

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Doctorado en Literatura Latinoamericana

Poesía testimonial y sobrevivencia en Colombia

Afectos, justicia y memoria del conflicto armado (1980-2019)

Angélica Patricia Hoyos Guzmán

Tutor: Álvaro Bautista Cabrera

Quito, 2021

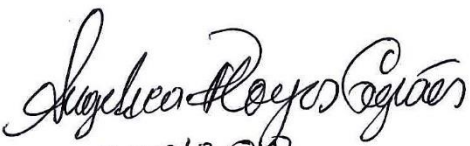


Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis

Yo, Angélica Patricia Hoyos Guzmán, autor de la tesis intitulada Poesía testimonial y sobrevivencia en Colombia: afectos, justicia y memoria del conflicto armado (1980-2019), mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Doctora en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Junio del 2021

(Firma) 
(Nombre) 5729/2008
(Cédula de Ciudadanía) Angélica Hoyos Guzmán

Firma: _____

Resumen

En esta investigación ubico en el campo literario el flujo estético de la *poesía testimonial* escrita en Colombia. Una tradición cuyos inicios se dan durante el periodo de la llamada “violencia bipartidista” y luego se desdibuja en el panorama del estudio de la poesía canónica y de la ausencia de estudios sobre las relaciones entre poesía y violencia. El corpus que analizo está compuesto por treinta poemarios escritos y publicados entre 1980 y 2019, época que considero importante por la vivencia del *conflicto armado* en Colombia y por los momentos de pacificación que intervienen en el contexto de la promulgación de la Asamblea Nacional Constituyente (1991) y los Acuerdos de Paz entre el gobierno colombiano y la guerrilla de las F.A.R.C.¹ (2012-2016). De este modo, analizo un discurso literario-testimonial que proponen los autores desde la poesía, una crítica tanto a la guerra como a los procesos de memoria histórica insertos en el neoliberalismo como formas del olvido.

En este contexto sociohistórico la poesía testimonial plantea un diálogo afectivo con respecto a la aspiración del Estado social de derechos y de los sentimientos de nación igualitaria y democrática que contrastan con la realidad de la violencia generalizada vivida en la cotidianidad del país como estado de excepción. Propongo para el análisis tres constelaciones de poetas de acuerdo con las textualidades y políticas de la sobrevivencia que destaco en los poemas: los poetas asesinados, los poetas dolosos, los poetas condolidos. Como elemento común en la construcción autoral del testimonio encuentro en la textualidad, las escrituras de la lengua del resto y la desapropiación o técnica documental que permite que la imagen se configure como una lengua de lo inenarrable de la violencia, como vehículo para manifestar las emociones y sobrevivir.

El estudio que aquí propongo demuestra la sensibilidad testimonial, una fuerza creadora (del *pathos*) que hace de la poesía el documento donde los afectos y la huella de la guerra manifiestan las políticas de sobrevivencia: la de la amistad, la de los medios limpios, la de la comunalidad. Así, la poesía testimonial responde como discurso alternativo de memoria y justicia frente a la implantación de la guerra y pone de manifiesto lo póstumo como condición vivible de lo contemporáneo en Colombia.

Palabras claves: poesía testimonial, afectos, memoria, sobrevivencia, justicia, poesía colombiana

¹ Acrónimo para Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, uno de los grupos guerrilleros más antiguos y que reúne mayor número de miembros en el país.

Dedico esta tesis a los poetas que siguen escribiendo y resistiendo, en un país tan violento como Colombia hace falta más gente sensible y con ganas de cambiarlo todo.

Dedico este libro a todos los que se cuentan en las cifras del horror de la guerra, a quienes sobreviven con las letras y entre los poemas. También la dedico a mí misma, para entender y dejar ir.

Agradecimientos

Voy a empezar por agradecer a Rosa María Chamorro, los días para corregir la redacción de este libro en la soledad y tranquilidad de Villa Epicuro, en la casa de María Zambrano. Agradezco las enseñanzas y direcciones recibidas por mis maestras y poetas: Gina Saraceni y Cristina Burneo Salazar, en los seminarios de poesía impartidos por ellas: el de Poesía contemporánea y el de Vanguardias poéticas respectivamente, sus ideas y lecturas sugeridas para definir la investigación. Agradezco las lecturas y acompañamiento de la profesora Burneo en una primera etapa de la investigación. Agradezco a mi maestro el Dr. Álvaro Bautista Cabrera, la lectura atenta y sugerencias para la culminación de este trabajo. También a los profesores Julio Ramos, Ana Porrúa y Selnich Vivas quienes apoyaron las primeras publicaciones derivadas de esta investigación. Agradezco al profesor Ivan Ulchur, sus pertinentes sugerencias durante el examen comprensivo.

Agradezco también a la Universidad Andina Simón Bolívar-Sede Ecuador la posibilidad que brinda a nosotros los estudiantes latinoamericanos de cursar estudios de posgrados mediante becas académicas y ayudas de financiación para la escritura de investigaciones y tesis, pues teniendo en cuenta la desigualdad social y económica, la precariedad en la que vive nuestra región, para mí y mis compañeros es una fortuna el apoyo que hemos encontrado para continuar con nuestros estudios a un nivel superior y de excelente calidad.

Agradezco a los poetas que generosamente me entregaron copias de sus libros para armar este tejido. En especial agradezco al poeta Saúl Gómez Mantilla haberme enviado la antología “Palabras como cuerpos” (2013), editada como memoria de tres poetas que no conocía y que fueron cruelmente asesinados en medio del conflicto armado en Colombia. Con ese hallazgo en las manos empecé a cambiar de dirección esta investigación que comenzó siendo sobre las narrativas de la violencia y giró luego en torno a un lugar poco transitado y poco valorado que es el de la poesía en relación con la violencia, de la sobrevivencia, como he querido resaltar el enfoque en esta tesis.

Mi gratitud infinita siempre con mis estudiantes de Literatura Colombiana II en la Universidad del Valle – Sede Palmira, durante el Semestre I de 2016, con quienes disfruté del mayor aprendizaje leyendo la literatura en clave de sobrevivencia desde el enfoque del giro afectivo. Gracias a mis hijos Miguel Ángel y Adangely, por ser motivo de vida, fuerza y la transformación permanente a la que me invitan.

Tabla de contenidos

Glosario	13
Introducción.....	19
Capítulo primero Escrituras del resto y la poesía testimonial colombiana.....	23
1.1. Contexto sociohistórico y literario de las obras publicadas entre 1980 y 2019	29
1.2. Poetas testigo: la autoridad testimonial	32
1.3. Poetas asesinados	35
1.4. Poetas dolosos.....	39
1.5. Poetas condolidos	42
1.6. Lengua literaria del resto: deterioro, afecto y testimonio	52
1.7. Sobrevivencia y poesía testimonial.....	63
Capítulo segundo Metodología de análisis de imágenes poéticas sobrevivientes: los afectos, la memoria y el testimonio	67
2.1. Lectura de la lengua del resto: movimiento entre palabra y afecto en el testimonio	67
2.2. Hay ahí vida (sobrevida): afectos y restos en la poesía testimonial colombiana 71	71
Capítulo tercero Poesía testimonial en Colombia (1980-2019)	83
3.1. Una generación emboscada: poetas asesinados durante el conflicto armado y publicaciones póstumas	83
3.2. Poetas dolosos: el duelo colectivo, la denuncia del crimen y la justicia poética	103
3.3. Poetas condolidos: empatía, creación dialéctica y vulnerabilidad	135
Conclusiones: realismo póstumo, estética de la sobrevivencia y los afectos emancipatorios.....	239
3.1. La lectura de una realidad de la violencia actualizada desde la poesía	245
3.2. Las políticas estéticas de los sin parte: crisis de la historia y las ideologías .	250
3.3. Las emociones públicas de la sobrevivencia y sus retóricas.....	253
3.4. La lengua del testimonio, una lengua menor	258
3.5. La reorganización del bios	263
3.6. Sobrebiopoética pública en La edad de los poetas.....	269
Obras citadas.....	277
Anexos.....	285

Glosario

- Condición póstuma: me apego a la interpretación que hace Marina Garcés en su libro “Nueva ilustración radical” (2017), sobre los tiempos actuales aludiendo a la *condición póstuma*, después de la modernidad y la posmodernidad, como síntoma global pero también pienso que se puede encontrar esta vivencia de lo póstumo, en la poesía, en el periodo en el que se enmarca la producción que abordo que va desde 1980 hasta 2019 en Colombia. Dice Garcés: “nuestra época es la de la condición póstuma: sobrevivimos, unos contra otros, en un tiempo que solo resta” (Garcés 2017, 10).
- Desapropiación: para el análisis textual me he valido de esta noción que me ayuda a pensar el lenguaje en relación y la hibridez de textos en un tono testimonial, entiendo desde Rivera Garza que “el concepto y la práctica de la propiedad, pero en una interdependencia mutua con respecto al lenguaje” (2013, 22). La desapropiación y el citacionismo hacen parte de la forma como concibe su mundo poético el autor, referencias a otros poetas, experimentaciones con el lenguaje, imágenes de lo animal relacionado al arte poética se procuran relacionadas con una poética del testimonio, menos directo sobre los hechos violentos de la guerra, y más elaborados, arrojados hacia la búsqueda del sentido, hacia las representaciones que lo digan sin asumir el uso directo de palabras como violencia, guerra u otras que sí son más usadas en otras propuestas testimoniales, en los discursos institucionales de la memoria
- Emoción: el movimiento que la pasión crea a partir de una conmoción y para movilizar otro afecto (Didi-Huberman, 2016, 31). Se relaciona a la noción de afecto desde Mabel Moraña como aquello que nombra un impulso que permite la problematización de las formas del conocimiento y de las conductas sociales, así como de los procesos de institucionalización del poder y sus asentamientos (inter)subjetivos. El afecto es, en este sentido, una vía de acceso a lo real, a lo simbólico y a lo imaginario, una latencia que depende de las formas de dominación y los procesos de subjetivación que ellas generan a partir de las cuales el poder mismo es configurado y reconfigurado en constantes devenires. (Moraña 2012, 323). Para la investigación relaciono estos movimientos en la imagen con lo que entiende Bordelois (2006) como *el pathos* o la fuerza creadora que, en el contexto de esta investigación, motiva la escritura testimonial.

- Escritura en emergencia, en emboscada me acerca también a la de Jacques Rancière, (2005), donde la ruptura de las fronteras disciplinares se hace evidente para entender los problemas literarios. Esto ocurre con la poesía desde la perspectiva de lo que propone Chaparro (1990) como una vuelta a la reflexión por el lenguaje, de cara a lo que acontece en el escenario social. Por ello, esta “distribución de lo sensible” (Rancière, 2005). En este sentido, se entienden las propuestas literarias emergentes como una fuente de distintas sensibilidades (Rancière, 2005) sobre los problemas sociales que se dan con respecto a la contemporaneidad y que emergen en ellas.
- Estado de excepción (Agamben, 2005): hace referencia al totalitarismo moderno puede ser definido, en este sentido, como la instauración, a través del estado de excepción, de una guerra civil legal, que permite la eliminación física no sólo de los adversarios políticos sino de categorías enteras de ciudadanos que por cualquier razón resultan no integrables en el sistema político. Desde entonces, la creación voluntaria de un estado de emergencia permanente (aunque eventualmente no declarado en sentido técnico) devino una de las prácticas esenciales de los Estados contemporáneos, aun de aquellos así llamados democráticos (Agamben, 2005, p. 25).
- Estructura sentimental de la época (Williams, 1988). Hace referencia al ambiente en el que se dan discursos e ideologías hegemónicas y alternativas. En esta investigación se toma como los afectos que se vehiculan en los discursos culturales y que hacen parte de lo contemporáneo que se enmarca en las fechas que tomo de referencia para la lectura de los poemas (1980-2019).
- Generación emboscada (Chaparro 1990): los nuevos poetas se acercan más para testimoniar, concediendo mayor importancia a las palabras que a los poemas. Porque saben que, como se ha dicho tantas veces, la verdadera patria del poeta es la palabra. En muchos de ellos la palabra equívoca, la exigencia de un lector que cocree, la urgencia tras un texto cifrado y complejo, el conjunto que constituye la nota predominante (Chaparro, 1990, 28).
- Justicia: abordo la noción de justicia desde su definición filosófica, como aquello que se define por su inexistencia Badiou (Badiou y Corazzzi 2007), por la posibilidad de recrear un cuerpo que deja de ser un cuerpo sufriente (una sensibilidad sobreviviente). Además, desde el punto de vista afectivo que se crea

a partir de la técnica desapropiativa en el sentido en que entiende la justicia Cristina Rivera Garza como: “aquel que es, a veces, también la forma del abrazo” (Rivera Garza 2015, 123). A partir de la reflexión moral que encuentro en esa reagrupación de la vida desde el resto, encuentro también sus formas de justicia ante el *pueblo que falta* que definen Deleuze & Guattari (1996) como literatura.

- Literatura: me valgo del enfoque de Deleuze & Guattari (1994), donde a través de la resistencia, del balbuceo operante de la máquina molecular literaria se restituye *ese pueblo que falta*. Esta noción es bastante literal de lo que hacen explícito Deleuze & Guattari, en la medida en que la poesía testimonial agencia y se conforma a partir de los restos que ha dejado la violencia, desde la destrucción como evidencia del poder y como potencia estética para reponer lo negado, lo despojado, a través de los crímenes y el ejercicio de la violencia en las comunidades colombianas.
- Lengua del resto: esta noción deriva de las lecturas filosóficas de la lengua del testimonio (Agamben 2000), en donde a partir de los silencios de los sobrevivientes se estructuran los discursos testimoniales, se genera la emergencia de dar testimonio y de contar. En esta investigación se entiende como una construcción fragmentaria que, a partir de la imagen, le da sentido a la poesía testimonial y a una apuesta estética en común de los autores que escriben sobre la violencia en Colombia.
- Memoria histórica y posconflicto: este concepto es el resultado de una construcción social que desarrolla Cárdenas (2003), construida por académicos en 2002, responde al contexto neoliberal global del “derecho al desarrollo” como doctrina política impulsada en lo local. Se habla también de simulación del posconflicto, Federico Muñoz: mejora las relaciones internacionales, pero insuficiente en lo que el autor denomina como deficiencias de la normatividad en relación con el hecho de que no se les devuelve a los propietarios la tierra despojada, ésta queda en manos del narcoparamilitarismo, el desplazamiento y las víctimas de la desterritorialización permanecen, a pesar de los acuerdos de paz y del posconflicto (Muñoz, 2009).

En el marco de estas políticas surge la noción de Memoria histórica (Presidencia de la República): política pública para recuperar los testimonios de las víctimas de la violencia, regulada mediante la denominada “Ley de víctimas y restitución de tierras” en donde desde el artículo 146 de la Ley 1448 de 2011 se

crea y se regula el Centro Nacional de Memoria Histórica (Presidencia de la República de Colombia, 2019). La misión de esta institución no es de naturaleza judicial ni sancionatoria, es decir, no incide en la tramitación de procesos judiciales a los posibles victimarios del conflicto.

La definición de la memoria es la de ser “histórica”, esto quiere decir acumulativa. (Huysen Andreas, 2000), relaciono la gestión de la memoria con lo que se entiende como Mal de archivo (Derrida, 1997), una apuesta de lectura del archivo como todo lo que se acumula y movilizarlo a partir de la elección de poemas que se interpretan aquí. También se relaciona la noción de violencia generalizada (Pécaut, 2001).

- Montaje: será precisamente una de las respuestas fundamentales a este problema de construcción de la historicidad. Porque no orienta simplemente, el montaje escapa a las teleologías, vuelve visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto. (Didi-Huberman, 2008, pp. 62-63). Principalmente es construcción de historicidad a partir de la imagen poética y la disposición de textualidades interpretadas aquí como punto de partida para una toma de posición y una documentación de los afectos.
- Peligrosidad (Foucault, 1996): la noción de peligrosidad significa que el individuo debe ser considerado por la sociedad al nivel de sus virtualidades y no de sus actos; no al nivel de las infracciones efectivas a una ley también efectiva sino de las virtualidades de comportamiento que ellas representan (Foucault, 1996, p. 42).
- Poema testimonial: un discurso cuya escritura es desapropiada, pero también guarda la lírica, la narrativa, la intervención de la experiencia emocional como parte de lo que relata. Se ancla en la crónica, porque tiene una referencialidad en el acontecer del trauma, pero se dignifica en la poesía, en la experiencia vívida que se hace presente en el poema pues no es la poesía la que le da posibilidad, cuerpo al testimonio, sino que es el género testimonial lo que deriva en poema, memorializa, en el sentido en que pretende que el interlocutor escuche, que sobreviva el recuerdo. De este modo, no son el poema y el canto los que pueden intervenir para salvar el imposible testimonio; es, al contrario, el testimonio lo que puede, si acaso, fundar la posibilidad del poema” (Agamben, 2000, p. 39). Tiene como características: la hibridez textual, las tonalidades épicas, el lirismo documental, el lirismo crítico y el remontaje del ritmo.

- **Sensorium (sensorio):** o sensibilidad de la sobrevivencia, se entiende aquí a partir de la noción de reparto de lo sensible (Rancière, 2009) como una forma en común que define formas de hacer poesía las cuales insertan los temas sociales dentro de su estética, es decir que articulan la relación estética y política, a partir de una toma de posición y manera de ser del poeta, de ser con su forma de hacer.
- **Sobrevivencia:** a partir del marco de guerra y de lo que resta después del trauma, emerge esta condición existencial, este pensar la vida a pesar de la muerte que se manifiesta en la poesía y en los afectos como fugacidades en medio del estado de excepción, una forma de transgresión de la norma bélica. En este escenario la finitud humana se entiende, en la sobrevivencia, como aquella condición que: “ya no solo apunta entonces al carácter mortal del ser humano, sino que adquiere una nueva dimensión: la finitud de una especie que puede extinguirse a sí misma. (...) La pulverización de los límites hace emerger un nuevo límite” (Garcés 2015, 25). Por esto, en esta tesis el énfasis se hace sobre lo que sobrevive y no sobre lo necro ya que se trata de reorganizar la vida, en la escritura, desde la sobrevivencia frente a la gestión de la catástrofe, implica pues crear una noción de la vida en común, es esto lo que trato de interpretar desde los poemas que selecciono para esta investigación. Por ello me interesa el resto como potencia de la imagen y de lo afectivo en esa condición póstuma entendida como “el después de una muerte que no es nuestra muerte real, sino una muerte histórica producida por el relato dominante de nuestro tiempo” (Garcés 2017, 16).
- **Testimonio:** es el recipiente en el cual se vierten o del cual desbordan, en primer lugar, el acontecimiento; en segundo lugar, su relación con aquel que lo «cuenta» y con aquellos a los que se refiere; y en tercer lugar, la escucha que recibe el testimonio. El testimonio actúa también como una suerte de catalizador ya que, una vez emitido, transforma el acontecimiento en narración, a quien cuenta en testigo y a quien escucha en juez –o en testigo por delegación, si considera que aquello que le ha sido confiado debe ser recordado, repetido o traducido–. (Sánchez, 2018, p. 21)

Introducción

En esta tesis estudio la producción de poesía testimonial en Colombia, durante una época de transición hacia el nuevo siglo que va desde 1980 hasta el 2019, en lo que comprendo como sensorio de la sobrevivencia. Desde la perspectiva de la literatura como noción disruptiva de las fronteras disciplinares, abordo aquí las relaciones entre el conflicto armado colombiano como problemática social de los últimos veinte años del siglo XX en Colombia, sus herencias y huellas, y la poesía como forma que dialoga con lo público para sentar una posición crítica y existencial. Tomo así las formas de justicia y memoria desde el giro afectivo a manera de enfoque de análisis de treinta poemarios (ciento veinte tres poemas) alrededor del tema de la violencia en el país.

Desde lo anterior, busco responder las preguntas: ¿cuál es la sensibilidad de la poesía colombiana durante 1980 y 2019 frente a la violencia generalizada y la memoria histórica como discursos hegemónicos de la época? ¿Cuáles son los afectos y reflexiones filosóficas en el discurso de la poesía colombiana en un ambiente de amenaza, de despojo de derechos y la gestión de la memoria y el conflicto armado?

Mi propósito general es entonces analizar una tendencia de poesía publicada entre 1980 y 2019, sus respuestas e interlocuciones ante los problemas sociales de Colombia, alrededor de la guerra como estado de excepción y la memoria histórica. La hipótesis interpretativa que propongo es que en los treinta poemarios analizados² se puede identificar el *sensorium* o sensibilidad sobreviviente, la tendencia y continuidad de la *poesía testimonial* manifiesta como alternativa político-cultural creciente ante los discursos de guerra y acumulación del archivo de la violencia y memoria oficial que predominan en el país durante la época señalada.

Para el desarrollo argumentativo que estructura esta tesis me detengo primero en la definición de las escrituras del resto, lo cual identifico es la lengua del testimonio desde las teorías de Agamben (2000). Hablo así, en el primer capítulo, de la emergencia de la *edad de los poetas*, como una analogía propuesta, desplazada, desde lo ocurrido en Europa durante la primera y segunda guerra mundial, a modo de enfoque y producción de pensamiento existencial de la sobrevivencia.

² Durante la investigación se hace referencia a treinta poemarios sobre el tema de la violencia que se publican en la época señalada y hasta 2019, para efectos del análisis escogí diecinueve que facilitan la construcción de la argumentación y relacionan a los otros poemarios y poemas que hacen parte de libros (de otros tres autores) no temáticos específicamente sobre la violencia, como parte de lo que identifico como el *sensorium* de la *poesía testimonial*.

En Colombia, ha emergido un discurso testimonial de poesía cuyas reflexiones existenciales dan lugar también a la pregunta por lo vital después de la destrucción, desde el contexto colombiano, desde luego. En el primer capítulo detallo, a partir de la noción de literatura o escritura del resto, de la poesía y de los temas que identifiqué como comunes, la noción del *poeta testigo* y la diferenciación de modos de escritura testimonial desde los afectos y la imagen como elaboración discursiva de la *condición póstuma*, como lectura de la realidad para la sobrevivencia. Encuentro así, tres tipos de autorías testimoniales de la poesía colombiana: la del poeta asesinado, la del poeta doloso, la del poeta condolido.

La lengua literaria en común es la del testimonio que está configurado a través de las imágenes, de la imposibilidad de representar los acontecimientos de la guerra, y en cambio la presentación de los afectos como formas de la historia, de la experiencia traumática que busca transmitirse en la escritura. Esta lengua se manifiesta como una agencia política de los escritores para restituir los derechos, vindicar y afectar a los lectores. A partir de ella se crean las imágenes como reorganizadoras de la sobrevivencia, de la condición póstuma, antes que como un discurso mesiánico.

Es importante resaltar lo afectivo, la memoria, y la justicia, como ejes articuladores del análisis de la imagen en los poemas. Por ello entiendo desde la propuesta poética, la emergencia de las políticas de escritura que dan cuenta del discurso poético-público de un movimiento cultural fragmentado que circula alrededor de los problemas sociales del país relacionados con el conflicto armado y con la aspiración de un Estado social de derechos.

Por ello en el segundo capítulo de la investigación desarrollo tres constelaciones de análisis cada una ligada a la escritura del resto y a la configuración política que se da a través del tratamiento de las imágenes, de la técnica del montaje como disposición de elementos políticos de la lengua del resto en la búsqueda de un lenguaje, de una palabra, para decir lo inenarrable. Aparecen allí las políticas de la amistad, la de los medios limpios, las de la comunalidad, como manifestaciones de afectos y tratamiento documental de los textos en relación con la emocionalidad registrada y transmitida por los autores.

Concluyo esta tesis estableciendo una idea de lo *póstumo* y de una *estética del realismo* asociada al testimonio afectivo, a partir del análisis realizado, en el papel de la poesía como discurso y agente de la sobrevivencia desde lo afectivo. Abordo así, en cinco apartados las relaciones comunes entre los poemarios analizados entendiendo primero la lectura y crítica del contexto que hacen estos, en un país sitiado aún por la violencia y los

movimientos afectivos que se relacionan con lo político y que dan cauce a una reorganización del sentido del duelo, la justicia y la realidad para la sobrevivencia en común en el discurso poético.

En lo que tienen en común, identifico los afectos que manifiestan estos poemarios diferenciando aquellos que soportan lo político de la guerra y las imágenes que se registran en la poesía para decir lo imposible de decir. Por otra parte, los afectos de la sobrevivencia y su manera de manifestarse a través de imágenes para humanizar lo banalizado; observo el sistema de sentido de las imágenes de lo animal y su articulación con las imágenes de la violencia para generar formas estéticas de lo natural que nos hablan de la vida después de la muerte, de lo vivible cuando se está en permanente amenaza por lo habitual de las violencias.

Estas formas de la lengua del resto nos hablan de una textualidad compartida y la multiplicidad de apuestas experimentales en la búsqueda del lenguaje en las cuales también profundizo, en el contexto colombiano y en relación con otras poéticas en Latinoamérica, abordo así la actualización del testimonio desde lo afectivo, en relación con la poesía y las maneras de escribirla a partir del resto.

Desarrollo en las conclusiones una interpretación de lo que implica sobrevivir en Colombia, a partir de la poesía, sus afectos, políticas, mecanismos de memoria y de justicia desde una intencionalidad pragmática de los poemas, pero también desde la imposibilidad del discurso *puro* en el formato lírico de poesía, desde la representación de lo natural o del Estado natural como recurso de los derechos humanos que nos ofrece una mirada emancipatoria y la movilización de la memoria desde el poema, respondiéndole al olvido por acumulación, en sus distintas etapas de implantación oficial de la memoria y a los conflictos armados que se transforman y permanecen vigentes en el país.

Capítulo primero

Escrituras del resto y la poesía testimonial colombiana

La tradición de los oprimidos nos enseña
que la regla es el «estado de excepción» en el que vivimos.
Tesis de filosofía de la historia No 8.
(W. Benjamin 2008)

Los periodos de la violencia en Colombia a lo largo del siglo XX se han definido a través de momentos de pacificación. El primero culminó con el acuerdo internacional de la guerra de los mil días (1902), el segundo, en 1958, con la instauración del Frente Nacional³ y, a pesar del ambiente constitucional y pluralista de 1991, también de los acuerdos de paz entre el gobierno y los distintos grupos armados, parece que el último periodo de violencia se ha prolongado hasta entrado este siglo XXI. Por ello, la guerra ha hecho parte del cotidiano, y tal como lo plantea Benjamin (2008), en el epígrafe que cito como encabezado de este apartado, el estado de excepción parece más la regla cotidiana, en tanto que, pareciera constituirse una tradición que oprime a los habitantes del país.

Relaciono el epígrafe directamente con esta idea de estado de excepción con la llamada “violencia generalizada” que analiza Daniel Pécaut (2001), la cual se entiende como la banalización de la misma que se dio a partir del surgimiento de las guerrillas, en el periodo posterior a la conformación del Frente Nacional; se caracteriza por la expansión de la violencia prosaica donde los grupos al margen de la ley, pierden los ideales que definían la “violencia bipartidista”, por una relación con el narcoterrorismo, el cual fue atacado directamente por el gobierno del momento, durante el periodo denominado “lucha contra el narcotráfico”. Esta idea de la violencia normalizada, en un país en democracia, se extiende hasta la implantación de políticas de la memoria en el nuevo milenio caracterizadas por la construcción de un concepto de base también neoliberal que se da en la academia para sacar al país del conflicto armado: el posconflicto⁴.

³ Acuerdo de gobierno entre liberales y conservadores firmado entre 1978 y 1974.

⁴ La noción de posconflicto surge como un proceso que se analiza y se crea en la academia, mediada por las políticas globales y la necesidad económica de inserción del país a la dinámica de mercado internacional, es decir a la continuidad de la modernización que se implementa desde el siglo XX. Es importante en primer lugar mencionar las concepciones de Miguel Eduardo Cárdenas Rivera (2003) en relación con la praxis y los principales argumentos que circulan por los diferentes actores institucionales y organizaciones civiles alrededor del tema y que se dan en el marco del debate sobre “La construcción del posconflicto” convocado por el Centro de Estudios Sociales de la Universidad de Los Andes y otras instituciones académicas el cual tuvo lugar en Bogotá el 18 de septiembre de 2003.

En esta investigación propongo una manera de lectura por fuera de lo canónico, con un corpus poético que puede considerarse como poéticas al margen, y que constituyen el panorama de la poesía contemporánea en un tenor testimonial. Identifico tres grupos de poéticas como parte de lo que denomino *poesía testimonial*. Lo que tienen en común estas poéticas es una sensibilidad que emerge en medio del estado de excepción permanente en el que se da la implantación de la guerra por las políticas contra el narcotráfico, con los hechos violentos vividos durante la que podría considerarse como la época más cruenta del conflicto armado en el siglo XX.⁵

También, es necesario relacionar aquí la implementación de políticas de la memoria en lo que va del siglo XXI, dada la durabilidad de los conflictos y discursos neoliberales que interpelan estos textos. Por esta razón me anima entonces preguntarme: ¿Cuál es la sensibilidad de la poesía colombiana en el periodo que va entre 1980 y 2019 frente a los discursos predominantes de la violencia generalizada y la memoria histórica? ¿Cuáles son las formas afectivas y reflexiones filosóficas en el discurso de la poesía colombiana en un ambiente de amenaza, despojo de derechos y gestión de la memoria del conflicto?

Para responder estos interrogantes propongo una lectura otra sobre lo que se entiende por poesía desde la tradición de la crítica en Colombia. Predomina la idea de que esta la poesía se aleja de la realidad social (Villegas Restrepo 2016). Me centro entonces en un corpus que en su conjunto constituye unos elementos que dan cuenta de una sensibilidad frente a estas lagunas existentes en cuanto al estudio de la relación entre la poesía y los problemas y momentos sociales de Colombia. Me interesan las irrupciones que propone el discurso poético testimonial desde su estatuto político.

Algunos estudios se han originado en Latinoamérica sobre la poesía política y social y los considero como antecedentes de la crítica que me ayudan a ubicar esta tendencia en relación con las publicaciones del siglo XX en Colombia ⁶(Urbanski 1965).

⁵ Según el Informe *¡Basta Ya!*, del *Centro Nacional de Memoria Histórica*, se entiende que esta época inicialmente va desde 1982-1996, se distingue por la proyección política, expansión territorial y crecimiento militar de las guerrillas, el surgimiento de los grupos paramilitares, la crisis y el colapso parcial del Estado, la irrupción y propagación del narcotráfico, el auge y declive de la Guerra Fría junto con el posicionamiento del narcotráfico en la agenda global, la nueva Constitución Política de 1991, y los procesos de paz y las reformas democráticas con resultados parciales y ambiguos. El tercer periodo (1996-2005) marca el umbral de recrudescimiento del conflicto armado.

⁶ Asumo el origen de la denominación desde la propuesta de Urbanski sobre esta tendencia en Latinoamérica, específicamente durante la época de la violencia bipartidista en Colombia. Urbanski habla de una poesía comprometida fundamentalmente de carácter político alrededor del socialismo cristiano, marcada por lo coloquial y cercano al lenguaje común, a la denuncia de los problemas sociales y a la crítica

Sin embargo, en lo que respecta a la poesía colombiana contemporánea encuentro también muy lúcida la tesis de que ya no se puede hablar de generaciones, porque la producción es fragmentaria y hay una considerable apuesta por lo filosófico (Cadavid, Óscar y Robledo 2012). Por esto, la metodología de lectura parte de la interpretación de los elementos en común a partir de la categorización de los tres grupos de poetas: asesinados, dolosos, condolidos y no de una agrupación generacional. Integro así las fragmentaciones que se leen en la construcción de las imágenes que proponen los poemas para manifestar su toma de posición frente a la violencia y la lectura crítica de la realidad social. Es necesario así articular la metodología a partir de referentes de los ámbitos que encuentro como predominantes: el de la justicia, el de la filosofía y el de la poesía en relación con lo afectivo y la memoria.

En este sentido, la investigación que propongo constituye una variación en el campo de la crítica literaria sobre poesía; en tanto que amplía la perspectiva sobre el género en Colombia que en su mayoría se dedica a registros canónicos y a épocas anteriores a las que abordo. En otros referentes que me ayudan para avanzar en la lectura que me propongo a partir de las tradiciones poéticas colombianas, con una intención social, cuento con la investigación de Juan Carlos Galeano en su sistemático ensayo “Polen y escopetas” (1997), en donde la poesía comprometida aparece como respuesta aislada y elocuente frente a la destrucción de la guerra en épocas anteriores a las señaladas en esta investigación, tales como los poetas de la “Revista Mito” y el “Nadaísmo”.

Ahora bien, en la reflexión sobre lo social y lo filosófico entonces veo necesaria la lectura interdisciplinar a partir de la consideración de los discursos más canónicos de la poesía. La última denominación generacional fue promulgada por la llamada por algunos como *Generación desencantada*, o *Generación N.N* (Ferrán 1970) donde supone haber un desplazamiento de intereses y un sentimiento de desencanto frente al país y la existencia, una manifestación disímil de la expresión poética y ya una fractura generada por la modernidad en cuanto a la colectivización de los grupos literarios.

Entonces, considerando la falta de movimientos generacionales en la poesía y la literatura colombiana, las manifestaciones sociales en el corpus aquí estudiado y las maneras de hacer filosofía que se propone la poesía, se hace necesario definir lo que estoy

de la realidad en cada país latinoamericano. A lo largo de la argumentación de la tesis desarrollo notables diferencias entre lo que define este autor como *poesía testimonial* y su evolución a la par de la vivencia del conflicto armado y la toma de posición en vez de la toma de partido político, también el abandono del mesianismo judeocristiano por una reorganización ecológica de la vida en el discurso poético.

leyendo como sensorio y la importancia que tiene en la lectura que propongo antes de detenerme en el corpus y la categorización de los poemarios y los tipos de autoría testimonial. Dice Jaques Rancière (2009) que:

La superficie de signos "pintados", el desdoblamiento del teatro, el ritmo del coro danzante: he ahí tres formas de reparto de lo sensible que estructuran la manera en que las artes pueden ser percibidas y pensadas como artes y como formas de inscripción del sentido de la comunidad. Estas formas definen la manera en que las obras o performances "hacen política", cualesquiera sean por otra parte las intenciones que ahí rigen, los modos de inserción sociales de los artistas o la manera en que las formas artísticas reflejan las estructuras o los movimientos sociales. (Ranciere 2009, 11)

El sensorio opera en el reparto de lo sensible como una forma en común que define formas de hacer poesía las cuales insertan los temas sociales dentro de su estética, es decir que articulan la relación estética y política, a partir de una *toma de posición* y manera de ser del poeta, de ser con su forma de hacer, y a partir de esta lectura encuentro así una sensibilidad en común que se establece en esta forma que es sensorio de la poesía contemporánea colombiana cuyo sentido común lo estructuran las textualidades del testimonio. En pocas palabras, este sensorio es la búsqueda en común de los poetas para decir lo que se tiene que decir sobre la violencia utilizando a la poesía como medio de articulación de sentido sobre una realidad que cada vez se torna más delirante a causa de la vivencia en el cotidiano de la violencia.

Esta idea del reparto de lo sensible como manifestación de lo contemporáneo concuerda con la opción que crea el arte después del desencanto y la crisis de las ideologías, por ello considero que *la edad de los poetas*⁷ aparece en este periodo como un gesto político de escritores e intelectuales como María Mercedes Carranza quien hace explícita la intención de la palabra como refugio frente a la oleada de violencia vivida en la época que abordo.

⁷ Esta noción es tomada del ensayo de Alain Badiou (2014) que lleva el mismo título. Se refiere a la producción intelectual filosófica que se da después de la primera y segunda guerra mundial en Europa cuya raíz ontológica está en el poema. El sentido entonces se reconstruye a partir de la poesía allí donde la fragmentación ha dejado la lengua sin posibilidades. Si bien los postulados de Badiou hablan de una relación interdisciplinaria en la filosofía debe superarse esta forma romántica que ha separado la ciencia de las humanidades. La relación que establezco acá con esta noción se da en cuanto a la poesía como un vehículo de la ontología del ser y posibilidad de pensar la vida en medio de un contexto de lo necro. Ya había en el Nadaísmo una elección conscientemente existencial que le apuntaba a la poesía como forma filosófica existencial, en la poesía testimonial emerge con sus matices políticos según lo que se puede leer en el conjunto de los poemarios, como una opción estética, muy de la mano del reparto de lo sensible de la sobrevivencia.

Es la poeta Carranza quien organiza los encuentros llamados “Alzados en almas”, es ella además quien participa en la Asamblea Nacional Constituyente⁸ dando a la poesía un lugar de política cultural frente a la guerra (Anexo 1). También es harto conocido su libro “El canto de las moscas” publicado originalmente en 1994 (Carranza 2001), como un poemario escrito a partir de la vivencia de los momentos cruentos que vivía el país durante la época, una de las primeras manifestaciones de esta sensibilidad testimonial, me interesa en cambio analizar los poemarios al margen de lo canónico pues bastante se ha estudiado a Carranza y su posición frente a la violencia a partir del libro mencionado. Sin embargo, no puedo pasar por alto la mención puesto que también hace parte de la producción de la época y es coherente con la postura política de la autora quien toma abierta posición frente a la violencia vivida en Colombia y el deseo de la democracia como apuesta común para el país.

El gesto político de la *poesía testimonial* se reúne en la lectura que propongo como movimiento cultural frente a la violencia, como poética pública que se expande y colectiviza orgánicamente en la poesía que se escribe desde 1980 hasta el 2019 y que le responde abiertamente a la destrucción, con el lenguaje y los afectos de la sobrevivencia⁹. Lo que propongo como hipótesis inicial es que en los treinta poemarios que analizo se puede apreciar el *sensorium* o sensibilidad sobreviviente; esto es, la tendencia y continuidad de *poesía testimonial* como alternativa política-cultural ante los discursos predominantes del país en la época entre 1980 y 2019, alrededor de la guerra como estado de excepción y la memoria histórica. Lo sensible aparece entonces como una opción de

⁸ En la intervención que hace la poeta apela a la labor del trabajador cultural en la toma de consciencia sobre los deberes y derechos de un pueblo. Reclama para ello el papel del discurso poético como un mediatizador de las vías por donde “la consciencia de los derechos de los pueblos, que puede llegar a ellos por muchas vías que no son necesariamente jurídicas que escapan a la comprensión inmediata de las gentes, cuando no son silenciadas o desformadas por los regímenes que explotan y alienan a los pueblos; (...) esa consciencia puede llegar a través de caminos que tocan directamente la sensibilidad popular y abre admirablemente paso al contenido lógico, moral e histórico de los enunciados formales.” (Carranza María Mercedes, 1991). Asumo este discurso como la promulgación de la poesía como lenguaje entre las normativas jurídicas y la sensibilidad popular a la que interpela la autora, como una promulgación del poeta como traductor de la realidad social y portador de la sensibilidad para transformarla a través de la palabra, como una promulgación del poeta testigo.

⁹ Para profundizar en los temas, me interesa mirar el flujo estético que tiene este tipo de poesía a finales del siglo XX, la peligrosidad y vulnerabilidad que asumen para quienes escriben *poesía testimonial* en un momento de violencia generalizada (Pécaut 2001), de estado de excepción permanente que crea *ciudadanías del miedo* (A. M. Ochoa Gautier 2004). Lo cual responde a una forma de presencia violenta del estado, normalizada mediante la guerra en las poblaciones al margen (Serje 2012). Por supuesto, también el diálogo de la poesía en momentos de pacificación importantes para Colombia, como lo son: la Asamblea Nacional Constituyente (1991), la desmovilización del paramilitarismo (2003), los Acuerdos de Paz con las Fuerzas Armadas Revolucionarias (2012-2016).

pensamiento crítico¹⁰ para cuestionar los valores de la destrucción, de la justicia, y restituir regímenes sensibles de vida organizados desde las políticas de la sobrevivencia que encuentro en las propuestas de los autores del periodo señalado.

Por ello también la pregunta aquí es por la materialidad textual, por una forma de poesía que no es exclusivamente lírica y que se mueve entre lo narrativo de los acontecimientos y la documentación de los afectos. Por esto me propongo como objetivo analizar lo sensible en el conjunto de obras poéticas (ciento veintitrés poemas de treinta poemarios) en relación con la memoria de la violencia y los afectos que manifiestan los poemas, esto es la definición estética del testimonio como forma de sobrevivencia. Lo anterior, en correspondencia con el uso del lenguaje literario-testimonial en común que identifico como lengua del resto, donde lo predominante es la construcción de la imagen de lo residual, de la ruina, que igualo en el discurso poético articulado a los afectos.

La lengua del testimonio emerge y es posible a partir de lo inenarrable que queda en la huella de la guerra, de la subjetividad del autor y su motivación de escritura. La imagen como producción del discurso poético se articula a partir del montaje como técnica en común de trabajo, se puede apreciar en la materialidad textual desde distintos registros y formas de intervenir el lenguaje buscando la representación de lo imposible, del trauma individual y colectivo; la estética testimonial parte de los restos y por ello se construye a partir de la imagen poética, de su manejo textual.

Por ello también, metodológicamente hablando, me sirvo de las teorías relacionadas con los afectos y con el carácter histórico de la imagen; lo cual me permite profundizar en la estética documental del testimonio y no sólo encontrar en los poemas referencias a los hechos violentos de una memoria oficial sino interpretar las formas en que se insertan los afectos en relación con lo irrepresentable del horror, las propuestas heterogéneas en función de un elemento en común que configura la estética del testimonio: la imagen.

Por lo anterior, considero entonces para organizar la metodología de análisis tres conjuntos de *poesía testimonial*, a partir de la construcción autoral: el de los poetas asesinados durante el conflicto armado, el de los poetas dolosos y el de los poetas

¹⁰Algunos análisis sobre la relación de la poesía con la violencia en Colombia destacan este papel de la poesía como formadora del pensamiento crítico en la población (Vanegas Athías 2018), muy desde el papel que le adjudica también Carranza a la poesía en medio del conflicto armado. Esta aspiración se vuelve reiterada y es un deseo permanente en el discurso poético. Tomo para este estudio estos antecedentes con el ánimo de identificar la poesía como un discurso reflexivo y afectivo ante una realidad cada vez más marcada por la violencia y la amenaza por la muerte a manos de otros.

condolidos. Considero que en estos poemas se encuentra una interpretación de la cultura y lo social, desde lo sensible, que transforma el trabajo de la imagen afectada en formas de reconfiguración del sentido para afectar al lector. La *poesía testimonial* reorganiza lo vivible y reconstruye en imágenes de la vida a partir del resto como canal de lo afectivo la memoria, las formas de memoria y política de la sobrevivencia, según se verá en los análisis de cada grupo que he reorganizado, en mi propio montaje o ensamblaje (en esta investigación) que básicamente consiste en disponer materiales para interpretar la sociedad, como lo hacen los autores de poesía publicada en esta época utilizando las forma estéticas del testimonio en hibridación con la poesía.

Recojo pues la definición de la *poesía testimonial* publicada entre 1980 y 2019 a partir de la sensibilidad que encuentro en treinta libros de poemas, escritos por veinte ocho autores de los que puedo hacer referencia en mis búsquedas sobre este tema para ofrecer aquí una definición de poetas testigo y de poesía testimonial. De este amplio corpus, analizo a profundidad veinte poemarios a partir de los cuales desarrollo en el segundo capítulo una lectura crítica.

Ahora bien, teniendo en cuenta que se sigue escribiendo poesía sobre este tema y que no están todos aquí, reúno este corpus como una muestra ampliada de poemarios y poemas sobre este tema, la cual busca el análisis y fundamenta la lectura de la *poesía testimonial* en Colombia, con el fin de ubicar la tendencia en el campo literario colombiano y abrir paso a las discusiones de la literatura con otros discursos y como material para abrir niveles de comprensión filosófica y de las ciencias sociales y humanas. En los análisis hago la relación y cercanía entre los veintiocho autores y treinta poemarios, sistematizando y cotejando por temas, propósitos y lugares compartidos.

1.1. Contexto sociohistórico y literario de las obras publicadas entre 1980 y 2019

Para abordar el estudio del panorama literario, la ubicación de la *poesía testimonial* en el campo de la literatura colombiana, tengo que hablar primero del contexto histórico social de la producción que analizo (1980-2019). Por un lado, de la definición de violencia, en la época finisecular, entiendo entonces que la guerra en Colombia se presentó como una tendencia predominante durante la mayor parte del siglo XX. Estos periodos de violencia tuvieron un fuerte impacto, tanto en lo rural como en lo urbano, donde los actos de barbarie perpetuados por paramilitares, guerrillas y grupos militares conformaron un cierto orden social, que puede ser equiparable a una de las formas de ejercicio del poder contemporáneo en lo que Agamben (2005), siguiendo las tesis de

Walter Benjamín, en su libro “*Hommo Sacer II*”, denomina como *estado de excepción*, muy en consonancia con el epígrafe que propongo como marco de este capítulo para referirme a la comprensión del tema social en relación con lo literario:

El totalitarismo moderno puede ser definido, en este sentido, como la instauración, a través del estado de excepción, de una guerra civil legal, que permite la eliminación física no sólo de los adversarios políticos sino de categorías enteras de ciudadanos que por cualquier razón resultan no integrables en el sistema político. Desde entonces, la creación voluntaria de un estado de emergencia permanente (aunque eventualmente no declarado en sentido técnico) devino una de las prácticas esenciales de los Estados contemporáneos, aun de aquellos así llamados democráticos. (Agamben 2005, 25)

De tal suerte, que cuando se habla de *estado de excepción*, en esta relación con la poesía, se remite al orden y presencia del Estado en las poblaciones a través de la guerra instaurada como parte de la cotidianidad, tema y ambiente de la producción poética publicada durante la época (1980-2019). Para lo que corresponde a esta investigación asumo este, como la operación del orden social impuesto sobre los ciudadanos no integrados al sistema político hegemónico establecido que se perpetúa mediante dinámicas de miedo y terror en el territorio colombiano, que, si bien no se trata de una guerra abiertamente declarada, los tres actores políticos que tienen presencia: fuerzas militares, guerrillas, paramilitares, hacen de la violencia una norma permanente y cotidiana.

De aquí derivan las masacres, desaparición forzada de más de 82998 personas (Centro Nacional de Memoria Histórica 2018) personas, más de 6000000 de desplazados, a lo largo y ancho del territorio colombiano (Centro Nacional de Memoria Histórica 2015), en un país como Colombia cuya estructura social y legislativa se conforma en la democracia, de este modo: “El estado de excepción se presenta más bien desde esta perspectiva como un umbral de indeterminación entre democracia y absolutismo.” (Agamben 2005, 26). En este sentido, la excepción crea un estado de anomia, donde prima la indeterminación de la democracia para las poblaciones afectadas por el conflicto armado. La ausencia de la norma, de su puesta en práctica, deviene una aspiración colectiva, a pesar de la legitimidad y de la declaración de la Constitución Política Colombiana (1991) y el *Estado social de derechos*.

