



Estudios de Literatura Colombiana

ISSN: 0123-4412

revistaelc@udea.edu.co

Universidad de Antioquia

Colombia

Vanegas Vásquez, Orfa Kelita

Simbolismo de la decapitación en Los ejércitos de Evelio Rosero y Los derrotados de
Pablo Montoya

Estudios de Literatura Colombiana, núm. 38, enero-junio, 2016, pp. 39-56

Universidad de Antioquia

Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498354037003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

SIMBOLISMO DE LA DECAPITACIÓN EN *LOS EJÉRCITOS* DE EVELIO ROSERO Y *LOS DERROTADOS* DE PABLO MONTOYA*

SYMBOLISM OF THE BEHEADING INTO *LOS EJÉRCITOS* BY EVELIO ROSERO AND *LOS DERROTADOS* BY PABLO MONTOYA

ORFA KELITA VANEGAS VÁSQUEZ
okvanegasv@ut.edu.co
UNIVERSIDAD DEL TOLIMA, COLOMBIA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO, ARGENTINA

RECIBIDO (30.07.2015) – APROBADO (28.09.2015)
DOI: 10.17533/UDEA.ELC.N38A02

Resumen: Este estudio se centra en dos novelas colombianas: *Los ejércitos* (2006) de Evelio Rosero y *Los derrotados* (2012) de Pablo Montoya. Teniendo en cuenta el conjunto de procedimientos necesarios que dan forma a un texto para que se articule como objeto signifiante, se consideran las características fundamentales de la representación de la Gorgona, su frontalidad y monstruosidad, como potencias alegóricas de la decapitación practicada por los grupos criminales. Cada narrativa inventa una simbolización de la violencia que significa el pensamiento sobre la maldad radical del hombre contemporáneo, a la vez que se constituye en espacio de reflexión para resistir a esa misma maldad.

Palabras clave: narrativa colombiana; decapitación; Medusa; violencia; *maldad radical*.

Abstract: This discussion focuses on two Colombian novels: *Los ejércitos* (2006) by Evelio Rosero and *Los derrotados* (2012) by Pablo Montoya. Taking into account all the procedures needed to structure a text to be articulated as a significant object, are considered the fundamental characteristics of the representation of the Gorgona, its frontality and monstrosity, as allegorical potency of the beheading practiced by criminal groups. Each narrative invents a symbolization of the violence that means the thought about radical evil of contemporary man, at the same time it constitute in space of reflection to resist that same evil.

Keywords: Colombian narrative; beheading, Medusa; violence; radical evil.

* Artículo derivado de investigación.

Cómo citar este artículo: Vanegas Vásquez, O. (2016). Simbolismo de la decapitación en *Los ejércitos* de Evelio Rosero y *Los derrotados* de Pablo Montoya. *Estudios de literatura colombiana* 38, pp. 39-55. DOI: 10.17533/udea.elc.n38a02.

Introducción

Tras un breve preámbulo que sintetiza las características fundamentales de la Medusa en el espacio mítico griego y la reflexión sobre la intención epistémica de la literatura que representa los actos malignos del hombre contemporáneo, exponemos el objetivo principal de este trabajo, que es elucidar la dinámica simbólica de la decapitación en *Los ejércitos* de Evelio Rosero (1958) y *Los derrotados* de Pablo Montoya (1963). Cada novela, desde diferentes artilugios estéticos, da forma a un discurso literario que rezuma la “memoria cultural”¹ colombiana que conserva las imágenes y el recuerdo común de la violencia sociopolítica y sus diferentes manifestaciones de la muerte atroz.

La presencia física de la Gorgona se caracteriza por su *frontalidad* y *monstruosidad*, dos rasgos que la diferencian de “las convenciones figurativas que presiden el mundo pictórico griego de la era arcaica” (Vernant, 2001, p. 43). En la época contemporánea, aunque se la sigue representando de frente, *la monstruosidad* de su aspecto ha variado a causa de las innumerables adaptaciones audiovisuales de la que ha sido objeto²; es mostrada como una especie de *femme fatal* infernal, de semblante humano, de bello rostro, aunque demoníaca y asesina, además de hacer más énfasis en la cabellera de serpientes que en su mirada, que es su auténtica arma letal. Es por esto que, para claridad del prototipo de Medusa que preferimos en este estudio, se retoma la descripción condensada que, desde la *Teogonía* de Hesiodo y otros textos de la antigua Grecia, hace Jean Pierre Vernant (2001), quien considera que cualesquiera fueran las modalidades de distorsión empleadas, a este monstruo siempre se le representó con cruces de lo humano con lo bestial, asociados y mezclados de distintas maneras:

-
- 1 El concepto de “memoria cultural” lo tomamos de Jan Assmann (1995), quien la define como el conjunto de discursos, imágenes, rituales reutilizables y específicos de sociedades determinadas, cuyo “cultivo” sirve para estabilizar y transmitir una imagen continua y coherente de cada comunidad y con ello sentar las bases de la unidad y consciencia del grupo.
 - 2 Algunas producciones son: *Medusa* (199?), personaje de historieta de *Marvel Comics*, creado por Jack Kirby y Stan Lee; el videojuego *Castlevania: Lament of Innocence* (2003), de la compañía japonesa *Konami*; *Reflection* (2007), de Patricia Satjawatcharaphong; la película *Furia de titanes* (2010), dirigida por Louis Leterrier; *Medusa* (2014), pintura del ilustrador Benjamin Lacombe.

La cabeza alargada y redonda recuerda una cara leonina, los ojos están desorbitados, la mirada es fija y penetrante, la cabellera es concebida como melena animal o erizada de serpientes, las orejas son grandes y deformes —en ocasiones como las de una vaca—, la frente suele mostrar cuernos, la boca abierta en rictus ocupa todo el ancho de la cara y muestra varias hileras de dientes como caninos de león o colmillos de jabalí, la lengua se proyecta hasta salir de la boca, el mentón es peludo o barbado, profundas arrugas surcan la piel (p. 44).

