirada, logra que volvamos a ver el horror. Pero surgen entonces otras preguntas. ¿Este poner al narrador como mirón o este rol de mirón mantiene a Ismael, y con él a nosotros, al margen? ¿Qué posibilidad de ser agente de cambio abre? Y la cosa es más compleja si nos preguntamos si el mirar es una actitud pasiva o inclusive es una actitud violenta, lo que haría de Ismael (y de nosotros que miramos con él), ya no solo una víctima sin capacidad de intervenir en el cambio social, sino un victimario mismo que al gozar a través de la visión de lo violento participa de esa violencia. Entonces, ¿rompe el texto con el círculo de la violencia?

La posición de la novela con respecto a la violencia del mirar de Ismael cambia a lo largo del texto. Al principio, Ismael dice: “no pido otra cosa a la vida sino esta posibilidad, ver a esta mujer sin que sepa que la miro ver a esta mujer cuando sepa que la miro, pero verla, mi única explicación de seguir vivo” (Rosero, 2007: 34). Otilia lo condena por eso y a él en ese momento no le importa, pero luego, cuando ya Otilia ha desaparecido, Ismael figonea cómo dos jóvenes tienen relaciones sexuales en la calle. Cuando la pareja se da cuenta, la joven se burla de él y ese figonear de Ismael acrecienta su deseo. Esto produce un sentimiento de tristeza y exclusión en Ismael. La escena definitiva con respecto a este tema es al final de la novela: Ismael ve la violación del cadáver de Geraldina, ese mirar lo hace parte de los violentos, aunque le duele:

y uno de los hombres la violaba: todavía demoré en comprender que se trataba del cadáver de Geraldina, era su cadáver, expuesto ante los hombres que aguardaban, ¿por qué no los acompañas, Ismael?, me escuché humillarme, ¿por qué... y me vi acechando el desnudo cadáver de Geraldina, la desnudez del cadáver que todavía

fulgía, imitando a la perfección lo que podía ser un abrazo de pasión de Geraldina (Rosero, 2007: 20).

Así que al mirar la violencia, al violentar a la mujer con su mirada, Ismael (y con él nosotros los lectores que vemos a través de él) parecería terminar siendo parte de los que reproducen la violencia, además de víctima.

Por otro lado, esto también problematiza la representación que de la mujer hace la novela, como también lo señala Moraña cuando dice:

Mientras los personajes masculinos tienen en la novela un papel más diversificado que el de las mujeres (son representados como perpetradores y como víctimas, como individuos y como fuerzas anónimas grupales), el personaje femenino constituye más bien un repositorio de afectividad y sensualidad, en el que la violencia resuena con particular intensidad debido a su centralidad social vinculada al mundo de las pasiones tanto como al espacio doméstico (Moraña, 2010:191).

Otilia y Geraldina no solo no tienen voz ni mirada en el texto, sino que encarnan el rol de víctimas sin posibilidad de agencia, del que hablaba María Helena Rueda.

Al hacer de Ismael un mirón, Rosero logra acaso que la novela no sea maniqueista; logra no caer en las oposiciones de buenos y malos. La estrategia de Rosero de dar voz y visión a Ismael humaniza el conflicto y nos lo desnormaliza. Sin embargo, parecería que en la novela no es posible un afuera de la violencia. Todos estamos condenados al purgatorio. No hay más roles que los que impone la violencia: víctimas o victimarios.

V

Diamela Eltit (1949-) es una escritora y artista chilena, conocida por novelas como *Lumpérica* (1983), *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *Vaca sagrada* (1991) y por trabajos de no ficción como *El infarto del alma* (1994), que realizó con fotografías de Paz Errázuriz, además por sus trabajos como artista del Colectivo de Acciones de Arte Cada (CADA), movimiento artístico de resistencia al régimen militar que se tomó a Chile durante décadas. Su última novela, *Fuerzas Especiales*, fue publicada en 2013 por Editorial Planeta. En su obra en general, Eltit cuestiona el poder, el autoritarismo, los roles de género, lo privado y lo público, y trata de darle una voz a lo marginal y un espacio a la resistencia. En novelas como *Los trabajadores de la muerte* (1998) o *Mano de obra* (2002), se resiste a la violencia que sobre los sujetos de hoy ejercen el mercado y el liberalismo.