Según lo anterior, se puede entender la criminalización que se adjudicó a los poetas asesinados, y el señalamiento de quienes pueden escribir sobre la violencia, un estigma a nivel de la institución literaria, en relación con la estética, y a nivel social en relación con la política, hacen la norma de esta condición y orden en el país. Asimismo,

también Colombia vive el del umbral de indeterminación de la legalidad, de la norma. Así también, emergen y se institucionalizan políticas de memoria que contempla el nuevo milenio derivadas de esta cruenta época finisecular.¹¹

En la indeterminación que identifiqué durante la época de 1980-2019, extendido hasta la actualidad, la publicación de poesía testimonial se vuelve copiosa. Me interesa exaltar el hecho de que las tradiciones de poesía política en Colombia, han estado siempre presentes y se les ha estudiado poco en relación sus propuestas estéticas. Algunas que sí han atendido a esta relación entre la poesía y la sociedad atienden sobre todo a la respuesta ideológica frente la violencia bipartidista se abordan el análisis de Armando Romero (1985), de su conocido ensayo “Las palabras están en situación”.

Otras lecturas resultan de estudios al margen que poco eco tienen en el panorama de crítica sobre poesía colombiana, donde se entiende la *poesía testimonial* como un flujo estético que venía de la relación entre violencia y poesía, como lo analiza Urbanski (1965), más adelante se genera el flagelo de la lucha contra el narcotráfico y el mayor periodo de silenciamiento de la palabra, en donde surge también la necesidad de hacer de la literatura un lugar de denuncia, por ello nació, también, la llamada literatura de la violencia en Colombia en la época del bipartidismo, según lo analiza muy bien y sistematiza el gran trabajo de Óscar Osorio sobre “La novela de la violencia en Colombia” (Osorio 2003). En este mismo marco, a la par que la estética violenta, se desacreditó el testimonio y muy poco se habló de la relación entre poesía y violencia, menos de las propuestas estéticas propias de esta textualidad.

Este es el centro de interés en esta investigación que responde y sigue a quienes sí han visto la relación de la poesía, su llamado y respuesta, a lo largo del siglo XX. Por supuesto, atiendo al matiz de que me interesa la sobrevivencia antes que la representación de la violencia, pues pienso que existe en la poesía una apuesta dignificadora y vindicativa que hace salir a los cuerpos del lugar de meras víctimas y cuentas para el memorial de archivo que se acumula.

¹¹ Existe una notable diferencia entre el proceso de pacificación e instauración de la política de memoria en Colombia, en relación con otros países de Latinoamérica y el cono sur donde se instituyeron abiertamente gobiernos dictatoriales y se declaró una transición política hacia la democracia. En Colombia, la declaración abierta de la democracia traslapa los mecanismos de imposición del terror y el orden social como prácticas bélicas dictatoriales dentro de los territorios. La emergencia del proceso de memoria histórica se hizo sin que hubiera una terminación definitiva del conflicto armado, es decir se impuso como discurso antes de una eminente instauración de la llamada Justicia transicional que llevaría del conflicto armado hacia la pacificación. En Colombia se instauró esta política de Archivo que ha crecido y variado según las dinámicas políticas de cada periodo y gobierno; esta da cuenta de los crímenes y desapariciones que son, en cifras, aún mayores que en los gobiernos dictatoriales, los cuales se han perpetuado durante la democracia, por ello hablo de estado de excepción y emergencia de la memoria como tecnología de olvido por agotamiento.

La dignidad está precisamente en poder decir, en la empatía, en la condolencia, en la memoria poética y en la intención de mover a los lectores a la experiencia de la guerra para transformar la realidad. Precisamente en la forma de construir literatura a partir de los afectos con las textualidades que aparentemente no son literarias, o no tienen estética, pero que la poesía organiza para sobrevivir y canalizar el sentir y la no palabra que caracteriza haber pasado por la guerra, convivir en amenaza.

1.2. Poetas testigo: la autoridad testimonial

El planteamiento que desarrollo, a partir del corpus seleccionado, es que la poesía testimonial (1980-2019) en Colombia registra un *sensorium* de la sobrevivencia, donde los autores (*poetas testigo*) hacen de la escritura un desplazamiento entre lo narrativo y lo poético, entre las imágenes y afectos del resto como huella de la violencia y la reorganización de la vida como *realidad de lo póstumo*. Las escrituras del resto son las textualidades que analizo desde el montaje, tomando la poesía como documento, pero no como referencia histórica sino para entender y comprender la estética en común de los poemas testimoniales. Sin embargo, la elaboración del discurso poético me lleva a preguntarme por sus enunciadores, por los poetas testigo como categoría autoral socio-histórica que responde a esta necesidad y fuerza creativa desde los afectos.

La condición política estética de la sobrevivencia, la entiendo como en su momento la definió considerando la pregunta por la supervivencia de las luciérnagas en una carta de 1975, escrita por Pasolini, antes de ser asesinado, a partir de la cual Didi-Huberman (2012), expone su interpretación de la potencia de la imagen de la luz en relación con el imaginario íntimo del autor y de sus concepciones políticas e históricas sobre el fascismo, incluso la relación atmosférica y ambiental, los cambios y afectos de la violencia, que causan la desaparición y aparición de las luciérnagas, como efecto del daño atmosférico, la naturaleza relacionada con lo político. Este ensamblaje de las imágenes sobrevivientes, de la lengua del resto que, siguiendo a Didi-Huberman (2008a), se vuelve intermitencia, combustión, es necesario para la construcción de historicidad:

El montaje será precisamente una de las respuestas fundamentales a este problema de construcción de la historicidad. Porque no orienta simplemente, el montaje escapa a las teleologías, vuelve visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto. (Didi-Huberman 2008a, 62-63)

Por analogía, en mi investigación sobre la poesía testimonial, la sobrevivencia se establece como potencia en esas imágenes anacrónicas y también ucrónicas que

combustionan, estas cuestionan la cifra contada oficialmente desde el archivo, desde los afectos que se movilizan en el lenguaje poético. Mi punto es que el resto se reconstruye a partir de las imágenes en la poesía testimonial, la resistencia no sólo se percibe por la luminosidad, sino por el lenguaje, por el grito, por la gestualidad, por diversas imágenes que debo identificar como partes de esos restos que están indicando lo irrepresentable, a manera de metonimias de los cuerpos ausentes, figuraciones y a veces construcciones imaginarias directas de cuerpos heridos, desmembrados, espectrales.

Esta lengua del resto es una sensibilidad y manifestación colectiva ante el neoliberalismo y la guerra como necropolítica hegemónica. Esto se puede pensar en palabras de Didi-Huberman (2012), dado que: “en nuestra manera de imaginar yace fundamentalmente una condición para nuestra manera de hacer política. La imaginación es política” (Didi-Huberman 2012, 46).

Por lo anterior, la poesía testimonial expresa en las pasiones con las que crea su lenguaje, la potencia política de la *imaginación pública*, una configuración de posibles sentidos que crea la sobrevivencia en común. Es la potencia de la imagen, su resonancia, lo que hace de esta poesía tenga una lengua literaria en común, también son los afectos que se acumulan, las intensidades que inter-locutan con los autores (entre ellos, con los lectores) el autor que desafía el testimonio como discurso y entrega otro registro, diferente al que se valida como memoria histórica, como judicial dentro del marco y el contexto de guerra y de posconflicto en Colombia.

El corpus definido para el análisis está conformado treinta poemarios que hacen referencia al tema o contienen poemas sobre la violencia de alrededor de veintiocho autores, dos de ellos han escrito sendos libros sobre la violencia. Los temas recurrentes son: la migración interna, la desaparición forzada, el cuerpo desmembrado, los asesinatos individuales y colectivos perpetrados por distintos grupos armados. La elección de los libros y poemas analizados ha estado basada en privilegiar aquellos autores y registros que no son canónicos o que se son menos estudiados por las investigaciones sobre poesía en Colombia, o son menos visibles dentro del campo literario actual.

A pesar de lo anterior, no quiero dejar de pasar el hecho de que considere el libro de María Mercedes Carranza “El canto de las moscas” (1994) como un poemario testimonial en el sentido en que aquí lo defino. También algunos poemas de la obra de Piedad Bonnet frente a la violencia, los cuales se publicaron durante la época señalada. De la misma “Generación N.N.” podrían incluirse algunos de los poemas del poeta José Luis Díaz-Granados, en un ensayo sobre su obra desarrollo estas ideas de la inclusión de

esta generación como parte de *la edad de los poetas* (Hoyos Guzmán, 2019) pero me interesa ampliar la perspectiva sobre autores y libros menos estudiados, que producen sus obras con estos temas de la marginalidad y desde el lugar del margen. Pues noto que es una tendencia creciente en la producción de la época que abordo para analizar y está muy invisibilizada como tema de estudio en la crítica literaria y en las ciencias humanas.

También es harto conocido el trabajo antológico de Juan Manuel Roca (Roca, 2007) y algunos de sus poemas sobre la violencia, aquí en cambio quiero resaltar otras antologías que se hacen a partir de la memoria como motivo de convocatoria, a partir de los dolientes directos como en el caso de “Palabras como cuerpos” (Gómez M, 2013) que rememora la vida y los cruentos asesinatos de los poetas Tirso Vélez, Gerson Gallardo, Edwin López en manos del bloque Catatumbo en el Norte de Santander. Otros autores fueron asesinados en medio del conflicto armado, no los incluyo, según las correspondencias temáticas con los treinta poemarios del corpus, por falta de una publicación de sus obras completas.

Desde estas ideas he tratado de agrupar y profundizar en los análisis de los poemarios elegidos de manera sistemática. En los treinta libros que identifiqué como producción de esta época cotejo y relacionado por temas donde encuentro semejanza en el tratamiento de los elementos que desarrollo como análisis. Los únicos autores no vivos que incluyo los decidí analizar en función de que sus poemas se difundieron y publicaron durante los ochenta y noventa y vuelven a ser editados a manera de memoria durante la época de comienzos de este milenio. Los demás libros están escritos por autores de la actualidad y de alguna manera hacen parte de los festivales, encuentros, publicaciones y eventos culturales y literarios que circulan en todo el país. Es decir, aunque sistemáticamente no se conforman como un colectivo, todos ellos conforman una red activa en la cultura de la actualidad colombiana.

Atendiendo a estas consideraciones, me propongo analizar el corpus de poemas que agrupo según tres categorías de autor, tres construcciones socio históricas de la poesía testimonial: la del poeta asesinado, un testigo durante el conflicto armado, la del poeta doloso que escribe desde su duelo y desde la intención deliberada de nombrar el delito, desapropiando la culpa, enunciando el testimonio a partir de su experiencia y de los otros; y la del poeta condolido expuesto a los afectos de quienes han padecido el trauma. Las tres categorías están reunidas en lo que denomina Foucault (1996) como peligroso, en las sociedades de estricto orden construido desde la excepción, en el caso de Colombia, a partir de su conflicto armado interno:

La noción de peligrosidad significa que el individuo debe ser considerado por la sociedad al nivel de sus virtualidades y no de sus actos; no al nivel de las infracciones efectivas a una ley también efectiva sino de las virtualidades de comportamiento que ellas representan. (Foucault 1996, 42).

A continuación, presento entonces el corpus de trabajo y la categorización de los tres grupos mencionados para hacer un análisis de cada grupo en relación con las propuestas de las textualidades que identifiqué en la lectura de *poesía testimonial*. En síntesis, propongo que esta tendencia se presenta como una poesía sobre y para la realidad colombiana, una poesía crítica que toma posición antes que partido y que reorganiza el sentido a partir de las textualidades híbridas, la relación documental y el testimonio de los afectos que circulan en la época. La poesía testimonial, en su heterogeneidad bien vuelve sobre el lenguaje o busca ser comprendida, pero no deja de pensar el tiempo en que se produce la escritura. La textualidad es la del testimonio que se puede definir como una lengua literaria del resto y la sensibilidad de la sobrevivencia contempla así varias características en común: las vindicaciones políticas, la emancipación de los afectos, y la reflexión por la vida en la sobrevivencia son una característica en común del total del corpus estudiado como desarrollaré en los capítulos posteriores.

1.3. Poetas asesinados

El primer grupo de poetas, lo constituyen algunos que fueron asesinados en el marco del conflicto armado. Su palabra constituye, durante el momento que vivieron y escribieron, una virtual amenaza o peligrosidad con su palabra, el comportamiento que representan. Escriben desde la condición de emergencia, en emboscada, durante la época más exacerbada del conflicto armado (1980), aunque las publicaciones de sus poemarios se dan recientemente como formas de memoria de sus familiares y amigos cercanos.¹²

La amenaza los lleva a ser asesinados, en tanto que por la virtualidad de su comportamiento su palabra, poesía y acción política era considerada peligrosa en esta época, desde la normalidad del estado de excepción que asegura entonces el orden social del país. Los poetas hacían parte de algún partido político de izquierda (como lo fue en su momento la Unión Patriótica), o denunciaron abiertamente la guerra como elemento destructivo y marginador. Estos poetas asesinados, nos entregan un registro de lo afectivo y documentan los afectos de la guerra, antes de su muerte y desde su memoria sigue

¹² Se pueden nombrar como parte de esta lista de poetas asesinados a Manuel Gustavo Chacón, Edwin López, Gerson Gallardo, Chucho Peña, entre otros durante el mismo periodo. Algunos poetas fueron asesinados durante la violencia bipartidista es el caso de Óscar Delgado en el Magdalena. Me remito aquí a seleccionar estos dos poetas como una muestra de quienes encontré libros publicados póstumamente.

resonando su testimonio, son víctimas del régimen de guerra en su máxima expresión de silenciamiento.

En este grupo tomo los poemas y poemarios de Julio Daniel Chaparro¹³ y su poemario “De nuevo soy agosto y otros poemas” (2012), quien escribía además crónicas para el periódico “El espectador”. Fue asesinado en pleno ejercicio periodístico en 1999. Sus poemas se encuentran reunidos en el proyecto de la página de la Unidad de Víctimas (Chaparro 2016). Incluyo en el corpus tanto su único libro publicado póstumamente por la Editorial El Zahir, como el homenaje memorial que se le hace en la plataforma de la Unidad de Víctimas. Se sabe que este crimen se les atribuyó a los grupos guerrilleros, según el informe que presentó la Fiscalía General de la Nación en donde se declaró el asesinato como crimen de guerra en 2019, el medio noticioso donde Chaparro trabajaba (El espectador, 2018), esto significa que el crimen no prescribe hasta tanto no se encuentre al responsable directo, es decir permanece en la impunidad.

Tengo que hablar también sobre el nombramiento que Julio Daniel Chaparro le hace a la generación que está escribiendo en esos momentos y de la cual son víctimas los poetas asesinados, Chaparro la llama la *generación emboscada*, aquella que recibe la violencia en su experiencia vital más intensa y dice que frente a ella la poesía se vuelve más lírica, más hacia el lenguaje, así lo hace saber:

Emboscados sí. La certidumbre por vía de la cotidianeidad, pues en el caso de la nueva generación el atisbo de país, de la sociedad, ha estado matizado por hechos que hermanan el miedo: la década de los ochenta, la década en la que le correspondió asumir la vida, se caracterizó por un largo itinerario de asesinatos, masacres, magnicidios, guerra en muchos frentes, corrupción y desastres.(...)Lo cierto es que estos hombres y mujeres que levantan la voz de la poesía han sabido del dolor, conviven con él aún todos los días, incluso a veces lo reinventan. (Chaparro 1990, 27)

Nótese cómo aquí se genera la definición de un *ambiente póstumo*, por ello elegí también acoger estos poemas y autores finiseculares que dan cuenta de esta interlocución o sensibilidad alternativa frente a los discursos hegemónicos de la guerra y la memoria. Con el ánimo de insertar la escritura como una forma de enfrentar la violencia Chaparro (1990) alude a estas formas poéticas dentro de lo que él llama una *generación emboscada*. Esta categorización me permite pensar los inicios del momento sitiado por la violencia generalizada, donde los mismos poetas, tal como en el caso de Chaparro, constituyen una

¹³ Julio Daniel Chaparro (Sogamoso, Boyacá 1962- Segovia, Antioquia 1991). Poeta y periodista, realizaba una serie de crónicas para el diario El Espectador titulada "Lo que la violencia se llevó" el día que fue asesinado junto a Jorge Torres Navas, reportero gráfico que lo acompañaba. Su intención periodista era recorrer regiones que fueron epicentro de masacres en un contexto álgido de violencia, para mostrar la voluntad de paz de sus habitantes, más allá de la tragedia. 25 años han pasado sin que se sepa quiénes fueron los responsables de este doble homicidio. Es la misma verdad que se espera en casi la totalidad de los 152 periodistas asesinados en Colombia desde 1977 a 2015.

amenaza por su gesto de escritura, el del testimonio, que también lo define el autor en este ensayo, donde la sensibilidad de la sinceridad y la ternura, es decir los afectos, se declaran como estética:

Los nuevos poetas se acercan más para testimoniar, concediendo mayor importancia a las palabras que a los poemas. Porque saben que, como se ha dicho tantas veces, la verdadera patria del poeta es la palabra. En muchos de ellos la palabra equívoca, la exigencia de un lector que cocree, la urgencia tras un texto cifrado y complejo, el conjunto que constituye la nota predominante. (Chaparro 1990, 28)

Se podría hablar de la apuesta de Chaparro como una poesía de lenguaje, una poesía hermenéutica, al mismo tiempo que una vuelta ontológica al pensar poético. Lo cierto es que esta tendencia no es uniforme en todos los poetas de este grupo, aunque sí las condiciones de escritura. Más bien la noción de lenguaje, bien sobre sí, bien hacia las textualidades coloquiales, prevalece como ejercicio poético político desde la *poesía testimonial*.

No creo que Chaparro pensara en lo testimonial como parte de su noción de poesía, pero sí se piensa en una escritura sobre y para la realidad colombiana, bien porque se vuelve al lenguaje o bien porque, y esto ya es interpretación mía, se subvierte el lenguaje poético con formas más comunes para poetizar la sobrevivencia. Por ello no tomo la denominación, pero sí el momento de escritura como un hito para analizar la producción sobre y en medio de la violencia desde la poesía.

Aunque no hago segmentación generacional de los poetas que escriben en medio de esta circunstancia sitiada, considero que esta propuesta de denominación que hace Chaparro (1990) resalta la definición de las condiciones escriturales de los y las poetas en relación con el *ambiente de época* y el tratamiento de los temas y la memoria en la *edad de los poetas*, así también, es un punto de referencia para una posible ubicación en el campo literario sobre la poesía actual, si se quiere desde un punto de vista más tradicional. Tanto los poetas asesinados, como las otras dos constelaciones de poetas que destaco en este periodo (1980-2019) escriben en esta condición, en tanto que la guerra y la memoria resuenan como parte de la situación de escritura, también una aspiración y discurso pacificador. Sin embargo, es mi interés mirar mucho más allá del agrupamiento generacional y entender las diferencias y la acción colectiva política y poética que propone la *poesía testimonial*.

La producción de los *poetas testigo* que analizo acá, en este primer grupo: Julio Daniel Chaparro y Tirso Vélez, se difunde a través de la publicación en revistas tales como “Puesto de Combate” de la “Editorial Magisterio” y “Memoria” de la Universidad

Francisco de Paula Santander en Cúcuta, respectivamente. Es importante destacar que en este sentido se entiende, a lo mejor una forma de poesía académica, en esa interrelación entre los autores y las instituciones literarias, con la producción poética, también la intermediación del oficio periodístico, como en el caso de Chaparro, condicionan unas lógicas de escritura y las intencionalidades políticas de los autores.

En este sentido se puede hablar de una construcción autoral ligada a la academia, también a los partidos políticos, al menos durante esta época de la poesía testimonial, a pesar de ello no son figuras canónicas, no sobresalen en la historiografía o se estudian sus obras o han quedado ensombrecidas por obras y autores más centrales para la crítica literaria, desde un punto de vista más lírico y conservador de las formas poéticas.

De este modo, hay poetas más cercanos a la tendencia coloquial, al documento y la crónica, lo cual no demerita el trabajo estético, sino que son otras formas de acercamiento al lenguaje poético, de extensión hacia otros formatos textuales en búsqueda de lenguaje para decir lo indecible. Entre ellos, encuentro los poemas de Tirso Vélez¹⁴, de quien se publicó un libro memorial en 2018, se titula “Poemas reunidos” (Vélez 2018) y reúne la poesía del autor que incluyo como parte del cuerpo de análisis. Nació en 1954, un profesional comprometido con la ruralidad en el Norte de Santander. Era militante de la izquierda colombiana y fue precandidato a la gobernación del Norte de Santander a través del partido político Polo Democrático, antes de ser asesinado, se supo que lideraba las encuestas. Era un político destacado en su comunidad.

También a causa de su poema “Colombia un sueño de paz” en 1993 (Gómez, M. 2013) lo enfrentó con el ejército, recibió por éste amenazas de las autodefensas y fue aprisionado y acusado por el D.A.S de vínculos con el E.L.N, posteriormente liberado por falta de pruebas. Analizo este poema y varios de sus otros poemas publicados durante el

¹⁴ Tirso Vélez (Agua Clara, Norte de Santander, 1954- Cúcuta, 2003). Sicólogo de la Educación en el Centro Latinoamericano de Dianética, en Bogotá. Trabajó como profesor en escuelas rurales de su región. Llegó en 1987 a Tibú, donde fue profesor. En 1992, fue elegido alcalde de Tibú por la Unión Patriótica (UP). Propuso soluciones para buscar la paz en su región y le solicitó al gobierno y a la guerrilla cesar las hostilidades e iniciar un diálogo. En 1993, su poema “Colombia, un sueño de paz”, lo enfrentó con los mandos militares de Norte de Santander. Tras la publicación del poema el general Hernán José Guzmán, comandante General del Ejército en la época, le solicitó a la Procuraduría que lo investigara disciplinariamente. En agosto de 1993 recibió amenazas de las autodefensas y en septiembre de ese año fue detenido por el DAS por presunta colaboración con el ELN. Tras varios meses en prisión, quedó en libertad por falta de pruebas. Formó un movimiento de izquierda, independiente y pacifista. Fue diputado de Norte de Santander, siendo el único candidato que ha obteniendo votos en todos los municipios del departamento, miembro de la Comisión Nacional de Paz y uno de los fundadores de la ONG Redepaz. En 2003 se presentó a las elecciones para la gobernación de Norte de Santander por el Polo Democrático, lideraba las encuestas con 24% de preferencias. El 4 de junio de 2003, en pleno centro de Cúcuta un sicario disparó varias ráfagas sobre Tirso Vélez, su esposa y sus dos hijos, Asesinó a Tirso Vélez con seis balazos e hirió a su mujer. (Biografía tomada de Gómez Mantilla, Saúl. Ed. 2013)

2018, póstumamente, por sus familiares y amigos. Poemas perseguidos registra un progreso en la evolución poética del autor, una estética de lo popular, que inserta canciones y textos de la cultura y del registro del pueblo, en una voz poética de precisión coloquial y enunciación colectiva. Es tal vez el más abiertamente político de los poemarios que estudio en el registro, esta apuesta pasa también por el ejercicio vital del poeta, del liderazgo político en su región.

1.4. Poetas dolosos

El segundo grupo de poetas, encuentro a aquellos que han perdido a alguien en medio del conflicto. Noto en los poetas el acto escritor desde sus experiencias de duelo, una necesidad del testimonio y una culpa íntima que implica nombrar el crimen, hacerlo ver a partir de otros acontecimientos parecidos. Por ello se denuncia también una responsabilidad colectiva, se transmite al lector el delito, los delitos, para moverlo. En este sentido, las personas hacen duelo a través de la poesía, los autores entregan su testimonio afectivo, movilizador y lo entrelazan con otros, quienes han sido víctimas, como si fueran uno solo.

Llamo a este grupo el de poetas dolosos, en la acepción del derecho penal que une este tema al de la justicia. La del delito nombrado en los poemas, el cuerpo de un delito y sus responsables nombrado desde el dolor de la pérdida. Es decir, con una intención de transgredir, desde el léxico jurídico, dónde el dolo implica también una emocionalidad, un *pathos* registrado, que se ejerce desde la poesía. El acto de escritura se vuelve un testimonio del dolor y una forma de nombrar los acontecimientos, los cuerpos del delito, es sólo no desde el dolor privado sino desde el ritual público de todo lo posible de nombrar el crimen, es un ritual que va entre lo íntimo y lo público para darle un sentido de justicia, o más bien reclamarlo, aunque los textos no se constituyan como estrictamente jurídicos.

Por ello hay que tomarlo como un dolo, porque no son, ni pretenden ser testimonios que prueben algo, aunque si acusan, buscan escribir la declaración de los afectos. Son poemas dolosos en los dos sentidos, por el duelo que supone la pérdida de alguien, por desapropiar lo íntimo de esa pérdida y ponerla en un registro no judicial, entonces se genera con este dolo un carácter ritual, el de la retórica de la interpelación al lector y el de la pérdida personal. Estos poetas constituyen también una virtual peligrosidad por su duelo colectivo, por la denuncia del cadáver y su reclamo de justicia y responsabilidad de la sociedad.

Los poetas dolosos hacen de la poesía una forma de sobrevivencia en común desde el duelo colectivo, a partir de la pérdida, registran la intensidad de la violencia en el colectivo de la Colombia imaginada y múltiple que invocan. En este segundo grupo puedo ubicar como poemario del desarraigo, el libro “Poemas de la guerra” de Anabel Torres¹⁵ (2000). La autora tiene una biografía trazada por la violencia bipartidista, fue exiliada con su familia desde los 6 años. El poemario tiene esta mirada abiertamente feminista sobre la consideración de la guerra como parte de la estructura del sistema patriarcal.

El libro se fundamenta en esta resistencia y militancia valiente de la palabra femenina, frente a la violencia en Colombia, es lo que interpreta Cecilia Castro Lee (2011) como una poética del trauma donde se reivindican las víctimas del sistema patriarcal y los afectos que deja la guerra en la población. La poesía testimonial escrita por mujeres, frente a la violencia, manifiesta una política en clave femenina, reteje el ámbito de lo comunitario a partir de los fragmentos del trauma, los dignifica con la mirada femenina.

Este poemario, denuncia no solo en sus poemas el documento afectivo de la realidad colombiana desde el exilio, también dialoga con el registro de cartas allí disponibles que la misma autora escribe interpelando al gobierno colombiano, manifestándose en los parlamentos feministas abiertamente en contra de la guerra en Colombia, interpelando a los escritores y denunciando las aún modernas relaciones entre el poder partidista y la poesía sesgada al lado de los poderosos cuando denuncia su repudio contra los sucesos de guerra en Colombia, la toma del Palacio de Justicia, la toma de partido de los poetas en el poder, la necesidad de las víctimas de hacer duelo y la condición del exilio.(Anexo 2. Cartas de Anabel Torres, manifestando sus opiniones políticas sobre el periodo colombiano de 1980-1990).

El poeta Saúl Gómez Mantilla¹⁶, quien además se dedica a la edición, es de Cúcuta y su labor escritural es deliberadamente política alrededor de los temas de la violencia y la memoria, aunque aborda diversos temas en sus poemarios. Es quien mantiene la

¹⁵ Anabel Torres, (Bogotá, 1948). Traductora, poeta y narradora, licenciada en Lenguas Modernas de la Universidad de Antioquia, con un máster en Género y desarrollo del Instituto de Estudios Sociales de La Haya. Vive exiliada en Europa desde los años noventa, desde allí publica el poemario que analizo en esta investigación, el cual constituye un medio de denuncia sobre los acontecimientos bélicos en la Colombia de la época.

¹⁶ Saúl Gómez Mantilla, (Cúcuta, 1978). Hizo parte del festival poético Alzados en Almas convocado por María Mercedes Carranza en resistencia frente a la violencia en Colombia desde 1999. En 2013 convocó a sus amigos de Colombia, Venezuela y Ecuador para pronunciarse frente a la violencia y hacer memoria de tres poetas asesinados por el Bloque Catatumbo en Cúcuta, la Antología se titula Palabras como cuerpos. Tirso Vélez, Edwin López y Gerson Gallardo, el compromiso político es permanente en su obra, me interesan dos de sus poemas de su poemario Rostro que no se encuentra nominado al Premio Internacional de Poesía de Struga en Macedonia.

memoria de sus amigos poetas asesinados por el Bloque Catatumbo en 2003, entre quienes se encuentra el poeta Tirso Vélez. Además, algunos de los poemas en donde aborda temas tales como la memoria de sus amigos asesinados en “Pequeño conteo de los gritos”, “El viaje de las ánimas”, “La memoria de mis muertos” en “Rostro que no se encuentra” (Gómez M. 2009), una apuesta poética que dialoga con las imágenes de su familiar artista plástico Hernando Cruz y la memoria colectiva de los desaparecidos en Colombia, esta memoria reaparece en su libro “El amor y la palabra” (Gómez Mantilla 2012), donde además sus poemas contagian de lo afectivo, de este poemario estudio: “Pequeña autobiografía”, “Emprender el vuelo”, “Legado”.

También ubico el trabajo de “Conversación a oscuras” del poeta Horacio Benavides (2014)¹⁷ poemario escrito y dedicado al hermano, quien fue asesinado. Este poemario es una elegía no solo porque constituye un canto a la muerte sino una versión documental de varios acontecimientos que se recrean y personas que se recuerdan, como el padre Daniel Guillard, un párroco que trabajó por la población desplazada del Cauca. Hay un tono conversacional que revisita el tono elegíaco tradicional, que pone en diálogo el duelo íntimo con el duelo colectivo a través de poemas escritos sobre los llamados “falsos positivos”, o presentación de jóvenes víctimas de desaparición y asesinato, a quienes se les acusó de guerrilleros y fueron dados por bajas de los militares.

Benavides es un poeta caucano, ganador del Premio Nacional de Poesía del Ministerio de Cultura en Colombia en 2013. Su obra tiene alta estima y prestigio, puede considerársele como un autor reconocido en la poesía actual colombiana, consagrado, invitado a un sinnúmero de festivales. Este hecho es relevante para pensar en la estética y la configuración de la autoría poética del testigo, en un sentido académico de la poesía testimonial, no solo en los márgenes, aunque el tema del poemario sí entra en esos bordes.

Otro tema relacionado con el duelo íntimo tiene que ver con la migración como una poética la del desplazamiento forzado como tema de la poesía, por ello para mí son fundamentales las producciones del poeta magdalenense Adolfo Ariza Navarro¹⁸ en

¹⁷ Horacio Benavides. (Bolívar, Cauca, 1949), escribió el libro *Conversación a oscuras* (2014) como un homenaje a la memoria de su hermano asesinado, fue galardonado con el Premio Nacional de Poesía del 2013 con su obra “La serena hierba”. Cursó estudios de pintura en el Instituto Departamental de Bellas Artes en Cali. Ha sido profesor y coordinador de talleres de literatura

¹⁸ Adolfo Ariza Navarro, (La Avianca, 1962). Novelista y cuentista, ha sido galardonado con importantes premios como el Juan Rulfo, y también fue ganador del Premio de Poesía Ciudad de Santa Marta en el 2008 con el libro “Regresemos a que nos maten amor”. Según me comenta el autor y reseña también en su crónica “Oficio de pájaro” (2014) la cual hace sobre los acontecimientos ocurridos en la Avianca en relación con sus motivos de escritura, antes de escribir este poemario nunca sintió la necesidad de hacer poesía, allí

“Regresemos a que nos maten amor” (Ariza Navarro 2008); un libro que propone toda una crónica del desplazamiento forzado cargado de la memoria de los lugares de la huida, de los acontecimientos recreados y contados y los personajes que han ido siendo asesinados a lo largo de la historia de desaparición del pueblo La Avianca, en el departamento del Magdalena.

Ariza Navarro es periodista, el uso de su lenguaje es este que colinda en el poemario con las formas líricas en una suerte de experimentación, de trabajo documental y también de la fuerza que mueve la escritura del poema, las pasiones, en su crónica sobre los mismos acontecimientos de La Avianca titulada “Oficio de pájaro” (Ariza Navarro 2014), el poeta y narrador nos da pistas sobre cómo lo doloroso de la huida, de la migración forzada de su pueblo hacia la ciudad de Barranquilla, hizo que escribiera por primera vez en su vida un poema. Aunque Ariza Navarro se ha ganado un reconocimiento como escritor, sobre todo como narrador, por ser ganador del Premio Juan Rulfo en el 2015, es un poeta regional, poco conocido en otras ciudades de Colombia, por eso lo veo en tensión con el centro desde la periferia.

Desde otra apuesta estética, un poeta de la Amazonía, quien se vio en condición de desplazado a causa de la violencia, nos entrega otro registro del sentir la condición de la migración. De este modo, leo al poeta Juan Carlos Galeano¹⁹, con su poemario “Amazonía y otros poemas” (2011), quien además publica uno de los estudios más completos sobre las relaciones entre la violencia bipartidista y la poesía en Colombia (Galeano 1997). Con esto vuelvo al autor que está tanto en la academia como en los márgenes, en la condición del exilio hace su propuesta poética basada en las mitografías de las comunidades indígenas y de pescadores de la Amazonía colombiana.

1.5. Poetas condolidos

El condolerse, sentir con los otros, es otro registro de la poesía testimonial, el tercer grupo o constelación sobre el que quiero poner el foco en esta investigación. Hablo de este grupo no como una mera forma de hacer escritura con el dolor de los otros, con la distancia que ello implicaría si no se viviera el conflicto directamente, como un sobreviviente que testimonia por los otros y las otras. Entiendo en cambio, una necesidad

encuentra una forma de manifestar el dolor, la indignación y la rabia ante los asesinatos y desplazamiento forzado que sufren él, sus familiares y coterráneos.

¹⁹ Juan Carlos Galeano (1958), nació en la región amazónica de Colombia. Ha publicado varios libros de poesía y de ensayo. Vive en EEUA y trabaja como profesor de poesía y pueblos amazónicos en la Universidad del Estado de Florida.

de escribir el testimonio, de registrar lo afectivo, no para darle voz a los que han sido expulsados del logos, sino para decir con ellos lo indecible. El testimonio para la poesía no corresponde con la verdad objetiva de su declarante, como lo es para el historiador o para el ámbito judicial. En cambio, sí con una forma de verdad existencial y afectiva, desde la vivencia del trauma.

Así, el discurso de la *poesía testimonial*, es cercano a lo que Sánchez (2018) llama los *trabajos de la memoria*, en donde la fuerza de lo recordado y de lo olvidado opera y ubica al testigo por debajo de los actores que intervienen en su puesta en escena ritual (Sánchez Gómez 2018). A diferencia de la historia, del juicio, del archivo, al testimonio desde lo literario, desde la poesía, no le interesa declararse para ejercer una prueba, para emitir una pena o una sentencia, pero sí se centra en la reflexión moral y afectiva de quienes se saben vulnerables, con los otros y otras, a partir de una realidad amenazante.

Los poetas condolidos son aquellos que se saben sobrevivientes en común de un testimonio que pone el *pathos* desde ese hacer sensible, escuchar y asumir también una *posición literaria*, elección de textualidades y formas, de dejarse mover por los afectos de las víctimas. Los poetas que se conduelen han recibido las voces para desapropiar y organizar las emociones desde la cultura y la sociedad como parte de su propia necesidad poética, de ese *pathos* que motiva la escritura política de la poesía testimonial.

En el condolerse como gesto autoral de la época, de la *edad de los poetas*, hay una apuesta filosófica por pensarse con esos otros, desde la propia experiencia en común de la guerra. Dice Sánchez (2018), que, en el escenario judicial el testimonio no solo se emite, sino que se controvierte. Aquí no hay paso a controvertir el *pathos*, esa *micropolítica* del deseo de sentir, porque se busca mostrar lo afectado del cuerpo común e individual. Así, al contrario del esquema guerrillista, al que el campo judicial somete al testimonio para su sentido de prueba y verdad, en el terreno de la poesía se supera y se vence la condición del testimonio. Pues no interesa aquí tener o no razón, o probarla, solo declarar el sentir, lo irrepresentable. Por ello la lengua es fragmentaria, balbuceante, se crea con el resto como práctica desapropiativa.

El condolerse es virtualmente peligroso porque implica hacerse vulnerable, emocionarse, exponerse al otro a partir de sí. Por supuesto aquí hay también una empatía que hace posible la creación verbal y con ello la agencia política, en el análisis profundizaré en como esa afectividad ejerce también maneras dialogantes con la textualidad, con la imagen, con los restos.

Crear desde la empatía también constituye una virtual amenaza para el orden, sobre todo, en épocas donde los diálogos de paz se vuelven un tema de consulta popular. Por ejemplo, durante el plebiscito organizado en el 2016, cuya pregunta se hizo en función de estar de acuerdo o no con los acuerdos de paz, se movió la opinión desde las pasiones a través de los medios de comunicación. Aunque la mayoría votó por el No, es claro que, en esa comunidad sensible, una parte del país está cada vez más afectada por lo vivido por las personas en medio del fuego cruzado, quienes se condolieron votaron *Sí*.

El condolerse es el movimiento de la empatía hacia la transformación política porque interpela al pueblo al accionar, tal como propone Lynn Hunt (2010) en “La invención de los derechos humanos”, la emergencia de una sensibilidad durante los siglos XIX y XVIII, hizo de la empatía efectiva que las personas al sentirse con los otros transformaran la realidad política, según sus tesis, este fue el principio para la declaración de los derechos del hombre, lo cual posteriormente derivó en los derechos humanos.

No se atribuyen responsabilidades directas, el lenguaje es elíptico, es sobre todo el de mirar comprometidamente lo que la sociedad no quiere ver y registrarlo en la poesía, se insertan las textualidades, las citas, los lenguajes, se articulan las experiencias de guerra en el poema, para la sobrevida. En esta escritura del resto, condolido, las técnicas documentales y los ensamblajes de la imagen son relevantes para conmover al otro.

En la poesía, a diferencia del discurso testimonial judicial el resultado no es la atribución de la responsabilidad probada, sino la afectación del otro, la conmoción. Ese volver sensible, que pasa por haberse vuelto sensible, esa humanización y gesto de la escucha atenta de otro que pasa por sentirse afectado, condolido.

Dice Sánchez, (2018) sobre la relación del testimonio con la memoria y la diferencia del testigo en la literatura, que:

El testigo en la memoria es mucho menos espectacular que en el terreno judicial, es espectral. Un sobreviviente testifica por sí mismo, pero también por aquellos que no lograron sobrevivir, por todos los afectados por el acontecimiento.” (Sánchez Gómez 2018, 34).

Para mí en cambio, el poeta que se conduele, testifica su afecto, consigo mismo y con los otros, no se aleja de lo espectral, ni es el héroe que presta la voz. Sino que el espectro, lo afectivo que lo une a la vida, es el sobreviviente a través de la escritura, todos, escritores y espectros, en común, hemos sido afectados por los acontecimientos, también múltiples, de la guerra. Esto entonces cambia la perspectiva, porque no se trata de prestar

la voz, sino de escribir en común, de la común sobrevivencia como filosofía política del testimonio en la sensibilidad que propone este tipo de poesía.

De este modo, los poetas condolidos asumen el dolor de los otros y de sí. Con ello crean un registro poético testimonial desde su propia voz que es otros en nosotros, desde la empatía como política y creación verbal (Bajtín 2000), que en últimas es esa *posición literaria* (Didi-Huberman 2004) del existir en común que asumen los poetas condolidos, entendida como la disposición de materiales de la realidad con los que trabaja el poeta para hacer literatura de ellos. Incorporan sus afecciones, las sienten y buscan hacer sentir a los lectores con ellas.

En el tercer grupo entonces puedo ubicar a los siguientes trabajos poéticos, he seleccionado la mayoría como libros enteros a propósito de temas relativos a la violencia en Colombia, en algunos pocos casos, en cambio son solo poemas dentro de libros con diversos temas, que responden a la sensibilidad que identifico. En este grupo encuentro una producción cada vez más proliferada lo que da cuenta de una construcción autoral que se contagia, que cada vez se ejerce, como posición literaria.

El poemario “El sol y la carne” (Charry Noriega 2015) de Camila Charry²⁰, cuyo epígrafe hace un eco a Paul Celan, se trata de la mirada a lo que no se ve, de una apuesta poética por encontrar en lo fallido alguna posibilidad de poesía. Estos poemas se duelen de la realidad del país, evocan paisajes, nombres recordados y la imposibilidad de nombrar y del verbo ya tizado de esa emoción del dolor, de la ceniza y lo residual allí en los poemas. El poemario busca poner la luz sobre lo oscuro, pensar la guerra, lo posible de nombrar.

El país, es pensado desde sus marcas violentas, desde la huella que ha dejado en el mapa colombiano las masacres, la intensidad afectiva que propone la poeta, es el resultado de una atenta observación, de un documento de lo que se ve a través de la creación desapropiada de su experiencia, del yo de la poeta que no es víctima propiamente pero que siente con los otros, lo propio de la violencia. Encuentro esta propuesta de declaración política a través de la palabra como ofrenda para resarcir la falta, como una inmunidad (Esposito 2012) que no es la que busca insensibilizar como parte del archivo, anestesiar el sentido sino como un proceso autoinmune que, con la misma lógica y

²⁰ Camila Charry (Bogotá, 1979), se dedica a la docencia e imparte talleres de arte y literatura en distintos espacios culturales de Bogotá y del país. Es poeta y narradora ha sido destacada y merecedora de varios premios entre ellos el Premio Nacional Casa de Poesía Silva en 2016. Los poemas que presento aquí hacen parte de su último poemario “El sol y la carne” distribuido por Ediciones Torremozas en Madrid, en el 2015.

lenguaje de guerra, observando lo precario y lo violento se hace posible lo afectivo se enuncia para un tercero que adeuda, se hace poesía a partir del testimonio.

En el libro “Memorial del árbol” (Gómez, Memorial del árbol 2013); encuentro un canto hilvanado con los rastros de lo que podría considerarse una tradición como lo son las evocaciones a George Trakl, a Paul Celan y otros autores que piensan la vida desde su condición ontológica y conciencia de la noche, de las sombras y de la muerte, a ese mundo poético que salva y resguarda de la barbarie. El autor sigue ese resto y lo articula a la vivencia personal y colectiva de la guerra localizada en Colombia. Henry Alexander Gómez²¹ trabaja en la organización anual del “Festival ojo en la tinta”, promueve la poesía a través de la “Revista de poesía la raíz invertida”²².

El poemario “Asma”, de Fabio Andrés Delgado y Edwin Gamboa²³ (Delgado Micán & Gamboa 2012), tiene un lenguaje urbano, directo, juvenil y coloquial. Es este tono urbano encuentro uno de los poemas más con dolientes con el tema de la desaparición forzada a causa de los *falsos positivos* que se presumen, pues aún no se han esclarecido, como crímenes de estado, se trata de los poemas “Conjeturas” y “Las madres del agobio”. Utiliza las canciones de grupos como Serú Girán, Fito Páez y las consignas argentinas frente a las violencias de las dictaduras y ese clima desesperanzado de lo marginal urbano, la vida en los barrios, la muerte, el amor y la embriaguez, me resultan temas de interés que se abordan en el poemario invitando al lector al espacio de lo marginado, de la pobreza, a los títulos de canciones y poemas antes visitados y mezclados en el ambiente de un pronombre: “yosotros”, como lo enuncian los autores.

En el poemario “Seré tu voz” (Romero 2015) de Víctor Julio Romero²⁴ está dedicado a las madres de Soacha, *pequeña llama encendida contra el viento*. (Romero

²¹Henry Alexander Gómez (Bogotá, 1982), es un poeta melómano, ha ganado importantes galardones en Colombia y en el mundo y es uno de los fundadores del Colectivo Literario La Raíz Invertida, un grupo dedicado a la promoción de la poesía en la Ciudad de Bogotá. Los poemas que aquí se leen hacen parte de su libro ganador del Premio Nacional de Poesía Obra Inédita 2013, el cual se titula Memorial del árbol. Su libro de poemas más reciente se titula “La noche apenas respiraba” (2019) el cual escribe a partir de su experiencia y memorias como parte de las fuerzas militares de Colombia, mientras prestaba el servicio militar, por lo cual también considero que es un poemario inscrito dentro de lo que caracterizo como *poesía testimonial*.

²² Esta revista tiene nueve años de circulación electrónica. Está organizada por el “Colectivo la raíz invertida”, reúne la poesía latinoamericana y de varios jóvenes poetas colombianos de la actualidad.

²³ Fabio Andrés Delgado, (Miclán, Soacha, 1983) y Edwin Gamboa (Bogotá, 1987). Juntos publican en Bogotá el poemario Asma, ambos son docentes. Gamboa se presenta como alguien que le tocó nacer en un país con el tercer mayor índice de asesinatos en la región

²⁴ Víctor Julio Romero, también se hace llamar VJ Romero (Bogotá, 1960). Profesor de la Universidad Javeriana en Cali, su libro “Seré tu voz” es un homenaje a las madres víctimas de los jóvenes desaparecidos en Soacha, Cundinamarca, a quienes se les conoce como *ϕ falsos positivos* ✓ o un reporte de muchachos jóvenes que fueron engañados y asesinados por militares para cobrar las recompensas y dar parte de guerrilleros bajados en combate.

2015, 5), es un libro que denuncia los crímenes cometidos contra los jóvenes de la localidad bogotana, recrea, reflexiona y crea un símbolo desde la desaparición forzada como tema poético. El autor propone la de la elegía como forma comprometida con la realidad social, menciona como antecesores a Jorge Gaitán Duran y Eduardo Cote Lamus. El poeta testigo enuncia el gesto de la escucha a esos otros, desde la misma televisión, desde el paisaje, desde los afectos: “doce poemas que representan los doce meses del año. Los 365 días de silencios y de ausencias.” (Romero 2015, 21). El poemario también usa la ilustración como parte del lenguaje del resto.

En el poemario de la barranquillera Fabiola Acosta²⁵ “Al otro lado de la guerra” (Acosta 2014), la autora nos propone una vuelta a la mirada de lo violento desde el dolor y recrea la lengua del resto desde la evocación íntima de la poeta barranquillera. Imágenes de la ciudad, de los paisajes del caribe y de un yo lírico que se sabe afectado de miedo, de dolor y se sabe también vivo en la poesía son los tonos que nos posibilita el libro, el resto es aquí una voz sosegada que interpreta la herida y la devuelve melancólica y representada en atardeceres en los parques, en amor, en un resto que como manto de sal se pega al cuerpo, lo hace sentir la herida, reafirmarse vivo. Acosta es tal vez una de aquellas autoras que permanece por fuera de la institución académica propiamente dicha, pero que, a través de su actividad de gestión cultural en la “Fundación casa de hierro”, viabiliza su proyecto cultural como posibilidad alterna ante la realidad social de la desigualdad y las violencias urbanas.

Un poemario publicado en Canadá también se escribe desde los afectos de la indignación ante la violencia, con un lenguaje más directo, más cercano al lenguaje de los medios de comunicación que a la poesía, el libro de Fernando Núñez²⁶, “Alarmas armadas” (Núñez, Alarmas armadas 2016), escribe sobre la guerra desde una perspectiva marcada por el judeocristianismo, por la acusación directa y la interpelación ante el estado fallido como recurso retórico a lo largo del poema, las imágenes articuladas devienen el resto como lugares de la sobrevivencia. La “Editorial lugar común”, también cercana a lo académico como mediador de lo poético.