En la cita anterior es innegable la imagen inhumana de Gorgo; una presencia que se sitúa, sin duda, en la esfera de lo sobrenatural, que recoge lo aterrador y lo repugnante. Debido a que la cabeza arrancada del cuerpo expresa la alteridad extrema del hombre como criatura viva, es señal de deshumanización que evidencia que lo que está en juego no es el fin de la vida, sino la condición humana misma en cuanto cuerpo singular y vulnerable. La destrucción de la unidad simbólica corporal, como signo palpable de lo humano, es una ofensa a la dignidad ontológica del sujeto (Cavarero, 2009, pp. 25-27). De ahí que Medusa sea alegoría del hombre que es destazado como si de una bestia se tratase, y que su perfil horrendo represente asimismo, la violencia extrema resultado de una *malidad radical*³: de aquella potencia maligna que anida en el seno humano, y que dependiendo del contexto temporal y espacial, toma forma particular según acontecimientos concretos —matanzas, interdependencias diversas, envidias, ansia de dominio, inclinaciones hostiles—, además, de transformarse en su acepción al mismo tiempo que el dispositivo simbólico que la trata. En definitiva, el valor semántico de Medusa se asocia siempre a lo que provoca pavor y a lo que turba la inteligibilidad del sujeto, fenómenos que son representados en la literatura en las

3 La idea de un *mal radical* remite a la reconocida teoría que Immanuel Kant postuló en su libro *La religión dentro de los límites de la mera razón*. Es de ahí que parte toda disertación acerca de la tendencia innata del hombre al mal. Tal es el caso de Bernard Sichère (1997) cuando afirma que “existe en el seno del ser humano una dimensión de absurdo o de horror y que esa dimensión, según los momentos, retorna en formas cada vez diferentes y singulares según las lagunas y las fisuras del dispositivo dominante que, en cada comunidad, está encargado de canalizarla” (p. 132). Asimismo, Martha Nussbaum (2014), retomando los postulados de Kant, sostiene que la tendencia del hombre al mal es algo “que nace a partir de unos elementos estructurales generales de la vida humana con los que ya se encuentra un niño pequeño antes de tener experiencia de cultura particular alguna” (p. 204).

escenas de decapitación, que exteriorizan a su vez, el sentido amenazante de la integridad ontológica del sujeto.

Según Sichère (1997), la literatura que simboliza la violencia salvaje abre un espacio significativo para el conocimiento y la reflexión sobre las diferentes figuras de la *maldad radical* que agobian al hombre contemporáneo. En una sociedad donde las verdades trascendentes se han secularizado o desvanecido, explica el filósofo francés, es indispensable inventar nuevas formas simbólicas capaces de significar el pensamiento sobre la maldad del sujeto y constituir las en lugar explicativo para resistir a esa misma maldad. Cada texto literario que entraña la violencia extrema, se convierte en una vigorosa fuerza de simbolización de la maldad y el horror, que al articularse con otros discursos devela “las tensiones propias del cuerpo social y de los dramas singulares de la subjetividad” (p. 202). El escritor de ficción es entonces, quien significa en su obra el punto de convergencia entre él como sujeto crítico y “las figuras de subjetividad que atormentan a su comunidad” (p. 224), por ello el lector logra reconocerse en las problemáticas que la ficción expone, a la vez que considera la verdad que le incumbe:

El escritor piensa en el mal, acecha el mal que anida en el seno de su comunidad y propone sus propios exorcismos a esa comunidad virtualmente infinita de sus lectores, pero en primer lugar a sus contemporáneos. Esta posición muy singular que ocupa el escritor hace de él un testigo irremplazable y más que un testigo aún, lo convierte en alguien que discierne las figuras del mal dispersas en el seno de su comunidad, en alguien en suma que carga sobre sí el peso del mal difundido en todas partes para ponerlo en música y en pensamiento (p. 225).

De esa manera, y sintetizando la tesis de Sichère sobre el poder simbólico de lo literario en el mundo contemporáneo, la novela colombiana viene a ser la palabra necesaria que se interroga sobre la *maldad radical* que subyace en la encrucijada entre subjetividad social y ser individual. *Los derrotados* y *Los ejércitos*, al representar la decapitación como símbolo de la aniquilación de lo humano, ubican al lector de frente con una de las presencias más alegóricas de la violencia excesiva: Medusa. Cada narración abre un escenario, donde tanto autor como narrador y lector, se ven enfocados por el ojo aterrador de Gorgo. Un cruce visual que nos sostiene al borde del abismo, desde el que contemplamos, con miedo al sentirnos también vulnerables, el valor emblemático de la Gorgona en las cabezas petrificadas que las novelas muestran.

***Vis-à-vis* con la Medusa⁴**

Todo cuadro es una cabeza de Medusa. Se puede vencer el terror mediante la imagen del terror. Todo pintor es Perseo. Caravaggio, S. XVII. (Chastel, 1967, p. 73)

El epígrafe que abre este apartado apunta directamente a la idea central del problema que deseamos discutir. En efecto, se indaga la dinámica escritural y simbólica que subyace en las narrativas que presentan una formulación literaria de la decapitación como emblema de la violencia excesiva. El escritor, al igual que Caravaggio sugiere para el pintor, es un descendiente de Perseo; su acto escritural somete el horror del crimen violento que aniquila la condición humana. La presencia estética de pasajes desgarrados sobre la decapitación que figuran Rosero y Montoya en sus textos imponen una confrontación con lo “inmisible”⁵, exigiendo de quien ve, una respuesta ética, una emoción fuerte que implica una toma de conciencia y una posición política frente a la realidad significada.