Los vigilantes es la novela que Diamela Eltit publicó en Chile en 1994, en la época de la postdictadura, en la que no solo era importante seguir hablando contra el autoritarismo porque el patriarcado con sus figuras de autoridad seguía (y sigue) en plena vigencia, sino porque la memoria es fundamental, como dice Eltit en la entrevista que le concedió a Julio Ortega, mucho más hoy cuando “Memory is altered by political interest and by the forces exerted by Savage capitalismo” (Ortega, 2001: 39).

En *Los vigilantes* se narra la historia de una madre y su hijo, acorralados por el sistema, encarnado en el padre, la suegra, los vecinos, la escuela. Un mundo en el que “los padres acechan a sus hijos, los hijos a sus madres, el extraño a la extraña, la conocida a una desconocida. Tú pareces ser el vecino que me hubiera sido asignado en esta febril repartición” (Eltit, 2004: 89). Como en *Los ejércitos*, lo que desfamiliariza es que el texto da rostro a la violencia al iluminar, no a los vigilantes, sino a los vigilados y ser narrado desde los vigilados mismos: la madre y su hijo. Además, como en Rosero, la novela va creando una terrible tensión, al ser narrada en el presente por la voz de la madre, que en cartas al padre ausente pero determinante, va dando cuenta progresivamente del acorralamiento que van sufriendo ella y su hijo (como en *Los ejércitos* y en “Casa Tomada”, el cuento de Cortázar que tanto recuerda esta novela).

La novela denuncia los mecanismos de control que los acechan: la escuela, la salud, los modales, la comida, los horarios, la sexualidad, el lenguaje. “Dices que tu madre insiste en que tu hijo y yo comemos a horas inconvenientes, que nuestros alimentos son ocasionales y carecen de la debida consistencia” (Eltit, 2004: 88), “Aseguras que mi comportamiento genital origina los más vergonzosos comentarios que traen graves consecuencias para el futuro de tu hijo” (2004: 88), “¿Qué te lleva a pensar que mi lenguaje podría descontrolarse al punto que aseguras?” (89).

Ante esto, la narradora protagonista se resiste abierta y activamente. “Te anuncio que desde este instante le cerraré todas las puertas de la casa” (Eltit, 2004: 65). Y luego dice:

Te mataré. Sí. Te mataré algún día por lo que me obligas a hacer y me pides realizar, tiranizándome en esta ciudad para dotar de sentido a tu vida, a costa de mi desmoronamiento, de mi silencio y de mi obediencia que a través de amenazas irreproducibles has obtenido (Eltit, 2004: 65).

Y más adelante continua:

yo sé que no sabes cuáles son las fuerzas que me mueven, con qué fuerzas que no sean las tuyas, me mantengo a pesar de la hostilidad de todos los climas y eso te exaspera, te exaspera en tal forma que tú, que eres en extremo cuidadoso, permites que en tus cartas aparezca la duda y aflore la perniciosa necesidad de que yo me haga frontalmente tu enemiga (Eltit, 2004: 66).

Parecería con estos ejemplos que la narradora de víctima va a pasar a ocupar el rol de victimario, sin embargo la estrategia de la novela es otra.

La narradora protagonista se afilia al hijo, a los desamparados que no tienen casa ni lugar en el sistema, y termina en el afuera. Al final, juega y habla como su hijo: “Yo juego a desentrañar el juego de tu hijo, desatenta a los rumores que se esparcen por las calles” (Eltit, 2004:102) y traspasa “el umbral de la propia resistencia” (2004: 111), porque, como ella dice, “Jamás permitiremos que se encarne en nuestros cuerpos el avasallamiento que promueven” (111).