²⁵ Fabiola Acosta (Barranquilla), ha sido invitada como poeta a diferentes eventos literarios nacionales e internacionales en Uruguay, Venezuela y Argentina. Es gestora cultural, tallerista y coordinadora de la Fundación Artística Casa de Hierro, desde donde lidera espacios culturales. Actualmente es presidenta del Consejo de Literatura de Barranquilla, ciudad donde reside.

²⁶ Fernando Núñez (Aracataca, Magdalena, 1943), reside en Santa Marta, es Biólogo y ha sido profesor universitario durante más de veinte años, ha escrito cinco libros de poemas que combinan la ciencia y la poesía. Alarmas armadas (2016), es su último poemario el cual coincide con la consolidación de los Acuerdos de paz entre las guerrillas de las F.A.R.C. y el gobierno colombiano.

También quiero leer en esta clave el libro de Hellman Pardo²⁷, autor de “Los días derrotados” (Pardo 2016), un poemario que hace un recorrido por distintos lugares de Colombia, los visita, los llora. El libro se conforma como un ritual público de duelo sobre estos lugares y el acontecimiento que se funda en ellos, al mismo tiempo que el borde de la representación de lo animal, de lo balbuceante y de lo topográfico nos entregan un nuevo sentido de la vida presente allí, en esos restos que trazan la geografía dolorida.

A partir de la obra “Puerto calcinado” de Andrea Cote²⁸ (Cote 2003), noto también la religiosidad y el resto desde la escritura desapropiada, e interpreto también esta religiosidad como resto, como residuo. Encuentro en el tópico religioso, la oración a María, que se vuelve una recreación lírica y también un nuevo valor poético de la profanación, la autora no se desdibuja de la producción, su propuesta autoral dialoga con los residuos de una postura religiosa. En “Puerto calcinado” (Cote 2003) la voz conversacional interpela y construye su escritura con la oración: *Acuérdate María...* El catolicismo se desapropia, el poemario incluye el documento, contagiado de la lengua del resto, esto es, de la ruina y de la huella de la violencia en lo que ha dejado el fuego, el lugar de la ceniza.

El libro “Postal de la memoria” de Luz Helena Cordero Villamizar²⁹ (2010), hace una apuesta muy elocuente sobre el tratamiento de la imagen, el tema de la postal, de la fotografía como montaje, se puede abordar en este poemario que traza esa frontera de sucesiones entre lo íntimo y lo público de la violencia. El poemario le da la vuelta a la cotidianidad de la guerra, en las postales se notan los dobleces de un mundo en condición póstuma que se revitaliza por la apuesta del tratamiento de la imagen que hace la autora con la poesía.

²⁷ Hellman Pardo (Bogotá, 1978), ha escrito dos libros y diversos ensayos sobre la violencia en Colombia, analizo aquí su libro “Los días derrotados” (2010), también escribe el libro sobre el desplazamiento forzado “El reino de las peregrinaciones” (2018).

²⁸ Andrea Cote (Barrancabermeja, 1981), “Puerto calcinado” (2003) es su primer libro de poemas, a la fecha cuenta con una obra significativa que la ha hecho merecedora de reconocimiento como una de las poetas más destacadas del país a nivel mundial. Es profesora de la Maestría en Escrituras Creativas de la Universidad de Texas.

²⁹ Luz Helena Cordero (Bucaramanga, 1961), es sicóloga y magíster en literatura su obra poética posee una carga intimista de variadas experiencias que la poeta logra llevar de lo personal a lo colectivo con el uso magistral de la palabra. Tomo para este estudio su antología “Postal de la memoria” (2010) la cual abordo como la más imaginativa o de trabajo con la imagen y la relación entre la imagen y la palabra, desde lo afectivo.

Por su parte, en el poemario de Nana Rodríguez³⁰, “El bosque de los espejos” (Rodríguez 2002) encuentro la definición de la poesía del testimonio, de su estética abiertamente militante a favor de un régimen afectivo de la sobrevivencia desde el epígrafe del libro: “Toda caricia, toda confianza/ se sobreviven/” (Éluard 1929, citado en Rodríguez 2002, 4). Desde el inicio el poema pone al lector en el escenario bélico, la articulación entre lo natural como lugar de solución de la guerra, de recepción del estallido, la tierra y el origen de aquella violencia que niega a las personas, los espejos sujetos al arma explosiva, empuñada, con la palabra.

Con el absurdo de la burocracia, de la gestión oficial de las heridas, aparecen los mitos de Ariadna, Ofelia y Estigia, todas mujeres mitológicas, la del tejido, dentro del río y Estigia la hija del océano, el río también por el que bajan los cuerpos. Este es tema recurrente, es una imagen de hecho percibida como lugar común, en la medida en que se sabe que los ríos colombianos son los lugares de la desaparición, son los lugares del espanto, con esos cadáveres que albergan y son visibles en sus corrientes, o al menos alguna vez los vieron, se hacen presentes en el poema, el río también como lugar de vida, como la sangre que corre en el origen y en la herida. El poemario resuelve lo póstumo con la aparición de lo erótico y la reelaboración de mitos que son trágicos, con la resignificación del sentido de estos, desapropiado ante el acontecimiento violento en el contexto del país, ante el testimonio.

La propuesta del poemario “Circulando” de Martha Cecilia Andrade³¹ (2009) es la resonancia, todo el libro está compuesto con una musicalidad especial que involucra a la imagen con la sonoridad de la poética. Estos poemas desde el subtítulo se enuncian como reflexiones sobre la guerra, la autora logra mantener una atmósfera a lo largo de todo el poemario que transmite los afectos del dolor, del amor, de la herida de la violencia y también logra a través de la incorporación y articulación de la imagen crear una plasticidad lírica con el lenguaje, un sonido que no logra estar del todo articulado, pero no deja de ser expresivo en cuanto a lo que se propone como imagen sobreviviente desde la investigación que desarrollo.

³⁰ Nana Rodríguez (Tunja, 1956), es docente de la Universidad Pedagógica Nacional, su obra contempla una vasta producción en el género de minificción, lo cual da cuenta de lo que se entiende como impulso narrativo y la hibridación de géneros como característica de su poética.

³¹ Martha Cecilia Andrade (Neiva), es magíster en literatura y especialista en docencia universitaria. Trabaja como docente universitaria en la ciudad de Bogotá. El libro “Circulando” (2009) se presenta como una experimentación con lo sonoro a partir de las reflexiones de la autora sobre el conflicto armado en Colombia.

En el poemario “Animal de oscuros apetitos” de Nelson Romero Guzmán³² (2016), es una antología de la obra del autor que incluye algunos de los poemas de “Música lenta” (Romero Guzmán 2015) merecedora del Premio Nacional de Poesía 2015, decido estudiar varios poemas de la antología para mirar la continuidad de la propuesta del poeta alrededor de los temas de la violencia, de un carácter tal vez más simbólico, más plástico en relación con la visualidad de los poemas.

La desapropiación y el citacionismo hacen parte de la forma como concibe su mundo poético el autor, referencias a otros poetas, experimentaciones con el lenguaje, imágenes de lo animal relacionado al arte poética se procuran relacionadas con una poética del testimonio, menos directo sobre los hechos violentos de la guerra, y más elaborados, arrojados hacia la búsqueda del sentido, hacia las representaciones que lo digan sin asumir el uso directo de palabras como violencia, guerra u otras que sí son más usadas en otras propuestas testimoniales, en los discursos institucionales de la memoria.

Tengo que decir que es difícil ubicar un registro poético que marque biográfica o explícitamente la diferencia entre aquel que ha sido víctima de la guerra o aquel que la siente como propia y la desapropia, pienso en ello por la dificultad de ubicar un trabajo en uno u otro grupo, el de los poetas dolientes o los poetas dolosos, incluso tengo la dificultad de no identificar claramente quiénes de estos poetas vivos no escriben en *estado de emergencia* (Rivera Garza 2015) o en *emboscada* (Chaparro 1990), teniendo en cuenta que la guerra no cesa en Colombia.

Esto se debe tal vez a que, en el país, después de un siglo de violencias, todos tenemos en nuestra historia personal algún evento, acontecimiento cercano o experiencia relacionada con el tema, si caer en la generalización, pues se trata de una habitualidad de la violencia, de un régimen sensible que conversa cotidianamente con las identidades, personalidades y culturas del país. La naturalización y la generalización de la violencia (Pécaut, 2001) recientemente tiene el ingrediente de la oficialización de la memoria, que se suma al lenguaje oficial banalizado de los discursos de un mismo fenómeno.

A estas sensibilidades y estas condiciones de indeterminación entre lo individual y lo público de la experiencia, los y las poetas que estudio, responden con una apuesta en

³² Nelson Romero Guzmán (Ataco, Tolima, 1962), LVI Premio Casa de Las Américas en 2015. Este poema ha sido tomado de su libro “Música lenta”; el cual, el mismo año, le hizo ganar el Premio Nacional de Poesía en Colombia, destacado entre los 15 finalistas por la mezcla de diversas texturas literarias, la originalidad del manejo del lenguaje plástico y la evocación de los tiempos de violencia del país, según dijo el jurado convocado por el Ministerio de Cultura.

común de escritura a partir del resto como textualidad, toma de posición y formas de reflexión y sensibilidad filosófica de la sobrevivencia.

Por lo anterior, debo aclarar a este punto, que no se trata de una división que considere el distanciamiento de los poetas frente a la experiencia de guerra vivida, o de sobrevivencia como lo hace Agamben (2000) al hablar del *musulmán*, como aquel que pierde el habla en la condición de precariedad, en relación al sobreviviente, quien se hace testigo y puede contar como Primo-Levi, sobrevive para testimoniar.

Sino que, desde una experiencia colectiva, las motivaciones afectivas de la escritura, he tratado de agrupar los poemarios y poemas tratando de comprender desde el discurso poético, cómo le responde la poesía a la guerra, a la precariedad y la amenaza. Excavo así, en la corriente subterránea tiene el flujo de la sensibilidad de la época (Adorno 2003, 50). Esto lo entiendo como unos sentimientos sociales y políticos en común que hacen de la categoría de autor un testigo existencial, en permanente búsqueda de lenguaje, desde el punto de vista filosófico, estético, poético y en relación con el reclamo que se hace ante la falta de justicia y el cumplimiento del *Estado social de derechos*.

Es entonces una agrupación que no se rige por categorías de quién puede o no hablar de la guerra desde su experiencia biográfica, sino de su testimonio existencia; desde su afección y lo que decide sentir, que motiva la escritura y autoriza la búsqueda de lenguaje. No se trata pues de que unos poetas se vuelvan aquí portavoces de las víctimas, sino que esa existencia sitiada, hace del poeta un autor que responde en su sentir a la época, como una manera de sobrevivir y de coexistir cuando no hay palabra, cuando la amenaza toca las dimensiones del pensar, de vivir, del actuar en el país. El afecto es lo que moviliza la escritura y lo que también permite a los autores hacer una crítica frente a la realidad y al estado de excepción, poner en poesía lo que se despoja a la realidad vivida en común.

En este sentido encuentro que tal *estructura sentimental de la época* (Williams, 1980) involucra una estética testimonial, no ya desde el discurso de un testimonio jurídico sino desde lo híbrido y el desplazamiento entre lo que deja la violencia en la palabra y la poesía como posibilidad de búsqueda de lenguaje para lo sentido, para la experiencia del trauma y sus búsquedas de catarsis, de posturas y de pensarse la vida a pesar de la violencia y la precariedad como síntoma compartido. Por ello relaciono también, en el análisis otros libro y autores que encuentro en cotejo con las propuestas aquí analizadas que complementan el panorama actual de lo que entiendo como *poesía testimonial* cuyos

elementos estéticos y afectos identifico y analizo en los poemas y libros que relaciono en el capítulo segundo.

De tal suerte que, tengo que mencionar otros libros que corresponden con estas escrituras del resto y los abordaré como cercanos a los análisis de los poemarios propuestos. En total el corpus de poesía testimonial conforma así treinta libros y veintiocho autores que escriben en esta relación e interpretación estética. Dentro de los libros mencionados que cotejaré y asumiré como parte de la producción señalada se encuentran: “Relatos de Camicá” (Múñoz 2019) de Carmen Victoria Muñoz Morales, “Un día maíz” (Sánchez 2010) de Mery Yolanda Sánchez; “Es de tontos el regreso” (Velásquez Torres 2019) de Carlos Velásquez Torres; “Desplazados del paraíso” (Flórez 2003) de Antonio María Flórez; “Diario de los seres anónimos” (Ortiz 2015) de Omar Ortíz; algunos poemas del libro “Soportar la joroba” (2011) de Cristina Valcke Valbuena; algunos poemas del libro “Tempus” (2014) de Hernán Vargas Carreño; algunos poemas del libro “Un poeta es una satélite en constante caída” (Garzón 2015) de Omar Garzón. El libro *Sucia luz* (2018) que se encuentra en la Antología de Luis Arturo Restrepo (Restrepo 2019), escrito como respuesta a los resultados del plebiscito por la paz en 2015 es también necesario como parte de esta sensibilidad testimonial.

Finalmente decido incluir como parte de los libros referidos en esta tendencia testimonial otros dos de los autores Hellman Pardo (2017) y Henry Alexander Gómez (2019), también el libro “Carta de las mujeres de este país” (2019) cuyo autor es el poeta Fredy Yezzed, el cual dialoga con los temas que abordo puesto que el *leit motiv* es la desaparición forzada.

1.6. Lengua literaria del resto: deterioro, afecto y testimonio

Considero que este síntoma de la poesía testimonial, se manifiesta en Colombia como *sensorium* de la sobrevivencia, la condición póstuma ejerce una agencia política, establece una reafirmación de la vida, de lo poético, de lo estético en su dimensión literaria y lo filosófico, en tensión y con límites siempre difusos y en desplazamiento con la guerra y lo que en ella se vuelve descartable y banal. Esto por supuesto trae la herencia del siglo XX, de la transgeneración de la violencia y sus discursos durante este periodo colombiano, que hacen del resto una condición de vida, de sobrevivida. Se trata entonces de una condición donde:

En menos de cien años hemos pasado de un mundo vacío a un mundo lleno, no sólo lleno de cada vez más seres humanos, sino lleno de una actividad depredadora que convierte

todo lo que toca en recurso o en residuo. Los recursos se agotan y los residuos no dejan de aumentar. (Garcés 2015, 28).

Por ello pienso en lo que se acumula como archivo, a través de la política pública, una gestión también, un capital memorial, que no implica una transformación en lo social, la poesía responde a eso desde lo afectivo y desde el imaginario de país afectado por la violencia, por la política memorial, desde el resto, se puede conformar un tejido afectivo de la sobrevivida, hace literatura, hace justicia y tiene también una política posible de lo estatal, del pueblo, del país, de la comunidad, todo ello a partir del gesto del y la poeta testigo que testimonia y ejerce justicia desde el dolor, se condeñan de quien ha vivido y crea sobrevivida, después de la vida y la muerte.

Si comprendo la escritura del resto interpretando cómo habla la lengua desde una poesía testimonial entonces me refiero a la lengua del resto. No solo me interesa quiénes han padecido la guerra, sino quiénes sobreviven y escriben en esta negación de lo representable, en estos cuerpos afectados de la condición póstuma, donde: “la lengua del testimonio es una lengua que ya no significa, pero que en ese su no significar se adentra en otra sin lengua, hasta recoger otra insignificancia, la del que no puede testimoniar” (Agamben 2000, 39). Esta no lengua, o negación doble de la representación por el dolor, es la que funda el poema, los afectos, la multiplicidad del resto en la poesía, es decir los poemas testimoniales de la sobrevivencia.

Así entonces, tengo que nombrar a los y las autores como *poetas testigos*. Pues ellos y ellas, utilizan este gesto político de lo testimonial en su escritura del resto, como sensibilidad alternativa frente a la memoria histórica que da la idea de terminación del conflicto armado y la violencia que permanece a pesar del discurso pacificador.

Vale decir con lo anterior, que, a pesar de que el testimonio tiene toda una serie de debates desde la academia literaria, sobre todo con las definiciones y apuestas por comprenderlo con Jon Beverly, como una obra abierta donde: “el testimonio aparece muchas veces como una forma extraliteraria o aun anti literaria” Paradójicamente esto es precisamente la base de su *efecto estético* (Beverley 1987, 15-16), sobre todo allanado en las narrativas. Pensar aquí el testimonio desde la poesía implica entenderlo en su capacidad de interpelación, como lo han dicho muchos de sus estudiosos, me quedo con la definición que se hace en Colombia, desde la reflexión del Centro Nacional de Memoria Histórica, como los trabajos de la memoria:

El testimonio es el recipiente en el cual se vierten o del cual desbordan, en primer lugar, el acontecimiento; en segundo lugar, su relación con aquel que lo «cuenta» y con

aquellos a los que se refiere; y, en tercer lugar, la escucha que recibe el testimonio. El testimonio actúa también como una suerte de catalizador ya que, una vez emitido, transforma el acontecimiento en narración, a quien cuenta en testigo y a quien escucha en juez —o en testigo por delegación, si considera que aquello que le ha sido confiado debe ser recordado, repetido o traducido. (Sánchez Gómez 2018, 21).

Utilizo la referencia oficial, de la voz del exdirector del Centro Nacional de Memoria Histórica, porque quiero también poner en diálogo la apuesta estética de la lengua literaria con la institución también cuestiona el discurso poético, pues en esta tensión, la poesía también organiza sus propios regímenes del decir desde lo afectivo y la reagrupación de lo no representable. La poesía manifiesta los afectos, para definir la vida a partir del *poema-testimonio*.

Este se escribe con la *lengua del testimonio* y la no lengua, es decir la escritura del resto; las textualidades tienen la capacidad de desbordar las narraciones, en la hibridez y en lo afectivo de los poemas se encuentra la pasión que se genera desde las imágenes del resto. Con ello la poesía busca movilizar, o catalizar estas emociones que han afectado a los sujetos y transformar a quien lee en juez y testigo, según la definición que acabo de citar sobre el testimonio como discurso.

Considero pues la escritura poética testimonial como un proceso de traducción desde la lengua, en español, desde luego, según la oficialidad histórica del idioma en Colombia, pero que a partir de las imágenes construye un movimiento de lo que se puede contar, un montaje cargado de múltiples elecciones de materiales textuales que hacen los autores con la lengua histórica para recrear la vida en la lengua literaria. Ya sea para narrar lo sentido o para llevar desde la palabra al afecto, a sentir la experiencia de lo vivido al lector, con la poesía. Se vale así también de imágenes exhibidas intencionalmente para transgredirlas con otras imágenes, para reorganizar el sentido de lo banalizado: la violencia y la memoria. Desde luego que habrá registros más líricos que otros, la referencia de lo inenarrable es la que agrupa el conjunto de poemas a los que me refiero en esta investigación, es decir lo afectivo en la sobrevivencia del conflicto bélico.

De este modo, el *poema testimonial*, busca contar y transformar desde lo que no cuenta por la imposibilidad de lo inenarrable que es poesía, que es emoción, que genera la necesidad de escribir. También cuando me refiero a la poesía testimonial, me refiero a un registro de lengua literaria que se escribe en Colombia desde mediados del siglo XX, cuyo flujo y continuidad, desde la poesía, ha permanecido paralelo a la narrativa, al arte, a la crónica, al teatro y a otros formatos artísticos sobre la violencia.

Ahora bien, estéticamente hablando, durante *la edad de los poetas* se multiplican las manifestaciones más vanguardistas, se experimenta con la forma por la misma búsqueda que supone la palabra frente al horror, para decirlo. En el sentido de la diversidad vanguardista, esto genera una suerte de riqueza poética que merece atención en tanto que ofrece registros disímiles de la escritura, a pesar de que se repite desde la crítica literaria en Colombia que la tradición de la pobreza también influye en la poesía y que no hay vanguardias en Colombia (Cobo Borda, 1980), la escritura testimonial tiene en cambio sus apuestas más experimentales y variadas que se acercan también a los registros populares, a la vuelta al lenguaje, en sus formas culto y coloquial del español, como política de la literatura en sí misma.

La búsqueda de lenguaje es entonces lo que motiva la lengua literaria del resto, la imposibilidad de palabra cuando el dolor de la guerra borra cualquier capacidad de representación, como lo dice en su estudio sobre el dolor la norteamericana Elaine Scarry (Scarry 1985). El dolor de la guerra borra toda posibilidad de expresión del dolor, la búsqueda de lenguaje, la experimentación con la imagen para dar lengua del resto a lo imposible de representar logra liberar los significantes y reorganizar el sentido, lo afectivo que deja la violencia en las subjetividades.

En este sentido, definir lo literario en relación con la política implica el acto de escritura del resto en sí mismo, como gesto de la sobrevivencia, volver al lenguaje es también sobrevivir en la medida en que: “La expresión “política de la literatura” implica que la literatura interviene en tanto que literatura, en ese recorte de los espacios y los tiempos, de lo visible e invisible, de la palabra y el ruido” (Rancière 2011, 16-17). Esto es, el *reparto de lo sensible*, el *sensorium* que el testimonio le da a la poesía, a la definición estética en este caso, crea unas escrituras del resto, que en ese reparto muestran formas de sobrevivencia, otras formas de la memoria y de vida, como políticas dialogantes entre sí y en tensión a los discursos hegemónicos de la de la guerra y la memoria histórica acumulativa. Por supuesto que este reparto implica también transitar las fronteras de las relaciones de la literatura con lo extraliterario, con el derecho, la filosofía, específicamente hablando.

Se trata de otras condiciones de la muerte y de la vida en el ambiente de lo póstumo, las de la sobrevivencia y las de la amenaza de las escrituras del resto ante el

ambiente necro político³³, el estado de excepción, la memoria institucional, aunque se utilicen estos lenguajes, la poesía testimonial cuestiona, pone en crisis las verdades de la violencia y de lo memorable. Encuentro que en el flujo de la producción poética de *la edad de los poetas* hay una intención, una sensibilidad, alterna a la violencia y a la memoria como políticas, es la de este sustrato de pensar los problemas sociales desde la creación poética. Por ello la estética de la sobrevivencia se manifiesta frente a los acontecimientos bélicos y la gestión de la memoria burocratizada durante la época del posconflicto.

La escritura se configura como desplazamiento, como gesto político que emerge desde *el pathos* como fuerza creadora, este es el sentido de lo afectivo, la pasión (Bordelois, Etimología de las pasiones 2006), estos afectos que circulan y llegan a los lectores en la composición de las imágenes que proponen los poemas, intervienen en la destrucción. El resto queda en la imagen como afecto que deja la violencia, también como pathos que conmociona al lector, la creación como fuerza es en sí un gesto emancipador que busca su cauce en la lectura, que busca ser interpretado y sentido.

La imagen poética se interviene para reorganizar la vida, dar un sentido de vida después de la muerte, una noción de lo póstumo que restituye al pueblo, todo aquello de lo que se le ha despojado. La lingüista argentina Ivonne Bordelois, renueva la noción etimológica de las emociones en su libro “Etimología de las pasiones” muy de acuerdo con una fuerte crítica que viene haciendo al mundo contemporáneo desde “La palabra amenazada” (Bordelois 2004) donde recurre a los silencios necesarios de las palabras, a esta vuelta a los orígenes en común, al papel de la poesía en medio de todo lo excesivo y ruidoso de la comunicación en la sociedad de la información, de la banalización de los discursos.

Con esto, me acojo a esa necesidad de definir lo emocional, desde lo etimológico, en el sentido en que Bordelois reconstruye una *arché* de la palabra pasión como fuerza creadora, relacionada con lo primitivo, a pesar de la marca despectiva que tiene esta noción. Para Bordelois (2006), en la evolución etimológica de la palabra *pasión*, se ha elidido la relación con el indoeuropeo y se le ha relegado al sufrimiento como síntoma.

³³ Llamo necropolítico al ambiente de época que se da en Colombia entre 1980 y 2019 caracterizado por el estado de excepción, esto es, desde Agamben la suspensión e indeterminación de la norma, de la democracia, a la implantación de la violencia como economía política articulada al principio bélico como eje de regulación del país, desde una ideología neoliberal.

Sin embargo, ella plantea una sistemática revisión etimológica que, si bien no es definitiva, me hace pensar en el padecimiento, en la afección por la violencia y en la fuerza que posibilita la creación poética en un país marcado por la cotidianidad del *Estado de excepción*, se puede sintetizar el planteamiento que Bordelois (2006) hace en el siguiente apartado:

La pasión es un término etimológicamente complejo cargado de lecturas contradictorias que involucran la pasividad y la vehemencia. La primera etapa está asociada a lo divino (a la raíz indoeuropea *eris de la que deriva la ira de los dioses); la segunda etapa es la religiosa (asociada a la raíz latina predominante, la culpa judeo cristiana), la tentación y el pecado; la etapa contemporánea surgida de la fuerza del inconsciente, de la fuerza de una libido sublimable³⁴ (Bordelois, *Etimología de las pasiones* 2006, 81-82).

En esta definición compleja la autora nos pone en perspectiva para pensar el concepto de pasión. Encuentro en tal noción, la resonancia del proceso de creación y su fuente en las afecciones, en la vivencia del trauma de la guerra, la necesidad de la escritura a partir de la emergencia y la fuerza creadora que se engendra también desde el punto de vista de la ira, pero también desde la compasión, la sublimación de afectos circulantes en un ambiente de conflicto y de memoria del mismo, favoreciendo la explosión de sentido, la búsqueda de imaginación cuando falta la representación, cuando se ausenta la posibilidad de decir, el silencio y la escritura favorece una resonancia de imágenes para afectar a los lectores, para hacerlos sensibles.

Por ello cada vez que me refiero aquí a este *pathos* lo entiendo desde la emergencia, desde la escritura y la fuerza vital, desde el instinto del que escribe como sobreviviente en un mundo en amenaza, desde su gesto poético que encuentra en la escritura una fuente de búsqueda de la imaginación, una fuente de posibilidad del lenguaje para intervenir ante la realidad social que desborda la destrucción. No es un *pathos* que vuelve pasivo al sufriente, o lo domestica, sino que se vuelve fuerza escritural, testimonio de lo vivido y poesía.

Para aterrizar esta idea debo sumar la definición de la imagen desde el punto de vista de lo afectivo, desde su dimensión política e histórica, tal como nos lo plantea el filósofo e historiador francés Didi-Huberman (2008a), en su condición espacio-temporal, la imagen como lo que arde desde lo real:

Habría que saber en qué sentidos diferentes arder constituye hoy, para la imagen y la imitación, una “función” paradójica, mejor dicho, una disfunción, una enfermedad

³⁴ Los paréntesis son míos para sintetizar la interpretación que hace la autora según la etimología en la que indaga.

crónica o recurrente, un malestar en la cultura visual: algo que apela, por consiguiente, a una poética capaz de incluir su propia sintomatología. (G. Didi-Huberman 2008a, 57).

En tanto que esta extensión, combustión de la imagen como la vida reorganizada después de la muerte, a pesar del sufrimiento que tiene como connotación la palabra pasión, de la imposibilidad de la representación, esta combustión, lo que queda de vida es apreciable en la imagen de lo que resta, como posible fuente de la sublimación de tal sufrimiento, de ese *pathos* cuya connotación se da en relación a lo social, desde la imagen que ha sido afectada y en búsqueda de generar una afección a partir de la escritura. En concordancia con una escritura que registra estos movimientos, este gesto creador del poema testimonial es entonces lo que comprende Didi-Huberman, como la emoción, esto es: “el movimiento que la pasión crea a partir de una conmoción y para movilizar otro afecto”. (Didi-Huberman 2016, 31). Es decir, de la agencia política y la praxis imaginativa.

Existe una definición de afectos desde la investigadora latinoamericana Mabel Moraña (Morña 2012), de las imágenes, de ese ensamblaje afectivo que implica volver sensible donde el:

Afecto nombra así un impulso que permite la problematización de las formas del conocimiento y de las conductas sociales, así como de los procesos de institucionalización del poder y sus asentamientos (inter)subjetivos. El afecto es, en este sentido, una vía de acceso a lo real, a lo simbólico y a lo imaginario, una latencia que depende de las formas de dominación y los procesos de subjetivación que ellas generan a partir de las cuales el poder mismo es configurado y reconfigurado en constantes devenires. (Morña 2012, 323).

Esta vía de acceso a lo real, que yo traduzco en la imagen, contesta a las formas públicas de subjetivación que organiza la guerra y la memoria como políticas predominantes y los afectos también predominantes que circulan a partir de estas. La poesía potencia las formas de lo imaginario para decir lo indecible, se vale de los afectos para construir ese lenguaje, el del resto.

Esta definición de lo afectivo, pone en relieve la cercanía del sentir como acto originario, imaginativo, desde la lengua del testimonio como posibilidad de aquello que no se puede representar, por ello me apego a la propuesta que hace Ivonne Bordelois (Bordelois, Etimología de las pasiones 2006), sobre una posible etimología de la palabra “Pasión”, ligada al *pathos* como acto de creación y posibilidad de creación de la poesía (no es menor el hecho de que el testimonio se le tenga también por una escritura llena de pasiones, se le menosprecie, estéticamente, por este rasgo), por ello se configura una

fuerza vital, en la medida en que, es en la posibilidad de dar testimonio, de dar palabra, donde el *pathos* origina lenguaje, se escribe necesariamente el poema a partir de lo afectado y la imposibilidad de palabra que deja la guerra.

Retomo aquí que la pasión se ha desdeñado desde la crítica literaria de la poesía, por tratarse de “testimonios en caliente”, se valoran estos textos como escasos en calidad literaria. Así lo entiende, por ejemplo, Laura Restrepo (2015) cuando define la *estética de la literatura de la violencia*. Desde la crítica a la poesía, en esa relación entre poesía y guerra, también se ha dicho que no hay eventualmente una calidad estética porque los poemas escritos sobre la violencia se dejan llevar por lo pasional (Vivas 2001). Por lo tanto, ello implica centrarme en este rasgo como potencial estético de la sensibilidad sobreviviente.

También debo mencionar, existe unas formas de transverberación, como sinónimo de creación empática, en el sentido en que se la comunión y la empatía como una micropolítica del deseo (Guattari y Rolnik 2006), del afectar y dejarse afectar en vez de la empatía meramente acuñada al lenguaje del *new age*. El afecto está en la lengua del resto, la lengua del testimonio como lengua literaria y al mismo tiempo como lengua de origen, de lo común de la herida.

Hay afecto en el gesto político que moviliza la creación que se da como emergencia desde el trauma, bien sea durante la vivencia del mismo o después de pasado por él. Existe así una disposición de elementos que el autor elige para afectar y transmitir lo afectado a los lectores, este movimiento discursivo da cuenta de la intencionalidad comunicativa del poema, también de su imposibilidad que se resuelve en la emisión y recepción de lo afectivo, en la imagen cargada de resto y de afecto, ensamblada para el discurso con intención de enunciar lo acontecido y transformarlo.

Con estos movimientos, que también se dan entre la experiencia individual y colectiva, la escritura del resto es desapropiada³⁵ en el sentido en que la entiende Cristina Rivera Garza, pone en cuestión: “el concepto y la práctica de la propiedad, pero en una interdependencia mutua con respecto al lenguaje” (Rivera Garza 2013, 22). Este lenguaje visual principalmente, se vuelve político en la medida en que circula el testimonio y

³⁵ Acojo el concepto de desapropiación, como la escritura que se da a partir de una relación documental con las textualidades y con el lenguaje como bien común. Adicionalmente en el testimonio y su estética de la sobrevivencia incluyo los afectos como parte de la comunalidad de la escritura. No llamo a estas escrituras como necroescrituras porque lo que me interesa es poner el foco sobre el resto y lo que se reconfigura a partir de allí como sobrevivencia. Es decir, tengo que definir otras formas que no son de lo necro a pesar de que utilizan, en muchas de las apuestas poéticas, la imagen del cadáver y de la muerte. Me interesan así, desde el resto, las imágenes como documento de lo que sobrevive.

moviliza las imágenes, desde las vivencias de las personas en medio del conflicto armado y la violencia hacia la poesía, se reconfiguran como lengua del resto y se mueven o buscan moverse hacia al lector para afectarlo. La imagen no es entonces una mimesis de la violencia, sino una reelaboración imaginaria, afectiva y política para la sobrevivencia.

La interpretación que hago de las escrituras poéticas parte de la relación con el origen que permite el sustrato filosófico de la herida fundamental que crea comunidad según entiende lo comunal Roberto Espósito, donde: “No es lo propio sino lo impropio – o más drásticamente, lo otro- lo que caracteriza a lo común.” (Espósito 2003, 31). Los poemas que estudio convocan la idea de la comunidad en el sentido en que lo propone el filósofo Espósito, en su libro “Communitas”, como ese rasgo de la vida y de la existencia más allá del tiempo. Al mismo tiempo lindan con lenguajes y discursos que utilizan y mezclan en la textualidad y que disponen lo lírico junto con lo documental, las tonalidades épicas y elegíacas testimoniales se hacen más necesarias, la inserción de documentos y lenguajes culturales, el citacionismo que confiere menor relevancia a las formas tradicionales de lo que se concibe como poesía.

La propuesta estética de la sobrevivencia reúne un conjunto de apuestas poéticas aparentemente dispersas en la geografía pero que hablan de un ser en común alrededor de la herida fundamental, la comunidad del dolor se constituye como una comunidad del lenguaje y la palabra herida. El sobreviviente escribe desde lo común, expresa su miedo a la muerte no natural después de haber pasado por alguna experiencia cercana a ella, contagia a lo común de ese miedo como estrategia de sobrevivencia, así las imágenes del testimonio, más que manifestaciones del espanto, o de un sacrificio, devienen intenciones inmunitarias, pensamiento crítico, frente a la muerte. El origen de lo común es el del acontecimiento violento que resiste, que permanece, desde *la condición póstuma*, en ese movimiento.

El desplazamiento escritural, en sus dimensiones estéticas, políticas, filosóficas, literarias y vitales, hace parte de la técnica desapropiativa, la de la poesía documental, que incluye formas políticas de denuncia, de justicia, y una cierta manera de integrar lenguajes de todo tipo en los poemas, sin que sean panfletarios o propagandistas. Es que, como lo dice también Jacques Rancière (Rancière 2005), no hay arte sin una sensibilidad política, porque lo político es todo lo que desordena el mundo, lo que lo ordena es lo policivo. Son las diversas emociones como formas de movimientos, también desplazamiento, entre el autor y el lector, la realidad y el autor, la poesía y la crónica, donde encuentro la multiplicidad de lo político, de la representación fragmentada y los

silencios o lo imposible de representar. La lengua del resto desde lo afectado es a la que llamo sensibilidad sobreviviente, pues es lo que organiza una lengua literaria común en medio de la guerra.

La edad de los poetas es política, por el tratamiento de la imagen y la disposición que cada autor hace de sus montajes en el poema; la *poesía testimonial* entonces se caracteriza por la lírica documental y las tonalidades épicas, por la elegía testimonial, por los afectos, encuentro que en estas escrituras del resto una democratización de la poesía. Para definir a los y las poetas testigos atiendo a las circunstancias histórico-sociales que propician nuevos tipos de autorías en donde se entiende que ir a las formas de la escritura es ir a las formas de hacer política del lenguaje:

La autoridad poética para desafiar los valores sociales dominantes, que incluyen los modos convencionales de comunicación, es un modelo para la participación política individual de cada ciudadano. El acto peculiar de ejercer esta autoridad tiene implicaciones para la esfera pública, al grado de que tal ejercicio independiente de autoridad no está legitimado dentro de un contexto político que fomenta la pasividad. (Bernstain 2006, 49)

Por esta autoridad poética se habla de un ejercicio político, a partir del cual se da lo que Agamben (2018) denomina como *praxis imaginativa*, esa acción que tiene la escritura y que aquí entiendo como que es motivada por el *pathos*, por los afectos. El carácter testimonial de la poesía se da en que la lengua literaria del resto se sale de una relación únicamente literaria con la estética, por el contrario, se alimenta, se desapropia de lo íntimo y lo estrictamente poético para abrirse, a través del testimonio, de la inclusión de la narrativa, hacia los acontecimientos. Las imágenes de la violencia, del resto de la guerra, en los sujetos, se vuelven memoriales, conmueven en el sentido en que: “una emoción que no se dirigiera al otro no es una moción -un movimiento- por lo tanto, no sería ya una emoción” (G. Didi-Huberman 2016, 41). Lo que caracteriza al testimonio en la poesía, son sus emociones, movimiento de las imágenes, aquellas: “especies de cristales en los cuales se concentran gestos, expresiones de colectividades de las emociones que atraviesan la historia” (G. Didi-Huberman 2016, 41). Es allí donde encuentro también la fuerza poética.

Así también la poesía utiliza este lenguaje, el de lo violento (a través de los cuerpos fragmentados, heridos, desmembrados, las balas) pero lo contrasta con las imágenes, para reestablecer y operar los propios lenguajes, para generar un lenguaje del resto, una literatura desde la resonancia de la imagen o filosofía de la sobrevivida, como parte de lo póstumo. Pero esta filosofía y este resto designa y pone en evidencia las

emociones, no se pueden eludir en virtud de que los restos son cuerpos afectados, imágenes donde la representación está afectada. De este modo, vuelvo a la categoría de lo pasional como origen para crear, a partir de esa herida en común que crea comunidad.

La función que tiene la poesía en este ambiente es la de manifestarse como filosofía y política; esto es importante porque los mismos dispositivos inmunitarios (los que cancelan lo sensible frente a quienes padecen la guerra) de justicia y las mismas leyes utilizan organizan y acumulan los testimonios, lo que hace que cada vez sea más difícil una reparación de la sociedad en conflicto bélico. Lo anterior, pensando, por ejemplo, en que estas políticas de la memoria no son punitivas para quien haya cometido los crímenes³⁶, que la gestión de las llamadas *versiones libres* hizo que muchos perpetradores se acogieran a rebajas de penas y que esto generó una validación de las muertes. A pesar de ello, no se pudo hallar a los cuerpos de familiares en búsqueda como lo señala María Victoria Uribe en su trabajo sobre la memoria de las mujeres que aún buscan a sus desaparecidos (Uribe 2009).

La imagen del resto, como lengua, agencia formas políticas de ritual, del duelo público, de la justicia, se puede entender mi lectura como una aglutinación de cuerpos de la vida, un ensamblaje de imágenes que definen la sensibilidad sobreviviente, en lo individual de cada apuesta poética y en lo comunal del movimiento filosófico-cultural que es la *edad de los poetas*.

En principio estos cuerpos- resto, del pueblo emoción que agencia la poesía nos hablan de: “otras clases de acciones y gestos orgánicos de la reunión: los sonidos no son sino una forma de significar en común. Señalan otro sentido de lo orgánico y lo político.” (Buttler 2004, 59). Desde lo común, la poesía en su manifestación colectiva es capaz de poetizar el resto, como posibilidad del pueblo ante la catástrofe, como la posibilidad de la memoria de estos acontecimientos desde los sujetos colectivos, pero no la memoria fija, sino aquella que puede simbolizarse como “los complejos sistemas de

³⁶ Los Acuerdos de Paz firmados en Cartagena (2016) entre el gobierno de Juan Manuel Santos y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, dejaron sentados los tres componentes de lo que se llama el sistema integral de justicia transicional, el cual a diferencia de la Ley de Justicia y Paz, establece mecanismos para un cambio en la justicia colombiana, que implicaba la llamada Comisión de la verdad, la institucionalización de la Justicia Especial para la Paz y el establecimiento de la Unidad de Búsqueda de Personas Declaradas Desaparecidas (UBPD), con un sentido humanitario antes que de carácter acusatorio penal. La definición de la justicia integral aún no se terminada de concretar a pesar de los Acuerdos, puesto que los cambios en la agenda política colombiana han dejado estancados muchos de los cambios en el paradigma de justicia, esto incide también en las políticas de la memoria. De estos tres el único estamento con nivel de decisión penal es la Justicia Especial para la Paz, aún con problemas para establecerse y declarar sus agendas de acción, con el cambio de gobierno presidencial durante el 2018.

interdependencia social que constituyen; ningún cuerpo sobrevive y mucho menos florece, sin estas condiciones.” (Buttler 2004, 61).

De este modo no se trata de una simple la aglutinación de cuerpos, o imágenes de la vida o la articulación del resto a los cuerpos de la vida. La estética de la *poesía testimonial* se funda en la manifestación de la sobrevivencia en común; pretende la transformación de la emoción, como acción política en común, para elaborar una condición de justicia, en la medida en que:

Sobrevivir es seguramente una precondition de todos los demás reclamos que hacemos. Sobrevivir es una precondition de la política, no su fin. Sobrevivimos precisamente para vivir, y la vida en tanto requiere sobrevivir, debe ser algo más que sobrevivir para que sea digna de ser vivida. (Buttler 2004, 62)

Por ello, más que un registro archivístico, la poesía del testimonio, escrita con la lengua del resto, crea una crítica, una manifestación de la *condición póstuma* como realidad social desde la vuelta a la vida, a la naturaleza, a través de la imagen y el cuestionamiento de lo humano, no tanto como único y centro afectado por los conflictos armados, sino desde la escritura y su gesto político del testimonio capaz de vindicar a través de la imaginación, con la reelaboración de todo lo vivo en medio y a pesar de la destrucción.

1.7. Sobrevivencia y poesía testimonial

No puedo dejar de relacionar la textualidad de esta producción poética con lo que significa ser un autor de poesía testimonial. A partir de lo vivible, el poema conversa, íntima y públicamente, con la muerte no natural, con la amenaza de perder la vida por atreverse a decir, a contar, a darle lenguaje a lo que no se cuenta, ni se puede contar, como veremos en la selección del corpus y la categorización de autoría que propongo a partir de la lengua de las escrituras del resto. Pensado así, los autores y los textos conciben filosóficamente esta condición de lo póstumo, de la sobrevivencia, como el arrojamiento de la vida a pesar de la muerte, pues:

El pos- no indica lo que se abre tras dejar los grandes horizontes y referentes de la modernidad atrás. Nuestro pos- es el que viene después del después: un pos- póstumo, un tiempo de prórroga que nos damos cuando ya hemos concebido y en parte aceptado la posibilidad real de nuestro propio final (Garcés 2017, 16).

Es decir, la poesía se hace como una reflexión moral, aspiracional, que piensa la existencia en Colombia, que responde a esa amenaza, a esa consciencia de la finitud por la violencia, no por la muerte en sí que arroja a la vida, sino por la muerte como condición de lo vivible, como límite sobrepasado, sobrevivido. La poesía no es aquí una forma de

salvación frente al horror, sino que tiene otras definiciones de la vida que son posibles desde el resto, se reorganizan. En este escenario la finitud humana se entiende, en la sobrevivencia, como aquella: “ya no solo apunta entonces al carácter mortal del ser humano, sino que adquiere una nueva dimensión: la finitud de una especie que puede extinguirse a sí misma. (...) La pulverización de los límites hace emerger un nuevo límite” (Garcés 2015, 25).

Si bien el poema responde a un discurso artístico, trata de dar sentido a la existencia humana. En el conjunto que aquí analizo se conforma una expresión estética, la poesía testimonial, desde la cual se hace crítica hacia la realidad social vivida, se manifiesta el trauma, a pesar de aquellos afectos que facilitan la incapacidad de pensar, de accionar, como la tristeza, el miedo, el dolor que deja la violencia a quienes la padecen, la marginación y el despojo de lo humano. Se piensa con poesía, las razones en común mueven los afectos en común y estos gestos de los autores son políticos, son la agencia colectiva que la escritura como movimiento cultural permite, indistintamente de la fragmentación, tiempos y lógicas que motivan las textualidades.

Estas formas de escritura, las del resto, están motivadas, justificadas, con el argumento en común, esas razones compartidas que constituyen un gesto compartido, el de testimoniar y el de generar experiencias de justicia. Los afectos aquí son fundantes porque la crítica deja ver, en el resto, cómo la violencia ha afectado a los sujetos, a los lugares, y cómo a partir de la condición póstuma, con la reflexión filosófica se puede movilizar a los lectores con la sensibilidad sobreviviente. Esto confronta la realidad desde lo sensible, a partir de la construcción de un imaginario que muestra resistencia vital ante la destrucción³⁷.

La poesía tiene la seducción del logos, construye la imagen que sobrevive ante el horror, como una conciencia común de lo que tiene que acabar, pero no se sabe cuándo.

³⁷ Entiendo aquí una poesía política, poesía testimonial, caracterizada entonces desde el lugar crítico, desde las formas y lenguajes literarios que favorecen la interlocución con el lector, en este sentido es que involucre el análisis de los afectos como movilizador de tal crítica, muy cercano también a lo que diferencia Nelly Richard sobre el arte crítico, cuando se refiere a éste en una entrevista realizada por Andrea Aguilar para el periódico El País, el 29 de abril de 2019 donde Richard lo destaca: “El crítico (el arte) es una emancipación de la subjetividad que invita al espectador a tomar un papel activo en la reelaboración del mensaje de la obra y a cuestionar la hegemonía cultural. Se sitúa en un lugar distinto del arte político de las buenas intenciones, o dependiente de un mensaje ideológico. Hay un arte que pugna por reintroducir en el discurso normalizador de la transición los residuos de la memoria.” Consultado en web el 29 de abril de 2019, en el enlace:

https://elpais.com/elpais/2019/04/24/ideas/1556119065_185470.html?fbclid=IwAR0Io_5OLxmhtwpkCaEh3MMVdull2OJloRP2w767eF5ehfsHJowGgxyetI

Sobrevivir es entonces, a partir de la escritura, esa operación cultural de emergencia,³⁸ de pensar en común lo vital a pesar del trauma, en donde se reivindica: “Salvar la vida, aunque esta no tenga ningún otro horizonte de sentido que afirmarse a sí misma” (Garcés 2017, 25). Una noción de vida articulada desde lo fragmentario del despojo hacia la vida y sus imágenes del resto.

Pero este carácter comunal y político que crea la sobrevida no sólo es portador de una pregunta por la sobrevivencia desde la condición póstuma, sino que crea su propio imaginario político de país, lo representa frente al despojo, lo carga de afectos, con ello transforma las formas de la violencia en una red de símbolos que buscan reparar en alguna dimensión, el daño y los traumas reiterados en la subjetividad y la geografía del país. Esto tiene lógica en la medida en que uno de los análisis que se hacen sobre el conflicto armado en Colombia apunta a que el principal problema de la guerra es el del territorio³⁹.

Reorganizar la vida, en la escritura, desde la sobrevivencia frente a la gestión de la catástrofe, implica pues crear una noción de la vida en común, es esto lo que trato de interpretar desde los poemas que selecciono para esta investigación. Por ello me interesa el resto como potencia de la imagen y de lo afectivo en esa condición póstuma entendida como “el después de una muerte que no es nuestra muerte real, sino una muerte histórica producida por el relato dominante de nuestro tiempo” (Garcés 2017, 16).