En *Los derrotados* (2012), Pablo Montoya aborda el tema de la decapitación a través de la incorporación descriptiva de la fotografía documental⁶. La técnica narrativa consiste en figurar de forma estética la imagen de la víctima decapitada y a su vez significar la escena con un discurso de tinte ético⁷. El uso hábil de los recursos literarios diseñan la foto como foto pero también como narración; cada retrato se muestra por medio de la “palabra-imagen”,

-
- 4 Utilizamos la locución *vis-à-vis*, en francés, porque se acerca más al sentido literal de mirarse a los ojos frente a frente. Su raíz etimológica viene del latín clásico *visus* “acción de ver; sentido de la vista”, derivado del latín *vidēre*, ver, y del francés *voir*; mirar. Hacemos énfasis en esta acción, de mirarse a los ojos frente a frente, más que en la de estar “cara a cara” —expresión en español—, porque precisamente es la mirada de Medusa, el efecto de sus ojos, la que concentra su poder siniestro.
 - 5 Se retoma este término de Adriana Cavarero (2009) para aludir a lo que no puede ser mirado por la repugnancia que suscita, pero que al mismo tiempo implica la posibilidad de mirar.
 - 6 *Los derrotados* sostiene algunos pasajes de su diégesis en la figuración y el comentario de varias fotografías de Jesús Abad Colorado, reconocido fotógrafo documental colombiano que ha registrado las diversas caras de la guerra en Colombia. La novela retoma fotos reales de situaciones concretas de la violencia sociopolítica en un momento y lugar específico del territorio nacional.
 - 7 En Vanegas (2015), hacemos un estudio sobre la incorporación de la imagen fotográfica como recurso narrativo en *Los derrotados*. En esta novela la fotografía se intercala en la diégesis con absoluta naturalidad para enmarcar una visión “más próxima” a los efectos e insensatez de la guerra colombiana.

estrategia que demanda a su vez un “lector vidente”, en el sentido que este no solo lee el relato sobre la fotografía, sino que también la *ve* a través del artificio literario, “transforma en imágenes las palabras que está leyendo” (Ovejero, 2012, p. 30). El personaje fotógrafo de la novela, Andrés Ramírez, documenta de forma visual la barbarie de la narcoguerra colombiana; tiene entre sus registros visuales más valiosos uno que ha llamado “Catálogo de muertos”, un archivo que se compone de

cincuenta fotografías seleccionadas, en un mismo formato y con los rostros de dimensiones similares, todos en posición de frente, la mirada extraviada, la boca haciendo el rictus de amarga sorpresa que deja la muerte [...] cincuenta caras desencajadas que habían padecido un fin espantoso (Montoya, 2012, pp. 109-110).

Es importante aclarar que el narrador no dice de manera explícita que son cabezas sueltas, imágenes de decapitación, sin embargo, el enfoque visual y descriptivo apunta de forma exclusiva al rostro y la cabeza, el cuerpo queda por fuera del marco de la foto. La cita indica más bien que todas están en un mismo formato, de dimensiones similares, y que, además, han padecido un fin espantoso; una descripción que lleva a inferir que el área total del papel fotográfico está ocupada por una cabeza cercenada. En cualquier caso, la intención de Ramírez es mostrar de frente el rostro más violento de la guerra, por eso con su cámara reproduce, en el corte mismo del encuadre, la imagen por excelencia de la barbarie excesiva: la decapitación. De ese modo, de manera alegórica, el acto fotográfico corre en relativo paralelismo con el método de la decapitación, tanto es así, que Patrick Wald Lasowski (2007) relaciona el funcionamiento de la guillotina con el movimiento focal y de captura de la cámara fotográfica. Aparentemente, según el ensayista francés, persiste un anonimato en la mecánica de la guillotina como en el de la cámara. Su mecanismo es el que está directamente implicado en el acto, “no quien lo acciona”. La inmovilidad de la víctima: frente al lente o inclinada en el tringallo; la inmediatez del hecho y la instantaneidad del resultado. Wald Lasowski considera que el funcionamiento de la guillotina, como técnica para decapitar, es figuración que predice el invento de la cámara fotográfica. Teniendo presente esas observaciones, de igual modo logra deducirse que el simbolismo ominoso de la cámara sostiene estrecha afinidad con el poder paralizador de Medusa, pues es fácil advertir que el enfoque fotográfico resguarda cierta voluntad “gorgoneana” al inmovilizar todo aquello que cae bajo el corte de su mirada. Y si junto a este efecto paralizador interpretamos la función del papel fotográfico, que es donde queda impresa la “huella visual” de la decapitación, se

infiere la metáfora del espejo donde se refleja la Gorgona. En definitiva, los retratos de los decapitados son una clara alegoría de la petrificación del horror ante la ferocidad del otro, son la “superficie bruñida” donde se constata el choque frontal con la mirada mortífera.