A diferencia de Ismael, quien permanece en el purgatorio y ve desde la violencia, la narradora protagonista de *Los vigilantes* se sale del lenguaje, del sistema, del rol de víctima vigilada que le otorga el sistema:

La criatura y yo terminamos de ordenar las vasijas a lo largo de toda la casa... Cruzamos indemnes las fronteras del juego para internarnos en el camino de una sobrevivencia escrita, desesperada y estética.... Ya no se hará efectiva la sentencia, nada pueden hacer en contra de nuestras decisiones... La criatura y yo regresamos exhaustos, pero satisfechos, hacia el orden del mundo que deslumbrantemente nos dimos (Eltit, 2004: 125)

y luego BRRRR, BAAM BAAMM, AUUU y una risa que abruma.

Como dice Julio Ortega en la entrevista ya citada, en las novelas de Eltit “marginal and decentralized spaces are clearly a privilege position, of speech, of the subject, and for the embodiment of a new order” (Ortega, 2001:39). De otra manera lo plantea Roberto Hosven, cuando dice que Eltit trabaja con lo que él llama “replica disidente”, que “se esfuerza por desplegar lo real en los espacios ingobernables por la razón, ensaya expresar, desenvolver la realidad social en sus desbordes y contradicciones enunciativas” (Hosven, 2008: 320). Y al desenvolver, ahí en las márgenes, otra realidad es posible.

VI

Ante las violencias, las de hoy y las de antes, el arte tiene un papel. *Los vigilantes* y *Los ejércitos* se rehúsan a silenciarla y la nombran de nuevo.

Logran desanestesiarnos, recordarnos su horror y su no normalidad. Pero el reto es más grande. ¿Puede la literatura ayudar a ofrecer un afuera de la violencia? ¿Romper su círculo? En el caso de la literatura de Eltit, los márgenes son un no lugar donde otra realidad acaso es posible. En el caso de *Los ejércitos* no es tan claro. Para hombres como el profesor Ismael no hay más posibilidad que ser víctima o victimario, y para las mujeres como Geraldina no hay otro rol posible que el de víctima.

Hace poco oí al filósofo eslovaco Zizek recordando el cuento “Las ropas del emperador”, en el que todos ven que el emperador no tiene ropa, pero nadie se atreve a decirlo. Se refería a cómo la ideología nos hace creer que “las cosas son como son”. Acaso la literatura no solo nos deba mostrar de nuevo la violencia en su desnudez para que volvamos a ver su horror, sino además pueda ayudarnos a pensar mundos sin emperadores, ni desnudos ni vestidos.

Bibliografía

1. Eltit, Diamela. (2004). *Los vigilantes. Tres novelas*. México: Fondo de Cultura Económica.
2. Escobar, Augusto. (1996). “La violencia: ¿generadora de una tradición literaria?”. *Gaceta de Colcultura*, 37, 21-29.
3. García Márquez, Gabriel. (1994). *La mala hora*. Bogotá: Oveja Negra.
4. Hosven, Roberto. (2008). “La escritura disidente de Diamela Eltit”. *Revista de Crítica Literaria*, 67, 309-322.
5. Hoyos, Héctor. (2012). “Visión desafectada y resingularización del evento violento en *Los Ejércitos* de Evelio Rosero”. En: Mabel Moraña e Ignacio Sánchez, (eds.). *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 283- 296.
6. Moraña, Mabel. (2010). “Violencia, sublimidad y deseo en *Los ejércitos*, de Evelio Rosero”. En: *La escritura del límite*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 185-202.
7. Ortega, Julio. (2001). “Diamela Eltit”. *BOMB*, 74, 38-41.
8. Rosero, Evelio. (2007). *Los ejércitos*. Barcelona: Tusquets Editores.
9. Rueda, María Helena. (2011). *La violencia y sus huellas*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.

10. Rueda, María Helena y Gabriela Polit- Dueñas. (2011). *Meanings of Violence in Contemporary Latin América*. New York: Palgrave Macmillan.
11. Shklovski, Viktor. (1978). “El arte como artificio”. En: Tzvetan Todorov (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 55-70.