Desde aquí entiendo entonces una necesidad de pasar del contexto de la finitud, socio-históricamente marcado por la guerra y la memoria, a una filosofía inacabada que se da en las nuevas formas de presentar la vida (Garcés 2015), que incluyen y nombran el trauma y a partir de allí, del resto, hablan de la existencia, estas son manifiestas en la poesía testimonial. Un mantenerse pensando, a pesar de los afectos de la guerra, de la

³⁸ Vale la pena aclarar que se entiende el Movimiento cultural, en el sentido que la da Ron Silliman (Bernstain 2006) a las relaciones entre poética y política, en su ensayo “Cánones e instituciones: nueva esperanza para los desaparecidos” donde plantea que la definición de poesía académica pasa a concebirse como esos nuevos movimientos sociales que facilitan la canonización a través de la institución (en el caso de Norteamérica de las instituciones universitarias, en el caso de Colombia hablamos de las instituciones culturales que nacen como Casa de la Poesía Silva y que se reglamentan a partir del nacimiento del instituto Colcultura que en su creación nació como aquella unidad administrativa para la paz y la cultura) por oposición a la referencia entre los partidos políticos. Considero la poesía testimonial, como académica, en el sentido de las filiaciones institucionales que se dan como maneras de hacer prestigio literario en Colombia, a través de premios, festivales y también de las Universidades y entidades culturales, pero al mismo tiempo estas apuestas se ubican en los márgenes porque mucho de lo que se escribe no está registrado como lo más visible en Colombia, sino que son producciones dispersas, unidas por los mismos temas, posturas, estilos y perspectivas, lo que también define Nicole Brossard (Bernstain 2006) como la política de la forma poética. Estas son las escrituras del resto, no son escrituras partidistas sino políticas por sus apuestas colectivas.

³⁹ Según lo evidencia Una Nación Desplazada: Informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia, del Centro Nacional de Memoria Histórica. **Fuente especificada no válida..**

catástrofe y cuestionar lo institucionalmente memorable, confrontar la impunidad desde la poesía como forma radical y crítica frente a los acontecimientos de guerra. Reorganizar, entendiendo que se trata de: “hacer el mundo vivible y a la humanidad capaz de tomar en sus manos esta apuesta” (Garcés 2015, 16). Es decir, entender lo que la poesía testimonial dice de estas formas de lo vivible en Colombia, a pesar de todo lo sufrido y fragmentado a causa de los conflictos armados.

Capítulo segundo

Metodología de análisis de imágenes poéticas sobrevivientes: los afectos, la memoria y el testimonio

2.1. Lectura de la lengua del resto: movimiento entre palabra y afecto en el testimonio

A continuación, hago una lectura de los treinta poemarios que constituyen el corpus descrito focalizando sobre el trabajo creativo de sus autores y autoras con la imagen poética. He seleccionado ciento veinte tres poemas escritos por los poetas que he mencionado, clasificados según el tipo de autoría que ejercen a través de lo afectivo. Esta forma de organización como un montaje⁴⁰ de las imágenes me permite enfocar la interpretación en el desarrollo de los elementos de la estética testimonial. Así pues, argumento una ampliación de los temas y características del sensorio sobreviviente y la lectura de los movimientos que se dan como parte del ensamblaje de estos lenguajes del resto para dar palabra a lo irrepresentable, el afecto de la violencia y el sentir de la sobrevivencia.

Me fijo en la imagen como posibilidad de producción de intensidad, de afectos y como manifestación poética del testimonio. Parto así de la escucha de los silencios, que como dice Agamben (2000), son los que estructuran el testimonio, es decir lo sugestivo y evocador de las imágenes cuando se carece de lenguaje para nombrar. Todo el corpus lo constituyen poemarios de veinte poetas actuales que no están en el centro de un canon literario colombiano, pero que dialogan con las tradiciones de la poesía colombiana, y universal, desde una apuesta política motivada por el *pathos* y la afección de la guerra en el tipo de autoría que genera la poesía testimonial.

Este análisis de movimientos de la imagen a la palabra me permite profundizar en tres niveles: en principio a través de un cotejo en las apuestas estéticas entre dos poetas disímiles en sus poéticas (una llevada hacia el lenguaje coloquial y otra más dialogante con el surrealismo) la vuelta al lenguaje como política poética que expone los afectos

⁴⁰ Me refiero a la técnica de montaje de imágenes, como en el caso cinematográfico donde se relacionan abiertamente las imágenes para poder realizar interpretaciones y cartografías de la memoria a manera de Atlas Nnemosyne del que habla Didi-Huberman en *Aby Warwor*. El cual se establece como relación abierta y sin fronteras entre las imágenes que analizo, el ensamblaje propone los lugares afectivos que tanto en general como a través de los recursos lingüísticos el autor o autora proponen en el poema.

desde la memoria. El segundo nivel es el de las relaciones de la poesía con los textos de denuncia y de formas de ejercer justicia a través de lo poético; las relaciones entre lo íntimo del dolor y el duelo público como catarsis colectiva. El tercer nivel es entonces el de las características de la poesía testimonial cuando se enfocan en la imagen a partir de la condolencia: el lirismo documental, la tonalidad épica, el lirismo crítico, el remontaje del ritmo.

Busco a través de la relación palabra-imagen, las figuras retóricas y manejos de las formas en que se muestran en una estética comprometida con la sobrevivencia, no por contarla coherentemente sino por darle sentido a lo afectivo. En cada acápite me detengo además en identificar influencias de autores y apuestas estéticas literarias entre la narrativa, la poesía moderna y de vanguardias, como un resto también de la fundamentación literaria o lo que literaturiza estas textualidades. Me enfoco también en analizar las técnicas documentales de lo afectivo, identifico en las tres apuestas los movimientos entre lo íntimo y lo público, entre los géneros y textos como parte de la construcción testimonial afectiva.

Encuentro así tres tipos de políticas estéticas en el sensorio de la sobrevivencia, las cuales desarrollo según el apartado y cotejo al que corresponden: la política de la amistad a través de la memoria, la política de los medios limpios a través del dolor o la denuncia de los crímenes y la vuelta de lo íntimo del duelo a lo público y la política de la empatía ejercida a través de la condolencia y el cosentir que moviliza la escritura. Esta lectura otra, de textualidades y géneros otros que propongo aquí, la desarrollo entonces entendiendo el permanente movimiento de afectos, textualidades, lenguajes, políticas, problemas sociales, crímenes, derechos y pensamiento crítico que se da como flujo de las escrituras testimoniales, de la poesía escrita en este tenor.

La imagen constituye un vehículo de producción cultural de imaginarios sobre la vida y lo que resta. En la elección de los poemas asumo también una *posición literaria*, elijo aquellos textos que circulan como parte de la producción cultural de la época en torno a los temas de violencia y memoria, lo cual, en palabras de George Didi-Huberman (2004), me permite comprender las emociones que se mueven, pasiones o fuerzas creadoras, trabajar en aquellas imágenes que conforman las múltiples representaciones y, a su vez, una definición del pueblo desde la poesía, el país literario. Esto es, desentrañar la multiplicidad de los restos, de *pathos* del pueblo en los testimonios-poemas.

Así entiendo el *pathos*, como un gesto de escritura de la poesía que parte de las pasiones a través de las que emerge el testimonio y su relación con lo político en el

discurso público, desde la herida común y lo que se entiende por comunidad en Espósito en *Communitas* (2003). Seleccionar los poemas, en la basta acumulación de otros testimonios e informes, porque los poemas son documentos, pero se tratan aquí con rigor literario atendiendo a la característica estética que les conforma, desde lo afectivo.

No hay aquí un lirismo tradicional, ni siquiera una poética uniforme, pero sí una intención de dar testimonio de lo afectivo en la poesía que es lo que unirá la interpretación que desarrollo. Encuentro que estos textos desde las corrientes y tradiciones de poesía en Colombia y Latinoamérica me interpelan una construcción de un modelo interpretativo que permita también una renovación del realismo del que ya hablaba Fernández Retamar en su libro “Para una teoría de la literatura hispanoamericana” (Fernández Retamar 1976), lo cual hace más valioso un método de lectura en este sentido.

El poeta y crítico cubano apunta a la pérdida de fronteras disciplinares y de todo tipo con las cuales hay que crear nuevos métodos de lectura en cuanto a la poesía (Fernández 1976), lo dijo entonces en un contexto donde ya la poesía pasaba del conversacional a la anti poesía, ahora hablamos de una poesía testimonial en Colombia que pone en tensión y reclama nuevas maneras de lectura y que tiene tradición y poca resonancia en otras épocas, que bebe del gesto político de otros autores aislados en el canon, que además tiene la intención testimonial de la existencia sitiada. Me atrevo con esto a hablar no solo de poesía testimonial sino de un cierto *realismo de lo póstumo*, cuya estética manifiesta la sobrevivencia. Pero de ello daré cuenta en la interpretación de los poemarios.

Los textos escogidos para esta investigación generan una gran ruptura con respecto a las formas tradicionales y así mismo también son merecedoras de una lectura diferente a la idea conservadora de la poesía lírica, o de la poesía desde un punto de canónico, pues los autores y tipos de escrituras que se convocan aquí flotan entre los márgenes y las tradiciones, algunos se distancian más que otros de su visibilidad, pero todos conforman un conjunto de discursos que le responden a la época.

Con respecto al periodo que aquí nos convoca, el de la violencia generalizada, si bien se sabe que la hibridación de géneros es característica de la literatura actual, es necesario adecuar al tipo de materiales que estoy aquí leyendo, en un enfoque investigativo que mire el movimiento, el de las imágenes, el de los afectos, el del testimonio y su nueva forma de enunciar la realidad en relación con la construcción del sentido vital que proponen los poemas y la política de lo que sobrevive a partir de los afectos.

En estos poemas, me interesa identificar el sistema imaginario en común de la escritura del resto y lo que muestra desde allí de lo *vivable*, como sensibilidad de la sobrevivencia. En esos cuerpos del resto, como imágenes poderosas porque representan la opresión ejercida por el poder del necroestado. En cambio, en la reorganización de la emoción se haya la potencia de lo que sobrevive en los cuerpos afectados, el resto que afecta.

Lo que hago como propuesta de lectura, es identificar la vida, lo que resuena como imagen, desde el punto metonímico, figurativo, que crea un imaginario público desde la poesía, que ancla unas nociones de pueblo, estado, país y que ritualizan el duelo, la denuncia y la justicia. Estas imágenes constituyen la invitación que hacen los poemas hacia la construcción de lo pasional que trae consigo el testimonio y que posibilita la escritura de los poemarios y poemas en su conjunto, la existencia de una autoría del poeta testigo.

La propuesta creativa de estos poemas también favorece esta pérdida de fronteras entre lo literario y lo jurídico, no solo porque se aborda la justicia desde su definición filosófica, como aquello que se define por su inexistencia Badiou (Badiou y Corazzini 2007), por la posibilidad de recrear un cuerpo que deja de ser un cuerpo sufriente (una sensibilidad sobreviviente), sino por la potencia que tiene en el impacto con la sociedad, en la creación común de una realidad de lo que sobrevive.

Resumiendo, lo que corresponde a este apartado, me dedico en lo sucesivo a entender ese ensamblaje de afectos que teje la poesía, las apuestas en conjunto que aquí he presentado. Luego, en el análisis, identifico las imágenes de la sensibilidad sobreviviente que, en la articulación del resto, de la literatura, con sus potencialidades de justicia hacen una reflexión moral y una reconfiguración de la vida desde la poesía colombiana.

La *posición literaria* es leída en cada poema para identificar lo que conmueve allí, como formas del lenguaje poético sensible de la sobrevivencia. La creación que hace el poeta testigo, utiliza los documentos, las imágenes que circulan en la sociedad y hacen parte de los discursos banales de la guerra y la memoria, se desapropian y ensamblan, la autoridad se construye sobre la responsabilidad de este ensamblar para crear su poética, con ello establece una relación primaria, dialéctica con la realidad, para proponer su testimonio, para alguien.

En esta lectura, me guía la toma de “posición literaria, esto es elección de imágenes y materiales textuales desde lo ético y lo filosófico e histórico” (Didi-Huberman

2004), del paso por el conflicto armado, para recrear esa red de imaginación pública que proponen los y las poetas, esa lectura de la imagen que encuentro como apuesta filosófica, política y esa estética de una escritura que se desplaza entre el *pathos* y la imagen de lo que resta que es la sobrevivencia.

Del mismo modo, también comprende Didi-Huberman (2004), el papel de quien estudia el archivo, asumiendo que este corpus alegóricamente sea un archivo de las memorias del conflicto desde lo emocional. El rol que asumo en esta lectura es el de desentrañarlo a través de una *posición literaria*, entender las dialécticas de las emociones y reconstruir las representaciones de lo invisible, entendiendo esa marginalidad construida por la guerra, como parte de la sensibilidad en la condición póstuma, que vira desde la institución literaria a través de la poesía, hacia una interpelación del lector, es decir el *hacer sensible* como política de la sobrevivencia.

2.2. Hay ahí vida (sobrevida): afectos y restos en la poesía testimonial colombiana

Para identificar la sensibilidad sobreviviente que responde tanto a la violencia como al discurso de la memoria, parto de la idea de que con esta investigación se busca contribuir a lo que se entiende por poesía social desde el punto de vista afectivo. En este sentido busco una ampliación de una tradición ya reconocida por otros críticos, pero también con ascendientes en las influencias de las poéticas anteriores a la última parte del siglo XX y a los dos primeros decenios del XXI, tal como lo estudia Juan Carlos Galeano en *Polen y escopetas* (1997):

El modo popular y el modo culto, las dos venas poéticas portadoras de los poemas de la Violencia, podrán inscribirse dentro del marco conceptual que en el siglo XX se conoce como poesía social. Bajo este nombre se agrupan los rasgos de un carácter colectivo, cercanía al realismo y apego a la historia; esta poesía, además de su naturaleza testimonial, contiene rasgos de compromiso político, puesto que el poeta social muchas veces escribe desde el ángulo ideológico de un partido o de un credo religioso. (Galeano 1997, 29).

Estas características también las considera Urbanski (1965) en la definición de *poesía testimonial* en Latinoamérica. Sin embargo, pienso que aquí se debe matizar la referencia a lo testimonial, no sólo por la difusa propuesta y apuesta política de lo que se encuentra en los poemarios, sino teniendo en cuenta la conjunción de la estética de la sobrevivencia, en cuanto a agencia colectiva de las emociones a partir de las imágenes del resto.

Pienso entonces que los poemas de los tres grupos que identifiqué se ubican en estas dos vertientes de la poesía social, la del modo culto y la del modo popular del español como idioma en el que se escribe, donde el testimonio se configura como potenciador de lo vivido y lo recordado, donde además se carece de un estudio sobre este tipo de poesía en el periodo señalado (1980-2019).

Por ello la necesidad del análisis que implica pensar un modo de autoría distinto y así mismo lo que entiendo como una poética pública, un movimiento cultural emergente y permanente a lo largo de la transición finisecular que se extiende hacia comienzos del siglo XXI en relación con esta producción poética. *La poesía testimonial* no es pues una isla de la poesía colombiana, sino que trato aquí de reunir autores y propuestas flotantes en lo que constituye a la relación entre poesía y violencia, más estudiada en el campo literario, en relación con la *Revista Mito* y con el *Nadaísmo*, y de más prolífica producción y publicación durante el periodo que abordo en esta investigación.

Varios escritores no canónicos, en su momento escribieron poesía testimonial, entre los que se cuenta Ramiro Lagos, Emilia Ayarza, Carlos Castro Saavedra, toda una constelación en relación con la violencia bipartidista. Podría mirarse allí una filosofía de la sobrevivencia, me interesa en cambio la época reciente en tanto que poco estudiada y en tanto que deriva de ese flujo estético del testimonio cuya raíz ya estaba cimentada en la producción poética colombiana del siglo XX, para la escritura en la *edad de los poetas*, aún sin que sean estas influencias directas, el flujo estético permanece como parte de la respuesta ante el ambiente bélico, como un movimiento cultural político desde la poesía. Sobre la relación entre poesía y violencia dice también el poeta Galeano (1997):

En cuanto a la forma, por una clara voluntad de denunciar los aspectos de injusticia que deben corregirse en la sociedad, y también para acercarse a un público más vasto, el poeta adopta un estilo directo y conversacional, abandonando el lenguaje particular e íntimo, característico de la poesía que expresa asuntos que le conciernen sólo a él. (Galeano 1997, 29).

Juan Carlos Galeano se refiere a las escrituras y vertientes tradicionales durante la mitad del siglo XX, incluso antes. El régimen de escritura no es sólo el de la muerte, sino también el de la memoria, por eso la sobrevivencia se vuelve una reflexión filosófica moral desde la poesía, con el que se produce la escritura y las materialidades tienen disímiles formas de asumirse, respondiendo ante la injusticia y la destrucción.

Desde lo anterior, una de las conclusiones de Galeano (1997) es precisamente que la poesía de mediados de siglo XX en Colombia respondió a ello a través de una no deliberada comunión en torno a la fecundación como símbolo, en los distintos poemas y

autores que el analiza en su estudio. También aborda como temas la estética de la parálisis y la desesperanza, los sentimientos de rabia y de dolor, eran ya transmitidos en las propuestas poéticas de los autores del siglo XX.

Desde mi perspectiva, esta presencia afectiva constituye parte del ambiente de época que se delinea en la poesía sobre la violencia, hasta la actualidad. Entiendo así unos afectos predominantes en los discursos públicos y otros que son alternativos y les responden a las hegemonías afectivas. Esto lo hace visible la poesía en tanto a portadora de la *estructura sentimental de la época* (Williams, 1980) puesto que en los poemas puede apreciarse como opera el *sentimiento nacional*, en términos de lo que dice Nussbaum (Nussbaum 2014, 111), como: *un principio permanente de la organización de esta* (la nación), no cómo exaltación del patriotismo para la regulación del estado.

No se trata entonces de estudiar aquí la conformación de la nación y su proyecto en Colombia, sino poner el foco sobre lo inacabado de este principio organizativo, las sensibilidades que se reparten y que hacen hablar a la literatura, a la poesía en este caso. Pues el sentimiento nacional, o los sentimientos más predominantes en la poesía colombiana, ya los evidencia Galeano (1997), lateralmente hay que decirlo también, en su estudio sobre el siglo XX, lo que observo es que hay unos afectos propios al neoliberalismo predominantes en la política de guerra y otros, los de la sobrevivencia, que crean una política y poética pública.

Ahora bien, durante la época que estudio la poesía colombiana (1980-2019), entiendo esta construcción de lo que resta (la organización de los sentimientos nacionales en las imágenes), de haber vivido el conflicto y de la *condición póstuma*, como una condición hegemónica que expande las sensibilidades de la guerra implantadas en la cultura y la democracia del país, entiendo lo afectivo en relación con esta construcción social que se manifiesta en la poesía.

Allí donde hay un discurso predominante de sociedad alrededor de la violencia y recientemente alrededor de la memoria oficial, la poesía que se escribe en los treinta poemarios que analizo, distribuye otras sensibilidades distintas a las que expone el capitalismo y el neoliberalismo, da cuenta de una país que no solo se ha construido en una democracia fallida, en una desigualdad social extensiva a las poblaciones al margen, donde la presencia del Estado ha sido la guerra, sino que también evidencia un pensamiento crítico desde lo afectivo, que configura unos imaginarios de pueblo, de país y de nación que le responden a las sensibilidades políticas de los momentos históricos

que viven los y las escritoras, a quienes he llamado aquí, como construcciones autorales: poetas testigos.

Las emociones asociadas a la construcción política, han sido analizadas en el contexto del mundo por la filósofa Martha Nussbaum (2014), considero necesario viabilizar una reflexión desde la poesía que abordo en este sentido, pues siguiendo con la propuesta de Galeano (1991), noto en la poesía de la época entre 1980-2019, una marcada tendencia a señalar dónde está la vida, a mostrar en el resto, ya no solo la fecundación, sino la posibilidad de organizar la vida después de la destrucción, un régimen de vida que no es el mesiánico, pero que pone en evidencia las afecciones del pueblo a partir del despojo del derecho a la vida.

Las emociones, como he señalado, son cristales para pensar la historia, pero también en su condición política responden a unas formas de país y nación que se establecen en los gobiernos, en las ciudadanías, en las formas de hacer justicia. La imaginación constituye aquí una praxis de justicia, entendiendo que el estado de excepción es la norma (Agamben, 2005), allí donde el derecho ha fallado y el discurso poético lo pone en evidencia la poesía agencia políticas de la sobrevivencia para vindicar al pueblo y construir, imaginariamente desde la praxis filosófica, el *Estado social de derechos*.

La *poesía testimonial* y la estética de la sobrevivencia que la caracteriza, manifiesta una serie de afecciones sobre el cuerpo palabra, de representaciones del cuerpo fragmentado, es decir de la violencia sobre el cuerpo (El de las mujeres, el de los niños y niñas, el de las víctimas, el de los anónimos, el de las madres de Soacha y sus hijos desaparecidos, el de los paisajes abandonados por motivos de desplazamiento forzado), el cuerpo herido no es el motivo del estudio, por el contrario sí la reconstrucción de ese resto a modo de documento y de ensamblaje, de nuevas posibilidades de país, de territorio, de vida, de reparación de sentido a través de la poesía y de capacidad de sobrevivencia desde la misma. Esta distribución de lo sensible que hace de la literatura: “una ciencia de la sociedad y la creación de una mitología nueva. A partir de eso se define la identidad de una poética y una política.” (Rancière 2005, 39).

Entiendo aquí la escritura como una actividad política que se pregunta por la sobrevivencia y la existencia después de la catástrofe, la existencia en lo póstumo y el lugar de lo que resta que también vincula lo emocional, el espíritu y el alma de un país después de la destrucción y del trauma. El pensamiento y la crítica a la sociedad, la política de la literatura, tiene su corporeidad precisamente en las imágenes y sus

movimientos afectivos, en las funciones que esta red de imaginaciones, permiten notar a partir de lo afectivo, por ello nos dice Garcés:

Ligereza, libertad, eternidad, universalidad, utopía y subjetividad sobre las potencias del pensamiento contra las impotencias del cuerpo. Pero este enfrentamiento es el que inventa al cuerpo como cuerpo. O más bien, es lo que lo escupe como objeto residual. El cuerpo que desespera de sí mismo inventa el alma, y el alma escupe el cuerpo reducido a objeto que se puede dominar, calcular, gestionar, domesticar y, finalmente, enterrar. Pero lo rechazado vuelve y protesta. Y el cuerpo no ha dejado de protestar. (Garcés 2015, 105).

Esta protesta es *la sobrevivencia*, la reaparición de lo ausente, de lo herido y lo fragmentario que busca, desde el residuo, afectar a través de su propia afectación, es la *sensibilidad de la sobrevivencia*, desde el resto como condición de la guerra sobre los cuerpos, desde la imposibilidad de su representación lo que favorece la posibilidad de buscar otros cuerpos, de hacerse a un cuerpo con la poesía. Este desborde del resto y reorganización de los cuerpos, de la vida, también implica un desborde de lo pasional, de lo afectado de los cuerpos. La protesta es la condición política de la *poesía testimonial* del cuerpo que busca la vida después de la muerte. Afecto, cuerpo e imagen son los centros de la lectura en cada agrupación que he detallado.

Como se puede observar, son las dos afecciones que se dan en la poesía: la del cuerpo en relación con la imagen y la del cuerpo en relación con la condición creadora del o la poeta testigos. Ya lo decía también Galeano (1991) en “Polen y escopetas”, hay unos temas que se dan en la relación entre poesía y violencia, el encuentra el arquetipo de la tierra fecundada por la sangre derramada en relación con lo popular y con épicas anónimas. Por mi parte, me interesa indagar sobre los cuerpos afectados que sobreviven y a partir de allí establecer un lugar de lo común que no es ningún lugar localizable, el resto. Esto es, el lugar de enunciación de la condición póstuma, de la sobrevivencia.

Se manifiesta en el discurso de la *poesía testimonial* una suerte de emancipación que se da ya no por la salvación, o la consideración de la poesía como el lugar mesiánico de la salvación a través del contagio sino por entender la transformación que, en ese lugar de lo fecundo en vida, en la vida y las imágenes de la imaginación pública que la posibilitan, hacen reclamo, sobreviven a partir de la sutura y del símbolo en la media en que:

El camino de la liberación ya no es el de la salvación del alma en la luz de la razón, sino el de la transformación y mejora de las condiciones de vida de esta especie vulnerable que somos. (...) la filosofía actual, esa filosofía en la que mujeres precarias y saberes innobles estamos colaborando, no teme realizar estos recorridos a ras de suelo, rozándose con todo, como decía Pessoa que tenemos que vivir. (Garcés 2015, 108).

El punto cero de la aparición de la vida ya no es un arquetipo del inconsciente de la vida fecunda, tampoco el lugar del origen esencialista, sino que es el lugar de las transformaciones para sobrevivir, el del trauma y la justicia. Por ello, la poesía testimonial busca reivindicar, reflexionar moralmente, en su función social, y por ello la construcción autoral persiste, protesta, enuncia y declara el crimen, la vulnerabilidad y la amenaza, pero también crea un nuevo país en la imaginación de lo público, una posibilidad de duelo y de reivindicación en la superación del trauma, al menos en su posibilidad de reconocerse ya no como víctima sino como sobreviviente.

El testimonio, tiene también esa porción de lo no representable que des categoriza lo literario con lo no literario, que lo pone en tensión. En los poemas que analizo lo literario, el régimen estético, se estructura a partir de esa multiplicidad de restos, de cuerpos afectados que construyen un cuerpo múltiple para la vida, un cuerpo en común, después de la destrucción. El testimonio es el lugar de lo afectivo, de los cuerpos y de la vida, allí encuentro entonces su valor literario, en esa construcción simbólica de lo que a través de los afectos del cuerpo y reincorpora lo destruido, lo despojado. Lo no literario es el horror padecido por quien testimonia, o por otros por quienes se testimonia, se escriben estos poemas, lo inenarrable, que la poesía busca cómo contar y es el poema el que permite decir, volver a poner en el cuerpo, con estas imágenes, un afecto.

En este sentido, atiendo a clasificar los tres grupos estudiados en función de la peligrosidad de su palabra. Harto conocido es el tema de la muerte del autor, aquí he decidido agrupar estos poemas teniendo en cuenta su afección con el tema de la violencia, un tipo de autoría testimonial que le responde eventualmente a los problemas del país. La manifestación de los afectos implica tener en cuenta este grado de compromiso del autor y su subjetividad sin que ello constituya una forma de lectura de la subjetividad del mismo, el afecto es una categoría social que moviliza la escritura desde la experiencia íntima hacia la intención pública política de manifestarlo.

Por ello, la definición de afecto pasa por el intersticio, por esa energía creadora que hace emerger el poema, como *pathos*, en el sentido de la urgencia del decir que define al testimonio, de lo pasional de una forma de escritura con su propia estética, que no está por debajo, o es de menor calidad literaria por ser testimonial, sino que se debe comprender sus lógicas y formas de significado distintivas, ya que no les interesa la canonización, tampoco la autonomía del sistema social que las institucionaliza, sino que en su emergencia lo que funciona es la capacidad del autor para organizar lo afectivo y lo

documental de las colectividades, como una forma estética y política de lo público. Esta poesía se hace desde el afecto del cuerpo agrietado, herido, hacia una identidad también fragmentaria, precaria, que es la del lector que busca.

Esa definición de afectos desde lo primigenio, lo comunal en el sentido del origen y la herida fundamental que convoca Esposito (Esposito, 2007), es justo a la medida de lo que expongo como poesía testimonial. Pues allí en los poemas, donde encuentro lo común en, en el gesto de pretender contar con urgencia, en *estado de emergencia*, diría Rivera Garza (Rivera Garza, 2013), la escritura de la *generación emboscada* diría Chaparro (1990), hacer memoria y usar una lengua con la vitalidad de lo que se olvida, reorganizar la vida desde las imágenes que construyen lo póstumo.

Pasiones e imágenes del resto se ensamblan en los poemas, es lo que me permite entender la sensibilidad de la sobrevivencia. Es necesario, para articular las pasiones a lo imaginario que propone la poesía recurrir a esta *posición literaria* que implica comprometerse con las emociones. Me situó aquí en la investigación, precisamente acogiendo la posición histórica, la de revisión del archivo y la memoria, de sistematización de la posición filosófica, con la lectura de la sobrevivencia a pesar de la violencia y la destrucción, con el poema como instrumento de seducción y hermenéutica del lenguaje del resto y la *posición literaria* que implica un compromiso al decir. Elijo las imágenes que hacen parte del documento, aquellas que los poetas testigo proponen para rehacer el lenguaje perdido a causa de las violencias.

Esto sería el equivalente a lo que según Didi-Huberman se expresa en la imagen en combustión: *algo se estremece allí* (Didi-Huberman 2016). En el mismo tenor y parafraseando a Derrida, sería el equivalente a leer “abriendo la tierra y desentrañando las capas, las heridas” (Derrida 1997), o hay allí afectos, por *hay allí cenizas* (Derrida 2009), todo ello para atreverme aquí a decir: hay poesía en los testimonios. En esta metodología, el foco sobre los afectos y las imágenes de las tres categorías de autor que me propongo analizar con sus textualidades propias y comunes, hacen posible entender, ver lo que hay allí (en el resto) de vida, la sobrevida.

Leer es aquí identificar las reflexiones culturales y sociales que tiene la poesía desde sus imágenes y organizarlas en función de la aficción. Sistemáticamente hablando, de la huella de la guerra sobre la construcción autoral, el reconocimiento de lo que allí vive, que es lo literario y lo poético, lo que causa emoción y conmoción, y explicando cómo dialogan esas imágenes, esos afectos con el contexto de la violencia y la memoria

histórica en el que se sitúa el corpus de los treinta poemarios estudiados, esto es su régimen político y estético.

Es entonces una lectura de la sobrevivencia, de la fugacidad y la fragilidad de estas imágenes de lo sensible lo que conforman al resto, lo que me permito organizar, no se puede sistematizar la poesía, en su sistema originario, sin una lectura que abra sus capas y reescriba las apuestas afectivas que conforman el testimonio y lo literario de este discurso poético, la identificación de la reflexión filosófica sobre lo póstumo. Esta lectura le da un fuerte valor a lo emocional, al *pathos* como fuente de la creación y la emergencia sumado a esa virtual peligrosidad y vulnerabilidad que constituye en este espacio escribir el testimonio, poetizarlo. En ese volver sensible del poeta, de la mirada hacia lo acontecido a partir de las imágenes se da la resonancia entendiendo que:

Volver sensible quiere decir también volver accesible esta dialéctica del síntoma que atraviesa enteramente la historia a menudo a expensas de los observadores patentados, volver visibles las fallas, los lugares, los momentos, declarándose como impotencias, los pueblos afirman a la vez lo que les falta y lo que desean. Nos vemos enfrentados a todo un mundo de emociones dialécticas, como si a la legibilidad de la historia le hiciera falta esa particular disposición afectiva que se apodera de nosotros antes las imágenes dialécticas: la fórmula con el *pathos* que sin embargo divide, lo inteligible con lo sensible que sin embargo lo perturba. (Didi-Huberman 2004, 99-100)

El *pathos* define la posibilidad del poema, desde el afecto, según lo comprende, moviliza agencias colectivas, entonces esta impotencia declarada por el pueblo en la poesía, en lo irrepresentable de la guerra, en el testimonio y su lengua del resto, es la que genera emociones dialécticas, con múltiples tensiones para lo literario, con su propia estética.

El *pathos* como acto de creación nos acerca a lo que el testimonio tiene de indefinible, el poema como acto creado con cuerpo de palabras, con flujos de lo afectivo, nos permite leer el sentir, lo activo no de la contemplación a la que puede invitar un poema sino del gesto del contemplar y dejarse afectar al que convoca, de la imagen del resto que se resiste a la representación, de lo acontecido y del pasado; y al mismo tiempo la usa para convocar al cuerpo pueblo, a los cuerpos reunidos exigiendo, la dignidad de la vida y las interdependencias que ello implica (Buttler 2004), a pesar de la muerte.

La noción de afecto como *pathos*, que etimológicamente liga a la pasión creadora con el proceso de escritura, es coherente con un sentido político de la apuesta por la sobrevivencia donde el, o la poeta, testigo ejercen una necesidad, una emergencia, del

testimonio, sobre lo acontecido, crea un vínculo *simpático*, es decir que busca afectar, unir su pasión a la del otro (Nussbaum 2014), la del lector, transverberar un afecto y con ello trata de crear un sentido, un ritual público que organiza los sentimientos colectivos.

Este es un primer momento de esa dialéctica de la imagen, donde el poema se crea, pero allí no termina, pues en la creación verbal, del o la poeta testigo, el texto testimonio, necesita de un interlocutor que lo escuche, que lo lea y vea las imágenes, que se vuelva sensible, que empatice. En se volver sensible está la acción política del creador, el testimonio y la vindicación desde el imaginario. A partir de la reflexión moral que encuentro en esa reagrupación de la vida desde el resto, encuentro también sus formas de justicia ante el *pueblo que falta* que definen Deleuze & Guattari (1996) como literatura.

Desde lo anterior, también me interesa entonces esta poesía social que busca un lenguaje, lo crea, para incidir en lo público, no se queda en la intimidad de lo vivido, sino que es fuente de un capital imaginario que moviliza unos afectos un sistema democrático de fondo, donde la poesía es también una suerte de religión laica⁴¹, de hecho, la poesía testimonial definida en sus comienzos tenía este fundamento del cristianismo social en toda Latinoamérica (Urbanski 1965). Lo que yo observo en los poemas que estudio es la emergencia de emociones políticas públicas vinculantes cuyos residuos ideológicos y formales encausan, contrarrestan, confrontan unas emociones hegemónicas asociadas al neoliberalismo y al capital necropolítico que sustenta la violencia como cotidianidad.

El trabajo con el lenguaje es más que una protesta, hay unas formas que se reiteran en la poética pública, un ensamblaje de imágenes de lo que resta en múltiples dimensiones de esta gran elaboración de pueblo, de nación y comunidad, porque explican algo de las poblaciones que han sufrido el conflicto. En este sentido la *poesía testimonial* es política, y también en la medida en que busca intervenir, interlocutar la realidad, a partir de la creación misma; no es solo un ensamblaje para que los lectores podamos imaginar cómo se ha sentido el conflicto, lo que ha quedado de él, como fragmentos de una historia, sino que el trabajo con la imagen busca hacer sentir al colectivo, por eso es político y al mismo tiempo está cargado de lenguaje, esta es la postura que asumen los y las *poetas testigos*:

⁴¹ Se puede entender también cierta forma en evolución de la laicidad, entendida desde Rancière (El inhallable populismo) como lo que antiguamente definía las reglas de conducta del estado, y que actualmente se le puede considerar una cualidad que los individuos poseen o no en razón de su pertenencia a una comunidad. También lo estudia Nussbaum (2014), en el escenario de la construcción de las sociedades democráticas de occidente.

Los poetas que tienen una relación más estrecha con el lenguaje recuerdan la necesidad de resistir y rehacer el sentimiento; cualquiera sea el camino que tomen para ser políticos; cargan con el significado en el sentido político. (Bernstain 2006).

Todo lo que resuena, en la imaginación, las imágenes sobrevivientes en este gesto dialéctico, del poeta que crea, del testigo, no para la mimesis exacta de lo acontecido, sino para la democratización de la escritura y la distribución de lo sensible: “la relación del acto de palabra, el mundo que se configura y las capacidades de aquellos que pueblan ese mundo.” (Rancière 2011, 29-30). Esto crea la capacidad de lectura de lo sensible allí, de la comunidad de sentidos sensibles, de la democracia de la letra y de la ausencia de frontera entre el lenguaje del arte y el de la vida en sí. El mundo común, el pueblo que falta y sus políticas allí se leen, en los treinta poemarios.

En la dialéctica de la imagen está la prioridad al testimonio. Su estética, como las desapropiacionistas no son novedosas, ya se habían utilizado en las vanguardias del siglo XX; algunos ejemplos de la técnica documental, los plantea Didi-Huberman (2004) leyendo estos movimientos de la imagen, en los poemarios “Kodak” (*Documentaire*) de Blaise Cendrars y “Poemas reportajes” de Mayakovsky, como textos que asumen posición literaria (Didi-Huberman 2004, 96), al utilizar la técnica visual para crear. En Norteamérica Y México Cristina Rivera Garza (2013) identifica estos textos y aborda desde allí la experiencia con el lenguaje y la desapropiación como técnica en algunas apuestas como las de “Los muertos” de María Rivera, “Antihumboldt” de Hugo García Manríquez, “Hechos Diversos” de Mónica Neponete, “Querida Fábrica” de Dolores Dorantes, entre otros.

También es hartamente conocido el trabajo de Carolyn Forché (Forché 1993) sobre los poemas testimoniales en Guatemala. Resalto lo anterior en la medida en que, al parecer estas escrituras, las documentales, tienen una larga tradición y una reciente apertura, se debe también a que en esta época hay una resonancia de lo que Wieviorka denomina *la era del testimonio* en occidente (Wieviorka 1998). En Latinoamérica, en Colombia, en cada país donde la vida está amenazada, crece la experiencia de escritura de poesía en este sentido, abriendo posibilidades para hacer una lectura de la condición póstuma desde la poesía. Asimismo, crece también la reflexión filosófica sobre la vida, a pesar de la amenaza, desde la poesía como testimonio de existencia, afecto y moral de lo vivible.

Los poemas que interpreto entran en diálogo permanente con este lenguaje, con las técnicas documentales, pero están pensadas desde otro contexto histórico, desde otras influencias y de allí se vuelve necesario el estudio en Colombia, también desde la latencia de la sobrevivencia, con este carácter de la no-palabra, como del afecto que crea el poema, y busca su lector, pretende una experiencia de sentido para este lector por ello se vuelve como dice Nussbaum (2014, 97): “una forma de memoria histórica donde se reconstruye lo simbólico.” Aquí la legibilidad de la imagen, de la historia en la imagen, cobra valor para la lectura porque:

En cuanto a potencia de la legibilidad entra en la eficacia de las imágenes el volver accesibles, el hacer que se levanten, no solamente los aspectos de las cosas o de los estados de hecho, sino también sus “puntos sensibles” como tan bien se dice para indicar dónde esto funciona excesivamente, dónde puede fallar, dónde todo se divide en el despliegue dialéctico de las memorias, los deseos, los conflictos. (Nussbaum 2014, 98-99)

Esa marca de los puntos sensibles, son formas de memoria histórica, no validadas aún como tal pues se privilegia el discurso de la representación, el de la hegemonía del pasado como algo lejano, acontecido, que se acumula, que agota a quienes escuchan o leen los informes, que en su intención de no repetición y burocratización aparenta un final del conflicto bélico, pero en su efectividad judicial y de reparación evidencia una vez más el *Estado fallido*, el *Estado de excepción*.

Lo que me interesa en los poemas con esta lectura ensamblada de las imágenes del resto es ese sentido de la memoria del poema, que no es la burocrática, sino que se sale de la lógica representacional, a partir de su pasión y producción en emergencia. *Hay allí ceniza*, dice Derrida (2009), y es en ella donde está la resistencia, es lo que propongo como lectura. Así, la sobrevivencia estructura redes de sentido de lo póstumo, durante la sobrevivencia como condición de existencia. Pero también la ceniza combustiona, habla, nos dice desde lo indecible, desde lo afectivo que se traduce aquí en lo pasional.

Como decía, cuando se habla de testimonio se habla sobre todo de relatos, narraciones. Lo que encuentro en cambio, es que la *poesía testimonial* tiene el relato y tiene el lirismo cargado de imágenes afectivas. En las narrativas, en los hechos que se cuentan hay unas representaciones fragmentarias fallidas, documentales, necropoéticas, también en el poema, tanto como en la narrativa, se da cuenta de la red de imaginación que se teje y que nos pone en perspectiva frente a experiencias y dimensiones del conflicto que son más profundas que las meras cifras y los hechos contados de otras formas. Por

ello mi necesidad de estudiarlo, de mirar la estética testimonial de lo que allí vive, de lo que crea lengua literaria en común en los treinta poemarios analizados.

La escritura se me presenta como movimiento en sus escisiones. La poesía testimonial es documental con una intención deliberada de afección, no puede ser necropoesía exclusivamente porque no solo le interesa la mimesis del acto violento o del cadáver, el espejo como punto de intervención, no es solo lírica o elegíaca, al mismo tiempo es narración y crónica, la lengua colectiva que se configura es la del resto. Está canalizando el flujo vinculante de la imagen, una poesía también del lenguaje, en la medida en que establece esta identidad de búsqueda poética y política de lo comunal, vinculante, en movimiento. En palabras de Rancière un régimen histórico de la escritura: “el universo de la realidad como un inmenso tejido de signos que lleva escrita la historia de una era, de una civilización, de una sociedad” (Rancière 2011, 32).

Estas formas de concebir lo poético nos dejan una perspectiva de lectura que trataré de hilar como análisis para después entender la respuesta a los interrogantes que propongo en esta investigación. Las relaciones que se dan entre poesía, filosofía y justicia me interpelan desde la manifestación afectiva de la época; las textualidades del testimonio se caracterizan por el trabajo con la imagen y es allí donde se enuncia lo afectivo.

Analizo a continuación, a partir de las tres constelaciones realizadas, identifico la lectura en las imágenes que proponen los poemas y poemarios, en ese tejido o red comunal que constituyen una sensibilidad de la sobrevivencia. Del mismo modo, expongo el análisis de las técnicas de escritura, influencias y desplazamientos textuales en cada poemario y las confluencias entre las propuestas y desde la construcción autoral afectiva de cada conjunto de poetas que establecí para esta lectura que desarrollo.

Capítulo tercero

Poesía testimonial en Colombia (1980-2019)

3.1. Una generación emboscada: poetas asesinados durante el conflicto armado y publicaciones póstumas

Julio Daniel Chaparro nació en los llanos orientales, en tanto que Tirso Vélez es un poeta oriundo de Tibú, Norte de Santander. Ambos poetas comenzaron a circular sus tempranos escritos en la época de los ochenta en Colombia. Las diferencias en sus apuestas estéticas son notorias en una primera lectura de sus libros. Ambos fueron asesinados en circunstancias ambiguas, amenazantes, de las que aún no se conoce la verdad a pesar de las investigaciones y declaraciones oficiales de las instituciones oficiales del país. Ambos poetas son recordados con publicaciones póstumas que sus familiares y amigos hacen muchos años después de que fueran asesinados.

Para este primer apartado de análisis, parto del imaginario de país, desde el resto y lo afectivo que cada uno de los autores propone en sus poemas póstumos. Para ello analizaré tanto los escritos de los años ochenta, como los poemas inéditos que quedaron publicados en sus libros “De nuevo soy agosto y otros poemas” (Chaparro 2012) y “Poesía reunida” (Vélez 2018). El estilo de Chaparro se caracteriza por el verso libre, sin puntuación, que da la idea de manejo de la imagen poética en pleno movimiento y ensamblaje. Las imágenes construyen un universo onírico, donde esta falta de puntuación y de mayúsculas iniciales puede indicar también una forma de cercanía a la escritura automática.

El estilo de Vélez, en cambio, constituye una cancioncilla cercana al coloquio conversacional, las imágenes más directas, buscan un interlocutor común, el tratamiento con la imagen allí se hace a partir del lenguaje coloquial. En ambos libros se incluyen las obras publicadas de cada uno de los autores, bien sea a manera de selección, o por considerárseles como algo importante dentro de su experiencia vital como en el caso de Tirso Vélez de quien se incluye el poema “Colombia un sueño de paz” por el cual fue apresado y los poemas *Recogiendo estrellas, ciudad de sombras, prisionero del tiempo la visión de los espíritus* escritos durante su estadía como prisionero.

En el cotejo que realizo entonces contraste la forma de elaborar las imágenes que cada autor propone a lo largo de su trayectoria poética hasta antes de su asesinato. Esto

relacionado con las emociones que se manifiestan en los poemas. Me propongo hablar de las construcciones autorales y de las imágenes del resto en relación con la guerra, con las influencias poéticas en cada caso y con la apuesta política que los convoca en común.

Es difícil saber si ambos autores en algún momento se relacionaron en vida. Cada uno ejercía la palabra desde su profesión: el ejercicio activo del periodismo en el caso de Chaparro, la actividad política en el caso de Vélez. Ambos autores se sitúan en el margen de la producción autorale de la época, por sus lugares de origen, que se encuentran en las provincias, y tienen un serio ejercicio de escritura, como forma de ver el mundo, esto lo demuestra su constante actividad escritural, da cuenta de ello también, la producción poética que se publica inédita. La circulación de sus ideas en otros medios, la reflexión sobre el oficio de poeta.

Ambos sobreviven no solo por sus publicaciones sino por lo vigente de sus discursos, por la actualidad de los afectos y actitudes políticas en su escritura, aunque con estilos marcadamente diferentes. Los poetas testigo, asesinados, se saben peligrosos, es por ser productores de imágenes que contrarrestan, batallan, políticamente con la palabra, para intervenir la realidad social. Lo que ambos poetas previeron fue su muerte, la sobrevivencia de su obra a pesar de su asesinato. También les une, un lazo de amistad con los poetas contemporáneos, que hace de sus obras un documento de lo póstumo.

Tirso Vélez y Julio Daniel Chaparro son poetas que escriben *en emboscada*, durante los años ochenta y en medio del estado de excepción que se implanta como norma en el país. La autoría vulnerable ante el contexto violento ambos se saben en amenaza y efectivamente asume como víctimas inminentes por sus militancias políticas e ideológicas. Su escritura resulta siendo esta visión, este saberse en amenaza que se deciden testimoniar en los poemas. En este caso, se puede decir que ambos sobreviven en el sentido que entiende la *Sobrevida* Derrida (2003), donde el autor se anticipa a lo que perdurará después de la muerte. Al margen a pesar de la obra escrita en vida, la sobrevisión que el caos y la locura organizan como un sistema de sentido delirante que se anticipa al después de la palabra y a su imposibilidad en el contexto. Por ello, las imágenes de la muerte que repiten recurrentemente en sus poemas, a causa de su palabra.