Así las cosas, y volviendo al enfoque visual y punto de vista del narrador en *Los derrotados*, es evidente que, aunque no se diga de forma directa, hay una fuerte relación entre la captura fotográfica del “Catálogo de muertos” realizada por Ramírez y la decapitación. Tal vez sea la brutalidad que connota el término “decapitación” la que impide al fotógrafo, y al narrador, dejar explícito lingüísticamente el tipo de asesinato al que han sido sometidas cada una de las víctimas documentadas. Es de esperarse que la reacción del espectador sea traumática si desde el mismo título del archivo se leyera “Catálogo de decapitados”, una frase impactante que provocaría, de forma espontánea, una turbación mórbida ante lo que se nombra. Sontag (2011) precisa que el “tropismo innato hacia lo espeluznante” (p. 61) genera emociones perturbadoras que inhiben la respuesta consciente o interpretativa; quien se siente tentado a observar fotografías del sufrimiento no necesariamente fortifica su conciencia ni la capacidad de compasión porque “las imágenes pasan” (p. 38); inclusive, su resonancia ética se desvirtúa cuando la mirada se acostumbra a su exposición repetida. Según la ensayista norteamericana, el acontecimiento revelado pierde realidad:

Para el mal rige la misma ley que para la pornografía. El impacto ante las atrocidades fotografiadas se desgasta con la repetición, tal como la sorpresa y el desconcierto ante una primera película pornográfica se desgastan cuando se han visto unas cuantas más. Ese tabú que nos provoca indignación y aflicción no es mucho más tenaz que el tabú que regula la definición de lo obsceno. Y ambos han sufrido rigurosísimas pruebas en los últimos años. El vasto catálogo fotográfico de la miseria y la injusticia en el mundo entero le ha dado a cada cual determinada familiaridad con lo atroz, volviendo más ordinario lo horrible, haciéndolo familiar, remoto (“es sólo una fotografía”), inevitable (pp. 38-39).

Teniendo en cuenta los argumentos de Sontag, consideramos que, si bien es cierto que la exposición repetida a las imágenes atroces puede impedir la capacidad de respuesta ética del espectador, la foto, especialmente la de guerra, al resguardar siempre una postura política y social del contexto que la determina, apela, sin duda, a nuestro sentido de la obligación moral. “Las fotografías actúan sobre nosotros [...] en contra de la propia voluntad, o si se quiere, a pesar de uno mismo” (Butler, 2010, p. 101); ellas se convierten en escenas estructuradoras de interpretación que pueden perturbar tanto al que

hace la foto como al que la mira, de tal manera que ejercen un influjo directo en el tipo de juicios que luego se formularán sobre la realidad enmarcada (p. 102-105).

Así pues, desde la perspectiva de Butler, la fotografía no puede desligarse de la realidad de la que surge, y su encuadre sugiere tanto la intención ética y política del fotógrafo como el escenario interpretativo que da el qué pensar; de ahí que Ramírez sea sigiloso con su “Catálogo de muertos”, reconoce que no es un registro público de la decapitación, pero tampoco totalmente privado, por eso lo enseña a los amigos más cercanos; una decisión compleja que se sostiene en la atención que presta al tratamiento de la visualidad de la muerte violenta, pues bien sabe él que no imprimir las fotos sería “dejar esos rostros en el limbo de los negativos [...] [y con ello] someterlos a un olvido escabroso” (Montoya, 2012, p. 108). Igualmente, Ramírez debe reflexionar que en la fotografía de hechos atroces el problema no es solo tener presente lo que se muestra, sino también cómo se muestra lo que la foto enmarca. “El ‘cómo’ no solo organiza la imagen sino que, además, trabaja para organizar nuestra percepción y nuestro pensamiento” (Butler, 2010, p. 106). Entonces, si cada foto muestra al otro como “único en su rostro, [y] por ello incomparable” (Lévinas, 1993, p. 253), quien observa logra intuir la identidad del sujeto que retiene cada imagen, descifrando así lo humano en su fragilidad y precariedad. En consecuencia, los retratos de *Los derrotados*, con su gesto aterrador, suscitan cierta resonancia muda, el clamor ahogado del que ya no está, donde el horror que se revela induce a quien los mira a establecer o modificar su valoración moral y política sobre la guerra colombiana y la malignidad del hombre contemporáneo.

Si nos detenemos en las fotografías del “Catálogo de muertos” es inevitable constatar que trascienden lo documentado. “Expresan algo que nos afecta más de lo que podría afectarnos el mero conocimiento” (Batchen, 2004, p. 20). *Un algo* que se traduce en el *ser* del modelo que la fotografía reproduce. La foto *es* modelo (p. 21). Su carácter indicial⁸, esto es, el estar sujeta indefectiblemente a quien se retrata, “remite únicamente a *un solo* referente determinado: el mismo que la ha causado y del cual es resultado

8 Retomando la tricotomía peirciana *icono/index/símbolo*, Dubois (1986) afirma que la fotografía como *index* es impensable fuera de su inscripción referencial y de su eficacia pragmática. La lógica del *index* es ser signo que ha mantenido con su referente, en un momento dado del tiempo, una relación de conexión real, por ejemplo la del humo con el fuego (pp. 57-62).

físico y químico” (Dubois, 1986, p. 50). Por lo tanto, cuando se está ante la imagen de cada rostro de los decapitados, es su *ser* el que “nos escruta”, “el referente rasga con la contundencia de lo espectral la continuidad del tiempo” (Barthes, 1989, p. 23). Cada foto con su poder de *designación* traspasa las condiciones del tiempo y el espacio que la rodean para atestiguar la existencia de una realidad, en este caso abismal y macabra.

Desde una perspectiva barthesiana, inferimos que el “Catálogo de muertos”, al ser más que una prueba documental, no solo muestra a los hombres y mujeres que han sido, sino también y ante todo, demuestra que *han sido*⁹. Permanece en él, en cierta medida, la intensidad de cada sujeto: la vida, su ser, lo que cada quien fue hasta que la violencia criminal lo aniquiló. De hecho, el gesto de los decapitados es ajeno al performance o a la transformación activa cuando se posa ante la cámara; no hay disociación entre la imagen y la realidad enmarcada, ni el advenimiento de un “yo” mismo como “otro”, la foto *es* el sujeto que se observa; de ahí que el espectador no pueda permanecer tranquilo ante lo que mira, el “*punctum*” (p. 58) de la imagen lo punza y le hace ver lo invisible de lo revelado, lo que está más allá del rostro de la muerte, el “estado real” de horror puro del instante consciente de quien sabe que se muere:

Durante un rato se detuvo en las fotografías que tenían en la parte de abajo, una fecha y el nombre de un sitio. A Cadavid se le ocurría decir alguna cosa, una broma ligera, un chiste como para sacudirse la opresión que el catálogo provocaba. Pero un nudo en la garganta no lo dejaba hablar. Tosía para no dejarse atropellar por esos ojos sin luz, por esas bocas medio abiertas, por esas cabelleras un poco despeinadas (Montoya, 2012, pp. 111-112).

La descripción de los rostros en este pasaje son eco de la *frontalidad* de la Gorgona; reproducen el gesto arquetípico del monstruo, su cara plena ante quien la contempla, un rasgo que siempre la diferenció, como ya se anotó, de las convenciones figurativas que rigieron el espacio pictórico griego en la época arcaica (Vernant, 2001, p. 43). A razón de esa *frontalidad*, es como,

9 Barthes (1989) argumenta que no se puede negar “en la Fotografía que la cosa ha estado allí. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo solo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción con la esencia misma, el noema de la Fotografía. Lo que intencionalizó en una foto [...] no es ni el Arte, ni la Comunicación, es la Referencia, que es el orden fundador de la Fotografía [...] El nombre del noema de la Fotografía sería pues: ‘*Esto ha sido*’, o también: lo intratable” (p. 121).

precisamente, tenemos la sensación angustiosa del desgarramiento propio en nosotros mismos a la vez que somos desgarrados de ella, pues la mirada que nos escruta de frente abre en nosotros el vacío que vemos en lo que nos mira, una escisión que borra los límites en nuestra realidad psíquica entre vida y muerte, y nos suspende momentáneamente en un abismo de angustia absoluta al sentir petrificada nuestra existencia. Esta situación quiere decir, retomando criterios teóricos de Didi Huberman (2011), que la imagen de Gorgo, como sucede con la mayoría de imágenes, “está estructurada como un umbral” (p. 169), su trama peculiar del límite vacilante entre “lo que somos” y “lo que ya no somos” da “forma a nuestras heridas más íntimas” (p. 169). “La escisión de lo que nos mira en lo que vemos” (p. 169), esto es, el vacío de la muerte, toma fuerza en la desazón que impone “*la imagen imposible de ver*” (p. 20), en lo que haría de mí esa cabeza desmembrada: hacerme igual y semejante a ella, mi propio destino paralizado ante el horror del inesperado ojo asesino. En suma, la desazón de mirar de frente lo que me mira, la angustia de quedar librado a la cuestión de saber en qué se convierte mi propio rostro, mi *ser*, cuando se abre al vacío de la mirada gorgoneana.

Es Cierto que Medusa es símbolo del horror en estado puro, previo a todo, asociado al espanto, la persecución y el dolor extremo; es la amenaza latente que “hiela los corazones”. Mirarla a los ojos es “dejar de ser uno mismo, un ser vivo, para volverse, como ella, Potencia de muerte [...] transformarse en piedra ciega y opaca” (Vernant, 2001, p. 104). De ahí que, cada retrato de Ramírez inquiete el ver, “en su acto, en su sujeto, [pues, en efecto,] ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una operación hendida, [...] agitada [y] abierta. Todo ojo lleva consigo su mancha, además de las informaciones de las que en un momento podría creerse poseedor” (Didi-Huberman, 2011, p. 47). Por tanto, las cincuenta miradas de Gorgo que expone el “Catálogo de muertos”, metafóricamente, ubican al “lector-vidente” de frente con Medusa, donde por efecto de la fascinación mórbida, al observarlas es arrancado de sí mismo, despojado de su mirada, cercado e invadido por la cara que lo enfrenta. La imagen de la muerte escabrosa agita al espectador y simboliza en su mueca funesta el horror de la alteridad radical.

En síntesis, el “Catálogo de muertos” de Andrés Ramírez es un trabajo de documentación que no solo muestra la bestialidad del conflicto militar colombiano, sino que también, y sobre todo, recupera la dignidad de las víctimas al darles un espacio y una identificación cuando son miradas. Es un registro que renueva la simbología de la decapitación inherente a la figura

de Medusa, y que, a modo de crónica visual, denuncia las violaciones de la guerra, la inaceptabilidad de la muerte, la tortura y la degradación de lo humano cuando es objeto de manipulación por quienes se han hecho al poder y el dominio de territorios a través de la amenaza, el miedo y la criminalidad.

El “eco mudo” de Gorgo

Huí del grito, físico, patente, y lo seguí escuchando tendido al fin en mi casa, en mi cama, bocarriba, la almohada en mi cara, cubriendo mi nariz y mis oídos como si pretendiera asfixiarme para no oír más (Rosero, 2006, p. 200).

La representación clásica de Medusa retiene tanto el gesto de mirada colérica como la mueca del grito aterrador; lo ‘inmirable’, como cuerpo desmembrado, ultrajado en su singularidad “se da también como alarido [...] que expresa el mismo ultraje” (Cavarero, 2009, p. 37). Sin embargo, como explica la filósofa italiana, por tratarse de una imagen, el grito de la Gorgona es insonoro, permanece mudo, “el horror se revela sin palabras y sin sonido” (p. 38). Y aunque es incuestionable que por las características estéticas de la imagen plástica la sonoridad no le es inherente, de todas formas, cuando miramos el gesto de Gorgo se tiene la impresión de que grita. Al observarla no logramos eludir la resonancia que brota de ella. Es inmediata la invasión del alarido que se desprende de su boca: *abierta en rictus ocupando todo el ancho de la cara*. Es un “grito mudo”, un “vértigo del silencio” (Sichère, 1996, p. 194) que amedrenta y causa escozor y miedo, del que se desea huir pero ante el que se permanece paralizado intimando por lo aterrador de la escena.