A pesar de su asesinato, el poeta Julio Daniel Chaparro, nos habla de la impotencia en el siguiente poema que hace parte de un homenaje realizado póstumamente, publicado en la página de la Unidad de Víctimas ⁴²:

ahora veo que soy
de aquellos jovencitos
que podrían ser manada
de potros azules
de esos que fácilmente desnudarían
sus cuerpos
se arrancarían las crines
para aprovechar hasta la muerte
tiernos sexos a la luna (Chaparro 2016)

La primera imagen que destaco es la de la manada, ese lugar intermedio entre lo humano no humano habla desde la lengua resto, desde el balbuceo con el que puede escribirse el dolor (Rivera,2015; Deleuze & Guattari 1994). El escritor se está ubicando desde un momento presente, expone el cuerpo y la desgarradura. También se nos presenta el ensamblaje que acaba en las imágenes; esto es el devenir animal, en la multiplicidad que está enunciado el yo poético. Es importante esta relación en la medida en que “el devenir está en el orden de la alianza”, (Deleuze & Guattari 1994, 245). Entre la imagen de la naturaleza y lo humano que enunciase articula el resto. En este sentido se puede hablar entonces de la manada como una metáfora del colectivo que se une a lo salvaje, a la expresión de lo animal como aquella juntura de lo que permanece, en resistencia contra la violencia y el predominio de discursos del horror, también representado en las imágenes violentas contra lo animal

De este modo en el poema de Chaparro se aprecia el marco posible, la visión más allá, en ese ambiente onírico que va creando el poema y lo erótico enuncia también la muerte. Se manifiesta el yo poético sobreviviente en la escritura. Si bien, el poema no ha tocado explícitamente el tema de la guerra con estos indicios el cuerpo-palabra crea la sobrevida, después de la muerte, pues citando a Derrida: “Si desde la vida apelamos a la visión podemos hablar así de sobrevivir una vida tras la vida o una vida tras la muerte-como una sobre-visión que sobrevé en una visión más allá de la visión”. (Derrida, 2003, 93).

Según esto, Chaparro nos ofrece una visión cercana al sueño que enuncia una certeza en el poema:

⁴² Institución creada durante el gobierno de Juan Manuel Santos en el 2012, regulada mediante la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras (Ley 1448), como gestora de los procesos de reparación judicial e integral de las víctimas del conflicto armado.

sé que si el ser superior que latiga con hilos de vidrio
 un día se durmiera
 yo saltaría al borde del abismo
 y caería gritando algo que dijera
 “espérame
 -Suave-Brillo-De-
 Espadas”
 (Chaparro, 2016).

El ser superior, Dios, la poesía, ¿acaso la luna? Es un ser que ejerce dolor sobre el cuerpo, también habla de la ausencia, un ser somnoliento frente al horror, que provocaría el suicidio, el salto al abismo y el grito al que se arroja, el yo que enuncia. Las mayúsculas iniciales resaltan también una imagen que hiera el cuerpo, entre las palabras. La visión está en el arrojarse a la muerte, el poeta está sobreviviendo, después de la muerte, por su palabra. Vale la pena mencionar que, Julio Daniel Chaparro fue asesinado mientras cumplía su misión como cronista del periódico El espectador, alcanzó a publicar cuatro de las seis crónicas encargadas, antes de su asesinato en abril de 1999.

También es necesario acotar la relevancia de esa construcción onírica como característica de la escritura de Chaparro. El poema arroja el testimonio de violencia cuando el yo lírico visiona el arrojarse y la impotencia, crea visiones de rebeldía, del sujeto en amenaza, frente al poder que ejercen sobre él:

ah, si no tuviera amos
 si sólo me dejaran ser así
 o caminar entre las flores:
 hombre bueno
 hombre muy malo
 varón y hembra
 y asesino y lodo (Chaparro, 2016).

El condicional gramatical “si”, hace referencia a esa libertad, la emancipación existencial de la vivencia sitiada. Es capaz de multiplicar para resistir la opresión molar (de lo hegemónico de la guerra) que lo aprisiona, que lo esclaviza. Luego la certeza aparece interpelando al victimario, la amenaza de la muerte por la palabra:

yo sé que si alguien con ojos de langosta
 comedor de suelos
 me pidiera de mis gustos
 yo lo abrazaría gritando:
 préstame tus alas blancas
 déjame ser pájaro
 enseña a transparentar este odio feliz
 que te siento
 porque eliges por mí sobre mi vida. (Chaparro, 2016)

Llama la atención la calificación de felicidad a partir del odio, la elección del otro sobre la vida del sí mismo, el suicidio y asesinato, como en oxímoron sobre la vida, en manos del pájaro que se enuncia para elegir sobre la vida del yo poético. Frente a esto aparece el grito de alas blancas, el victimario, el amo, es otro que merece el abrazo. No hay más que grito porque aparece el dolor, la imposibilidad de ser libre. Así, la imagen de un animal sobreviviente (el pájaro) asume su certeza y lo único que le queda es el ruido, el lenguaje de la ruptura de cristales, del poema que se escribe sobre su propia muerte: anticipada, sobrevisionada.

si de mí dependiera
 sería el tocador del ciego
 el pianista encadenado que vomita nubes
 el anciano que rompe cristales
 con un gesto que bien podría ser
 el poema de su muerte. (Chaparro, 2016)

Las imágenes de la imposibilidad, se ven aquí con lo que excede y de alguna manera le da la función al habla: el ciego no puede ver, pero al asumirse como tal, el poeta es quien toca por él, le da lenguaje. Hay otros dos poemas que son más explícitos sobre el hecho de esperar la muerte, pero no como la conciencia de la finitud la que se expresa, como ese entregarse a la muerte, sino la muerte por la amenaza, por verse en peligro, así lo expresan sus títulos: *si alguien te dice que yo he muerto....* (Chaparro 2012, 25) y *si una noche cualquiera me encuentran muerto en una calle* (Chaparro 2012, 27) en donde la voz lírica se anticipa ante el asesinato, se sabe amenazado.

Asimismo, el estallido vuelve con el gesto del anciano, el ruido es la muerte misma, el dolor de los cristales rotos. Es entonces la certeza de la muerte a causa de esa búsqueda de lenguaje, esa búsqueda del decir a pesar de lo imposible está latente en todo el poema, por ello la voz lírica plantea:

quisiera ser alondra o rostro destripado
 o caracola verde o Ángel habitado por espinas,
 pero ya veo que no puedo
 que me contento con andar mirando
 mi rostro de leproso
 que feliz o no respiro
 y no me salen sapos
 que voy por ahí proyectándome
 reventando espejos. (Chaparro, 2016)

Vuelve la imagen ruidosa, la sinestesia de lo que estalla, el doble del espejo brillante es el otro, el enemigo, la muerte misma acechante, es la visión que nos entrega el poema, el desafío de un yo en tensión que juzga, como un juez poeta, su propia realidad

y su propia amenaza de muerte, que espera y se cerciora con la mirada que se proyecta en esa imagen que estalla y revienta violentamente, la del espejo.

El poeta sobrevive, no sólo por la visión, también porque desborda el tiempo del texto mismo, el testimonio se anticipa a la representación de lo irrepresentable, a la muerte a causa del decir, de reventar esos espejos que acusa el yo lírico. La actitud de este tipo de poeta testigo, como también identifico que es Tirso Vélez, es la de arrojarse a la amenaza a través del lenguaje, según el mismo Chaparro lo hizo y lo vio también, una sobrevida implica una sobre visión, en términos de Derrida (2003). Leo el siguiente poema, donde se configura esta reflexión sobre la existencia sobreviviente:

Relatividad
 Toda verdad es curva
 Nietzsche
 I
 En el meridiano X un hombre
 exclama al ver el sol naciente:
 ¡hoy calentará mucho el sol!
 en otro meridiano a noventa grados de ahí
 y en ese mismo instante
 otro hombre exclama ¡Qué sol, tan candente!
 II
 Quizá
 es la vejez o el tiempo
 lo que produce
 aquel olor a naftalina
 que envuelve al niño
 al nacer envejecido
 por la muerte
 y se asombra
 de no ver nada nuevo.
 sin embargo,
 el anciano se estremece
 ante la novedad
 del nacimiento.
 Como el sol
 que se pone para morir cada día,
 así
 el anciano y el niño
 se saludan
 despidiéndose
 mientras se alejan acercándose
 en su muerte nacimiento.” (Vélez 2018, 43)

Ese lugar liminal, el intersticio entre la vida y la muerte, entre lo que resta y se reorganiza de la vida es lo que entiendo como una filosofía de la sobrevivencia. Anoto el citacionismo que presenta la voz lírica en el epígrafe, como una de las técnicas de escritura documental (Rivera 2013). Lo que le da el tono filosófico, o al menos reelaborado al

poema. En la primera estrofa la voz lírica nos pone en escena a dos hombres, ubicados paralelamente viendo al sol, el astro como representación de la luz, la emisión equidistante (X) del enunciado que simula también una conversación.

En la segunda estrofa la escena es la del niño que nace y el anciano, que va hacia la muerte, la del arrojado. Vuelve el sol a representar la vida, la que se enciende y la que se apaga con él, con la luz. En el intermedio se enuncia la sobrevivencia a través del saludo, el gesto de la despedida, el interludio entre la vida y la muerte, el acercamiento, la indefinición, el sobrepasar la muerte y reorganizar la vida o la vida después de la muerte.

Este intermedio, esa escisión que se hace visible en los poemas, resulta de la construcción de una representación también residual. A eso que denomino aquí el resto, es la imagen de la violencia en los poemas, representación inacabada que busca su cauce, hacerse cuerpo en la sobrevivencia. Lo veo claramente en el poema “La visión de los espíritus”:

La visión de los espíritus

Un corto momento, un momento de descanso

Sobre la nube y otra mujer me concebirá

Khalil Gibrán

He visto espíritus

que salían de los ancianos muertos,

elevarse cual cometa al infinito,

abrirse paso entre las nubes

con sus manos

hasta llegar al cielo,

con risas, con llanto, silenciosos.

He visto espíritus

de otros aun no viejos que temían

enfrentarse a la vida

con sus cuerpos,

irse a gozar con su plena cobardía

entre la paz infinita de los muertos.

He visto espíritus

de jóvenes que blandían

la espada de la juventud

entre sus manos,

abandonar con dolor

los bellos cuerpos que tenían

y que creyeron eternos

pero eran cuerpos humanos.

He visto espíritus

de niños que apenas alanzaron a saborear

el amargo néctar de la vida

como visitantes

que nada trajeron y nada se llevaron,

porque vivieron para marcharse enseguida.

He visto espíritus

que anhelantes se quedaron

esperando un feto

que jamás llegó a la vida;
 son espíritus errantes
 como tantos que he mirado
 vagar y vagar por el mundo a la deriva.
 Y muchos de estos espíritus
 dolidos me contaron,
 que por seguir siendo vírgenes
 sus madres son conciencia
 el derecho a la vida les quitaron (sic)
 para mantener ante la sociedad las apariencias” (Vélez 2018, 48).

El poema hace un inventario de “visiones”, de cadáveres que trascienden y devienen espíritu, que asumen una voz y conversan con la voz lírica, que reclaman derechos. Lo interesante de este poema también está en ese verso reiterado y aliterado como un estribillo: “He visto espíritus”, funciona en el sentido de la visión del poeta vidente que las cuenta, pero también en el sentido de lo que se testimonia, la sobrevivencia. La declaración de estos espíritus, liminales, trata sobre el resto que busca cuerpo, que menciona el cuerpo y lo pierde, que está errante, en movimiento, su plural y colectivo está integrado en el poema.

“Ver” para el poeta no es solo visionar como una profecía, en el sentido mesiánico de que algo va a pasar o rescatar esas almas. Aquí en cambio funciona como sobrevivir, en el sentido en que, a pesar del despojo de la vida, hay vida aquí y la vida permanece, se reorganiza, sobrevive y coexiste con nosotros en el poema. El poeta no solo construye esta sobrevivencia, sino que la testimonia, para hacer mover el documento hacia al interlocutor, a lo afectivo que tiene la sobrevivencia.

En la misma sintonía, la función del autor (poeta testigo) no se trata entonces de dar voz a los que no tienen voz, sino de cómo la poesía, además de construir la catarsis, el duelo y las pasiones de la sobrevivencia, de movilizar los afectos que deja la guerra en las poblaciones, construye un sistema de sentido a partir de lengua que permite la sobrevida y así se literaturiza el testimonio, y que permite hacer la memoria desde lo afectivo, la poesía moviliza las simpatías extendidas, en el momento en que el poeta las escribió, en la memoria y el condolerse de su vida, en la condición póstuma en la que se publican estos poemas.

Noto en contraste, como en ambos casos, la *sobrevida* construye un tipo de autor vidente, asociado a una forma de existencia poética. Esta videncia desorganiza los sentidos en cuanto a que se sabe que los ideales ponen la vida en amenaza, por eso hay que empezar por entender que, en la lógica de estos escritores, la escritura no se aparta de su actividad política, entender también que lo que escriben es poesía por el arrojo mismo

y compromiso de su palabra contra la muerte, contra la vida propia, pues se saben vulnerables y en amenaza.

En relación con esta idea que mezcla lo más heredado de la vanguardia en el caso de Chaparro con el surrealismo y el modernismo en ambos casos, en esa autoría vidente, puedo hablar entonces de aquellos poemas que permiten leer un rastro de las influencias literarias, plásticas y visuales de cada autor, lo cual pone también en tenor el manejo de la textualidad en cada apuesta poética, la desapropiación y sus formas en el caso de la construcción de los poemarios, corresponde entonces trasladar el análisis hacia estas herencias y manejos documentales articulados, ensamblados en los poemas de Chaparro y Vélez.

En algunos poemas de Chaparro podemos encontrar influencias narrativas y poéticas del Siglo de Oro español y con ello también ese abierto tránsito entre la narrativa y la poesía que implica el poema testimonial, así lo percibo en los siguientes versos:

la herida en el espejo
 como el herrumbroso caminar de la penumbra
 como Johannes Dahlmann que posa su pie en la llanura
 y ya no se detiene
 como Gutierre de Cetina, que no silenció su amor
 y sigue sosteniendo el filo de la espada
 como el trigo que rebrota y hace trigo
 como el sol que silenció la sed desahogada del abuelo
 así permanezco yo, así continúo vivo
 a pesar del espejo y mis palabras". (Chaparro 2012, 41)

Con la referencia Johannes Dahlmann, la alusión a Borges con su cuento "Sur", donde el personaje se deja matar, para seguir en el sueño, y la frontera es la llanura. En el caso de la poética del autor, la frontera es la visión de ese horizonte que va narrando con la mirada a lo largo de las imágenes, del montaje de sus poemas. Gutiérrez de Cetina es en cambio el poeta que, con esa arma, la poesía, logra nombrar el amor. Este mismo amor del que habla en su poema para una viajera, el amor por un país en destrucción, en violencia. Con esta referencia, con ambas a decir cierto, anticipa Chaparro su miedo, su amenaza por el decir.

Pero no es una muerte resignada, sino como el mismo personaje de "Sur", es una muerte elegida, en ese paralelo entre lo civilizado y lo pasional, en esa mezcla de espacio tiempo, Chaparro evoca su gesto poético del testigo, su elección y visión sobre lo que sobrevive en él, asume la amenaza y el acecho de la muerte, pero al mismo tiempo sabe, que su palabra, espejo de esa herida, es una forma de sobrevivir. Como en el cuento de Borges:

Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado. (Borges 1994, 24)

Con respecto a las híbridas y el desplazamiento entre los géneros resulta inquietante esta textualidad. Los movimientos, cruces entre géneros, entre formas, ya no sólo es el poeta de la elegía, sino que el tono de los poemas se sabe reorganizador de la vida, el poema es otro campo para lo vital que busca su cauce a falta de realidad. En el caso de Chaparro en la mirada panorámica, en el saberse para la muerte y aun así profesar el amor como un poeta del Siglo de Oro, comprometerse así con su palabra, con una nación fragmentada y herida, que no es la del proyecto utópico del país sino la que testimonia a través de esa declaración de lo afectivo.

Este saberse para la muerte, vuelve en sus últimos libros (1991, 1995, y su obra inédita), como una confirmación. Reitera el uso del ensamblaje de imágenes y la narración poemática a través de secuencias numéricas, la referencia al paisaje y la amplitud de la mirada, la figura del amante sobre la patria herida, dedicatorias a líderes de la Unión Patriótica, movimiento político exterminado por sus ideas de izquierda, a los directores y personajes que tienen relación con la imagen audiovisual amigos suyos, como los pintores, los directores de teatro y televisión. Voy a dedicarme ahora a analizar el afecto de la amistad como política de los poemas de Chaparro, porque creo que junto al amor crean el mayor referente de lo que implica sobrevivir y escribir durante un ambiente bélico y de industrialización de las memorias.

También encuentro en este trabajo con la imagen de la influencia individual y las técnicas documentales de escritura el citacionismo que pone en evidencia la tradición colombiana del poema testimonial, con autores comprometidos socialmente y que sí están ahora en el centro de los estudios de la poesía del siglo XX, tales como Gaitán Durán. En el poema de Chaparro se logra apreciar esta influencia relacionada con la emoción del amor.

En esta poesía comprometida con lo amoroso, con lo vital, no resulta extraña una referencia a como la de Gaitán Durán, tal y como se manifiesta en el siguiente poema:

Pareja

voy a vivir contigo y contra ti

Jorge Gaitán Durán

pedazo a luz de sobrevida

cuerpo encontrado para encontrar mi cuerpo

mujer reverdecida desde el labio con un pétalo

construida con las palpitations de las aguas
 voy a vivir contigo y contra ti.
 contra ti
 alfiler oscuro de mis ojos
 rasgo de mi cara en otra cara
 elemento mío de varón, pecho de hierba maltratada
 y temblor y frío y esperanza
 y todo mi silencio para soportar la muerte
 como un árbol.
 contigo y contra ti y contra dios
 viviendo escasamente
 en cada paso adolescentes puros
 recomenzando a morir y nada más:
 sólo los hijos (Chaparro 2012, 96).

Podemos estar leyendo una escena de la relación de pareja, digamos en términos amorosos románticos, con todo lo que implica cualquier relación humana. Pero tenemos que recordar que leímos cómo enuncia el amor Chaparro y la relación suya con el poeta del Siglo de Oro que enuncia el amor como la valentía del decir. Pedazo de luz, la iluminación de la sobrevida, de lo sobrepasado de la amenaza resulta ya una salida ante la muerte. Es un amor contradictorio, espejo, erotizado y redimido a través de los hijos, también encontramos poemas a los hijos y relaciones paterno filiales y maternas filiales. a lo largo de varios poemas de Chaparro, pero, aquí enunciados. El amor se vuelve una razón de nación, un sentimiento de patria en el sentido de lo doloroso, de la amenaza misma, de ese contra ti, contra aquello que se desdeña, que conflictúa pero que permite la sobrevida.

Se interpreta además esta salida y entrada a lo íntimo de una relación de pareja, por el epígrafe que hace parte de un poema de Gaitán Duran. La voz lírica enuncia la ciudad y el compromiso con lo público: Roma en llamas. La destrucción es invocada en este préstamo, en esta desapropiación del sentimiento comprometido, influencia directa en la poesía de Chaparro, en su imaginación poética y pública, en esa combustión de lo que la guerra deja en ruinas.

El amor de Chaparro por la patria, por la poesía, por el pueblo que sufre la destrucción y que redime a través de la búsqueda del lenguaje, en medio de la emboscada, es esa sobrevida en sus poemas, en sus imágenes oníricas, “contra ti”, dice contra todo eso, incluso la amenaza, porque todo es familiar y afectivo, es íntimo y privado, pero también es público. La presencia de la mujer, sumada a lo natural, vuelve a la representación de lo doloroso, de lo que el autor propone como poética de reelaboración de la vida. Los hijos, la herencia de la pareja, es el amor de patria y la familia, dos

instituciones que se extienden en esa sobrevivida, con las que el autor compromete su poesía.

La desapropiación como técnica documental está no sólo en la referencia a Gaitán Durán, sino en la reelaboración de un poema que a luces de Chaparro es más íntimo, pero no menos político que el original, como vemos:

Veré esa cara
 Voy a vivir contigo y contra ti.
 Roma en llamas, la casa de los dos
 tiene un cuarto vacío. Nuestro Dios
 ha partido. Todo cuanto le di
 me comenzó a pesar: mi baladí
 fervor de adolescente. Grité: Nos
 reclama cada ser; o: Todos los
 Hombres son nuestros hermanos. ¡Mentí!
 Ahora sé que renegué del cielo
 por nada. Inane César, porto el duelo
 de un mundo sin amor ni paz ni fe.
 Eres cuanto me queda: la postrera
 mirada fiel. ¡El terror persevera,
 Cara! Cuando me abrases, te veré. (Chaparro 2012, 96)

En el poema original de Gaitán Durán, la referencia a es a un sí mismo en el espejo, un colectivo que abraza el poema, que reelabora el poeta en medio de la emboscada. La documentación como técnica cobra una reelaboración poética, incluso el verbo que se cita como epígrafe se inserta dentro del poema escrito por Chaparro. Ya no es *Roma en llamas*, es en cambio una mujer que sobrevive, que se sabe para la muerte en el poema, y que es erotizada “rasgo de mi cara en otra cara”, ya no es el terror que abraza al yo poético, como en el epígrafe.

Es en cambio un amor de pareja, que se extiende a lo largo del territorio, que corporiza en la ecología del mismo todo el dolor y la pérdida de Dios, todo el silencio para soportar la muerte. También es la condición de poeta testigo, sobrevive, testimonia y ama, como lo dice en su poema “el amante”: amor, se sobrevive.

Este amor filial, esta empatía en el sentido de sentimiento de nación que no es el hegemónico, se expande, se rememora como política de la amistad, que llega a hacer testimonio de una vida en la poesía. Esta política testimonial de la sobrevivencia es comunal porque agrega a otros, a sentir ese amor por la patria, ese amor doloroso y al mismo tiempo trunco, que el poeta manifiesta frente la realidad poetizando los símbolos que lo mueven y lo dignifican, con la naturaleza y los sueños en el movimiento de lo doloroso hacia el amor y la esperanza.

Aunque los poemas no son emulaciones ni del modernismo, ni del surrealismo propiamente dicho como influencia estética pura, por decirlo de algún modo, esta hibridación de géneros nos hace ver los restos estéticos, los lenguajes y texturas que ensambla el autor para construir su obra alrededor de los afectos como eje que vincula, ese imaginario emocional y de país herido. Algo similar acontece con la poesía de Vélez, en donde los restos de las influencias más notorias se encuentra la referencia a Neruda y Allende en el poema *Girasol*.

Esta poesía de la lengua resto, del balbuceo, que es la literatura en Deleuze y Guatari (1996), también son la ceniza, visible en otros poemas, no sólo en lo que implica la intertextualidad documental que proponen, sino la relación imagen-afecto-poesía que se articula en ellos. Así, lo noto en los siguientes poemas, donde se presenta esta alianza desde las flores como representación y cuerpos del resto:

Girasol
 Cuando murió Pablo Neruda
 los médicos creyeron
 que había muerto de infarto
 pero al practicarle la autopsia
 sacaron su corazón
 y era una flor amarilla y grande
 como un girasol.
 Creyeron entonces
 que bien podría haber muerto
 de arteriosclerosis
 pero al tratar de sacar sus venas
 encontraron raíces infinitas
 por donde cantaba azul la sabia del planeta.
 Pensaron también que una amigdalitis
 podría haberlo matado
 pero al mirar en su garganta
 encontraron una larga fila
 de vivos y de muertos
 que se nutrían de sed
 en una fuente de avideces.
 No descartaron tampoco un derrame cerebral.
 Entonces abrieron su cráneo
 y la sala se llenó de pájaros irreverentes
 que rompían los vidrios
 y huían por las entrañas
 con trinos y aleteos.
 Los médicos quedaron convencidos
 que a Él
 ninguna enfermedad podría tocarlo
 fue cuando decidieron examinar
 nuevamente y con cuidado
 la flor su corazón
 y allí encontraron la bala
 que días antes

había matado a su amigo
 al presidente Salvador Allende.
 Luego de reunirse en junta
 los médicos
 aún sin comprender
 dictaminaron que el poeta
 había muerto de tristeza. (Vélez 2018, 61)

La reorganización de la vida, los afectos de la tristeza, el movimiento entre lo lírico y lo narrativo se dejan apreciar en el texto. Adicionalmente, dice Derrida, que ‘la religión de las flores es la religión del sol’ (Derrida 2009), esto puede acercarse a la noción de literatura como religión laica, en donde el duelo y la religiosidad aparecen en las imágenes como forma de la política de la literatura propuesta por Rancière una suerte de imagen de exhumación del cuerpo muerto de Neruda, de la ciencia interpretando y de la imposibilidad imaginada del corazón del poeta, de la bala de Allende en el cuerpo del poeta, la implicación de la destrucción en el cuerpo del poema, con todos estos rastros exhumados hay un claro indicio de cómo se configura el resto, estéticamente, desde estas relaciones intertextuales (Rancière, 2011).

En esta sintonía de lo afectivo, de las influencias de escritura y el resto como estética desapropiada, documental voy a comentar ahora dos poemas que encuentro, dialogan desde lo que fuera la experiencia del poeta aprisionado. Su escritura desde allí dio paso a los poemas que hacen parte del libro titulado ‘Prisioneros del tiempo’. Quien lo titula es su amigo, el editor del libro, según no los presenta, es un poemario escrito desde la sinceridad. Lo compara además con los poetas Armando Orozco y Miguel Hernández, aprisionados también y conmocionados por el encierro.

Estas influencias, sobre todo la del poeta español de la generación del 98, con sus fuertes cortes románticos y simbolistas, son visibles por la referencia y por la búsqueda de un lenguaje cercano a lo popular. La estructura de los poemas de Vélez se mantiene constantemente en los mismos versos sencillos, con una sintaxis que se asemeja a lo narrativo, usa imágenes muy cercanas a lo común.

Desde la idea de democratización de la literatura en sí misma, estos poemas hacen parte del mismo periodo enunciado por Chaparro como *Generación en emboscada*, lo que lo vincula principalmente es el testimonio y la intencionalidad, la urgencia de escribir y poner el pathos allí, hacer visible y contar, testimoniar la vida allí, durante y a pesar del acecho, en la búsqueda de un lector. Adicionalmente, estos poemas tienen un sedimento de la memoria mucho antes de que se hablara de memoria como política, así vemos como

la lengua del resto se configura el pathos, el testimonio, las imágenes sobrevivientes, notamos esto también durante la vivencia del encierro:

Desencuentros
Hago y deshago los sueños
diariamente
armo y desarmo la tristeza
pieza por pieza
desintegro y restauro la memoria
como Penélope
tejo y destejo el amor
eternamente. (Vélez 2018, 89)

La referencia a Penélope, de la mitológica historia de Homero, funciona aquí como un devenir amoroso, a la espera de la aventura, que funciona para la voz lírica desde el lugar del encierro. El gesto del poeta, es el de deconstruir, armar y desarmar el pathos, la tristeza, restaurar la memoria y se ayuda del paisaje cósmico para seguir (es recurrente la imagen cósmica, del cielo, de las luces, de las estrellas, en la poesía de Vélez):

Hago los sueños
cuando cuelgo mi columpio
en las estrellas
y puedo ver un ángel gamín
que se desliza
por un tobogán de nubes.
deshago el sueño
cuando la realidad me ubica
en esa pesadilla tenaz
del desencuentro”. (Vélez 2018, 89)

Un ir y venir entre la realidad vivida y la realidad soñada, un pensamiento permanente, entre el tiempo, la realidad y por otro lado la pesadilla, el desencuentro, forman parte de los días de encierro.

Armo la tristeza
cuando el durazno de una piel
me resulta inalcanzable
O cuando un niño sonrío
para nadie
desarmo la tristeza
si mi voz usurpa
la alegría
y puedo regalarla clandestinamente. (Vélez 2018, 90)

Vuelve a pensar, a incluir, esos anónimos de su política comunal que desdibuja el yo, no hay una conjugación de estos verbos desde la primera persona, hay más bien una ubicación que integra a este colectivo en la primera persona. Un gesto de quitar a los otros, esa “tristeza ajena”, una preocupación por la alegría, es otro de los temas que

vuelven insistentemente en los poemas que hemos leído, el poeta no está allí, en su voz lírica, para amplificar este afecto sino para testimoniar la imposibilidad de la transformación, del movimiento trunco, la condición de la espera y el desencuentro con la palabra para nombrar, porque todo lo que puede nombrar está rodeado de lo común.

Desintegro la memoria
para olvidar
mi libertad perdida
para no recordar
que existe Angola
Sudáfrica y Haití
sin que pueda yo hacer nada. (Vélez 2018, 90).

La mención a los países donde la pobreza, la desigualdad, son temas importantes, de la destrucción, nos da la idea de la consciencia poética universal de la voz lírica, de una extensión más allá de lo local desde donde se piensan los problemas, la impotencia manifiesta en esa búsqueda, en la necesidad de hacer, que se ritualiza en la escritura.

Restauro mis recuerdos
para invitar a Neruda
a Vallejo y a Espronceda
a compartir mi celda
con Miguel Hernández. (Vélez 2018, 90).

Aquí entonces encontramos las referencias directas del poeta, en la invitación a compartir celda, se sabe acompañado de Miguel Hernández, en la condición de preso y de preocupado por los problemas del mundo ante la guerra, al igual que Vallejo, Neruda y Espronceda y sus elecciones y pensamientos, más allá de lo poético, asumidos desde lo político.

Tejo el amor
al mismo tiempo
que hago cualquier cosa
y lo destejo
con sus mismas fibras
cuando pecho. (Vélez 2018, 90).

El poema termina en el presente de todos los verbos pronunciados, en el amor de la espera, y el nombramiento del pecado, como referente cristiano. Vale la pena mencionar la figura de Penélope, occidentalmente femenina, que asume aquí la voz lírica en sincretismo con la fe cristiana. Ese pecar se puede interpretar como la imposibilidad misma, como el no hacer más que la espera, como la impotencia ante la realidad pesadilla que se ha nombrado, que es lo que el poema está testimoniando desde los restos y las influencias, desde la invitación a los referentes de aquella poesía comprometida.

El testimonio de la existencia, tiene su tradición en la literatura latinoamericana. Parafraseando a Tamara Kamenszain, no es sólo la poesía que se aborda como testimonial, sino ese gesto de hablar del dolor, de buscar las palabras precisas para nombrar, lo que, a poetas como Alejandra Pizarnik, César Vallejo y algunos otros de la poesía actual argentina tienen en su producción poética (Kamenszain, 2007).

Así que no se trata solo de una configuración dialéctica, que busca interlocutores, sino que registra toda una intensidad estética, en el caso de Vélez y de Chaparro, la de la sobrevivencia. El testimonio se vuelve el sedimento más profundo de esta poesía, una política que une las estéticas y apuestas diversas en la misma época y en regiones distintas de Colombia, con distintas influencias literarias y preguntas disímiles con el lenguaje.

Hasta aquí me he fijado en estos restos que construyen la imagen y los afectos alrededor de lo que sobrevive, que en la categoría de autor que abordo en este apartado, tiene que ver con aquella sobrevisión del autor, al cual la realidad descentra sus experiencias y le hace escribir. Se motiva el pathos bien sea desde la construcción onírica, como en el caso de Chaparro, o desde la experiencia reclamante y del verso sencillo, cercana al lenguaje coloquial, como en el caso de Vélez.

Asimismo, los materiales de trabajo con la cultura y las técnicas documentales de cada autor, se dan de manera diferente. En cuanto a Chaparro hay una construcción imaginaria del montaje, un citacionismo en el régimen estético que está elaborado desde la lengua culta, desde cierta noción letrada de la misma. En cambio, en Vélez, el documento es la palabra coloquial, las imágenes, que se desapropian son las de la cultura popular, como se deja ver en los poemas “Colombia un sueño de paz”, con la inclusión del estribillo de un ritmo popular con la imagen de la virgen de los reclusos o con la inclusión de la canción comunes a en el poema “Epitafio para José Antequera”. Las imágenes populares, católicas y de lo común hacen parte de su repertorio e interpelación del lector, del tipo al que está buscando afectar.

Ahora bien, para finalizar el cotejo que me he propuesto sobre los poetas asesinados, después de este análisis de la construcción autoral, me corresponde abordar uno de los afectos que unen ambas publicaciones: la política de la amistad, aspiracional y de justicia. A partir del gesto de la publicación póstuma, tenemos acceso a las dos antologías que compilan el trabajo y trayectoria de ambos autores. En esta noción de amistad me quiero concentrar en los sentimientos y construcciones dolorosas y reclamantes del país. Pues encuentro allí, no solo con la publicación, sino con la

coexistencia manifiesta en los poemarios, una política de reclamo de derechos que se extiende de lo íntimo hasta a lo colectivo y público.

En el caso de Chaparro, encuentro que el último de los poemas de la antología reafirma la idea de la amistad, de la familia extendida y del proceso empático de escritura, así también vuelve sobre la técnica del montaje, el ensamblaje de las escenas para crear esos movimientos afectivos con las imágenes, en su poema “Petición de gracia” del cual transcribo un par de escenas para concretar esta comprensión de la política de la amistad:

4.
 cercana amiga que silbas el mismo sonido de la flauta:
 no aprendiste tu labor de árbol, tu vocación de viento
 soplando cometas.
 no fuimos la sangre de los charcos, ni prado ni montañas
 ni muchachos enarbolados como nubes para incendiar
 los gritos
 de este rompezón de manos que llamamos patria.

6.
 rostro mío en otro rostro, igual dolor igual herida
 suave sangre que estuvo en el primer litoral alcanzado
 por la ola.

7.
 amiga:
 deja estas sombras gemir, pero evita que nos agoten
 los pantanos. (Chaparro 2012, 107)

Tres escenas que hablan de esa expansión de la amistad, del amor hacia el dolor de país, de ese sentimiento nacional que sigue buscando lenguaje con los gritos. La empatía afianzada por la rostridad de lo igual, del litoral y la sangre, la enunciación del amigo, la amiga en el caso del poema. Dice Derrida que la política de la amistad es la única democracia, que acepta la diferencia de sí y de los otros (Derrida 1998). Por su parte, Agamben analiza esto y lo lleva más allá en la reflexión filológica de lo que implica la amistad, lo lleva a pensar en la política de lo que se comparte en esa existencia en común (Agamben 2016), como se puede observar en el siguiente fragmento:

la amistad como co-sentimiento del puro hecho del ser. La amistad es el compartir que precede a toda división porque lo que tiene que repartir es el hecho mismo de existir, la vida misma. Y lo que constituye la política en esta repartición sin objeto, este co-sentir original. (Agamben 2016, 49).

Es una política afectiva sobre la extensión del territorio y esa mirada panorámica con los otros, hacerse parte de ese co-sentir, en lo político de pertenecer a un partido, en lo político de la escritura y de la amistad. Entonces lo que se reparte es el amor por la nación, por la patria herida, por el documento que va registrando este testimonio de lo

que se destruye en común, pero también de lo que sobrevive en común. La amistad entonces, como política, no solamente comparte la red de interdependencia para sobrevivir.

Los amigos del poeta son sus testigos de existencia, no solo los que posibilitan la diferencia, la democracia, como pareciera sugerir Derrida (1998) que funciona la política de la amistad, sino que además ellos están en el testimonio que entrega Chaparro en su creación, soporte de su amor, comparten unos valores, unos afectos, distintos a los hegemónicos, al discurso imperante de la guerra, de la violencia. Y, en tiempos de memoria, esto se devuelve, le da la vuelta a través de la poesía, no se testimonia sobre el asesinato del que fue víctima el autor y su gran obra poética con la publicación, lo que se hace es recordarlo para mover el archivo, para decir: *no sólo fue un periodista silenciado, sino que era poeta, escribió estos poemas donde amaba al país y se dolía, por el amor a la patria, la poesía*. Es un decir colectivo donde familia y amigos íntimos se unen alrededor de la palabra también colectiva del poeta.

En el caso de Tirso Vélez, encuentro esta relación en la memoria que el mismo autor hace de su amigo asesinado, también poeta, Manuel Gustavo Chacón, a partir de quien se compara, en ese saberse amenazado. El poema se titula “M. G. Ch No in memeorian” Manuel Gustavo Chacón era un líder de la Unión Patriótica en Norte de Santander, es un *leit motiv* de escritura que comparte con Chaparro, el de haber escrito sobre estos líderes asesinados durante el más grande exterminio colombiano documentado en la Memoria Histórica del país, un crimen y persecución aún impune. No es casual el título del poemario con el adjetivo de “Perseguidos”. Este colectivo y su manifestación de lo íntimo, en el poema de Vélez, se hace claro en cuanto a que el poeta se sabe amenaza para el orden, se sabe perseguido también, igual que el líder que acaba de suscribir para la memoria sobreviviente, en el poema. Así lo dejan ver los versos de la última estrofa del poema:

Si entre la gente ves
 un hombre extraño
 de cabello y barba hirsutos,
 con un carriel cruzado
 y un sombrero de cuero desteñido,
 resistidor de lluvias y soles petroleros,
 con una flauta dulce entre sus manos
 en fin,
 un hippie intelectual en apariencia,
 que al mirarte
 te abraza con sus ojos negros
 y te sonrío mordiendo la esperanza,

si tú sientes conocerlo desde siempre
 sin haberlo visto nunca antes
 y te atreves a llamarlo amigo
 de buenas a primeras,
 si el te invita a compartir un canto,
 un poema, un vaso de cerveza,
 y al separarte hay un abrazo largo
 repleto de silencios, vacío de palabras
 pero lleno de promesas
 es Manuel Gustavo Chacón
 que ha regresado
 como el año pasado al festival
 a iluminar la arcadia de la poesía;
 pero si me ves a mí
 no me digas nada,
 sería muy triste despedirnos luego
 porque la flauta, el poema, el canto,
 nos quedó en el tiempo,
 pero la cerveza se acabó y dentro del vaso
 hay una lágrima que también compartiremos (Vélez 2018, 19).

La invocación a la amistad, el lema festivo, la mención al festival al que vuelve ya no el líder político, el poeta; la descripción del amigo, son formas de celebrar la memoria de mantenerla sobreviviente. La relación de sí mismo en el poema, nos deja ver que él hace parte de tal persecución, se sabe a sí mismo peligroso en el decir, en la acción, aunque nunca mencionó, tan siquiera a su esposa, posibilidades de amenaza alguna, tiempo después sí pidió protección policial, pero le fue negada. Pide que no se le diga nada, la imagen festiva del amigo, se vuelve dolorosa por él, por la persecución por la ausencia y el pesar de estar vivo, de hacer el testimonio del exterminio, de sobrevivir.

En ambos poemas, el de Chaparro y el de Vélez, se aprecia la política de la amistad que vincula, solidariza, abraza la existencia del otro, en medio del estado de excepción que se vive. No se esconde el dolor, no se poetiza desde el adorno sobre la realidad, esta se expone directamente, con la emergencia de la rabia, el resentimiento, lo pasional que opera por la misma afección de las políticas necro sobre los sujetos y los cuerpos, sobre la existencia. Pero la amistad, para recordar, para atender, para sobrevivir y para vindicar se hacen presentes. Al menos en el imaginario, el poema de Vélez pone el cuerpo vivo, el espectro. Lo pone a recitar poemas, en el festival. La escena que se cuenta revierte la tristeza por la muerte del líder político, no cuenta solo la épica, o no se enfoca en la heroicidad, sino en la alegría y la amistad como homenaje memorioso, como actualizador de lo afectivo para dignificar la vida a través de esa memoria.

En el caso del poema de Chaparro la petición de gracia, como estado espiritual, sugiere también a la poesía, en ese lazo de amistad y de co-sentimiento sobre el país en restos, sobre lo difícil de existir en medio del dolor. La amistad se muestra como una manera de hacer resonar los afectos, a pesar de la muerte y de la destrucción, en este sentido la lengua del resto, as imágenes que se elaboran a partir de allí, transforman los afectos de la necropolítica en política de la amistad, este es el gesto del poeta testigo que enjuicia y sentencia una reflexión moral sobre la realidad social colombiana. El gesto político de su amistad resiste con el vínculo, con lo amoroso, con la familia, ese entramado de la poesía a pesar de las geografías y distancias. Así la condición de escritura iguala en emergencia, tanto a los escritores como a quienes padecen la guerra, los afectos, en esa mirada que ambos poetas hacen, abierta y generosa tienes en el sentido en que entiende la justicia Cristina Rivera Garza como: “aquel que es, a veces, también la forma del abrazo” (Rivera Garza 2015, 123).

En estas políticas de la amistad, los poetas asesinados también anticipan la política de la memoria. Interrogan el cumplimiento del derecho a la vida, el mismo Vélez utiliza un léxico jurídico para hablar de la alegría y sentimientos vitales como derecho. La memoria es aquí restituida y revisada con esa connotación del trabajo de la Memoria que también se da hacia el futuro, en el sentido en que los poetas escriben sabiéndose en amenaza y su escritura alcanza el umbral de este presente en el que ya son recuerdo del trauma mismo de la guerra, allí una reorganización del tiempo que se interpreta desde los poemas.

Es la palabra, la poesía, el ensamblaje entre imágenes que pide a los poetas la sobrevida, no solo como resto, como espectros, como voces que se conforman dentro de los poemas, desde el lugar onírico y desde el dibujo o retrato de lo social, sino también como existencia dolida y viviente, a pesar de la destrucción, de la herencia de la violencia que traspasa también el umbral de la sobrevida, igual que los poetas asesinados que se leen en el recuerdo y sobrevivir por la política de la amistad.

3.2. Poetas dolosos: el duelo colectivo, la denuncia del crimen y la justicia poética

En esta constelación, reúno un grupo de poetas llamados dolosos. Una categoría autoral que interpreto como aquella que interpela a la condición de la “víctima” como ciudadanía impuesta por el sistema bélico, asignada por el padecimiento de una pérdida, por la criminalidad que un autor ha debido asumir y a partir de la cual escribe para hacer

duelo y asignarle justicia simbólica desde un lugar íntimo se hace público con la producción de estos poetas.

Es necesario este diálogo con lo jurídico en la medida en que los textos que analizo ponen en evidencia la impunidad de los crímenes, y los afectos que se muestran en las imágenes. Estos poemas dialogan con la vindicación del cumplimiento de derechos memoriales y humanos de quienes han padecido el conflicto armado. Esta categoría crea ciudadanía, en la medida en que, como lo dice la antropóloga Anna Gugliemucci (Gugliemucci 2017), se muestra como una forma de reclamar derechos supuestamente garantizados por el estado capitalista moderno a través del reconocimiento de las víctimas, y las des estigmatiza a través de la estética de la sobrevivencia.

Al respecto, en la revisión que hace Gugliemucci (2017), me permite entender que el marco de la institucionalidad y el proceso histórico de cada contexto, los estudios Latinoamericanos arrojan categorías de “víctimas” y “victimarios” de diferente naturaleza, además, para el caso Colombia son los colectivos sociales los que han reclamado la inserción, el reconocimiento de los crímenes de los que han sido víctimas como sujetos civiles. Reclaman incluso como sujetos políticos por parte de actores tanto al margen de la ley como por el estado mismo estos crímenes perpetrados.

Me fijaré en lo que indica Gugliemucci (2017) como categoría que deviene una economía moral ligada a lo afectivo. Noto que, desde la poesía, los poetas testigo, con la carga testimonial del discurso poético que no opera desde la lógica judicial propiamente, buscan la declaración de la responsabilidad, el nombramiento de los crímenes, de los cuales han sido víctimas la ciudadanía y a partir de la empatía y el amor por la verdad y la vida. En esta relación íntima con la culpa y la responsabilidad, organizan una carga afectiva moral que depone al derecho mediante el dolor común y que saca a las víctimas de su condición de cuerpos sufrientes para acceder a la justicia desde la poesía.

Aquí reúno entonces los poetas que han escrito y se atreven a nombrar los delitos que hacen de una víctima y un victimario, en esa zona indeterminada de la acción violenta, a través de las imágenes, de los cuerpos llorados y sufridos desde la poesía de Anabel Torres (Poemas de la guerra, 2000), Saúl Gómez Mantilla (Rostro que no se encuentra, 2009), Horacio Benavides (Conversación a oscuras, 2014), Adolfo Ariza Navarro (Regresemos a que nos maten amor, 2008), Juan Carlos Galeano (Amazonía y otros poemas, 2011).

Según Gugliemucci (2017), el testimonio hace que las víctimas se descarguen de la culpa, o ayuda a inculpar, o ayuda a rebajar penas a quienes cuentan las versiones libres

y están cobijados por la Ley de Justicia y Paz (Fiscalía General de la Nación 2005). En cambio, el poema testimonial busca afectar desde el nombramiento del crimen, desde la condición afectiva y moral de las víctimas, mostrar el acontecimiento y sentirlo, hacerlo sentir al otro, desde la intimidad de la experiencia afectiva hacia la colectividad. Me interesa esa construcción imaginaria del duelo y lo doloso, con la utilización del resto como imagen sobreviviente, porque allí encuentro que se transforma el cuerpo sufriente hacia la sobrevivencia. Se mueve la emoción desde la imagen en el sentido de Didi-Huberman (2004, 2008, 2016).

Lo que observo en la poesía testimonial de los poetas dolosos se reconstruyen las imágenes y afectos de las carencias del estado fallido, el sentir de la víctima sin nombrarse como tal, esto es, utilizando la categoría jurídica del afectado, sin buscar el reconocimiento de un capital o restitución material, desde la condición de víctima, ni siquiera delatando a un victimario en particular, aunque se responsabilicen actores y se interpele a la sociedad desde una posición crítica moral en la poesía. En cambio, sí se pretende o motiva una transformación de la culpa en justicia, desde etimológico de la relación entre el crimen y karma que nos propone Agamben (2018), asociado a los fines de la poesía en sí mismos.

Esta transgresión a lo jurídico desde el testimonio como forma de sobrevivencia en común, hace de la categoría autoral poeta testigo doloso, una forma también de trabajo con la forma alrededor de lo afectivo que han dejado los crímenes y que implican una carga de dolo. La función de la poesía se manifiesta a través de ese viraje que se hace, a partir de las imágenes, del cuerpo sufriente al cuerpo que se levanta, como entiende también la justicia el filósofo Alain Badiou: "La justicia es eso: pasar de la condición de víctima a la condición de alguien que está de pie." (Badiou y Corazzzi 2007).

El dolo se asume en la poesía testimonial como categoría jurídica, que no punitiva, sino que muestra dónde se ha cometido un crimen, dónde es necesaria la justicia, dónde hay una víctima que siente y también dónde y con qué imágenes se repara para sobrevivir, esto es para vivir la vida vivible, en resistencia y desde el nombramiento de lo inenarrable, desde el dolo como categoría que convoca lo afectivo y lo jurídico. Pensar en el dolo implica pensar en la intención de provocar estos crímenes, de poner el cuerpo sufriente de algún modo, el dolo aquí me deja ver también una gradación de responsabilidades que asumen también quienes escriben, que también muestran con la perpetuación de los crímenes. El dolo crea un juicio y responsabilidad sobre otros y sobre

sí en común por lo acontecido y el nombramiento de los delitos como: desaparición forzada, el desplazamiento forzado, el asesinato.

Escribir con dolo, implica asumir una culpa y señalar una culpa en esa indeterminación de la categoría de la víctima. En este sentido la poesía del testimonio es también una forma de acusación, de muestra de la deliberación de la perpetuación del crimen, una sanción moral, reflexiva, desde la poesía sobre la sociedad. El gesto de escritura testimonial es el de ejercer el dolo para deponer, revelar, la ineficiencia de la operación de la justicia, en este sentido el uso de imágenes de la violencia, de los cuerpos del crimen, se nutre de violencia, se vale de ella para generar una emoción que afecte al lector. Las imágenes del dolo construyen es una violencia entendida desde los medios limpios, que “no establece el derecho ni lo observa, sino que lo depone” (Agamben 2018, 155).