En *Los ejércitos*¹⁰, la novela de Evelio Rosero (2010), hay un pasaje que simboliza de manera magistral el grito de Medusa. Ismael Pasos, personaje central alrededor del cual se articula la trama, y voz que cuenta todos los vejámenes de la guerra a los que se ven sometidos tanto él como sus vecinos, experimenta con alucinado terror la representación de Gorgo y su chillido extremo. Un grito suspendido en el tiempo, que traspasa el espacio y le persigue hasta hacerlo desfallecer psíquicamente:

Busqué la esquina donde Oye se paraba eternamente a vender sus empanadas. Escuché el grito. Volvió el escalofrío porque otra vez me pareció que brotaba de todos los sitios, de todas las cosas, incluso de adentro de mí mismo. “Entonces es posible que esté

10 Ganadora del Premio Tusquets de Novela 2006. Son múltiples los estudios que, desde diferentes perspectivas, abordan la problemática de la violencia sociopolítica como eje central del argumento de la obra.

imaginando el grito” dije en voz alta, y oí mi propia voz como si fuera de otro, es tu locura, Ismael, dije, y el viento siguió al grito, un viento frío, distinto, y la esquina de Oye apareció sin buscarla, en mi camino. No lo vi a él: sólo la estufa rodante, ante mí, pero el grito se escuchó de nuevo, “Entonces no me imagino el grito”, pensé, “el que grita tiene que encontrarse en algún sitio.” Otro grito, mayor aún, se dejó oír, dentro de la esquina, y se multiplicaba con fuerza ascendente, era un redoble de voz, afilado, que me obligó a taparme los oídos. Vi que la estufa rodante se cubría velozmente de una costra de arena rojiza, una miríada de hormigas que zigzagueaban aquí y allá, y, en la paila, como si antes de verla ya la presintiera, medio hundida en el aceite frío y negro, como petrificada, la cabeza de Oye: en mitad de la frente una cucaracha apareció, brillante, como apareció otra vez, el grito: la locura tiene que ser eso, pensaba, huyendo, saber que en realidad el grito no se escucha, pero se escucha por dentro, real, real (pp. 199-200).

Ciertamente, en esta escena el grito pavoroso invade la totalidad del momento y espacio representado, brota como una fuerza siniestra connotando el horror de la decapitación¹¹. El tono que asume la narración de la experiencia y el ambiente lúgubre que la cubre, manifiestan la estrecha concomitancia entre lo acústico y la expresión del terror. El pavor del héroe por los sucesos violentos que han destruido a su pueblo, y sobre todo por encontrarse de frente, sin buscarla, con la cabeza de Oye —cercenada, con un balazo en la frente como una “cucaracha brillante”—, toma consistencia en el sonido amenazante que surge de lo invisible, en el eco intemporal que enmascarado de “potencia de ultratumba” (Vernant, 2001, p. 76), retumba siniestramente por las calles del poblado. Tal circunstancia hace pensar en la creencia entre los antiguos griegos de las presencias infernales que regresaban de lo profundo del Hades a acosar a los vivos (Vernant, 2001, p. 76); logramos rastrear cierta analogía simbólica entre esas figuras tenebrosas y la aparición acuciante del grito fantasmático en la escena de *Los ejércitos*; es como si Oye, subsumido en chillido puro, regresara de “ese más allá”, en forma de *alástor* trastornado, un espectro afligido que por morir decapitado no logra encontrar la tranquilidad y entonces “regresa” a agitar y aterrorizar el espíritu de Ismael, y de todo aquel que lo escuche —cuestión visible ya en su propio nombre—. Circunstancia ésta que alegoriza poderosamente el ultraje y el tormento de aquellos que han sucumbido en escenarios de guerra.

11 Precisamos que antes de este pasaje, la novela ya ha representado la decapitación de otro personaje. Ismael ha visto tirada en un rincón de una cabaña la cabeza del maestro Claudino (p. 113). Para nuestro estudio elegimos, sin embargo, la escena de la decapitación de Oye por el ambiente particular que la envuelve.

Es importante advertir que la fuerza simbólica del ultraje que ha padecido el decapitado invade con mayor fuerza la psiquis del vivo. Se sabe que la sola presencia de cualquier cadáver, como advierte Kristeva (2006), “trastorna [...] violentamente [...] la identidad de aquel que se le confronta como un azar frágil y engañoso” (p. 10). La muerte es quizás, el fenómeno más contundente para señalar al ser humano su condición finita, en recordarle que su cuerpo será un desecho repugnante que provocaría el desvanecimiento y la expulsión del “yo” de quien lo observe. En efecto, el “cadáver —visto sin Dios y fuera de la ciencia— es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida [...] algo rechazado del que uno no se separa [...] Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos” (p. 119). De este modo, si el cadáver connota ya un desorden y perturba la interioridad del ser, con más potencia lo hace cuando ha sido sometido a vejaciones extremas como el desmembramiento o la decapitación, ese acto deja al descubierto no solo la abyección inmoral y turbia del criminal que reduce el cuerpo de la víctima a una cosa expulsada del límite simbólico de lo humano, sino que también rompe con ello el equilibrio íntimo del sujeto que lo observa. La “violencia estrepitosa” (p. 10) que refleja la decapitación empuja a quien la ve a un fuera de sí.

Al tener en cuenta la complejidad del simbolismo aciago de la muerte escabrosa, sorprende la notable habilidad escritural de Rosero para exponer el dolor extremo, aquél que aniquila toda posibilidad de identidad y rompe todas las formas de inteligibilidad del mundo. Sofsky (2006), refiriéndose a la figuración del dolor, afirma que “en la literatura se habla mucho de [este]. Pero el acento recae casi siempre en el sufrimiento anímico, no en el tormento físico. El cuerpo doliente se cierra a la representación lingüística” (p. 65). No obstante, al analizar el estilo de *Los ejércitos* en la representación del grito que persigue a Ismael Pasos, consideramos que se refuta la idea del pensador francés, pues en el pasaje citado se logra figurar claramente a través del sufrimiento anímico del narrador el tormento físico del personaje que ha sido desmembrado. El grito de Oye gira en expresión verbal, se hace tangible en la «representación lingüística» del discurso que Ismael, en medio de su demencia aterrada, va articulando para sí mismo. Un acto que figura una ambigua, pero sugerente, identificación subjetiva del narrador con el «yo sufriente» del personaje decapitado, donde quien cuenta se ha apoderado del dolor de aquel que ya no está para dejar registro verbal del suplicio aterrador al que se le ha sometido. Así entonces, el dolor transmuta en palabra, se hace

inteligible a través del desvarío lúcido del héroe que nombra el caos que lo acosa desde adentro.

Por otro lado, en nuestra explicación del simbolismo del mito de Medusa, es importante advertir que el campo de batalla es el escenario ideal donde aparece todo el poder infernal de este monstruo. En la literatura antigua, la manifestación de la Gorgona está asociada a escenas de tipo bélico. Por ejemplo, en el texto de Ovidio (2003), Perseo aniquila a Cifeo, Atlas, Preto y Polidectes mostrándoles la cabeza cercenada del monstruo, que los convierte en piedra. A pesar de que el semidios griego mata a Medusa y la reduce a una cabeza petrificada, ésta incuba aún su potencia de muerte. Igualmente, en *La Ilíada*, son varios los pasajes que la muestran como la “Potencia de Terror” más certera para vencer al enemigo: Atenea

armada para la luctuosa guerra [...] [suspende] de sus hombros la espantosa égida floqueada que el terror corona: allí están la Discordia, la Fuerza y la Persecución horrenda; Allí la cabeza de la Gorgona, monstruo cruel y horripilante, portento de Zeus, que lleva la égida [...] [la diosa cubre su cabeza] con áureo casco de doble cimera y cuatro abolladuras, apto para resistir a la infantería de cien ciudades (Homero, 1927, p. 59).

Asimismo, el escudo de guerra de Agamenón está coronado por la cabeza de Gorgo (p. 114). Es fácil advertir que los personajes van preparados para la batalla con las armas más letales. La sola representación de Medusa en la égida es presencia amenazante que aparece en el escenario de guerra “como un prodigio, en forma de cabeza, terrible y aterradora” (Vernant, 2001, p. 56). Ellos enfrentan al enemigo en igualdad de condiciones, sus oponentes son otros guerreros portentosos, entrenados para combatir fieramente hasta la muerte. Empero, no hay combatiente que no desfallezca de pavor frente a la potencia de muerte que se vislumbra en los escudos de Agamenón y Atenea.

Al observar las características del escenario bélico que representa la literatura antigua, es inevitable compararlas con las fuerzas que se enfrentan hoy en los territorios de guerra. No existe, bajo ninguna circunstancia, en los conflictos armados contemporáneos dos oponentes en igualdad de condiciones; en el caso de Colombia —y de otros países—, son los civiles, totalmente indefensos, quienes se han vuelto el objetivo militar de todos los grupos armados. La refriega, más que darse entre los diferentes ejércitos colombianos: Fuerza Pública, FARC, ELN, AUC¹², etc., se ha desviado hacia la ejecución criminal

12 FARC: Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia; ELN: Ejército de Liberación

de poblados enteros como signo de retaliación y poder contra el enemigo. Una ofensiva injusta y siniestra que toma al ciudadano común como escudo, como “arma de guerra” detrás de la cual se ocultan y protegen los verdaderos actores del conflicto, alimentados todos por la ambición de los dividendos del narcotráfico. Como ejemplo palpable de esta situación, recuérdese solo uno de los casos más emblemáticos de la barbarie extrema cometida por las FARC y una cuadrilla paramilitar: “La masacre de Bojayá”, inscrita en el continuo y cruento enfrentamiento que entre el 20 de abril y el 7 de mayo de 2002 sostuvieron la guerrilla de las FARC con un comando de paramilitares en la región de Bellavista, municipio del departamento de Antioquia, Colombia. El lugar se vio enlutado tras la explosión de una pipeta de gas llena de metralla que las FARC lanzaron contra los paramilitares, quienes se ocultaban tras el recinto de la iglesia donde se refugiaban más de 300 lugareños: mujeres, niños, viejos, adultos, etc. (Grupo de memoria histórica, 2010, pp. 44-76).

En concordancia, si se analizan las condiciones de desamparo e indefensión de los habitantes de San José en la narrativa de Rosero, es imposible evadir la turbación de saber que son empujados a ser “el blanco” de una guerra que no les pertenece. Sin ningún miramiento, la población es avasallada por los ejércitos, que enfrentados entre sí, por el dominio del territorio y/o las rutas de la droga, arrasan con comunidades enteras. En condición de inermes, Ismael y sus vecinos son puestos de frente con la máscara del horror de la manera más brutal. Una realidad ficcional que entraña la “realidad real”, la “verdad tangible” y espantosa que ha aplastado durante décadas a miles de colombianos. Rosero, en entrevista con Junieles (2007), destaca que en su novela, aunque ficción, los hechos son totalmente reales, están tomados de recortes de periódicos, noticias de televisión y testimonios de desplazados. Es una radiografía del horror y el desamparo del civil indefenso en territorio bélico, de los pueblos que han quedado “sin cabeza ni corazón” (Rosero, 2010, p. 189).