Al no haber sanción judicial por falta de verdad sobre los crímenes acontecidos, aunque se sepa quienes los perpetúan, se escribe para testimoniar una culpa en el sentido extendido de la palabra, para sancionar la falta, en esto consiste el ejercicio de la *política de los medios limpios* que opera desde la poesía testimonial, como forma de sobrevivencia. Los poemas apelan a la sanción moral, en el sentido sagrado de la relación que tiene la palabra sanción como lo expone Agamben, mirando la etimología jurídica de la palabra culpa, dolo, crimen y sanción, considerando que: “aquel que cumplió ese acto será considerado *sacer*, es decir cualquiera puede darle muerte sin cometer homicidio.” (Agamben 2018, 37) y esto es lo que favorecen los poemas, la sanción, poner de manifiesta la responsabilidad común, como parte de la sobrevivencia.

Las imágenes del resto generan una sanción, aun cuando quien lee no haya cometido un homicidio, en el poema testimonial se hace culpable, se hace dolo por la intención de la afección desde una responsabilidad compartida. Lo anterior en cuanto a una definición de la ley “como una articulación de violencia y justicia” (Agamben 2018, 44). Desde los poemas testimoniales, vemos como el marco de las leyes, del derecho, es una referencia directa como justificación de las imágenes violentas, de los cuerpos sufrientes, muy en el sentido de Rancière (2006), cómo la justicia infinita, desde lo ético, para perpetrar una escritura violenta, afectada, dolosa.

Puede observarse así una forma de medios limpios del ejercicio de la violencia, parafraseando a Benjamin desde Agamben (2018), cuando habla de sus tesis de la violencia para la restitución de derechos. Este marco legal, en función de la criminalidad y la violencia que hace que se establezcan leyes y categorías de víctimas y victimarios,

complejas según los actores y cotidianidades de quienes perpetúan esos crímenes son necesarios porque se da el delito como condición y no como negación del derecho: “El derecho produce el crimen a través de la sanción (...) el derecho consiste esencialmente en la producción de una violencia lícita, es decir, en una justificación de la violencia”. (Agamben 2018, 48) estaríamos hablando de un delito que se comete, se imagina en el poema, para poder sobrevivir, para sacar al cuerpo sufriente, el de otros, el propio, de la condición de víctimas.

En este sentido, la escritura dolosa pone en derecho la sanción y hace justicia desde la amplificación de los restos, de las imágenes afectadas. Una justicia que se encabalga en sentimientos de culpa, de vergüenza, de dolor como mandatos de la sobrevivencia. A falta del cumplimiento de la ley, es decir con la legitimidad del crimen en la realidad social, la poesía testimonial recuerda, con la imagen y los afectos, la sanción necesaria para sobrevivir, y en esto consiste también el proceso de duelo.

Empiezo por el libro de Anabel Torres, “Poemas de la guerra”, publicado en el 2000, el cual recoge toda esa flujo y huella de la destrucción que viene de los dos últimos decenios del siglo XX y que registra el clímax de la violencia en el país, así como el dolor padecido, el trauma sí, pero también las políticas de la sobrevivencia que se dan desde la imagen del resto. Así piensa Anabel Torres en sus poemas sobre la guerra:

Untada
 Vengo de mi país
 la guerra
 rota
 de su costado
 y sigo untada
 de su sangre (Torres 2000, 19).

Observo en el gesto de la imagen poética, en el registro y la huella de lo violento, la ambivalencia que crea la inscripción de la sangre, como rastro vital, como acusador del asesino, de la asesina, una noción de culpa, según lo relaciono con esa idea de escritura dolosa a la que me refiero desde acusar y vindicar, sancionar moralmente con la escritura. La culpa es un sentimiento cristiano que también habla de estos afectos que desde la mirada femenina se entretajan alrededor de la guerra. En este caso la voz lírica, se inculpa para llevar la memoria, la herida del cuerpo que enuncia con el adjetivo que utiliza la voz poeta, que testimonia con él adjetivo: “rota”.

La adjetivación como enunciación narrativa, de lo que cuenta en su hibridez el poema. La imagen de ese verbo “vengo” que enuncia un yo lírico, evidencia la culpa, la

responsabilidad y complicidad del asesinato. Por eso se enuncia un cuerpo no solo “roto” de mujer sino “untada de su sangre”, la sangre de la guerra que no deja de marcar a la voz lírica con el crimen, de señalarla. El tema de este poemario es el país afectado, personificado, por ello en sus poemas señala la sangre del crimen sobre el cuerpo del poder de la mujer como el sujeto lírico. La voz lírica femenina habla de esas inscripciones desde el duelo íntimo, así lo hace ver la poeta dolosa en otros poemas como “Canción para la otra tristeza”:

Noches de sol,
mañanas negras.
Dicen que de Colombia
Se ha escapado la cumbia,
Que en París se marchita,
Que en Bélgica y en Suiza
Se derrama su luz
Sobre los picos de las nieves,
Que en Alemania se arrincona, muda,
Y en Holanda solloza,
En un cuartico oscuro y sin ventanas.
Dicen que nuestra cumbia
Era rehén
Y está asilada. Si mataran al sol
Nuestra tristeza no tendría este frío. (Torres 2000, 26-27)

Se poetiza-testimonia este relato-poema sobre la música herida, la poesía se hace desde lo que escucha, los otros relatos enmarcados en ese “dicen”, el cuerpo afectado por la guerra es la personificación del país (Colombia) como femenino, se habla de una tristeza cuya canción es sobre otra, esa de la afección de la guerra, del cautiverio en el que está la cumbia que “era rehén”, imposibilita el agenciamiento, es sencillamente una forma de manifestar cómo la sobrevivencia implica también ese aislamiento, esa imposibilidad del baile, de la música, de la búsqueda de lugar en el mundo que genera el exilio, la *desterritorialización del outsider* (Deleuze y Guattari, 1994).

Tengo que decir en este punto, que esta seña de la autora es importante mencionarla puesto que la enunciación de este poemario se hace desde el exilio, es decir la construcción autoral de la poeta testigo es en exilio; y no se trata de una distancia de la autora, sino todo lo contrario, la denuncia, las denuncias que hace ante los parlamentos internacionales dialogan con la realidad social vivida de la cual podría considerársele a ella misma como víctima. En archivos inéditos en conversación con la autora cuenta su relación con la violencia, o más bien cómo está la afectó directamente:

Nací en Bogotá y cuando tenía seis años nos exilamos, en la dictadura de Rojas Pinilla. Mi papá editaba Semana y quisieron imponerle la carátula de un militar y se fue. Luego, ya caído

Rojas y cuando yo tenía ocho años, nos fuimos a Nueva York. No es que yo no quiera a Colombia. Quienes nacemos en ella somos entrañablemente, y hasta extrañamente, afectos al país, sin importar cómo nos haya tratado. (Torres 2009)

La sobrevivencia implica también la tristeza, también la autora nos propone las imágenes del resto lo afectado del dolor y la búsqueda de acogida en el poema, del saberse en condición de exilio y nombrar su país, su tristeza desde allí:

Sobreviviente
 No tengo respuestas.
 Ningún sobreviviente
 Las tiene.
 Llegamos al hospital
 Demasiado adoloridos,
 Demasiado embolatados
 Y rotos
 Sin nada más que el amor
 Que pueden darnos
 Las manos de extraños
 Para recibimos. (Torres 2000, 41)

El gesto del amor pedido para los extraños es el testimonio de este libro, es el gesto de un exilio que interpela por ese amor humano en el sentido de la justicia, de la sanción moral de lo acontecido, del cuerpo afectado, sobreviviente, que se testimonia narrativamente en condición de “Demasiado adolorido/ Demasiado embolatado.” Hay entonces una búsqueda de esas respuestas, pero se sabe el cuerpo en incertidumbre, se sabe además vulnerable y sujeto posible del amor que lo recibe.

Los restos de ese cuerpo que se imagina y denuncia afectado, adolorido, embolatado, roto (uso de adjetivación como condición narrativa), la voz lírica se sabe sobreviviente y herida, en el hospital, lo cual habla de la enfermedad, sitúa al cuerpo sufriente arrojado a la recepción de otros, no solo, no despojado, sino arrojado al amor. Por ello no es una representación solo del crimen, digamos no es una banalidad más del mismo lenguaje violento, sino que busca su lugar de llegada, aquel que reciba el cuerpo enfermo, los últimos versos encauzan el lector, interpelan y demandan la acción colectiva.

En este sentido, sobrevivir es resistir, es el dolor y también la herida, pero es la superación del trauma con las manos de los otros, con la recepción de otro que políticamente actúa para superar la muerte, a travesar el umbral que deja la guerra en la inscripción del cuerpo, seguir en la vida a pesar de la imposición de la maquinaria de guerra sobre las subjetividades, sobre el cuerpo, incluso la heredada sobre las mujeres, tal como lo expresa el siguiente poema:

Muñecas

Soy de un país
 Que en su primer decreto
 Mandó asesinar todas las flautas
 Y alzar un monumento
 Al clarinete
 Traído de Europa.
 Soy de un país
 Que antes
 De ser barrido por las aguas, por el viento
 Antes de ser –
 Fue proclamado con todo rigor
 Sobre un trono hecho
 Con los huesos
 De las muñecas
 De niñas chibchas. (Torres 2000, 50)

La voz lírica, en primera persona siempre, es importante para el registro lingüístico testimonial, alude a la colonización en la imagen que subordina violentamente las flautas por el clarinete. Alude al reinado de la violencia cimentado sobre la tierra, sobre los sedimentos y restos de mujeres indígenas, sobre el cuerpo de las mujeres como territorio y lucha de la guerra por los territorios, sobre el exterminio de los pueblos, la violencia heredada para esos otros, su mayor incidencia en lo rural margina y apunta a quienes históricamente la han recibido (campesinos, indígenas, afrodescendientes).

Hasta aquí, “Poemas de la guerra” (2014) de Anabel Torres se construye con esa afección de lo perdido, del exilio y del resto, denuncia los crímenes contra mujeres, la violencia heredada, la complicidad a cuerpo propio. Los crímenes que en las imágenes cuentan y construyen un interlocutor, en últimas es el Leitmotiv del libro, busca ser escuchado, por ello tiene al comienzo las cartas que denuncian crímenes, personajes de la cultura asociados a ellos, sesgos burocráticos y el patriarcado como estructura organizadora del régimen bélico en Colombia, con la libertad también de publicar un libro como estos en el exilio.

En relación con lo afectivo de esta escritura del resto doloso, quiero ahora hablar de algunos poemas de Saúl Gómez Mantilla, de su libro “Rostro que no se encuentra” (2009), estos le hacen eco a la memoria de sus amigos poetas asesinados en el 2003, en manos del bloque Catatumbo. También Gómez Mantilla, publica en el 2013 una antología que edita “Palabras como cuerpos” la cual convoca autores de distintas partes de Colombia y amigos de los poetas norte santandereanos: Tirso Vélez, Edwin López, Gerson Gallardo.

Gómez Mantilla, no tiene un libro completo sobre las ausencias que ha tenido que recordar, sobre esos cuerpos espectrales que le hacen escribir y permanecen en el

recuerdo, hilando los restos de la amistad y vuelven en sus libros como parte de sus cavilaciones y de la pregunta permanente sobre el ejercicio poético. La intención de la transgresión frente al testimonio aflora en la persistencia de la lengua de lo que resta, de lo afectado, por recordar a los amigos, por hablar de lo acontecido. En estos poemas se manifiesta el cuerpo afectado, fragmentado, reclamante de vida y se construye el imaginario del espectro a partir de tal fragmentación corpórea, así lo observo en poemas como “El viaje de las ánimas” dedicado al poeta Tirso Vélez:

El viaje de las ánimas
 a Tirso Vélez
 Venimos desde las vastas praderas
 a compartir tu sollozo.
 Desde antaño
 se sabía que caminabas sin remedio
 algo en el aire nos lo dijo,
 luego supimos de tu paso
 por como crecía la hierba.
 Te hemos buscado por años
 imaginándonos el encuentro
 y tu forma de recibirnos.
 Ahora que hemos descansado junto a ti
 y nuestras manos han soportado tu abrazo
 hemos decidido abandonarte
 darte la libertad de caminar
 desprenderte de tus alas
 y dejarte caer sobre tu sombra.
 Ahora con nuestra mirada
 llegarás más prontamente
 al sitio que en sueños
 te hemos señalado,
 el sitio donde habita y descansa
 la paz que tanto te atormenta,
 aquel oscuro objeto
 perdido en tu infancia. (Gómez Mantilla 2009, 69)

En este, la voz lírica viene desde un lugar liminal. Construye un interlocutor muy a la manera de la poesía conversacional. Este puede ser el poeta, quien escribe, el lector quien está leyendo y se incluye en la conversación, la memoria del amigo que se recrea y con el que se conversa, se reclama desde las ánimas que vienen, en su viaje, preguntando por aquella representación de la hierba creciente, con la intención de devolver al interlocutor a “la paz que tanto le atormenta” Por alusión a la dedicatoria y las circunstancias de la muerte puede tratarse del poeta, pero por la condición colectiva de la enunciación de esa paz el sentido se extiende hacia las tres voces que planteo como búsqueda.

Dependiendo del interlocutor el mensaje también cambia. Si ese tú, que la voz construye, se dirige hacia el lector lo está llevando al lugar de los muertos, para darle paz. Si en cambio es el poeta, lo está llevando al encuentro de lo perdido, para darle palabra y escritura. Si por otro lado es la memoria del amigo, el ritual funciona como una forma de llevar esta memoria hacia el lugar del descanso. Sin enunciar si quiera un delito, el poema está construyendo un universo otro donde vivos y muertos se comunican, se abrazan, se reciben. El dolo entonces aquí se manifiesta en esa escritura cuya intencionalidad es abrir la puerta de paso para la comunicación entre estos mundos, el imaginario de lo espectral y el de los vivos y su realidad. Un crimen que se representa más allá de su perpetuación que se denuncia y se sabe consiente en la escritura del poeta. El dolo como intensión poético ritual en medio limpio de en tiempo de justicia violencia.

El acto individual de hacer memoria, de esa obstinación en los poemas, que no se acumula, sino que es persistente en cuanto al dolor padecido por los amigos se reitera a lo largo de estos restos, en el poema, un tránsito permanente entre lo vivible y la amenaza, como una permanente condición póstuma que reclama la escritura. En esta memoria los cadáveres se vuelven a la vida, a través de la voz lírica, para su reclamo intencionado como leo en el poema “La memoria de mis muertos”:

La memoria de mis muertos
 Cada noche me persigue
 la memoria de mis muertos,
 aquellos abandonados
 invaden mis pensamientos
 y me invitan a pasear
 por la extensión de sus cadáveres,
 sus bellos rostros agusanados
 sus esbeltos huesos color marfil.
 Me visitan los suicidas
 risueños
 soñadores,
 amigos que sucumbieron
 intactos en su silencio.
 Llega la procesión de familiares
 envueltos en su soberbia
 ocultando lo que todos saben
 jugando al lamento
 al encuentro con su olvido.
 Los últimos en llegar
 son los amigos asesinados,
 balas que todavía zumban
 impactan en mi pecho
 desangran corredores
 vastos caminos en mis sueños.
 Cada noche me persigue
 la memoria de mis muertos

agujas en espera de una cita. (Gómez Mantilla 2009,77)

La memoria se presenta aquí como una imagen de visitas que se acumulan, imágenes dolorosas, con cuerpos cuyos “esbeltos huesos color marfil” se vuelven presentes. Hay silencio, hay soberbia, la denuncia se hace en el poema a través del verso: “ocultando lo que todos saben” allí está el testimonio de lo que guardan los cadáveres, la memoria cuyos últimos visitantes en escuchar a la voz lírica que da testimonio, son los amigos asesinados en quienes zumban y hacen zumbar balas, tanto en sus cuerpos recordados como en la voz lírica que enuncia ese yo.

Este dolor de lo irrepresentable busca decirse, manifestarse a través de la repetición, de la insistencia en nombrar lo sucedido sin poderlo nombrar aún, como gestos informes e incómodos. Por ello la voz testimonial, la narrativa que se poetiza con los acontecimientos violentos, se estructura en ese inventario casi periodístico de sucesos dolorosos, como se lee en “Pequeño conteo de los gritos” un poema en prosa que se presenta como una suerte de mimesis de archivo:

Pequeño conteo de los gritos

A Fabio lo mataron saliendo de su casa un 18 de diciembre. Roberto no soportó su juego y se hundió en sus miedos. James en lo profundo de una fosa recibe el abrazo de su hermano. Luis viajó y no dejó noticias de su impenetrable paradero. A Mireya, el tedio de sus pulmones la arrojaron fuera del escenario. Alexander quedó en la autopista de Villa del Rosario esperando con ansia la fecha de su grado. Javier espera tendido en medio de una emboscada. Arturo no pensó que el miedo de sus vecinos pesara tanto. Tirso vio a su esposa envolver su cuerpo. Gerson dibujaba sobre los árboles pensando en sus abuelos. Edwin reía y sentía al bailar como se le iba el cuerpo.

Los demás como débiles sombras se alejan lastimeramente.

Todos ellos me reciben en sueños, toman mis libros y desordenan mi ropa. Todos ellos reclaman mi silencio, penan por mi olvido y esperan un encuentro que no se mida en lágrimas. (Gómez Mantilla 2009, 79)

El conteo en el poema lo podemos comparar con la acumulación, la imagen del párrafo, poema en prosa, es dicente con respecto a una forma, no tradicional en la poesía, que tensiona el lirismo y aquí vale resaltar esta forma de escritura pues son varios poemas en prosa que me encuentro a lo largo de la investigación y que hacen parte de estas escrituras del resto cuya función es el testimonio afectivo, por ello entiendo que esta sea una forma recurrente en varios autores, en la medida en que “el poema en prosa nace como un espacio para fundir discursos, como un arte de experimentación, como un molde de tensiones; en pocas palabras, como un gran laboratorio de tensiones” (Yezzed 2010).

De este modo, el poema en prosa imita al archivo, con el conteo que se plantea, en su necesidad de tensionar la memoria y en la utilidad que le da a la banalización de este lenguaje de los medios que acumulan la violencia. Lo que marca la diferencia, en

tanto a que subvierte esa política de agotamiento y acumulación, es que aquí resuenan los nombres propios, con sus dolientes, familiares, amigos, hermanos, vecinos, no es el nombre y lo acontecido solamente. El poema permite una dimensión humana, poner los cadáveres, el delito en un marco más profundo a la banalidad de un conteo archivista, de una cifra para engrosar las cuentas, lo cual al mismo tiempo cuestiona en sus formas.

Adicionalmente, estos gritos están allí, en la presencia que les otorga el poema con su régimen de lo póstumo, reclamando en sueños, en ese mundo de la indeterminación entre la vida y la muerte, la justicia, buscando autor para decirse, lamentando las lágrimas, buscando la paz. Este mundo de la indeterminación donde la voz poética crea estos encuentros dolorosos es comparable, o puede aludir también, al estado de excepción que configura el orden cotidiano de la realidad social y política en Colombia. El dolo está en el conteo de los gritos con nombre propio y con los mismos lenguajes y texturas de la guerra, para reclamar la justicia de estos muertos. Por ello también se reclama la memoria y se poetiza sobre lo que implica recordar, que no es solo el conteo, lo que implica lo póstumo como estructura sensible de un país lleno de “Cicatrices”:

Cicatrices II
 Un dolor de piedras y senderos
 de alas que se arrastran
 y miembros mutilados.
 Por el cuerpo fluye
 instalándose en los brazos
 que desconsolados
 malogran todo esfuerzo.
 (Gómez Mantilla 2017, 90)

Se aprecian en el poema los indicios del cuerpo herido, de ese dolor póstumo, de *miembros mutilados*, que busca fallidamente repararse en el país, en la memoria. Por ello estos testimonios critican esa necesidad de aprehensión del recuerdo, de hermetismo y acumulación de la escucha, porque hablan; figuran así las maneras del recuerdo y deciden moralmente sobre la responsabilidad de recordar para sobrevivir. El poeta es quien desapropia esta experiencia en los mismos términos y transgresiones poéticas del conteo y de la imagen poética directa sobre los acontecimientos. Otro mundo es el de la muerte y desde allí también se actúa políticamente, pareciera decirnos Gómez Mantilla en sus poemas

Por otro lado, uno de los libros donde más se manifiesta esta política de los medios limpios es “Conversación a oscuras” (Benavides 2014). Entiendo así el tema político de lo literario en el sentido en que la define Agamben (2018) a partir de Benjamin, y que entiendo acá como el uso de la imagen violenta para afectar con la emoción al interlocutor,

para crear un registro sensible, un testimonio del sobreviviente, cuyo lenguaje de lo inenarrable es el resto y lo afectivo se mueve allí como una poética pública que busca intervenir en lo real. En el caso del libro de Benavides (2014), va desde la experiencia íntima del duelo, hacia la experiencia colectiva de la guerra, la escritura del resto tiene la intención dolosa de deponer las fallas del derecho, de asignarle una sentencia a los acontecimientos, a partir del resto, en el caso de los poemas de este poemario, de la fragmentación del cuerpo, como lugar de enunciar el crimen y de reorganizar la vida.

“Conversación a oscuras” (Benavides 2014), es un poemario dedicado por el autor a la memoria de su hermano Javier Benavides. Los poemas se estructuran a manera de conversación, en verso libre, construyen un diálogo cuyas voces revelan la poesía como el lugar de otra vida, después de pasar la experiencia traumática. Mucho puede decirse en relación con la memoria, con el duelo colectivo que este poemario establece desde la noción de Judith Butler (2010); me centraré aquí en cómo se configura este duelo desde la imagen poética, desde la idea de sentencia, una vez enunciado el crimen, que establece la poesía testimonial, bajo la mirada afectiva de este poeta doloso, por su intención de afectar y en el pesar por su pérdida.

Los poemas entonces construyen la conversación desde un lugar liminal, las voces dialogan con el lector sobre los acontecimientos, cuentan el crimen y el trauma acontecido:

-No dejan de pasar las mulas,
 ¿pasan por mi cabeza
 o son mulas de carne y hueso
 cargadas de café hacia el puerto?
 Es una pregunta por la relación entre la imaginación y el cuerpo, lo material de estas voces que se enuncian desde un yo lírico, colectivo. Sigue el poema:
 Verifica por la ventana
 -En la ventana estoy
 Pues vengo oyendo hace rato,
 esas mulas llevan otra carga,
 la misma que te desvela
 - ¿Llevan oro?
 -Algo que vale más y menos que el oro,
 cadáveres sobre sus lomos
 Las cabezas sin sangre de los muertos
 alumbran las calles desiertas. (Benavides 2014, 4)

Esas cabezas iluminadas me hablan del imaginario, de la constatación entre lo alucinante y la realidad, que se provoca desde el verso “verifica por la ventana”, en la indeterminación está la crítica y la apertura a otra realidad que hacen los poemas. Los guiones son un recurso narrativo insistente que se utiliza en varios de los poemas de este

libro, aquí se trata de la construcción de una polifonía, de la voz poética que se multiplica, en esa realidad otra, la de la sobrevivencia, que crea el poeta, a partir de los cuerpos afectados.

En el poema que acabo de leer, a partir de esas cabezas sin sangre que se vuelven luz, esa imagen está entregando ya otra posibilidad de vida conformación de lo necro. Me interesa la sentencia de la sobrevida, por un lado, está el hecho, como lo vimos también en los poemas de Gómez Mantilla, en los poemas de Torres, se trata de ese eco liminal que viene desde la sobrevivencia como lugar de lo sobrenatural fantasmagórico, de los cuerpos que buscan voz para poder reclamar lo que en vida se les despojó y de alguna manera, dejar de ser cuerpos sufrientes. Por ello, la forma de la sentencia, en los versos finales, se vuelve también una forma de estructura imaginaria recurrente en los poemas de Benavides, como leo en el poema:

Vuélveme la cabeza,
no dormirás tranquilo
mientras no me la devuelvas
Vuélveme después los brazos
entrégame las piernas
o no podrás borrar la sangre de tus manos
Vuélveme las tripas
o tendrás eternamente náuseas
No importa a donde vayas
mi sangre te seguirá sin pausa (Benavides, 2014, 5)

La sentencia, no es por supuesto aquella que se hace ante un juez o ante las instituciones que se ofrecen como garantes de los derechos como La Corte Constitucional, o la Corte Interamericana de Derechos Humanos, sino que se da, sin número, sin burocracia, en las formas de la poesía; desde la mirada de un juez poeta-testigo que al mismo tiempo está configurando una voz, en el caso del poema, la de aquel que ha sido desaparecido a través de la fragmentación de su cuerpo, en esa operación tanatopolítica que hace visible el imaginario del cadáver.

Sin embargo, la poesía hace que la voz lírica sea reclamante, desde ese otro lugar, trae la voz a la realidad del lector y ejerce a través de ella una sentencia: sino devuelves las partes de un cuerpo te seguirá mi sangre, que es lo mismo que la culpa, o la vergüenza moral de ejercer un crimen, el karma se transfigura, se transverbera el dolor en reclamo, en pugna colectiva por el derecho a la vida y la justicia. Así, encuentro en otros poemas esos dos lugares del imaginario público, el de la fragmentación que habla del afecto de la violencia en los cuerpos, el de la sobrevivencia que construye la voz después de la muerte, de la desaparición forzada, y que entrega una sentencia, hace del poema testimonio un

texto que interviene y responde a otros discursos, los oficiales, los de lo jurídico. A través de medios limpios el poema testimonio, ejerce una política que restituye el derecho fallido en la realidad social. Leemos otros poemas:

Le preguntaron si los había visto pasar
 y ella les dijo que no
 y los había visto
 porque por aquí pasaban
 los unos y los otros
 Entonces la amarraron
 le cortaron las manos y los pies
 y la abandonaron en la orilla del camino
 Lloró y se quejó mientras la sangre se le iba
 y nadie pudo auxiliarla
 Al fin se quedó en silencio
 y su silencio grita ahora en esta montaña (Benavides, 2014, 7)

Se puede pensar en la imagen de la vejación contra el cuerpo femenino, el testimonio de lo afectivo allí, en el dolor del cuerpo fragmentado, en el llanto y el lamento por lo inenarrable que se está contando a través de la poesía testimonial⁴³. A diferencia de los otros poemas, aquí la voz no vuelve desde otro mundo para sobrevivir, por el contrario, es un poema donde la imagen es la del instante mismo de la muerte violenta. A través del oxímoron de ese silencio que grita, en los últimos versos se establece la sentencia.

El grito, por oposición a lo inenarrable de lo acontecido, manifiesta el afecto y el pedido de auxilio, es la sentencia que se alía en la naturaleza para poder darle cause a ese afecto, es en el grito donde se restituye la vida, en ese poder decir, gritar, quejarse desde el mundo de los muertos, para sobrevivir. En la sentencia del poema se construye lo literario, el testimonio y el juicio de lo acontecido, el dolo se transforma, por movimiento de la imagen, en duelo, por extensión a las víctimas desde lo íntimo hacia lo colectivo el cuerpo se vuelve así en un grito colectivo que sentencia.

Desde el lugar de enunciación de los muertos que toman voz en estos poemas, también encontramos la sentencia, en otro nivel de la conversación imaginaria, el de la

⁴³ Desarrollo una reflexión sobre la violencia contra las mujeres desde la poesía testimonial escrita por mujeres utilizando muchos de los poemas y poemarios que he encontrado y que cito como parte de esta investigación en el texto: "Poesía testimonial escrita por mujeres: memoria de la violencia en Colombia" publicado en la Revista La manzana de la Discordia, de la Escuela de Estudios de Género de la Universidad del Valle, Vol. 13 No 2, 2018. En este texto, propongo un análisis a profundidad desde la perspectiva de la interpelación de la escritura de mujeres frente al conflicto armado vivido en el cuerpo de las mujeres de los poemarios de Cristina Valcke, Anabel Torres, Andrea Cote, Nana Rodríguez, Camila Charry Noriega.

conversación entre los cuerpos que han sido asesinados, el poema testimonial permite en ese reorganizar el diálogo también esa posibilidad, así lo leo:

Se quedó quieto el niño
 Cuando vio a sus tíos y a sus primos
 Regados por el suelo,
 Se quedó congelado Jair
 Ve niño levántate
 que eres un hombrecito,
 lo animábamos,
 pero no había razón que lo levantara
 Ándale que cogemos camino
 y no te vamos a llevar cargado
 Alma de Dios levántate
 que ya vuelven los que nos mataron. (Benavides, 2014, 8)

Estos poemas construyen las voces, se enuncian a partir de un narrador poeta testigo, como lo vemos en los primeros versos del que acabamos de leer. El carácter poético lo otorga lo afectivo, en este caso el miedo, la figura que devuelve o hace los cruces entre la realidad imaginaria y la social. En esa indeterminación que produce el resto que se pone aquí a hablar se da también la vuelta a lo sensible. Las imágenes del cuerpo fragmentado son recurrentes porque construyen la violencia para transformarla y otorgarle sobrevivencia a los afectos de la guerra:

Si al menos me hubieran dejado
 el corazón
 podría ir con ustedes
 El corazón es un norte
 una piedra lumbre
 Así que sigan adelante
 no carguen con un peso muerto
 Yo regresaré tanteando
 al lugar donde me lo arrancaron
 y no los dejaré en paz
 hasta que me lo devuelvan. (Benavides, 2014, 11)

En este poema en particular, la figura del corazón, esa referencia, del órgano despojado recuerda también el mismo ensayo de Benjamin (2001), que se refiere a los medios limpios, como una cultura del corazón. Aquí las pasiones, las del dolor, las de la pena que permanece y sobrevive a pesar de la muerte, se muestran como afectos que no sólo tienen que ver con la muerte violenta de la que son víctima los cuerpos, sino del recuerdo, de la memoria en común que los restos agencian, ya no solo como forma de archivo sino como política desde la literatura, desde la poesía del testimonio.

En estos poemas, la transformación del cuerpo asesinado, fragmentado, en cuerpos vivos, en voces que, desde otra realidad, desde la imaginación pública, reclaman

y testimonian, es un acto político que favorece ese duelo colectivo muy a la manera de lo propuesto por Judith Butler (2010) cuando habla de los poemas escritos con crema dental en los espejos de las cárceles de Guantánamo, en donde se leía:

"El remolino de nuestras lágrimas
se mueve deprisa hacia él.
Nadie puede aguantar la fuerza de este diluvio."
Ustad Badruzzaman Badr (Butler 2010)

O a la manera de lo que propone Jume Peris Blanes (2016) sobre la poesía escrita en los campos de concentración chilena. La diferencia está en que Colombia, es un país democrático, donde abiertamente no ha habido una guerra civil, o no se ha proclamado una dictadura. Sin embargo, la construcción de este mundo liminal en la poesía testimonial da cuenta de la normalidad construida en medio de la guerra y de las sensibilidades que le hacen frente a esta forma de afectar los cuerpos, a estas economías de lo moral, del odio o de la victimización en la que se pone a la gente. Las personas dejan de ser cuerpos sufrientes, en la medida en que se vuelven cuerpos con agencia política, en el decir del poema, desde la poesía pública, también son cuerpos que desde el resto afectan al colectivo y declaran su sentencia, que no es una responsabilidad contra los otros, sino un situarse en un lugar, el del sobreviviente.

Por ejemplo, aparecen en el lugar de los reinos animal, vegetal, en la naturaleza como espacio posible de habitar en los textos. Como lo leo en el siguiente poema:

La muerte me transformó
en escarabajo
y voy en esta noche incierta
rodando hacia mi casa
Espero llegar en la madrugada
con el canto de los gallos
Subiré las piedras del patio
me asomaré a la cocina
y podré ver
el humo del café,
las manos de mi madre
más hermosas que pájaros
sobre el fulgor de la candela
Y mi oído
Afinado por la sobra
escuchará el resoplido de los caballos afuera
las voces con un dejo de sueño de los peones
y los pasos recios de mi padre
preparándose para enfrentar el día. (Benavides 2014, 19)

El camino que recorre este cuerpo, ahora animal, después de la muerte, es el camino de vuelta a casa, a la cotidianidad después de la muerte, esta muestra de duelo también va hacia lo personal, en una especie de transmigración, hacia la naturaleza, que el poeta hace en el poema que habla directamente de la pérdida del hermano:

Te metieron en una bolsa negra
 y te llevaron al monte
 yo por entre los matorrales los seguí
 Los hombres decían chistes
 cavaban y reían
 Cuando las cosas empezaron a calmar
 fuimos al monte y te trajimos a la casa
 para que no te sintieras solo, hermano
 Ahora estás en el solar
 A tu lado sembramos un ciruelo,
 el que da las frutas que tanto te gustan
 Y todos los días lo regamos con agua
 y con lágrimas (Benavides 2014, 12)

Algo que anotar sobre estos poemas, igual que los de Chaparro, es la deliberada falta de puntuación y en algunos casos hasta de título. Comienzan con una mayúscula fija que pone de relieve el inicio del poema, pero la falta de punto funciona como una cadena de imágenes que no tienen fin, sino que son continuas. En este poema en particular, se cuenta lo acontecido con el cuerpo, que puede ser el de cualquier víctima, se testimonia también la ofrenda, el duelo imaginario, tan necesario, para aquellos familiares de víctimas cuyos cuerpos han desaparecido. El poder enterrar, llorar a los muertos, se hace posible con este poema. El llanto aquí no impide la capacidad de agencia. El dolor es capaz de transmitirse y relacionar, por contraste con el amor un duelo público y colectivo, frente al íntimo.

La poesía escrita desde el *pathos* implica agencia política. Entre las voces que se construyen a partir de las imágenes de la afección de la violencia sobre el cuerpo desmembrado, o el cuerpo espectral, se encuentran también las voces de los campesinos, por eso la referencia al paisaje rural, a las mulas como animales de carga, la voz de las madres es construida y dialogante con las invocaciones y transformaciones de esos lugares liminales, por los temas de la desaparición forzada de sus hijos, por el desplazamiento, así lo noto en los siguientes poemas:

Lo vistieron con la camisa del uno
 con el pantalón del otro
 Estaba descalzo,
 así no lo dejarían marchar,
 el camino que le esperaba era largo
 Parecía sonreír

como la luz de la luna su sueño
 “Ay, hijo
 la noche se me vino encima
 cómo podré levantarme ahora,
 con qué ánimo empujaré el día”
 Los niños lo contemplaban con cara de viejos
 lo vieron partir
 El camino, un tapiz deshilachado de flores (Benavides 2014, 51)

La escritura dolosa se vuelve también entonces ese testimonio de los acontecimientos no esclarecidos por la institución como los llamados “falsos positivos”, o crímenes cometidos contra la población civil de jóvenes a quienes inculparon de guerrilleros y fueron dados de baja en el ejército a cambio de estímulo económico. La voz citada entre comillas es la de la madre. Como tantas otras textualidades se insertan en el tejido de los poemas para construir esta enunciación colectiva de quienes sienten el dolor, de las víctimas, que, nombrando lo sentido, incriminando y poniendo el crimen en el escenario de la imaginación también ejercen su manifestación de duelo.

También aparece la voz del indígena, con las evocaciones históricas, de la herida de la conquista, muy cercana a la imagen pública que delinea Anabel Torres (2000) en los poemas de su libro, esa herida que desde ese otro lugar se recuerda para actualizar la violencia, así lo vemos en el poema:

Catorce mulas muertas en el camino
 y estos indios sucios
 susurrando palabras que no entiendo
 Yo también sería una mula muerta
 si no fuera por el metal lejano
 con el que caliento mis huesos
 Mis pocos hombres
 zarandeados por el paludismo,
 El silbido de sus vidas atado a una quimera
 ¿Volveremos a España con sólo las manos
 para tapar nuestras miserias? (Benavides 2014, 27)

Un texto que actualiza el sentido de la crónica de la conquista, que busca intervenir desde el momento actual ese texto documento oficial que se volvió la historia de nuestros pueblos americanos, aquí ofrece una crítica de la violencia vivida tras siglos de heridas en las realidades sociales de la gente. En otro poema se invoca también la violencia bipartidista, aludiendo a sus personajes los “pájaros” como eran llamados los criminales conservadores en su momento. Por lo tanto, el poemario ofrece un testimonio de imágenes anacrónicas que intervienen en la memoria del presente, en la manifestación del resto para

afectar al lector a través de esta política de medios limpios, desde la condición existencial del sobreviviente.

También se construye la voz de aquellos que tuvieron que desplazarse de sus lugares de vivienda a causa de la violencia, el testimonio de sus afectos se construye a partir de la conversación como estrategia retórica a la cual el poemario prioriza. Como en las escrituras documentales se trabaja a partir de la construcción de la imagen afectada, se expone en el libro los afectos que genera la violencia en los sujetos como motivo de escritura, lo que resta:

-Nosotros tuvimos suerte
sólo nos mataron
y podemos ir ahora sobre el río
en el balanceo de los camarotes
charlando
-Usted que tiene los ojos buenos, compadre,
dígame, ¿qué ve en la orilla?
-La tierra que fue nuestra
-¿Y qué me ve?
-El humo de las bestias
consumiéndose en los patios
y el humo de las casas
sólo el humo (Benavides 2014, 14)

Noto como ese “solo nos mataron” se devela la condición del desplazado en la liminalidad, en esa imagen del resto, en la que se ha invocado a las almas, la construcción de la voz fantasmagórica desde la muerte, esa tierra de los que van sobre el río es precisamente aquella que ya no les pertenece, el humo es la imagen del resto, cuerpo afectado, también en la ceniza, la indeterminación del estado lo que queda y demuestra la falta.

La construcción de la imagen de la víctima, ya no es nombrada como tal en la poesía, sino que, al pasar por la muerte, ese cuerpo sufriente deviene otro, resignificado, el sobreviviente da testimonio, el poema testimonio, y dentro del texto la imagen de este que ha sido despojado de su tierra y de la vida, habla de la sobrevivencia desde su condición póstuma. Por ello, el poemario responde a lo afectivo como posibilidad de lo vivible, y sin negar la violencia, responde a las preguntas por lo vivido como se nota en uno de los poemas:

¿Qué sentirá un hombre
al que levantan en un carro para matarlo?
¿Qué pasaba por tu cabeza
en ese viaje hacia la muerte?
¿Qué escalofríos te llegaban
desde el abismo?

¿Qué jirones de leve esperanza? (Benavides 2014, 50)

Estas preguntas, a mi juicio, motivan la escritura del poemario. Se refiere al hermano, también a las víctimas en común cuyos cuerpos sufrientes, cuyos asesinatos, quedaron impunes, pero también dialogan con el lector, lo hacen poner en la situación de aquel sobre el cual comete el crimen. En este sentido las preguntas logran mover los afectos, movilizar la pasión como fuerza creadora, hacia ese sentir que interviene desde la imagen del cuerpo afectado en la realidad social de un lector. Así este se puede identificar y humanizar con las preguntas, por eso esta política de los medios limpios, como la política de la amistad a las que me referí en el apartado anterior, son políticas de los afectos de la sobrevivencia.

Son medios limpios porque utilizan la imagen de la violencia para reivindicar los derechos, para hacer justicia de modo simbólico y a partir de la denuncia, la sentencia moral y reflexión de los poemas, ejercer el ethos de la sobrevivencia en cuanto a que buscan afectar a lectores. La emergencia del poema no se da solo por la intencionalidad, o porque se halle utilidad en la poesía, en este sentido son medios limpios también porque se saben inútiles, se escriben porque sí y para sí, como una expresión emocional emergente de la culpa por la sobrevivencia y por la impotencia de no hacer otra cosa más que escribir en la realidad social.

En esta sensibilidad, por supuesto se encuentra el movimiento en sus dimensiones discursivas, afectivas, documentales, genéricas. La escritura necesita de la narración para poderse concretar en una forma de poesía aterrizada en la realidad, pero el imaginario que propone es otro. Veo lo que ocurre con el tema de movimiento, del exilio o desplazamiento como eje central en una de las obras que estudio en esta constelación. Se trata del libro *Regresemos a que nos maten amor* (Ariza Navarro 2008) del poeta Adolfo Ariza Navarro en donde la escritura como movimiento motiva la textualidad misma del poema y esas ondulaciones que son características de la poesía testimonial.

El poemario habla de los hechos acontecidos en La Avianca, Magdalena no sólo durante un periodo violento específico, sino de los motivos sistemáticos de desplazamiento forzado como experiencia de guerra. Así, tomando el mapa político de Colombia, me ubico al norte con los poemas de Adolfo Ariza Navarro (2008) donde varias voces poéticas, al estilo coloquio conversacional, nos narran las vivencias traumáticas sucedidas en tal municipio:

Anael
Seremos felices aquí, Anael,

entre el pito de los autos,
 el cemento de los puentes,
 las casas con puertas y terrazas fortificadas
 y el recelo comprensible de la gente que aún no nos conoce.
 Cerremos el baúl con los antiguos recuerdos
 y abramos uno nuevo,
 con el viento y el olvido a nuestro favor.
 Amarremos tu miedo y mi miedo al primer horcón,
 salgamos a la puerta,
 apoderémonos una a una de estas calles,
 contemos –aunque muy pocos crean y entiendan- el dolor de nuestra historia.
 (Ariza 2008, 12)

Este es uno de los personajes que se perfilan como protagonistas de esta crónica, poética, Anael. Como puedo observar, alguien conversa con él, es una voz poética dirigida hacia él, pero también ese perfil está enfocando al lector. Es la voz de la llegada a la ciudad, en ese movimiento que se hacen presentes quienes experimentan desplazamiento, a través de la escritura de verbos en futuro. La esperanza frente al miedo como una posibilidad de lo póstumo. Dice Espósito (2004), que el miedo no solo paraliza, sino que hace responder ante las adversidades. Esta respuesta es la que permite lo póstumo, es decir enfrentar la amenaza y sobrevivir, una condición existencial después del trauma. El poemario está dedicado a quienes vivieron y murieron en el invierno de 1998, en una masacre, también está dedicado a otro poeta activista político asesinado durante el proceso de reclamación y retorno del pueblo, se trata de Joaquín Vizcaíno Vizcaíno.

Se puede leer este poemario que contiene tres partes en donde se narra el enfrentamiento entre paramilitares y guerrilleros, la huida de los protagonistas hacia la ciudad. El segundo acápite nos hace vivir la condición del desplazamiento en la ciudad, la añoranza de los lugares rurales. El tercero habla de la esperanza y el desafío de volver como una necesidad orgánica, la memoria de las personas que se fueron, los lugares de la huida. El poema “Anael” es uno de los ocho que conforman la primera parte, sigue así:

Vamos, Anael,
 ésta tarde es la primera tarde de todas las tardes que restan a nuestra vida.
 La mañana murió.
 La noche no existe.
 Estas tú, estoy yo,
 está esta ciudad que ha sido el sueño de otros.
 Involucrémonos en ella.
 Tomémosla prestada.
 Sólo por un rato, corto o largo.
 Pero, por favor, por nuestro hijo, por ti, por mí,
 no me pidas que regrese,
 no lo hagas,
 no sea que, de pronto, me desmorone y te haga caso. (Ariza 2008, 12)

Estos versos me hablan de la condición de vivir como migrantes. Si bien la primera parte perfila la voz que se prospecta en futuro, aquí vemos en cambio el perfil de una voz que, a pesar de mantenerse entusiasmada, se quiebra en los últimos versos, precisamente demandando a su interlocutor, al lector, que no le pida regresar. Es decir, la voz, la nostalgia del lugar, de la partida. Esto dialoga con el título del libro que es también un verso de un poema, que se muestra desafiante pues “regresar” implica que quienes los desplazan(victimarios) pueden estar allí, como otro de los poemas lo dice en el libro. Pero es una resolución que se hace, un regreso imaginario.

De este modo, el poemario habla del resto de la memoria de los acontecimientos, pero también de un retorno simbólico a ellos para testimoniar la experiencia, el movimiento, la relación de las personas con los lugares, la sobrevivencia en las grandes ciudades, los perfiles, que, como las mejores narrativas de la crónica, se delinean para dar cuenta de la vida. Este poemario está motivado allí, así también lo deja ver el autor en una reflexión que hace sobre cómo se origina el libro. Ariza es un periodista que no había escrito poesía antes, se había dedicado a la narrativa. Después de vivenciar el desplazamiento forzoso, suyo, de su familia y conocidos, de toda la población de La Avianca en Magdalena, decide iniciarse en un poema, y así lo hace con su “Poema inicial”:

Poema inicial
 Ahora que Dios hace la siesta,
 y los poetas están dormidos,
 voy a iniciarme en un poema. (Ariza 2008, 04)

Este inicio, es un reclamo a la poesía, a la somnolencia del ejercicio poético. Los versos iniciales interpelan y demandan a otro tipo de autor, igual que en su momento lo hace Anabel Torres (2000), al denunciar abiertamente aquel autor que, aliado al poder, ejerce complicidad sobre las atrocidades. A Dios como creador se le pone al nivel de esos poetas dormidos. Así inicia el proceso de escritura, la motivación desde el reclamo de la voz lírica, se funda la poesía y el tipo de poeta, desde la sobrevivencia. La voz es narrativa, aún tiene el dejo de las estructuras de la narrativa, desea contar, por eso sigue:

Hablaré un poco de la vida
 la soledad, el recuerdo y el olvido,
 los pequeños odios, las mínimas tristezas.
 Obviaré a Bart Simpson, el Fondo Monetario,
 Bojayá, Bagdad; la pequeña Maggi,
 James Cameron, la franja de Gaza, Osama Bin Laden.

No diré nada del sur, de los inquilinos de palacio, las minas quiebrapatatas, el gran puente, el gran río, y sus riveras –foco indiscutible de plagiarios y plagiados-. ¡Al carajo la fiesta!, el progreso cómodo, el buen vivir, la súbita algarabía: Les hablaré de los míos. (Ariza 2008, 04)

El recorrido que nos presenta es el de los acontecimientos de la cultura neoliberal asociados a íconos globales de la guerra, las emociones, lo afectivo. Se pone en el foco de lo contado, del testimonio en esa primera persona que íntimamente hace la declaración “les hablaré de los míos”. Una fórmula narrativa, un poema narrado en primera persona que colectiviza a través de esa localización que hace de los perfiles o personajes que va a incluir en este relato-poema.

Empecemos por “Fabián”, el paramilitar que vigila, galil en mano, desde la torre de la iglesia.

Abajo, en la cancha de fútbol, en medio de un sol abrasante, el pueblo inerme, desastrado: Samuel Ortiz, Pablo Jiménez, el Flaco Arturo, “Burrito Guapo”, Leonor Martínez (la cantinera), Juancho Arena (matarife y tendero), Álvaro José, Víctor Ternera, “Pata e hierro” ...treinta y uno, treinta y dos, treinta y tres...treinta y seis personas reunidas, alineadas en medio de la nada. Algunas de ellas hacen parte de la lista que traen consigo los nuevos sepultureros. Estos, sin prisa, sin hacer caso del sol, la sofocación, afilan la navaja. Preparan el acero.