Resumiendo, *Los ejércitos*, como “novela del miedo y la incertidumbre” (Padilla, 2012, 140), reconfigura el sentido de una de las características de Medusa: la *frontalidad* y su consecuente potencia bélica, manifiesta no solo en la mirada de la muerte, sino también en la expresión del alarido mudo, en la mueca extrema que irrumpe con violencia en los ojos y el oído del espectador. El grito que hostiga a Ismael es comparable con el chillido de las

Nacional; AUC: Autodefensas Unidas de Colombia.

enormes fauces de las Gorgonas que persiguen a Perseo, con los gemidos espeluznantes que salen de los muertos del fondo del Hades (Vernant, 2001, p. 57); ecos desgarrados que simbolizan el momento funesto de la degradación de lo humano cuando cae bajo la fuerza asesina y macabra del otro.

Conclusiones

De acuerdo a lo expuesto en párrafos anteriores, podemos decir que *Los derrotados*, de Pablo Montoya, y *Los ejércitos*, de Evelio Rosero, reactualizan el valor mítico de la decapitación que simboliza el relato de Medusa, pero que advertido en la realidad sangrienta y profana de cada novela, retoma nuevas razones: las del horror, la depredación, la aniquilación de la humanidad del otro y el desequilibrio social; un conjunto de sentidos que, indefectiblemente, se convierten en referente para el conocimiento y la comprensión de las conductas sociales y culturales del hombre moderno, del sujeto de hoy.

Asimismo, dentro del contexto del mito, y retomando las resonancias simbólicas del relato de Medusa, se deduce que el libro, alegóricamente, hace las veces de escudo de Atenea, en el sentido que así como la diosa al recibir de manos de Perseo la cabeza de Gorgo la estampa sobre su escudo como arma letal, el escritor apresa en su novela el horror supremo del aniquilamiento del ser. La imagen visual y escritural de los decapitados que presenta la narrativa colombiana se vuelve una afrenta poderosa contra el olvido y un registro punitivo contra quienes se han arrogado el derecho de eviscerar al otro sin miramientos.

Ahora bien, por las características transgresoras del discurso gubernamental que justifica o silencia la muerte indiscriminada y violenta, las novelas elegidas para este estudio son muestra de una “literatura de la crueldad” (Ovejero, 2012, p. 72), no solo por fijar los hechos atroces¹³ del conflicto armado colombiano, sino, y sobre todo, porque confrontan al lector con sus propias expectativas; es decir, y parafraseando a Ovejero porque el *aspecto subversivo* de los libros estudiados cambia el foco: lo retira del objeto central —la decapitación— y lo vuelve hacia el “lector-vidente”. Y este, una vez “iluminado”, comprende que no es un transeúnte exterior a los acontecimientos,

13 Hay que aclarar que Ovejero (2012) es explícito en decir que el libro cruel no exige necesariamente violencia física. Puede que vaya unida a ella, porque el “autor cruel”, al buscar la transgresión, tiende a encontrarla en aquellos ámbitos que rondan el tabú, como la violencia despiadada y el sexo desaforado. Pero se puede ser cruel sin que corra la sangre.

un testigo si no un cómplice del robo de significado a la realidad. Bajo esta iluminación es difícil ocultar o evadir la mirada y la voz de los hechos brutales que definen el día a día de muchas sociedades. En síntesis, el *Escritor-Perseo* con su *novela-escudo*, revaloriza la realidad de la violencia excesiva en toda su dimensión, la desenmascara presentándola con el rostro vivo del dolor y la incertidumbre que se ha querido negar o silenciar.

Bibliografía

1. Assmann, J. (1995). Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique* 65, pp.125-133.
2. Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
3. Batchen, G. (2004). *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
4. Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Madrid: Paidós.
5. Cavarero, A. (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona: Anthropos.
6. Chastel, A. (1967). Introducción. En *Tout l'œuvre peint du Caravage*. París: Flammarion.
7. Didi-Huberman, G. (2011). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
8. Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós.
9. Grupo de memoria histórica. (2010). *Bojayá, la guerra sin límites. Informe del grupo de memoria histórica de la Comisión nacional de reparación y reconciliación*. Bogotá: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
10. Homero (1927). *Obras Completas*. Barcelona: Montaner y Simón.
11. Junieles, J. (2007). Evelio Rosero. Desde la paz preguntan por nosotros. *Letralia* 164, p. 21.
12. Kristeva, J. (2006). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. México: Siglo XXI.
13. Lévinas, E. (1993). *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*. Valencia: Pre-textos.
14. Montoya, P. (2012). *Los derrotados*. Medellín: Sílabas.
15. Nussbaum, M. (2014). *Emociones políticas. ¿Por qué el amor es importante para la justicia?* Barcelona: Paidós.
16. Ovejero, J. (2012). *La ética de la crueldad*. Barcelona: Anagrama.
17. Ovidio, P. (1994). *Metamorfosis*. Madrid: Espasa.
18. Padilla, I. (2012) *Los ejércitos: novela del miedo, la incertidumbre y la desesperanza. Literatura: teoría, historia, crítica* 15, pp. 121-158.

19. Rosero, E. (2010). *Los ejércitos*. Barcelona: Tusquets.
20. Sichère, B. (1997). *Historias del mal*. Barcelona: Gedisa.
21. Sofsky, W. (2006). *Tratado sobre la violencia*. Madrid: Abada.
22. Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
23. Sontag, S. (2011). *Ante el dolor de los demás*. Bogotá: Debolsillo.
24. Vanegas, O. K. (2015) Fotografía y literatura: dimensión visual de la violencia del narcotráfico en Colombia. En Cecilia López (comp.). *Periferias de la Narcocracia. Ensayos sobre narrativas contemporáneas*. Buenos Aires: Corregidor.
25. Vernant, J. (2001). *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Barcelona: Gedisa.
26. Wald Lasowski, P. (2007). *Guillotinez-moi !* Paris: Gallimard.