Al flaco Arturo lo separan del grupo, le juntan las manos y le colocan las esposas. Nicolás Orozco siente el calor, el sudor que desciende por los cuerpos; clama al cielo. A su tocayo Nicolás Elías lo escogen para seguir leyendo la lista. Dice mi nombre, el de la Yija y el de mi mujer. (Ariza 2008, 05)

Este poema que abre el poemario enuncia los nombres propios que posteriormente tendrán voz y poema dentro de la historia contada. Por ello en el texto se enuncia también el crimen en el sentido doloso que venimos siguiendo desde Agamben (2018), la condición de aquellos sepultureros, del sobreviviente y la enunciación de los victimarios que buscan cometer los crímenes, todo esto es denunciado nombrando a las víctimas. Luego el poema afecta directamente al lector, a quien escucha el testimonio, a través de la pregunta:

¿Cuánto pesa una bala dentro del cuerpo?

Algunos en el grupo se lo preguntan.

Alcides extraña los viejos métodos:

El machetazo franco, el corte de franela,
la guillotina, la vieja horca.

Se escucha el primer disparo: la muerte con su presencia justa, puntual. El paramilitar que se desgaja de la torre de la iglesia destruye con su cuerpo las láminas del techo y se desparrama en el altar. Magali Peña lanza un alarido. Javier me abraza. Suenan otros disparos. El desconcierto total.

Todos corren por el peladero de la cancha de fútbol. Nadie atina a adivinar de donde vienen los disparos. Los paramilitares contestan el fuego. El flaco Arturo no sabe qué hacer. Le estorban las esposas. Busca a alguien que se las ayude a quitar. No hay tiempo, todos le huyen, como si estuviera contagiado de una brutal enfermedad. Los

hombres armados gritan desconcertados. Hay una guerrillera que los conmina a luchar desde una de las puertas podridas de la cancha de fútbol, como si se dispusiera a tapar un tiro penal. Le disparan. Ella gira sobre sus talones. Se arroja al suelo. Hace un torniquete sobre su cuerpo. Vuelta un polvorín, que a su vez dispara contra los hombres, desaparece, se desvanece en el polvo y en el aire.

El pueblo se desboca por la calle principal. En la huida, Miromel tropieza con un paramilitar. Ambos ruedan por el suelo. El paramilitar se levanta primero y lo coge a patadas por estorbar. Nadie se detiene. Saben a ciencia cierta una sola cosa. Hay que correr, correr, sólo correr. (Ariza 2008, 06)

La pregunta con que ese verso atraviesa al lector es sin duda alguna un disparo con la palabra hacia el cuerpo de quien lee, es una fuerte forma de mover todo lo narrado, con la imagen, a modo periodístico. Se nota una forma de maniobrar los sucesos, el clímax de los sucesos violentos se nos narra con detalle. Los movimientos son caóticos, confusos, más narrados que poéticos, la prosa fluye y sigue:

Ahora pienso en la mañana del día siguiente y el aguacero de invierno. Las puertas cerradas, los grandes candados. Los camiones cargados de cerdos, gallinas y chivos; leña seca, colchones rasgados, mujeres embarazadas y pequeños críos.

Nadie supo quién o a qué horas dieron la orden: había que desocupar el pueblo. (Ariza 2008, 07)

Esa acumulación de los versos finales, implica la desocupación del pueblo, con la que acaba el poema, el primero del libro y de la primera parte. Esos camiones cargados de animales nos dejan en trayecto hacia otro lado, es el retrato vivo de los hechos, el yo lírico se presenta otra vez con el ahora, adverbio de tiempo con el que ha empezado el poema, pero es la mañana lluviosa, la partida, la que comienza el relato del libro y los poemas de este testimonio.

El poemario de Ariza Navarro llena de experiencia, de comprensión de la experiencia del desplazamiento forzado, al lector que se vuelve también testigo y juez de los crímenes cometidos de ese caos por el que transita, del que huye, la persona que tiene que verse en esta condición, la segunda parte nos ubica en la vida urbana en lo doloroso y la nostalgia de los lugares recordados. Por ello no sólo se crea una imagen de la víctima, sino que se reterritorializa a partir de la escritura en desplazamiento, otorgándole un lugar de regreso, imaginario, una memoria que posibilita la salida del desarraigo. Por ello, (que la resignifica el poema) la conversación, el documento, por lo testimonial de estos poemas, se vuelve un libro importante, tal vez el más completo y profundo sobre la experiencia del desplazamiento con todas sus peripecias, lo encuentro así en uno de los poemas de la tercera parte, que le da título al libro “Desesperado”:

Desesperado
 Regresemos a que nos maten, amor.
 Tomemos lo que nos queda,
 lo poco que nos ha dejado esta ciudad.
 Atraveseamos el puente
 y volvamos a que nos maten.
 No olvidemos de llevar con nosotros el vaso cervecero,
 la jáquima del burro bayo,
 el vino de buen corozo;
 el hambre, la sed,
 las sandalias usadas
 y las ganas que no hubo tiempo de gastar.
 Dame un abrazo,
 enciende la antorcha de luz que hay en mis ojos
 y déjame mirar en los tuyos
 la ilusión del regreso.
 Preguntémosle a alguien que nos devuelva al camino
 de nuestros asesinos y nuestros muertos,
 alguien que sepa exactamente
 el origen de nuestra primera lucha,
 nuestro primer desastre.
 Alguien que sepa que hemos regresado para que nos maten.
 Por fin, estaremos en casa. (Ariza 2008, 43)

La amenaza y la escritura sobreviviente del desplazamiento

La existencia sobreviviente es representada en agonía permanente, en dolor por la partida y por el exilio en una tierra extraña, en el caso de la pareja que se enfrenta al exilio, la que se perfila en la crónica. Se trata de esa falta de acomodo, el desconocimiento de los lugares donde ya no hay identidad, la precariedad se da por el desposeerse de lo propio, de la tierra y alejarse hacia un lugar también inhóspito, entonces emerge el regreso, en lo imaginario que plantea el libro, pero un regreso que se sabe en amenaza. En el plano de la escritura esta poesía testimonial permite levantar un mapa interpretando esas líneas de fuga en la medida en que “los mapas de trayectos son esenciales para la actividad psíquica” (Deleuze & Guattari, 1996, 98).

Estos registros de la espacialidad sentida por las víctimas, deviene escritura sobreviviente en la medida en que les da el valor de la experiencia y el sentido de lugares que va más allá de la recreación del trauma o del pasado, puesto que se trata de partidas violentas, inesperadas que dejan huella en la subjetividad, aquellas que el poeta testigo enuncia y al mismo tiempo registrado el devenir no solo de los sujetos al margen que se desplazan sino de los lugares. Se puede decir entonces que la errancia, el nomadismo, es una condición que permea la poesía y va trazando el mapa de intensidades del país a través de la poesía.

Todo ello atendiendo a un mapa de imágenes poéticas entendiendo que la poesía también testimonia, desde el resto, una concepción cartográfica de la sobrevivencia. Es decir, documentan las experiencias de quienes han necesitado desplazarse en medio de las balas. Según esto, entiendo tal espacialidad desde la lengua del resto, donde los acontecimientos se anclan en la narrativa que a su vez resulta imposible de representar, por ello emerge el poema, como una forma de lo imposible de asir con el cuerpo palabra con el que se escribe sobre el desplazamiento, en desplazamiento permanente entre lo que se puede recordar y olvidar.

Entonces, en esta escritura del resto, la construcción histórica del poeta testigo doloso es aquella del que asume una posición, en estos casos cercana a la posición de la víctima, pero sacándola de tal lugar. Es decir, los poetas testigo no son portavoces de las víctimas, héroes que prestan la voz, sino que escriben desde su propia condición y experiencia de guerra, de exilio, de asesinato, de muerte y destrucción por eso el dolo y el arrojo al delito, la culpa, la ritualización a través de las sentencias morales. Se genera también el movimiento de la afectación del cuerpo se muestran como relatos que pierden esta frontera entre lo íntimo y lo público, también lo hacen los formatos textuales, los géneros y la pureza literaria, si la hubiera en algún momento de la creación, pues la escritura del resto favorece estas rupturas y le da mayor predominio a testimoniar la experiencia y a sobrevivir ante ella.

Estos poemas dolosos, ponen en tensión no sólo la condición y noción de las víctimas, extendiendo la experiencia de la guerra, ejerciendo la política de los medios limpios de la sobrevivencia, como forma filosófica de la poesía para intervenir en la realidad a partir de sí misma, del acto de escritura dolosa. En esta autoridad el montaje y la documentación imaginaria se vuelve una técnica que, articulada al lenguaje visual, a lo íntimo del yo y a la relación polifónica establece un lenguaje, engrana unas formas del decir que son las de la sobrevivencia. Esta es la característica a la que lleva esa toma de posición, tal como la entiende también Didi-Huberman (2008b) con respecto a los escritos de Bertolt Brecht, desde el exilio en el caso, pero también desde la intencionalidad de mostrar, de montar a través de la relación entre poesía y fotografía, de la experimentación y búsqueda de lenguaje.

Desde esta analogía de *la edad de los poetas* que vengo siguiendo como forma de entender la poesía colombiana, puedo hallar una similitud con esa elección del montaje a la que se refiere Didi-Huberman (2008b) como elección y función de autoría en Brecht. Pues en esta escritura del resto, la de los poetas testigo dolosos, el autor es responsable

de organizar lo sentido, lo que toca el cuerpo y lo afectivo, de pensar a través de ese pathos o fuerza creadora y organizar allí lo afectivo, el dolor, la vergüenza, la culpa y los afectos como el amor por la gente, el dolor sentía y consentido, la empatía, como fuerza vital para sobrevivir.

Esto constituye una toma de posición, una sentencia moral y un juicio, en la organización y selección de lo escrito, de las imágenes para representar la muerte, por ejemplo, donde la naturaleza cobra vida y personifica lo ausente, el cadáver, la voz fantasmagórica como las vimos en Benavides (2014), también en la elección de lo visual para afectar el lector, como en el caso del lenguaje que colinda con lo periodístico que utiliza Ariza (2008) en sus poemas. Y hay también la motivación autoral de decir el crimen y en esto ejerce el dolo, por supuesto también de transformar la falta a través de la escritura en una posibilidad de lo vivible, en la condición póstuma.

Pero lo que se hace en montaje como imágenes en palabras, textualidades que se sobreponen, conversaciones y representaciones incompletas de personas que con sus voces dan testimonio de sus afecciones, de las huellas de la guerra en los cuerpos, en los sujetos. Estas son formas de *leer el tiempo y leer las imágenes* como lo dice Didi-Huberman (2008), con respecto a la escritura de Brecht. De tal suerte que los poetas testigo entonces ofrecen tal interpretación del tiempo, de la realidad, desde lo afectivo.

Leo en esa clave los poemas de Juan Carlos Galeano, de su libro “Amazonía y otros poemas” (2011), en su experiencia de vida, el poeta y docente de Florida State University, nos habla de su experiencia del exilio. Esta escritura lee el tiempo desde otra lógica de ensamblaje, la de los mitos amazónicos imbricados en los poemas. Las narrativas-poemas son diferentes, también dan cuenta de la guerra, del desplazamiento y de esta otra realidad que han tenido que vivir los pueblos indígenas, como pueblos al margen, en la vivencia del trauma de la guerra en sus comunidades.

El testimonio es personal y colectivo al mismo tiempo. Si bien el libro no es una crónica completa sobre el desplazamiento, como sí lo es el libro de Ariza (2008), voy a enfocarme en tres poemas que dan cuenta de esta escritura colindante, en movimiento, como la del autor magdalenense, incluso como la de Anabel Torres (2000), cuyo poemario, como leí anteriormente, también se da desde el exilio. Leo así, este dolo nombrado, la realidad leída, a partir de la sobrevivencia en el siguiente poema:

Aprendizaje

Con los primeros fogonazos de la guerra y agujeros
en las paredes, mis padres corrieron a la selva.
Para salvarme, me pintaron con los colores de

una guacamaya y me llevaron a vivir entre los indios.
 Mi hermano creció en la ciudad estudiando la
 vida interior de las piedras y silbando música clásica.
 Cuando me trajeron de vuelta, mis padres leían
 los periódicos y la casa brillaba en los espejos.
 Por mi parte, era feliz mirando los informes meteorológicos. (Galeano 2011, 11)

Las imágenes ya no son aquí, al lado de la naturaleza y las comunidades indígenas, las del cuerpo sufriente, aunque sí se nombra la huida, los fogonazos de la guerra. Pero es necesario también matizar que la imagen aquí, la forma poética del mito que se desapropia para la construcción poética del autor, para la puesta del montaje de las imágenes se relaciona también con una manera de exponer el dolor, de contar lo acontecido, y comunicarlo en una relación primigenia, en una relación con la comunidad que acoge y que también se extraña, la comunidad de la nostalgia, de esa pintura de las guacamayas que deriva después de la guerra, es decir del devenir animal que una vez de retorno a la civilización se extraña. Por esto el dolor aquí, igual que en los poemas que hemos abordado tiene una función colectiva de atención, muy diferente a lo que pasa en occidente con el sufriente, que se le aísla, según nos lo hace saber Le Breton (1999), el dolor aquí se atiende en comunidad, para la vida vivible, como en las comunidades indígenas entienden los procesos de enfermedad.

El lugar que se asume aquí es el del exiliado, el de la familia escindida y también el del regreso a la familia, después de la guerra, y la añoranza sobre el lugar del exilio, por oposición a los poemas-testimonio de Ariza (2008), donde lo urbano rechaza a los sujetos rurales, en este poema la naturaleza, esas guacamayas y la vida entre los indios, es añorada a través de la imagen del televisor, de los informes del clima, es otro tipo de exilio y de mapa del que se habla en este libro. Los otros poemas que encontramos, las mitografías que allí se relatan dan cuenta de ello. También dan cuenta del dolor, esto es, así como se expone el cuerpo fragmentado, también se expone el cuerpo sufriente, para hacer visible los afectos, el mensaje es también, usando la comprensión del dolor que hace Le Breton, que: “Un cuerpo sufriente es un cuerpo en falta” (Le Bretón 1999, 131), por antología un país en falta.

He encontrado un poema que para mí representa una síntesis de la mirada del poeta testigo, de su gesto de escucha ante la resonancia de la imagen y el pathos como posibilidad creadora, como fundación de lo poético, en el caso de la poesía testimonial. Quiero proponerlo como síntesis de mi planteamiento, a manera de clarificar lo que entiendo por poesía testimonial, por poeta testigo (a) y sus relaciones con el contexto de

la violencia vivida en Colombia. Voy a hacerlo entonces desde la potencia que me ofrece la imagen poética, la apuesta del autor por retratar el proceso de escritura, por registrarlo con la imagen:

Boítas

Un día un hombre se despierta con los dedos convertidos en boas pequeñas. Su habitación es una caja de cables moviéndose por todas partes y los niños les ruegan a sus madres que los lleven a jugar con las boítas. Las boas no se quedan tranquilas ni un minuto; se abrazan con fuerza a los muebles (que ya empiezan con sus quejas), y salen a enredarse en los árboles vecinos. Los familiares y amigos se preocupan y tratan de arrancárselas de las manos, pero el hombre se pone a gritar diciendo que son las venas de su corazón (Galeano 2011, 35-36)

Me fijó aquí en la imagen de la Hidra de Lerna, del monstruo de la guerra, en el sentido de las nuevas formas de colonización que en lo contemporáneo ejercen opresión contra los pueblos, al margen quedan así indígenas, afrocolombianos, campesinos, mujeres, toda la población que hace parte de las zonas rurales en Colombia. La autoría está resonando ante ese marco. La imagen es la del monstruo al que no se le puede vencer, porque cada vez que se le corta la cabeza aparece otra, esa ritualidad cíclica de la violencia se puede pensar en el contexto contemporáneo en Colombia, como una circularidad que arrasa contra las poblaciones, a lo largo de la historia.

También quiero retomar el tema mitográfico en una posible lectura que trae como sustrato los mitos de la Amazonía sobre las boas, el referente de la culebra en la mitología amazónica se revitaliza a partir del poema, de la afeción de guerra, se articula a los artefactos de la modernidad, al cableado que también toma cuerpo vital a través de la imagen de la boa que emerge del cuerpo. Tal vez la Hidra de Lerna se aleja en la tradición de esta mitografía propuesta desde la poesía colombiana pues es una imagen de la tradición occidental, sino más bien que se renuevan los mitos ancestrales en esa búsqueda de lenguaje frente a la pérdida de la guerra, desde la misma tradición indígena que incluye a la presencia del animal como referente, esta ecología resulta consonante con el tipo de escritura y de autoría que exige el testimonio, resulta sintetizar muy bien la propuesta de lo que implica testimoniar los afectos en estas poblaciones marcadas por la huella de las violencias en el territorio.

Han sido varios los procesos de paz que ha vivido el país, el Frente Nacional fue uno en el siglo XX, el segundo, que se dio a raíz de los dos partidos políticos que estaban en disputa por el poder y de las masacres para la conservatización de Colombia. Luego esta Hidra tuvo dos frentes, que derivaron en la creación de nuevos grupos bélicos, nuevas

cabezas, en lo que se conoció como violencia generalizada. En el siglo XXI, se ha hecho acuerdo con los dos principales actores del conflicto armado, con los paramilitares y las guerrillas de las FARC, pero aparecen nuevos grupos, otras cabezas de boas que en el caso de lo que nos ofrece el poema, están ya emergiendo desde el cuerpo mismo. Desde las manos del escritor, aunque se habla de un hombre cualquiera, la referencia a los dedos alude también a la energía que sale de las manos, en el gesto político de escribir.

En una construcción sociohistórica del y la poeta, como poeta testigo doloso, esta salida de cables dolorosos como dedos de las manos, tiene que ver con la escritura de poemas, con la poesía misma, con la escritura que nombra el crimen y lo comete en el nombrar. Todo lo colectivo se manifiesta por la peligrosidad de la palabra, como en el caso de los poetas asesinados; por el dolo que implica dar testimonio en la poesía, cargado de subjetividad y emocionalidad, cargado de espectros y de imágenes de quienes están al margen sufriendo la guerra desde lo íntimo y lo colectivo. Todo ello emerge con esas cabezas de boítas, desde la imposibilidad de arrancar las extensiones que obligan al acto de escritura, aun lo que no se puede con palabras, sino que se grita.

No es la guerra ahora y su monstruo que acecha al y la poeta testigo, sino el corazón que se extiende en los dedos, en las boas, en los artefactos de la posmodernidad: las instituciones, literarias, políticas, de la justicia y todas sus transiciones y cambios que también registra y exige la aparición de estos animales-máquinas, su imagen. El libro de Galeano, “Amazonía y otros poemas”, es un poemario que reúne mucho de la intensidad del desplazamiento forzado vivido por el autor hacia la Amazonía, huyendo de la guerra y presenciándola allí también en diálogo intercultural con los pueblos indígenas. El poema “Boítas”, tiene esa esencia mitológica, que desapropia y recrea el autor a partir de la mirada de lo que implica escribir en este marco.

El último poema, que analizo de este autor, hace parte del poemario ‘Amazonía y otros poemas’, en el conjunto de los mito-poemas hace que este texto se lea en clave testimonial:

Bar

Todos los días los jugadores, las prostitutas y los mendigos vienen al bar.

A las doce de la noche, una camioneta sin nadie al volante se detiene en la puerta con los hombres de vestidos blancos.

Traen en los bolsillos pistolas capaces de conquistar mucha belleza.

Las lámparas se dan cuenta, pero deciden ignorarlos.

Unos indios se ponen sus máscaras y reciben las monedas.

Los que acaban de llegar les apuntan a las lámparas antes de tirarle al que le caiga.

En la oscuridad caen los jugadores, prostitutas y mendigos.

Al amanecer los recogedores de basura vestidos de smoking reparan cualquier daño, reemplazan los cuerpos, escogen las canciones y encienden las luces... (Galeano 2011, 97)

La escena es como la de una película, la observamos por la voz lírica que da cuenta de lo violento, este poema tiene la mista textura narrativa de los mitos, estilo que ya el autor consolida en la unidad del poemario. Pero la ruptura de lo narrativo del testimonio aquí termina de aparecer con la violencia misma como artefacto. Pareciera no haber afectividad allí, pero los cuerpos aparecen, la balacera muestra a los jugadores, prostitutas y mendigos ya cadáveres, reemplazables, como si de desechos se tratara. Al día siguiente, en esta imagen del resto se muestra el delito, el dolo de denunciarlo en medio de la geografía, los mapas de la Amazonía y de la vida allí que se transgreden con la postal violenta.

Tenemos entonces, en este grupo de poetas testigos dolosos el gesto político de los medios limpios, que tensiona las categorías de víctima y victimario desde la escritura, la noción de crimen, hace justicia a través de las fórmulas y sentencias morales, piensa desde la condición y afecto del sobreviviente. Estas interpretaciones elaboradas de la imagen, me muestran elecciones de los escritores y escritoras, poetas testigo, para realizar sus poéticas desde el duelo y desde los afectos de la pérdida, el exilio no sólo habla de la pérdida, de lo humano sino de los restos de lugares, mapas afectivos, memorias y acontecimientos inenarrables. Estas características, motivos de la lengua del resto, definen una literariedad que necesidad del testimonio, de la hibridez del poema para poder decir, para afectar con dolo al lector, para acusar la inoperancia de la justicia y establecer un régimen imaginarios de justicia, sensible y duelo colectivo que permita lo vivible.

Estos poemas de la condición póstuma, traen consigo la latencia del tiempo de la condición póstuma, la transformación que hace la poesía como política de los medios limpios no se da solo por mostrar los restos, los cuerpos afectados, sino por la posibilidad de manifestar los afectos fallidos de la aspiración de la ley. ¿Por qué se seleccionan imágenes violentas para testimoniar y decir este dolor? ¿Por qué se trabaja con la lengua del pathos que no representa en sí los acontecimientos? sino, que le da sentido a la fragmentación para reorganizar la vida.

Didi-Huberman (2008b), plantea que se trata de una elección, de una toma de posición en la elección de imágenes, en nuestro caso de construcción de imágenes a partir de textualidades donde la imagen no está del todo acabada, ni la del cuerpo que se representa con las fragmentaciones, ni la de las voces que se muestran como espectros y

lugares sobrenaturales, donde la poesía abre la puerta para permitir el paso, ni tampoco las de las representación de la víctimas en las voces que se crearon en la conversación como rastros, como indicios de los cuerpos-sujetos heridos y afectados.

Mostrar el dolor, pero también el movimiento de las imágenes del resto hacia lo afectivo, del tiempo pasado traumático hacia lo posible e imposible de recordar y la transformación del futuro con memoria, así se da hacia la posibilidad de llegar al lector. Estos medios limpios, como gesto creativo del poeta testigo, no tienen un fin sino una emergencia de escritura, no buscan impactar una realidad o tener una utilidad pues su teleología es la escritura para decir, para manifestar lo afectado. En ese sentido se genera la condición de extrañamiento a pesar de que las imágenes sean las mismas de la violencia, repeticiones de imágenes banales de la crónica y los medios de comunicación, los reportajes, que pareciera nada tienen de cercano a un tratamiento estético o literario.

3.3. Poetas condolidos: empatía, creación dialéctica y vulnerabilidad

Ahora me corresponde analizar los ensamblajes de la imagen y lo afectivo que conforma la lengua del resto en el tercer grupo o constelación de poetas. Es difícil establecer el grado de distancia o repercusión de la violencia en cada una de las personas que escriben sobre el tema y dan testimonio desde lo afectivo. Como he señalado anteriormente, con tanto tiempo de violencias de distintas épocas, todos los habitantes hemos resultamos afectados.

Esta clasificación obedece más a una lógica organizativa del montaje que hago, de la forma en que ubico e interpreto la lectura que los poemas hacen de la realidad social, la cual expongo aquí dividida a partir de los criterios que encuentro; con cada grupo de poetas dialogan con una constelación, con una construcción autoral desde la experiencia de la violencia como máquina de guerra en la subjetividad y en las opciones políticas de quienes sobreviven, desde la reflexión filosófica que ofrece la escritura de poesía en medio de la guerra.

Me enfoco ahora en lo que implica ese condolerse, o ejercer una escritura condolidada con la lengua del resto. Esto se relaciona con la justicia, por supuesto y con la política, desde el punto de vista ético del escritor, en donde asumo desde Cristina Rivera Garza (2015), Condolerse, como contexto, la escritura, que es también vindicar, decir y buscar lenguaje, movilizar el afecto y aspirar al Estado social de derechos. La escritura del resto, evidencia el manejo de las textualidades. Los restos en la composición de

imágenes con palabras, que, como observo, son el foco principal del trabajo del poeta testigo.

También allí, en ese gesto político del abrazo, a partir de la escritura encuentro entonces la textualidad documental, las organizaciones y reorganizaciones de imágenes, que los poetas testigo condolidos ponen en diálogo a partir de un sentir común, esto es de un compromiso político con la escritura a partir de la realidad que rompe con todas las fronteras entre lo literario y lo no literario.

Siendo este el grupo más numeroso de poemarios y autores a interpretar, me interesa aquí mirar en qué consiste esta escritura del resto desde el poeta condolido, detallar la operación empática que ejerce la poesía testimonial, desde su emergencia. Concibo que se mueve el afecto a través del pathos como fuerza que genera el testimonio-poema. En esta categoría de textos me centro en la imagen dialéctica, en la recepción de ese lector-escritor poeta condolido, de la realidad social, en la escritura para canalizar una reflexión crítica, una filosofía de la sobrevivencia, para poder vivir a pesar de la guerra.

Desde lo anterior, lo primero que hay que poner en contexto es que estos poemas y poemarios son publicados en pleno momento de emergencia de las políticas de la memoria histórica. Por esto, lo que se publica durante los primeros decenios del siglo XXI, se hace aparentemente en un contexto de paz, es decir, está mediado por políticas que favorecen la idea o el discurso del fin de los conflictos armados en Colombia.

Ver lo que no se quiere mirar

A partir de los poemas de Camila Charry me interesa la invitación a mirar que propone el poemario “El sol y la carne” (2015). En este libro, el país, es pensado desde sus marcas violentas, desde la huella que han dejado en el mapa colombiano las masacres, la intensidad afectiva que propone la poeta, es el resultado de una atenta observación, de un documento de lo que se ve a través de la creación desapropiada de su experiencia, del yo de la poeta que siente con los otros, que sobrevive en común con otros, lo propio de la violencia. Encuentro esta propuesta de ensamblajes, elecciones de materialidades textuales e imágenes para afrontar lo que no se puede mirar. Esta es la poética que se ejerce desde una vulnerabilidad abierta en la exposición de la imagen, no sólo en la violencia con la que se muestran, sino en la elección de escribirlas, como ofrenda para resarcir la falta, como una inmunidad (Esposito, 2012) posible y lo afectivo se enuncia para un tercero que adeuda:

Pagarás por tu silencio
 y por tus palabras
 por tu falta de pudor
 por haberte hincado ciego
 ante los dioses de la tarde.
 Pagarás por ofrecerles el hígado
 y los labios
 por dejarlos oler tu bilis y tu miedo
 por llorar/ y por amar
 el oscuro ministerio de lo ausente (Charry 2015, 16).

Lo vulnerable se entiende desde la común vivencia de la precariedad, del resto, que Butler (2010) propone, una noción que vuelve sobre la posibilidad de unirse a partir del resto, así también los cuerpos en las imágenes reconfiguran la sobrevivencia, lo vivible se manifiesta, así como la posibilidad de reconocimiento de esa vulnerabilidad y la interdependencia colectiva que genera, como una red, como sistema de sentido en el caso en el que lo propone la poesía testimonial en Colombia.

También noto aquí la sentencia moral, la acusación dolosa, como en el grupo anterior. La voz lírica cuenta la errancia, en ese somos, asume también la des territorialidad de quienes han tenido que huir de sus lugares de origen para alejarse de la violencia, la propuesta poética testimonial le da territorio a quienes lo han perdido, dibuja el mapa afectivo y en ese dibujo encuentro también una elaboración técnica del montaje:

Los desterrados
 Somos los desterrados
 los que se miran
 desde la desdicha que habita
 todos los males.
 Somos los que rasguñan la entraña de esa fiera
 que llaman Dios
 para que sangre y llore
 porque no podemos retener el tiempo
 y su vértigo
 en mitad del cuerpo (Charry 2015, 18).

La imagen de Dios como una fiera, que al mismo tiempo otros, los desterrados, rasguñan, hieren, llaman, es la representación del ruido de esta poesía que pone en perspectiva política militante la experiencia del destierro, del otro marcado, estigmatizado como víctima también. Incluso ese que no quiere reconocerse como tal, porque el registro le impone una categoría ciudadana que lo despoja de sus posesiones y lo pone al margen, como lo indica María Victoria Uribe (2009) cuando habla de mujeres que no se reconocen como víctimas ante el Estado, pero que aun así siguen con la búsqueda de la verdad sobre sus familiares asesinados. Esta herida que se abre, se invoca con un epígrafe de Hanna

Arendt, con el que comienza el libro de Camila Charry (2015): “vendrá la hora, en que las viejas heridas, tanto tiempo olvidadas, amenacen con abrirse”.

Responde el libro a esa amenaza de la catarsis, de la sanación a través de la mirada a la herida abierta y la puesta en escena de lo que conmueve allí, esto es de lo literario, de esa lengua del resto con la que se escribe para sobrevivir en común. Estos poemas no pueden ser sino híbridos por esa necesidad de la mirada, porque se encargan de lo que dice Didi-Huberman (2008b) que se aplica como técnica de verosimilitud, de montar, es en una suerte de ficción poemática, que reproduce los acontecimientos y dispone los elementos a contarse, los elige el autor para testimoniar lo afectado del cuerpo y del alma, el pathos que motiva la fuerza de la escritura.

Cuando Didi-Huberman (2008b) analiza el “Diario de trabajo” de Brecht, encuentra que este aplica sus teorías de la dramaturgia, del distanciamiento, en el montaje que hace, en sus elecciones de materiales como exiliado. En este desplazamiento permanente, el distanciamiento⁴⁴ como técnica dramática, permite a los personajes no ser del todo imitativos, es decir pone en tensión la representación. Por esto, los poemas testimoniales no son del todo narrados, por la imposibilidad de contar lo sucedido, lo cual se quiere poner de manifiesto, pero también por la imposibilidad de dejar de afectarse, de condolerse y escribir, elige mirar y mostrar las imágenes de lo fragmentado y lo violento para conmocionar. En este sentido se explica el movimiento, no solo entre lo genérico, entendido como documental y testimonial, sino entre el autor y el lector, entre la vivencia de la guerra y quien la interpreta para escribir, así lo explica Didi-Huberman, sobre el distanciamiento como técnica:

Históricamente hablando, las trincheras abiertas en la Europa de la Gran Guerra hubieran suscitado, tanto en el terreno estético como en el de las ciencias humanas –recordemos a Georg Simmel, Sigmund Freud, Aby Warburg, Marc Bloch–, la decisión de *mostrar por montaje*, es decir, por dislocaciones y recomposiciones de todo. El montaje sería un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del “desorden del mundo”. Firmaría nuestra percepción del tiempo desde los primeros conflictos del siglo XX: se habría convertido en el *método moderno* por excelencia²⁶. Y se presenta como tal en la época, precisamente, en que Bertolt Brecht, entre otros escritores, otros artistas y otros pensadores, toma posición en el debate estético y político del periodo entreguerras. (Didi-Huberman 2008b, 104)

⁴⁴El distanciamiento como técnica teatral consiste en recordarle todo el tiempo al espectador que está en una obra de teatro, para ello el montaje se vale de narradores externos, avisos, inserción de materiales que ponen en tensión la imitación. En la poesía no es la mimesis lo primordial sino ese discurso poético que recrea los elementos de la cultura y los ensambla en la poesía para generar las tensiones dramáticas situadas y localizadas, pero es siempre un discurso poético, de extrañamiento de la realidad, de lo afectivo sobre la realidad lo que prima para generar tensión a la representación, para intervenirla.

La propuesta de la poesía testimonial utiliza el distanciamiento, lo cual interpreto también como desapropiación en tanto a técnica documental, lo que tiene de literario el testimonio es que hace reconfigurar el recuerdo para dar paso a lo vivible, pues es un recurso que acompaña las tecnologías de la escritura en hibridez con la imagen, porque hace parte del ambiente de época, del ambiente de guerra, la textualidad se presenta como reorganizadora de la experiencia traumática, no es mimesis de la misma, se vale de las imágenes para mostrar al tiempo que las interviene, a través de lo afectivo y del montaje de otras imágenes que didactizan acerca de la aspiración de paz, para hacer sensible al lector ante la violencia.

Ahora bien, se entiende entonces que es una escritura distanciada, no por el lugar de vivencia de la experiencia de guerra, sino por la convivencia cotidiana con la violencia, por eso se da el condolerse. Porque no queda otro recurso que mostrar, exponer las heridas colectivas, como parte de la interpretación personal que el autor, condolido hace de la guerra ante los lectores.

Por ello, en el poemario “El sol y la carne” (2015), y así también en otros poemarios que hacen parte de esta constelación, no hay posibilidad para el tiempo histórico porque siempre se recrea el trauma en presente, que trae no solo el dolor sino otros afectos con él. Esta es una crítica a la memoria histórica acumulativa, y por lo tanto al sistema burocrático memorial, a la política hegemónica, una manera de mantener el recuerdo en movimiento, con la intención de afectar: de transferencia a través de la experiencia del dolor.

Olvido todo
 Menos a un perro amado,
 menos su ternura,
 su enfermedad.
 Humo en la memoria que lo trae de vuelta
 que desconoce mis manos
 y las horas felices (Charry 2015, 24).

La autoridad testimonial del poeta condolido se construye a partir de estos movimientos y distanciamientos que permiten generar extrañamiento. En ese mostrar, a través de la imagen aquí de un animal, de la ternura y el amor por este, en diálogo con un libro sobre lo violento, sobre procesos que despojan de lo humano a los seres humanos en medio de la violencia. Este recuerdo hace del testimonio una permanente actualización sobre estas emociones que transgreden la mera afección del dolor, del miedo; se permite así sentir el amor, no olvidar, como manera de sobrevivencia. Esta disposición de

elementos que se da por el montaje, por el extrañamiento, es lo que permite una apertura a la herida, una posibilidad de la mirada sobre los acontecimientos colectivos desde la intimidad, una política comunal en el sentido en que se incluyen los recursos comunes, se desapropian, para responderle a los afectos de la violencia, a la escritura del resto, a la desgarradura que se da en ese testimonio.

Escribo
desde la desgarradura de la tarde
cuando el último pájaro
trina en una rama
mientras lo imagino (Charry 2015, 26).

En este trinar, que es la propuesta de la autora, frente a lo que resta, a la huella de la violencia o la desgarradura, se recrea la imagen pública del país, se le da cuerpo a lo fragmentario y lo violento a través de imanes que se articulan, se distancian para generar lo poético frente al estallido de lo acontecido. La poesía también busca su cauce afectivo, busca conmocionar, empatizar, se transforma y moviliza lo sensible del cuerpo sufriente, colectivo, al cuerpo sosegado y reterritorializado en la imagen o representación animal o vegetal. Esta es la política de lo común desde ese gesto de condolerse en la escritura que pone en tensión la representación y la imaginación de país:

Patria
El niño recoge espigas de sol.
Vuelve sereno y cantando por el campo.
Revienta sobre su cuerpo el fusil de asesino;
lo embiste la noche.
Vuelan por el aire sus ropas como banderas
de una patria sin nombre (Charry 2015, 30)

Así, la crítica a la noción de patriotismo, se genera en la elección de una imagen que puede ser la de una crónica, la fuente de la conmoción y de un sentido nacional articulado a lo violento, a lo inenarrable, expuesto allí para conmocionar. El cuerpo del niño es afectado por el trino de la poesía testimonial, por su desgarradura, es abierto y ofrendado por la violencia, es recordado también, aunque sin nombre propio, es un lugar colectivo de todos los cuerpos que allí confluyen en el sentir común de la sobrevivencia. Las imágenes del cuerpo afectado, anormal, vulnerable también hacen parte del espectro de lo posible después de la guerra, de la carne que se invoca para iluminarla con el sol, para inmunizar al otro común, en el lazo afectivo con el que se está identificando al enunciador del discurso, la víctima de la guerra:

Se acostumbra el cuerpo a ser muñón
y desea de lo perdido su verdad, su belleza fulminante.

Se hace más presente el deseo que el muñón,
su latencia de carne mutilada (Charry 2015, 31).

La poesía es lenguaje, representación e imagen en tensión con la historia, imagen cargada de afecto, caja de resonancia de estas fuerzas que se territorializan en el poema y también luz sobre las imágenes banalizadas de la violencia, luz después del espectáculo, luz sutil que se halla en medio de la negrura, también la luz de los reflectores de la sobreabundancia de exposiciones que yo entiendo desde Didi-Huberman (2008) como la banalización, la espectacularización de los discursos que deshumaniza y el destello de lo natural que se enciende en medio de tanto ruido, es la sobrevivencia como resistencia (Didi-Huberman 2012), la hace posible la poesía testimonial.

Esta cruel servidumbre
descreer del hombre,
para otros,
esperar al Buitre
dios, de todos,
el domador más cruel,
negrura del pan
el otro continente, el muñón que palpita
atado al cuerpo roto.
Una palabra en llamas para el hambre de este mundo.
Un escupitajo contra el andén caliente.
El pan que en las manos del que espera/se descompone,
hiede (Charry 2015, 31).

El cuerpo roto, la carne expuesta, busca su lenguaje, apela a un Dios, que ha sido fiero, que es animal también, que está con los otros, los nosotros en este despojo de lo humano para poder decir que esas víctimas ya no sean más objeto banal de la memoria, de la violencia, de la cifra que se cuenta en los informes del resto, sino experiencia humana, que exige el movimiento, la combustión de la imagen, la luz en medio de lo abyecto, la crisis de la redención se pone de manifiesto, el alma es afectada desde el punto de vista Spinozista, desde el cuerpo. La imagen busca respuesta, reorganiza los afectos y objeta la cristiandad, el sentido de lo divino desde los afectos. La poesía busca una respuesta desde lo afectivo y la comunión, el ensamblaje animal-humano-resto, como posibilidad del alma-cuerpo-herido, reorganiza lo vivible, le da un lugar un espacio a lo despojado: la divinidad, la vida:

La palabra ha muerto
Sin ella
¿Cómo nombrar a Dios?
En el silencio,
en la ausencia de palabra
el mundo flota como una idea

ensombrecida, virtuosa
 y también Dios,
 su lenguaje hecho de capricho humano
 de humana incertidumbre.
 Ahora, cuando no hay palabra
 cuando el lenguaje abandona
 su servidumbre,
 su súplica, aún digo
 -Dios, sálvame
 de tu furia, dame luz y sed
 protégeme de mí misma,
 aunque sea haz que en mí las palabras digan algo
 traigan algo
 revelen alguna verdad
 si es que acaso existes. (Charry 2015, 33)

Para los poetas testigo condolidos, la lengua del resto que hace la política comunal tiene también, recoge, la herencia de la violencia, la imposibilidad de la palabra, cuando muere la palabra queda la imagen que les permite pensar sobre los acontecimientos de la violencia, sobre el dolor que acumula la tierra y su origen. Lo único que queda de esta palabra desvincijada que se busca, de ese Dios imposible es el resto, como dignidad, la magnitud sonora de las imágenes que estallan con un lenguaje cifrado en los animales, en la natural comunidad que les queda a quienes han padecido para poderse restituir del daño causado por otros como humanos, es parte de la *Zoe*, la *nuda vida*, que se configura en el estado de excepción (Agamben 2005), así entonces la poesía testimonial, desde su política comunal se vuelve una posibilidad de reterritorializar la vida:

Hemos heredado lo bello
 de todo lo que nos cubre con su espanto;
 la sombra del pino donde cantaba el día
 el rincón del cuarto donde murió la pasión.
 La luz sostiene hoy una música triste
 que sobre el cuerpo se cierra;
 luz carnívora que envenena el futuro con su savia.
 Heredamos, como una enfermedad,
 el amor por lo que huye
 la herida que cicatriza sobre la herida de siempre,
 el largo detenerse de los pasos que se alejan,
 los ruidos menos humanos que el pánico hace
 familiares
 como la presencia de dios (Charry 2015, 34).

En esta disposición de imágenes de la poesía testimonial, las heridas abiertas, las desgarraduras son dispuestas para documentar una existencia sitiada, por esto es que corresponden con una reflexión, con una filosofía de la sobrevivencia como política comunal en la medida en que, según nos dice Didi-Huberman: “este *Dys-poner* las cosas

sería por lo tanto una manera de comprenderlas dialécticamente” (Didi-Huberman 2008b, 108).

Cuando hablamos de esta dialéctica, me refiero al movimiento, al desplazamiento de sentido y de género también, de las textualidades, entre las imágenes y los afectos, a la capacidad de afectar de las imágenes y a la interpretación que hacen los poetas testimoniales condolidos, sobre los acontecimientos que les afectan. Por ello, en el poemario de Camila Charry (2015), estos ruidos animales del pánico vuelven común hombre y dios en el lugar menos humano. Hay que decir entonces que la ecología es toda la fauna de las imágenes animales, vegetales y del paisaje que, a partir del resto y del cuerpo herido, buscan reorganizar la vida, en la enunciación de un cuerpo poético vital que reorganiza el despojo, sobrevive.

La política comunal entonces, organiza otras formas de lo vivible a partir del resto, o de la *nuda vida*, de lo vulnerable que, en el paradigma del *estado de excepción*, se entiende como: *una producción específica del poder y no un dato natural* (Agamben 2003, 18) (Agamben 2010). De este modo, el discurso imaginario de la naturaleza crea una praxis, la de la sobrevivencia, frente a esa producción de la violencia contra los cuerpos, contra las heridas y afectos de la palabra que se testimonian. La poesía hace imaginar los afectos, a través del ensamblaje con la resonancia animal le da un lugar también, una ecología de lo vulnerable, de lo instintivo y de lo originario, de la comunalidad. Esta vulnerabilidad expuesta permite reterritorializar el cuerpo en otras imágenes, permite darle lenguaje a lo imposible, darle vida otra vez a lo perecido y hacerlo hablar desde allí, hacer contar al resto del país, a lo que queda como posible de juntar, de ensamblar.

En esta transmisión de lo imaginario, el montaje, el documento moviliza las afecciones para dar cuenta del estado de excepción, pero también para rearticular y generar un espacio imaginario de lo vivible, mediante una política comunal que se construye a partir de las representaciones animales, frente al resto de la violencia. Esto es lo que considero, desde la poesía, la estética de la sobrevivencia a la que se puede pensar como una suerte de *realismo póstumo*.

La lengua de origen: el resto y la memoria colectiva

Desde la lectura de la ecología como política comunal de la sobrevivencia, quiero leer el poemario “Memorial del árbol” (2013) de Henry Alexander Gómez⁴⁵. En el libro la memoria la hacen los árboles, la noche, la poesía que dialoga con otras memorias. Desde el título se nos está invitando al testimonio, a esa conversación entre varios que se construye con las apuestas poéticas de la voz lírica. Desde el epígrafe, la relación poesía-testimonio se hace efectiva, y la política comunal se traza en esa convocatoria que invita al poeta checo Vladimir Holan. Centrando así la tradición de lo coloquial, característica de la poesía latinoamericana, con las tradiciones herméticas europeas.

El “memorial” como texto implica unas relaciones entre lo jurídico y lo religioso que no se alejan de la perspectiva en que comprendo estas textualidades. Por ello también se explica la apuesta desapropiativa, del poeta testigo condolido que decide el registro de su voz frente a la violencia, utilizando sus propias formas. No obstante, su gesto político se vierte en el lenguaje mismo, se retrae para entender lo que sobrevive, vuelve sobre las tradiciones poéticas alrededor de la guerra y la literatura. Encuentro así un poemario que pregunta a los poetas, a la naturaleza, por lo afectado y los restos.

La primera parte del memorial es la noche la protagonista, como en los gestos románticos, pero aquí en esa reclusión al lenguaje, el resto está precisamente imaginado alrededor de lo indeterminado que es la vida, la representación:

“una grieta
Pulsa nuestros nombres” (Gómez 2013, 19)

Dice la voz lírica y la noche quiere decir, la noche recuerda, el tema del nocturno habla de la tradición colombiana también, la de Silva que evoca a través de versos yámbicos la ritualidad de lo fúnebre, que aquí en cambio se vuelve la ritualidad casi silente, con poemas cortos donde la expresión de lo afectivo se logra a través de poner de relieve lo que queda de la vida, donde la lengua del resto puede ser también la lengua de la noche:

En la lengua suelta
de la noche
el gato, impenetrable
 atisba la locura. (Gómez 2013, 21)

Ese animal (el gato) se vuelve entonces la opción de lo fugaz, del movimiento de lo afectivo, la representación posible que dialoga con otras lenguas desde lo oscuro. Pensar en el alemán, en el español y todos los poemas escritos en estas lenguas, por Paul Celan, por George Trakl que son evocados para esta conversación y una posible comunicación, en el sentido de la política en común, a través de la noche, pero no la noche como tema romántico, sino la noche como metáfora de lo indecible vivido. Leo entonces los poemas que Gómez dedica a las tradiciones poéticas de otras lenguas, ese desplazamiento, que crea comunidad poética a partir de la herida en común “como una cicatriz que da vueltas por el mundo” (Gómez 2013, 27), leo también un entender la escritura desde esa lengua del resto:

Respiro las grietas
de una calle cualquiera;
 escribo sobre el polvo
 y su semilla.
Mi escritura
no es más que la aridez del aire,
 la señal
 del derrumbe. (Gómez 2013, 24)

El aire como símbolo de la vida y pensamiento, se expresa aquí a través de la imagen del poema mismo, se articula a la escritura, se manifiesta en la ceniza, en ese polvo que es lo escrito, la ruina como un derrumbe telúrico, la lengua del resto que es lo que queda después de la guerra. Este diálogo al interior de las heridas es universal porque invoca ese sentido primigenio de lo poético en montaje de imágenes que ponen en tensión la representación y el monolingüismo para decir. El memorial de un árbol, desde su silencio construye las imágenes para testimoniar lo doloroso del mundo, la conversación entre todos los testigos de la noche, entre los poetas que han escrito con esta lengua del resto, cuya capacidad de imaginar la vida, reorganiza entonces la política de la sobrevivencia en común, que busca la voz lírica:

Ya no logro vaticinar
el diálogo del mundo
 en este mazo de cartas:
 todo es un río que no suena,
 una mujer muerta
 en un lecho de piedra. (Gómez 2013, 26)

La escritura es movimiento también en esas pausas del poema en la estructura que invitan a acentuar las palabras que se sobreponen. En esta suerte de montaje de los versos observo cómo la estrategia es imbricar la imagen del poema para recalcar los significados.

En el caso del poema que acabo de leer, sobresalen, desde el montaje, las palabras “mundo” y “muerta”, esta sutileza con el uso de la imagen reorganiza la dispersión, en una lectura particular donde “Una sensación de desorden sería pues el paso obligado de toda dialéctica del montaje” (Didi-Huberman 2008a, 117). Es decir, para ensamblar las imágenes, para construir los poemas testimoniales, a partir de la realidad, el *pathos* registra esta emergencia de la escritura sintiendo en el ambiente lo caótico, la destrucción, lo reorganiza. Allí ya tenemos un elemento político que otorga un régimen de sentido en la organización poética de ese mundo en destrucción, un gesto vital de sobrevivencia.

Esta forma de escritura, esta apuesta por la lengua del resto, implica que la voz lírica con su estrategia de diálogo del mundo, busca deliberadamente organizar el desorden de la realidad, estableciendo un orden simbólico que ya no pasa por la representación sino por lo afectivo, por la herida de la violencia en los seres humanos, indistintamente de las lenguas, tiempos, lugares. Por ello:

La escritura pende del hilo de sangre de la tierra:
sílaba de viento, luz aniquilada.
Ahora, ya nada puede condenarnos. (Gómez 2013, 30)

Esa escritura del mundo, se elabora desde una voz dialogante, en movimiento con las voces poéticas que vivieron el estado de excepción, que se comprometieron políticamente con la palabra para responder ante la barbarie. Lo vemos en los poemas de la segunda parte titulados como “Memorial del árbol”, los cuales están precedidos de un epígrafe cuyo autor es el colombiano Rómulo Bustos Aguirre:

Epigrama.
Bajo las raíces del árbol camajorú,
hay otro árbol.
El camajorú de la tierra y el camajorú del cielo.
Al camajorú de la tierra se asciende bajando
como en la escalera de un sueño. (Gómez 2013,33)

Se evoca la imagen del árbol, de ese testigo silencioso que recuerda y abre con ello el espacio para el diálogo poético con la lengua del resto, con la lengua de la herida:

Memorial del árbol
Nos susurra el viento su nostalgia de nieves
y el copetón tañe su silabario de alas.
Qué silencio es mi corteza,
y mis raíces
tejiendo la sangre de un sueño.
Hay en las rocas una sed de tormenta.
De mis brazos cayó la hoja

con la que un hombre descalzo
 cubrió su sombra.
 Se ha roto las muñecas golpeando mi silencio.
 Mi inmovible reposo
 le ha dejado
 una herida imposible abierta al crepúsculo.
 Ráfagas de orquídeas a las orillas del lago
 expanden la soledad del abejorro.
 Dos niños olfatean una bolsa de huesos.
 Un bramido, es una piedra que expira en el agua. (Gómez 2013, 38)

Este árbol no tiene una lengua precisa, pero todas las lenguas entienden su padecimiento, lo violento que se enuncia desde su no palabra. No hay una narración explícita allí, pero la imagen da cuenta de los relatos inenarrables del dolor, de esa herida que es también ruido, bramido, que, desde lo animal, desde lo afectivo que ha dejado la muerte, la nuda vida, reclama su vitalidad, su vigor natural a pesar de la destrucción y la no representación. Por supuesto la lengua se escribe en español, pero la apuesta se extiende desde la poesía a romper con el sistema representacional, con la palabra y se abre hacia los sentidos más universales de este afecto y de esta amenaza. Muy a la manera de Brecht leído por Didi-Huberman (2008b) donde hace énfasis en los epigramas y las inscripciones sobre los “Diarios de trabajo”, el poemario nos presenta también un formato renovado de estos poemas:

Epigrama
 Cristo ha caído en la última vértebra
 de nuestra noche dorsal
 y se deshace. (Gómez 2013, 46)

En este poema, una imagen religiosa del judeo-cristianismo es la del mesías, que se cae con la destrucción. Por eso insisto en que, a diferencia de las apuestas poéticas testimoniales del siglo XX, esta producción poética ya no involucra la posibilidad mesiánica de la poesía. Porque su apuesta es por la reorganización de la vida, no de las palabras, sino de lo que se comunica como política desde lo que sobrevive en la naturaleza.

La escritura resulta insuficiente porque lo que habla y comunica en estos poemas es el lenguaje del resto, el silencio en común entre varias lenguas y lugares que han sido derrumbados, afectados por la guerra. El cuerpo-palabra resulta entonces un espectro, un bramar que no necesita de la palabra, sino de lo afectivo, de ese sentir y el movimiento de lo sentido hacia los otros y desde los otros. Por eso las lecturas que se hacen de poetas

tutelares frente a la guerra, acompañan el manifiesto de este sentir representado en la palabra:

Georg Trakl en el ocaso
 Un rostro púrpura se ciñe al abrazo calcinado de la noche.
 El espíritu oscuro de los bosques, las sombras venenosas,
 el grito moribundo de los guerreros otoñales,
 cubren de opio el azulado cuerpo de espino.
 Aletean los murciélagos alrededor del joven que sueña.
 Se escucha un lamento crepuscular.
 El niño Elis le besa la frente sangrante
 y la hermana juega con alcoholes mortíferos,
 deambulando entre los catres del centro hospitalario.
 Qué luna más amarga,
 cuánto silencio sobrevive en el canto último del mirlo.
 Tierra negra amasa una música nocturna
 y se extingue un corazón huérfano de flores amarillas.
 La tumba aguarda a los ángeles caídos;
 un venado azul corre en delirio a la primavera. (Gómez 2013, 68)

Este perfil del poeta frente a la guerra, construido en el poema, me permite pensar en la toma de posición como opción de las imágenes, diferente de la toma de partido que supondría una poesía panfletaria o propagandista. En el poema sobre Trakl se nos presentan imágenes fúnebres, elegidas por un autor condolido con esta vida del poeta frente a lo oscuro. Así la elección de imágenes, las fúnebres, se puede ver como una organización de sentido, de comprensión sobre al mundo que conduele al poeta testigo. La fauna animal que acompañan el perfil, la elección de sus cuerpos dispuestos allí, al diálogo con lo que sobrevive como política dialéctica de la imagen, nos hablan desde esta posición tomada de esa comunalidad que el autor poeta testigo condolido ejerce en su escritura. Así lo veo también en su poema sobre Paul Celán:

Paul Celan hilvana su fuga
 I
 Seca tus ojos
 y llama a mi puerta;
 no encontrarás más que un féretro
 tallado por un abismo de hojas.
 La soledad es más grande
 que la gavilla de inviernos
 que arden
 en mi boca.
 II
 La muerte
 hila mi mano cien veces
 Cien veces
 la arroja
 a un bote de ceniza.
 III
 Es en tu vientre,

donde
 madre,
 siembro
 mi otoño.
 Es en tu nuca
 donde nace mi amapola.
 IV
 El corazón va flotando a mis espaldas.
 El corazón
 va
 flotando
 a
 mis
 espaldas,
 barnizado por las humaredas
 de los hornos
 de Ucrania.
 V
 El becerro le escupe
 a la paloma invisible,
 se asfixia
 entre el barro
 de los campos de exterminio.
 Yo humedezco mis oídos
 con su sangre;
 con su carne hago en las mañanas
 tallos de sombra. (Gómez 2013, 72)

Vuelve aquí la idea de la evocación común de la herida, ahora centrada en un lugar, que son esos campos del exterminio, enunciados desde la memoria y la referencialidad de la escritura en español, en Colombia, en el siglo XXI. El decir del poeta es la producción de este montaje, de esa elección de documentos que permiten interpretar la historia, el mundo, el ambiente que le rodea y que constituyen su toma de posición política. En este caso es un tejido fúnebre, un poema de luto y duelo en común, en los campos de Colombia, desde la reorganización e interpretación que el autor dispone como parte de su política comunal de escritura, de su condolencia.

En la toma de posición, o disposición entra en juego el dominio de la realidad, la referencialidad que trae el testimonio. Digamos que ni Celan, ni Trakl, hacen parte de la realidad colombiana, pero el autor, poeta testigo condolido, decide incluir sus imágenes, su diálogo con ellos como una forma de dominar esa realidad. De exponer lo que dialoga con ese memorial de los reinos, de la noche como tema romántico actualizado, de la guerra desde otras latitudes y desde lo puesto en común, lo expuesto, entendiendo que:

“¡La exposición por el montaje, al contrario, renuncia por adelantado a la comprensión global y al “reflejo objetivo”! *Dys-pone* y recompone, por lo tanto, interpreta por fragmentos en lugar de creer explicar la totalidad.” (Didi-Huberman 2008b, 134).

Por ello no es un slogan político lo que se hace poema sino un testimonio, un documento que tampoco carece de estética en la medida en que el autor es construido por esa misma realidad que le toca, a la cual responde con la disposición, con su interpretación subjetiva, puesta de relieve en el poema que desapropia, a partir del *pathos*:

Dys-pone y recompone, expone por lo tanto creando nuevas relaciones entre las cosas, nuevas situaciones. Su valor político es por lo tanto más modesto y más radical a la vez, porque es más experimental: sería, hablando estrictamente, *tomar posición* sobre lo real modificando justamente, de manera crítica, las posiciones respectivas de las cosas, de los discursos, de las imágenes. (Didi-Huberman 2008b, 135).

El realismo póstumo y la estética testimonial de la desaparición forzada

En estas lecturas de los poetas condolidos entra en tensión lo que se entiende por realismo y todas sus tendencias críticas desde el marxismo y desde la crítica literaria, los temas políticos analizados desde lo estético en función de la militancia partidista; incluso Fernández Retamar (1976) habla de ese nuevo realismo que debe surgir desde Latinoamérica y que se entiende como la articulación de múltiples fronteras. Lo que noto con la poesía testimonial, desde este autor poeta testigo condolido, es que este nuevo realismo desborda la militancia partidista, no se filia a ello, como sí lo dice que hacían los poetas testimoniales en el bipartidismo la crítica de Urbanski (1965), quien manifestaba que una característica de la poesía testimonial la relevancia del ideario del socialismo cristiano en las manifestaciones de la época.

Aunque leamos, como lo hicimos en Vélez y en Chaparro, poemas cuasi épicos dedicados a líderes de partido, es la política poética lo que prevalece, el entender la relación de la poesía con la realidad desde un punto de vista estético, aludiendo a que: “Así pues, el *realismo* tiene que ser pensado como un “método de combate” del que la *dialéctica* sería el fundamento estratégico y la bisagra epistemológica” (Didi-Huberman 2008, 137). Este nuevo realismo, el de la poesía testimonial que leo con el documento como técnica, ejerce su política desde lo afectivo, manifiesta *un realismo póstumo* que desde allí dispone y posiciona lo que quiere exhibir de la realidad, lo que quiere criticar y establecer como pensamiento y moral sobre ella, por ello es la imaginación política:

Aunque ejerza su imaginación, no se mantiene neutro o se limita a la percepción pática (del *pathos*), incluso empática o identificatoria, de las escenas fotografiadas. En efecto, el montaje instaura una toma de posición –de cada imagen respecto a las otras, de todas las imágenes respecto a la historia–, y esta, a su vez, sitúa el libro iconográfico en la perspectiva de un trabajo inédito de la *imaginación política*. (Didi-Huberman 2008b, 145)

De tal suerte que, para la imaginación pública, para la poesía pública, la dialéctica es la episteme de esa creación, pero no desde el logos o la palabra sin afecto sino desde

la imagen que afecta y su organización dentro del discurso poético, esto crea un pensamiento nuevo, una reflexión sobre la condición del sobreviviente, a la par que sitúa a los autores, o las categorías de autor que hasta ahora he analizado, como lectores de una época en destrucción. Por lo cual es la filosofía de la sobrevivencia el sustrato, las políticas de lo afecto: la amistad, los medios limpios, lo comunal, la sensibilidad del documento, las fuerzas que se ponen en diálogo desde la poesía, con la poesía y para el lector, esa es la posición que toman los autores, sin partidizar la palabra, o encausar una propaganda partidista desde el poema, lo dice Didi Huberman (2008), leyendo a Brecht, con Benjamin (2001):

Ahí donde el *partido* impone la condición preeminente de una *parte* en detrimento de otras, la *posición* supone una copresencia eficaz y conflictiva, una dialéctica de las *multiplicidades* entre ellas. He aquí por qué, dice Benjamin, se puede tomar posición y dar que pensar de manera inaudita sin tener, previamente, “ninguna idea en mente”. Es la nueva posición recíproca de los elementos del montaje la que transforma las cosas, y es la transformación misma la que trae un pensamiento nuevo. Este pensamiento zanja, disloca, sorprende, pero no toma ningún partido definitivo en la medida misma de su naturaleza experimental y provisoria, en la medida en que, nacido de una pura transformación tópica, se sabe recombinable, él mismo modificable, siempre en movimiento y en camino, “siempre en la encrucijada de los caminos”. (Didi-Huberman 2008b, 148)

En la mirada del poeta testigo condolido observo que esta interpretación de la realidad parte de la misma necesidad de destrucción de lo banal de la violencia vivenciada, desde la condición filosófica de quien sobrevive, donde:

No se trata de decir que el arte es obsoleto, ni que la libertad del artista debe ocultarse ante la voluntad del militante. Se trata de replantear la cuestión del poeta en la ciudad, no solo como creador sino como “destructor”, no solo como destructor sino como “productor”, lo cual es para Benjamin una manera de plantear la “cuestión del derecho del poeta a la existencia” política. (...) El autor se convierte en productor en la medida en que no se contenta con crear una obra inédita, sino que hace de su obra una posible contransformación, un pensamiento inaudito, un *conocimiento nuevo* que los medios oficiales de información silencian, sea por censura o por ignorancia, por interés político o por vulgaridad simplemente. (Didi-Huberman 2008b, 150-151)

En relación a este aparte identifico aquí la construcción autoral del poeta testigo, el gesto de escritura como reconstructor, como productor de sentido donde solo queda el sinsentido, el resto. Por ello, pienso que estos poemas testimoniales, en su contra imaginación discursiva, enfrentan los informes, la palabra periodística, la palabra oficial de la cifra, de las políticas y de lo legal con sus discursos de sentencias constitucionales, denunciando su inoperancia y proponiendo nuevas formas de justicia, donde es precisamente la negación de lo justo lo que denuncian, la carencia la crea lo justo, donde

se pone en evidencia el estado de excepción como norma, documentándolo como poesía, pero como teoría de la imaginación como praxis posible de justicia (Agamben 2010).

Estas políticas no son partidistas, porque son estéticas, porque no están en el centro de la oficialidad, porque además no están organizadas como relatos, testimonios oficiales, sino como poemas cuyas imágenes se actualizan en cada lectura, al mismo tiempo que reorganiza a partir de la realidad el autor, con los distintos temas que la convocan, como he leído: el desplazamiento, la desaparición forzada, las masacres perpetradas indistintamente de la ideología. Las afecciones y desgarramientos del cuerpo se reorganizan en las políticas sensibles de la sobrevivencia en donde:

La imagen debería entonces pensarse como una “chispa” (es breve, es poco) de una “verdad” (es mucho), contenido latente “llamado un día a devorar” el orden político establecido (es, eventualmente, eficaz). El montaje en cuanto toma de posición a la vez tópica y política, el montaje en tanto recomposición de las fuerzas, nos ofrecería por lo tanto una *imagen del tiempo* que hace explotar el relato de la historia y la disposición de las cosas. (Didi-Huberman 2008b, 154)

Esa intermitencia, es lo que en otro de sus libros Didi-Huberman, entiende como la sobrevivencia (2012), esa chispa, de la verdad que se ofrece en el arte, como política sensible de estas imágenes que dan en el centro de otra forma de narrar, de otro género indeterminado, cuyos afectos e imaginación dotan de sentido lo político, desde lo estético. Es el caso de los poemarios “Asma” (Gamboa y Delgado 2012) de autoría colectiva, y “Seré tu voz” (2015) del autor bogotano VJ Romero, quienes escriben sobre el fenómeno social conocido en Colombia como “Falsos positivos” o desapariciones de jóvenes civiles pasados por guerrilleros en combate para pago de bajas a los soldados.

El libro escrito a dos voces, utiliza el registro urbano, la indignación, la rabia, los documentos de la vida al margen en la población de Soacha, en la vida de los trabajadores, la clase obrera como tema igual que lo aborda Vélez (2018), se vuelve entonces un registro de esta lengua del margen y el montaje de los poemas que constituyen ese vértigo de la vida urbana se escriben desde ese lugar de enunciación sobre la muerte:

Tres episodios para la muerte de un gato

I

La muerte viste de azul y se pone guantes
la muerte, higiénica, nos introduce en la
 conversación mientras esperas en la mesa
la muerte, antibiótica, toma las precauciones
para tu mal morir
extiende una sábana blanca, muerte irónica, y te
 toma sin que le hayas hecho nada

La última estrofa resuelve la imagen narrativa de las aceptaciones, se duele de la pérdida, se enuncia el afecto con la enunciación *querido mío*, además se habla de juguetes, lo cual evoca a la infancia, esa referencia a jóvenes de la localidad que fueron desaparecidos, la ausencia de las desapariciones relacionada con la muerte, con la resignación de esa ausencia.

No hay más que decir sobre ese cuerpo desaparecido, arrojado a la muerte sino enunciar lo inevitable de tales “aceptaciones” la renuncia, y es en ese gesto de enunciarlo, de nombrarlo, donde el cuerpo deja de ser sufriente, porque se sabe arrojado a la muerte, porque se sabe la voz lírica sobreviviente por los afectos, la enunciación personal colectiva de ese *yosotros* (como neologismo que involucra un individuo con su colectividad) que enuncia el poemario desde su inicio, la voz es la de quien pierde y se duele por la ausencia, se sabe la imagen dolosa y se sabe la justicia en la palabra, el juicio y el orden de los acontecimientos inenarrables pueden nombrar el pathos, el poema.

De tal suerte que los cuerpos ausentes, la desaparición forzada, tiene su manera de nombrarse a través de metonimias que aluden al recuerdo, en el caso del poema que acabo de leer se trata entonces de aquellos *juguetes* que no se mueven. Un objeto cargado de vida, de memoria, se vuelve objeto de poema y de la evocación de la presencia del desaparecido, otra manera en la que la poética invita al dolo es la de nombrar los acontecimientos de la desaparición, el dolor vivido y actualizado a través de la imagen afectada de las madres como en el siguiente poema, del mismo autor:

Conjetura

A Luz Marina Bernal, madre de Soacha.

¡Arriba! Vocifera el cuartelero
y los muchachos se despluman en la madrugada.
¡Cien de pecho, mil de piernas, saludo a la bandera!
Ladra el comandante
y los soldados se conmueven con los colores
ondeantes.
En la tarde sopor y cansancio, ojos que amenazan;
en la noche el duro suelo enseña a endurecer
el alma.
La diana anuncia otra jornada de mierda:
deber antes que vida, deber antes que vida,
deber antes que vida
—hay tatuajes en el alma labrados con espanto—
Un hombre detiene su auto a la entrada del
batallón Santander.
¿Quién vive? --restalla el guardia—
¡Dios y Patria! Advierte el hombre
En el carro, dos bultos humanos
serpentean por las voces.
No ven nada.

No pueden correr.
 No pueden gritar
 –hay tatuajes en el alma labrados con horror–
 Después condecoración y alegría,
 ojos emocionados sobre la bandera,
 permisos de visita y de salidas.
 No más duro suelo, no más comida terrible.
 Los capitanes se sonríen los colmillos.
 En Soacha una madre ignora que no verá
 a su hijo nunca más
 –hay tatuajes en el alma labrados con espanto. (Gamboa 2012, 27-28)

Noto en este poema, las escenas documentales que figuran la desaparición forzada de jóvenes en Soacha, la imagen del estado representada por el ejército, por la memoria, tiene aquí las veces de una narrativa que desdibuja lo épico, la heroicidad. En cambio la voz lírica comete el delito, transgrede con la representación, presentándonos con la memoria de esos tatuajes del horror o del espanto, a la víctima en manos del estado.⁴⁶ Aquí cabe la condición del pathos como mediador de ese pensador poeta, o poeta testigo, que testimonia aquí, en la imagen y en el dolor de los afectos que convoca, la desaparición forzada y el dolor de las madres de Soacha, quienes aún buscan conocer la verdad sobre los acontecimientos denominados por el ejército como Falsos positivos. De este sentimiento del poeta condolido, de la impunidad y de la impotencia, surge la emergencia del pathos y del poema, surge la necesidad de hacer poesía, tal como no los recuerda Didi-Huberman en relación con las propuestas de Brecht, quien también recordemos, escribió la monumental *Madre Coraje*:

Según Brecht, el poeta y el dramaturgo deben volver a poner en escena la “imaginación de los sufrimientos futuros” sobre la base de una “memoria de los sufrimientos padecidos”. Así es cómo se replantea *la cuestión misma de la poesía* en su gesta lírica, en su tenor patético y en su función épica y política. El 5 de abril de 1942, por ejemplo, Brecht anota en su *Diario de trabajo* la impotencia que siente, como productor de palabras líricas, ante la guerra en curso: “ese tipo de poesía es como una botella al mar” ... Pero no habla de otra cosa más que de la responsabilidad política del poeta ante las realidades de la *Leidensgeschichte*: “la batalla de Smolensk también se libra por la poesía”. (Didi-Huberman 2008b, 200-201)

⁴⁶ El tema de las desapariciones forzadas en esta estética del *realismo póstumo* es también abordado en el poemario “Un poeta es un satélite en constante caída” de Omar Garzón (2015). También sobre la desaparición forzada se encuentra el poemario “Carta de las mujeres de este país (Yezzed, 2019), es necesario aludir a que hace parte de este deseo aspiracional de justicia y de dolor colectivizado, desde la empatía, a través de la construcción autoral del poeta testigo condolido. El poemario hace un recorrido geográfico y ecológico por Colombia donde la naturaleza y las menciones al dolor de las mujeres que buscan a sus desaparecidos se vuelve un tema lírico, la carta como género híbrido utiliza las formas de la poesía para ficcionar las voces de esas ausencias, o darle cuerpo a la ausencia y con ello reorganizar la vida a través del paisaje, de lo natural que obra como elemento de catarsis y de manifestación de la tristeza social, para encontrar y exponer allí el dolor de la desaparición como dolor colectivo.

Brecht utiliza el montaje de las fotografías como estrategia retórica del pathos, así lo lee Didi-Huberman (2008b), así comprendo estos poemas que se escriben desde la empatía, pues es allí en ese imaginarse lo que sufre y exponerlo en imágenes donde el montaje se vuelve poema, documento y nombramiento de la realidad negada. El tema de las madres de Soacha se reitera en estos poemas como gesto patético, empático de los escritores. Por ello entiendo el montaje, ya no de las fotografías, sino de las imágenes de la realidad, en relación con lo doloroso de las memorias, con los afectos del horror y del espanto que se narran en esa metonimia del tatuaje en la piel que es la memoria colectiva, donde encuentro la mayor resonancia de la toma de posición al estilo brechtiano, según lo interpreta Didi-Huberman (2008b).

Las imágenes, en efecto, singularizan cruelmente el sufrimiento de los tiempos de guerra: en el cansancio de los obreros y de los prisioneros reducidos a la esclavitud, en la angustia de las poblaciones civiles, en el terror visible en los rostros de los soldados mismos, en el agotamiento de los heridos, en la mirada perdida de los niños o el grito implorante de las mujeres. (Didi-Huberman 2008b, 206)

La imagen del poema está cargada de esta exposición, la de los poemas de Gamboa y de Delgado (2015) construyen el imaginario de este dolor, de este sufrimiento, se vuelven importantes más que por la narrativa, por la movilización de lo afectivo. Por ello, los poemas de “Asma” (2015), cortan la respiración, atienden al dolor, lo escuchan, se conducen, este poemario es una construcción poética con un gesto empático de parte de ellos dos, un respiro entrecortado por la muerte, por la destrucción de la guerra, así lo leemos en el poema que le da título al libro:

*A Miguel Ángel y Leidy
donde desembarcan todos mis poemas.*

Asma
Y se depende más del oxígeno
que de las ideas, el dinero, los libros, la codicia.
¡Y se depende tanto de respirar!
Cuando creemos en la libertad,
la justicia y la poesía,
los imaginarios de la razón y la filosofía.
Se desdibujan los discursos
las promesas, los caminos,
y quedamos con el acto simple de exhalar
una mano de aire, una gota de viento,
para seguir las huellas de nuestra falsedad. (Gamboa 2015, 41)

La empatía aquí no pasa por un pathos sin ética, es una emoción totalmente histórica y racional como en Brecht, la del dolor, la del espanto del poema de Gamboa, la respiración y el Asma que invoca lo ético, el distanciamiento como estrategia de escritura

didáctica frente al horror, empática y condolidada, de las emociones colectivas que asume el autor para manifestar las aspiraciones de justicia, razón y filosofía. El Asma es la desesperanza y la insistencia en estos sentimientos, recoge el resto, lo fragmentario de esa lengua literaria entre lo que queda y la sobrevivencia, el respiro del resto y la reorganización de la vida a partir de esos afectos, también la compasión como estrategia política comunal de escritura, en la manera en que la entiende Didi-Huberman (2008b):

Compasión (*Mitleid*, en alemán): dialéctica dolorosa, efecto dialéctico sobre cada uno del dolor (*Leid*) de otro. Eso mismo a lo que nos confronta toda historia política entendida como *Leidensgeschichte*. Incluso un autor de obras épicas y didácticas no escapa a esta íntima tragedia: “El *leitmotiv* [de Brecht], escribe Hannah Arendt, era la furiosa tentación de ser bueno en un mundo y unas circunstancias que hacen la bondad imposible y la condenan al fracaso. El conflicto dramático de las obras de Brecht es casi siempre el mismo: los que, obligados por la compasión, deciden cambiar el mundo, no pueden permitirse ser buenos” (Didi-Huberman 2008b, 210)

Esta compasión es cercana a lo que propone Nussbaum (2014) como parte de esos sentimientos que hacen justicia y que construyen los valores aspiracionales de la nación. La poesía condolidada, tiene con el gesto de la compasión. Este es didáctico y sentido desde el drama, utiliza el distanciamiento como forma de movilización de lo afectivo; de lo social a lo individual, de lo desapropiado de los documentos y manifiesta la sociedad en condición póstuma motiva también, se vuelve un forma de escritura, que se potencia en su hibridez; la escritura condolidada hace de este gesto el del autor poeta testimonial compasivo su fundamentación y su poética, como lo vemos en el siguiente poema de Delgado:

Arte poética
 De todas las autopsias que los poetas le han
 hecho al viento,
 de los banquetes ofrecidos en sus casas
 devorándose el amor;
 de esas alhajas de amargura que les obligan
 las manos
 a limpiarse sus bocas con la nostalgia,
 esa otra alhaja,
 no ha quedado nada:
 solo una cacería de dioses
 que se matan a sí mismos.
 (Delgado, 2015, 46)

Escribir poesía con la lengua del resto implica abrirse, exponerse vulnerable a lo afectivo social, desde allí exponer las imágenes del pathos e integrar una ética, una reflexión moral de lo amenazante, de esa cacería entre unos y otros, de esa autopsia que busca explicaciones sobre los motivos, la lógica forense de la muerte, que busca nombrar

el delito, crear el juicio, imaginar. El arte poética de estas escrituras de la lengua del resto, las condolidas, se basa en lo patológico (del pathos) que construye una ética de escritura donde los autores no tienen más, en medio de la destrucción, que tomar posición, entendiendo que, como plantea Didi-Huberman (2008):

Entonces, se podría decir que la compasión transformada en cólera nos hace tomar *posición*, pero que la contradicción surge demasiado a menudo cuando la necesaria organización de la cólera conduce solo a *tomar partido* hasta actuar contra toda bondad elemental. (Didi-Huberman, 2008b, 213).

Desde allí, desde la compasión transformada en la toma de posición, el pathos media la acción creadora, condolerse es entonces contagiarse de afecto, de rabia, de impotencia, de horror, de espanto, buscar contagiar al otro, seleccionar imágenes y montar, documentar con las imágenes el poema. En este sentido, la toma de posición es política y no partidista, puesto que no le apuesta a la proliferación propagandística de los partidos políticos, sino a la demanda de escritura de una sociedad sufriente, a la demanda de justicia y de cuerpo de una sociedad impune y con desaparecidos, una sociedad que busca recordar, nombrar, ofrece la palabra para redimir y vindicar las fallas, para hacer la ley desde la imaginación, cumplirla y construir el estado al que aspiran, los poemas ponen en evidencia fallidas del estado de excepción. Así encuentro estos poemas sobre las madres de Soacha que bien nos recuerdan el grito mudo de la “Madre coraje” de Brecht, quien además ponía en evidencia la relación económica entre la guerra y el mercado:

Las madres del agobio
Qué importa si pierdo mañana
Si gané libertad para mis hijos.
Ayer no es el hoy ni el mañana
Que es tiempo pasado.
 TRIANA.

El festín de las sirenas,
 pasó la noche.
 En que las noches se iban con el sueño,
 después de eso:
 El miedo,
 se prende en las paredes,
 en las cacerolas,
 donde el fondo del hambre,
 roba ironías,
 debate injusticias. (Delgado, 2015, 46)

El título del poema desapropia el nombre del álbum “Los hijos del agobio” de la banda de rock andaluza Triana, desde donde se inserta también, a modo de montaje con la técnica citacionista, el epígrafe de la letra de la canción ‘Del crepúsculo lento nacerá el

rocío'. Esta desapropiación, en el gesto de la escritura documental, en el montaje mismo nos lleva a ligar lo ocurrido a los hijos con las madres, a pensar desde ese lazo cultural afectivo, el agobio como emoción de la violencia, el miedo toma cuerpo, se narran los hechos desde ese robo de la palabra, desde el debate de las injusticias que es la desaparición, el rastro de las sirenas es lo que recrea la imagen militar, el sueño, la noche, la narración interrumpida por el poema que enuncia el crimen:

La luna confesó haber asesinado
el duende pobre que se había acostumbrado
a luchar por lo inalcanzable.
¡Los peones se sacrifican primero!

Aquí el discurso de la guerra, del testimonio, se poetiza para mostrar, para exhibir los restos, el sacrificio de aquellos peones, de los hijos del agobio que se han nombrado desde la ausencia, desde la presencia y el reclamo de sus madres:

¿Quién nos dijo que lo éramos?
Somos sonetos,
ilusiones,
la canción triste de Amelita,
las sombras de Suacha,
las lágrimas todas,
las esperanzas pocas.
Bajan en filas mudas,
en el frío oscuro aúllan los perros callejeros.
Los muertos que caminan desde los pasados
tiempos
posan su desdichado final en el parque,
recorren como espejismos a San Nicolás
consolando aquellas que gimen en cama de tierra
piso de barro
techo improvisado.
Luego le besan la frente,
los labios,
las mejillas.
Y prometen regresar mañana
cuando lleguen de Ocaña.

(Al colectivo de víctimas de crímenes de Estado, las madres de Soacha o las madres de octubre y a los familiares de los jóvenes asesinados por las fuerzas militares colombianas en los mal llamados falsos positivos) (Delgado, 2015, 47)

En esa canción triste, de las madres del agobio, de las madres de Soacha, que en el poema se enuncian además con el topónimo desde la lengua indígena que las nombra como las sombras de 'Suacha', los muertos, sus hijos, los muertos que caminan en la condición póstuma y la promesa del regreso, todo se cuenta, todo está escrito desde el pathos, desde el contagio de la rabia y el agobio, de las emociones de la guerra que trae consigo la lengua del resto, y con ella la universalidad de la memoria de una madre que pierde a sus hijos y reclama su regreso. El sonido del rock crea también los ritmos de la

lengua del resto, en este poemario, el asma, la respiración entrecortada por el espanto, por la lengua directa y coloquial que hace eco de rabia, de coraje de la madre, desde la empatía de sus creadores, desde líricas urbanas que buscan y reclaman justicia con enfebrecido pathos y con una empatía de escritura que contagia al lector, se explican muy bien en lo político.

Veamos el tratamiento de este mismo tema en otro poemario escrito exclusivamente a partir de la desaparición forzada de los hijos de estas madres. Se trata de “Seré tu voz” (2015), del poeta bogotano VJ Romero, de quien a través del tema expone las imágenes de la ausencia de los hijos para conmover al lector, a partir de la tensión entre afecto y representación. Es decir, utiliza el distanciamiento, se muestra el tema de la desaparición forzada de los jóvenes de Soacha en manos del estado. Doce poemas se escriben para contar una herida por año, se alternan con ilustraciones que no tienen forma y que a lo largo del poemario van armando el cuerpo, la presencia que se convoca con la ritualidad del poema sobre estas víctimas.

Aterrizando este *realismo póstumo*, hay que decir que, según el Centro Nacional de Memoria Histórica en Colombia, un país en democracia, se registran más de ochenta mil desaparecidos, muchos más que en los países donde ha gobernado la dictadura. Encontramos una síntesis y recuento en los informes más recientes:

En Colombia las personas desaparecidas que han sido asesinadas están dispersas por todo el territorio del país, bajo la doble e indefinible condición de “identidades sin cuerpos y cuerpos sin identidades”. No obstante, en Colombia se han identificado también algunos de los lugares del horror, lugares de ocultamiento, lugares de paso, de tortura, de humillación, en donde las víctimas de desaparición forzada fueron despojadas de su identidad: hoteles, escuelas, cuarteles, fincas, haciendas, casas, parques, plazas, vehículos, iglesias... se convirtieron en símbolos abyecto: el Hotel Punchiná se transformó en “la casita del terror” (en San Carlos, Antioquia). Otro tanto ocurrió con las “casas de pique” (en Buenaventura), el “chalet de la muerte” (en Palmira, Valle) o “el matadero” (los hornos crematorios en Juan Frío, en Norte de Santander). Otros lugares conservaron sus nombres, pero una vez asociados al horror fueron abandonados y se convirtieron en ruinas. El corregimiento de Puerto Torres (en Caquetá), la hacienda El Palmar (en Montes de María); la finca Pacolandia (en Norte de Santander), o las haciendas Villa Paola y Las Violetas (en Trujillo, Valle), son algunos de los nombres de la ignominia." Según el informe del C.N.M.H."los máximos picos de este delito y de la violencia contemporánea en Colombia (1982-2005) documentan que la desaparición forzada crece paralela a la expansión de los paramilitares. Más recientemente (2006-2015), los grupos armados paramilitares que persisten después de su desmovilización tienen la prevalencia como responsables de este delito." (Centro Nacional de Memoria Histórica 2016, Hasta encontrarlos. Drama de la desaparición forzada en Colombia. 19).

Todo esto nos da cuenta de la sistematicidad con la que opera el delito de la desaparición forzada no solo desde las denuncias a los casos llamados *falsos positivos*

sino en todo el territorio, en manos de todos los actores opresores de la guerra, los que ejercen el régimen bélico de esta en relación con el ejercicio del terror y el sostenimiento del estado de excepción.

Por ello, hablo desde la poesía de los poetas condolidos, y de los tres grupos de poetas testigo, desde la poesía testimonial, de un realismo póstumo que, no solo ilustra los temas sociales de la destrucción, en lo fragmentario e inhumano, en lo horroroso, sino que en la imposibilidad de representar busca las imágenes para afectar, para la no palabra. Esto es la lengua literaria del resto que muestra allí, exhibe las narrativas imposibles de sentir, y las sentidas al extremo para sobrevivir. Por eso un poemario como “Seré tu voz” (2015) no se puede pasar por alto cuando se mira la producción de comienzos del siglo XXI en Colombia. El problema de la desaparición forzada, sus relatos, la imaginación de unos eventos que nunca se contaron, que nunca se sabe cómo se dieron, pero el poeta se imagina y representa, desde su afecto, desde el sentir sobre este flagelo que viven las madres, desde su política comunal:

5
 Este estaba durmiendo en una esquina
 ¡Traiganlo!
 Este estaba pastoreando
 Unas vacas o una ovejas en un paraje lejano.
 ¡Traigánlo!
 Estos estaban fumando,
 Contaminando la noche de humo y risas.
 ¡Traigánlos!
 Aquel estaba en el campo
 Y sus pisadas parecían sospechosas.
 ¡Traiganlo!
 Este no hizo más que mirarnos
 Y sonreír con su rostro pálido y cansado
 ¡Traiganlo!
 Y más rostros y rostros
 Se fueron sumando
 A la siniestra lista
 ¡Todos nos sirven!
 ¡Traiganlos!
 Y después ya no eran más
 Y calaveras tripas ensangrentadas (Romero V. J. 2015, 43-44)

En este poema se pone en palabras e imágenes, se exhibe, el relato de la acumulación de cadáveres, la exhortación militar que tras la voz *¡Traiganlos!* Organiza la fuerza de la ley, el orden del estado de excepción. También implica la sumatoria de las muertes violentas, la idea de que se van sumando cuerpos a la lista, cuerpos que son útiles para el capitalismo, cuerpos del resto que son entonces esas calaveras y tripas

ensangrentadas. La imagen violenta que queda después del despojo. Todo el libro declara el crimen, declara también la reorganización de la vida, y la imposibilidad de redención, lo póstumo y la sobrevivencia dolorida de las madres, en la búsqueda del cuerpo ausente de sus hijos, cuerpos y delitos que la voz lírica hace aparecer en el siguiente poema:

7

Los llamé uno a uno,
como el taumaturgo sagrado.
Incluso repetí sus nombres
en voz alta,
pero ninguno respondió
ninguno parecía estar presente. (Romero V. J 2015, 51)

Luego se hace el nombramiento también de las personas, el nombre propio hace la inscripción, el recuerdo, pone el cuerpo de los crímenes en el centro de la imagen, también en el centro del poema, junto a la naturaleza como referente de la imagen que corporiza, que reorganiza la vida después de la muerte:

Desde la alta montaña
el viento se llevó sus nombres:
Joaquín
Sebastián
Andrés
Julián
No podían resucitar.
No podían salir de sus oscuras fosas.
Los habían asesinado.
Y sus huesos partidos
y sus calaveras rotas
de sonrisas quebrantadas
tuvieron que sacarlas con palas...
Y sus ropas quemadas
y sus cuerpos torturados
me hicieron saber
que ya no esperaban
ni ellos, ni María, ni Marta
la resurrección
que mis palabras
y mis versos ofrecían. (Romero V. J. 2015, 51)

Los nombres de las madres se suman al conteo, al inventario y la inscripción de los cuerpos ausentes, sentencian la renuncia a la posibilidad de representar lo ausente de estos cuerpos, el distanciamiento también del cuerpo como sobrevivencia ante la pérdida de los hijos. En este proceso se concibe la escritura condolida, como comprometida con el colectivo que nombra desde lo individual, desde el fenómeno de la desaparición forzada. Aquí entonces tengo que leer uno de los poemas más dicentes del poemario:

8

A Álvaro Rodríguez
 Que era experto guaquero
 -ahora militante del silencio
 y desempleado sin más...
 Lo llamaron agentes del Estado
 y le dieron un trabajo
 y un uniforme blanco,
 de esos que jamás había usado. (Romero V. J.2015, 55-56)

El poema nos cuenta la historia del guaquero, Álvaro Rodríguez quien, en un trabajo para explorar la tierra, que le han encargado agentes del estado se encuentra con la tristeza y la desesperanza de la guerra. El poema cuenta cómo se transforma su oficio en desenterrador de guacas en lo que le revela un pasado marcado por el encuentro de fosas comunes, labor que ya no le permitirá asumir la vida, ni el trabajo, ni la existencia de la misma manera. El uso de tiempo histórico, caracterizado por la conjugación de verbos en pasado y las vueltas al presente señala el ensamblaje formal en el poema. Desde esta historia, se puede pensar alegóricamente en lo que dice Jacques Rancière: “el escritor es el arqueólogo que hace hablar a los testigos mudos de la historia común” (Rancière 2011). Con esto en mente nos enfrentamos ante la historia de este hombre y del país:

Y lo encargaron, cómo no,
 de irse por el campo,
 pico y pala en mano.
 A seguir ejerciendo su profesión
 de escarbador de tierra...
 Y él se fue contento:
 cavar la tierra
 era lo que más ansiaba hacer
 y lo hacía con gusto
 por aprender... (Romero V. J.2015, 55-56)

La ilusión, el trabajo digno con la tierra, la guaquería como fenómeno cultural de la ruralidad se vuelve un motivo de esperanza en este momento de la narrativa, pero el giro narrativo que enuncia el poema, explica la mudez del hombre, excavador, el que mira lo que no se puede ver, el que desentierra la historia y los testigos mudos. Esa es la política comunal de la escritura condolidada:

Pero ya no volvió a desenterrar indios
 muertos de pretéritos siglos, no,
 Ahora lo que iba desenterrando
 por todos los campos de su patria
 eran fosas comunes:
 fosas frescas,
 cavadas por asesinos sin rostro
 y sin alma...

Y no eran tesoros los hallazgos
 de Álvaro Rodríguez:
 sacaba amigos muertos, vecinos
 y hasta el hijo de la señora de al lado.
 Y ya no sonrió más
 Álvaro Rodríguez...
 Los que lo vieron, nos contaron:
 ¡Al regresar, venía llorando! (Romero V. J, 2015, 55-56)

La conmovedora historia de Álvaro Rodríguez, el poema inserto en la historia de las madres de Soacha, colectiviza la situación de la desaparición forzada, me hace pensar en “Cuerpo 36”, un documental del Centro Nacional de Memoria Histórica realizado por Helka Quevedo, antropóloga forense, quien en la misión de desenterrar un cuerpo pone en evidencia los procesos de identificación de las víctimas y cuerpos encontrados en las fosas comunes en Colombia, la doble y triple desaparición de los cuerpos en su pérdida completa de identidad.

Para Gabriel Giorgi estas representaciones de la desaparición forzada ponen en evidencia las operaciones tanáticas del biopoder: “mientras no exista el cadáver no hay crimen” (Giorgi 2014). Se necesita del flujo narrativo para contar lo sucedido; por eso el poema, la voz lírica, utiliza la estrategia de verosimilitud: “los que lo vieron, nos contaron”, para ponernos en la situación del forense, del escritor condolido, que una vez ve el cuerpo es incapaz de quitar la mirada. En cambio, registra todas las imágenes para afectar con ellas al lector, para mostrar el acontecimiento y llorar.

En los últimos poemas de este libro, noto cómo el llamado al compromiso desde la poesía se hace más declarativo en cuanto a los poemas testimoniales que se enuncian. Ya en el epígrafe el autor incluye el “Canto general” (1950) de Neruda como intertexto, pero en el prólogo se enuncia el poemario como una elegía, doce meses del año representados den doce poemas. Se establece allí la relación del compromiso de otros poetas que se dedicaron a denunciar la violencia a través de la poesía tales como Eduardo Cote Lamus (1928-1964) y Jorge Gaitán Duran (1924-1962), en los momentos del bipartidismo. Nos dice Romero que:

En la elegía se encuentra la manera de que el poeta, aquel que sufre por una pérdida, pueda cantar en forma de versos su dolor y expresar con sus versos todo aquello que le brota del alma, el poeta sabe que su canto no redimirá a nadie, pero que el canto ya en sí mismo es una redención (2015, 20).

Sin embargo, como leímos en los versos anteriores, a pesar de que el poeta revisita el género de la elegía, se hacen evidentes dos aspectos en la poesía testimonial. Por un lado, el hecho de saberse fallido, insuficiente como redención, como lo vimos en esa

ofrenda poética que se hace a través de los versos y que enuncia la pérdida de posibilidades de redención sobre lo póstumo, la reorganización de la vida y la sobrevivencia implica reconocer esta imposibilidad de representar y de los medios limpios para cambiar la realidad, reconocer también la potencia de lo sensible, de la imaginación política.

Por otro lado, está el hecho de que la elegía como género ha perdido ya su tradicional forma lírica, se nos presenta acá con la hibridación, el desplazamiento genérico entre lirismo y narrativa. Se necesita contar algo y se poetiza con los afectos lo que se cuenta, lo cual además se sabe fallido, pues utiliza el recurso de la imaginación pública, de la verdad basada en lo afectivo para poder decirse como poema, así lo expresa también el poeta en su prólogo:

Dibujé en mi mente, como si se tratara de un cuaderno de mapas, el parque, las calles pintadas de silencio en medio de nubarrones de polvo, las casas tristes de puertas de palo, las ventanas muecas por donde debía entrarse el frío y hasta las voces amadas en la mitad del sueño, me imaginé la luna reflejada en los eternos lodazales de las veredas cundinamarquesas, me imaginé atardeceres y viajes en bus... (Romero 2015, 21)

En esta imaginación activa, en esta praxis condolidada, se encuentra el motivo de la creación poética testimonial, el lazo que une al autor con la emergencia de su obra, lo afectivo y el pathos que median para ritualizar el dolor público, para invocar una escritura condolidada, comprometida con la realidad social y al ambiente de época, ya sea en emboscada como en el caso de los poetas asesinados durante el conflicto armado, ya sea como víctimas como en el caso de los dolientes, ya sea como testigo que se conduele y empatiza con la realidad sentida, como lo observamos en estos poemas. Por ello, la declaración del poema número diez:

10
 Convoco desde aquí
 -desde el profundo silencio de mi alma-
 a Pablo Neruda.
 Que venga y recomponga su *Canto general*
 para que en él quepan
 estas nuevas bestias
 y todos esos niños
 cuya sangre alimenta
 inúmeros ríos de tristeza
 en este país de espantos.
 Convoco a Eduardo Cote Lamus,
 a Jorge Gaitán Durán
 para que vean
 con qué vienen a abordar su tierra
 estos nuevos amos,

que no son campesinos buenos
ni amantes, ni hermanos... (Romero V. J. 2015, 63)

En esta convocatoria, no sólo se puede leer las influencias del autor, sino los diálogos con lo político, bien desde los restos y papeles protagónicos como en el caso de Neruda y su participación como poeta y político en el partido comunista, sino desde la escritura comprometida del grupo de la “Revista Mito”⁴⁷, es decir desde una tradición poética establecida en el país en función de la violencia, que tiene sus voces más sobresalientes en los dos poetas enunciados durante el momento bipartidista. En la convocatoria la voz lírica renueva, actualiza las motivaciones de la visión, con la presencia de esos “nuevos amos”, ya no es una declaración en contra de un fenómeno vigente, ni siquiera de un fenómeno que termina de suceder, sino que se sabe de su recurrencia, de lo póstumo como condición de vida, de campesinos, amantes, hermanos... Por ello el poeta sigue en su arte poética declarando:

Para que testimonien
estas muertes
que no son esos gozos de amor
de donde brotan deliciosas
y amargas cicatrices,
sino aterradoras muertes
de donde brota el dolor
de lejanas madres y hermanas... (Romero V. J. 2015, 63)

El testimonio aparece con la necesidad de abordarse desde la praxis imaginativa. Estos poetas comprometidos del siglo XX sobreviven en la praxis, en la imaginación pública, de la memoria que se enuncia por metonimia de las “amargas cicatrices” que no son gozosas, sino que en el *pathos* se han dado desde el miedo, desde el dolor de las mujeres, las madres de Soacha. Es un tema que se puede extender a todas aquellas que han vivido el flagelo de la desaparición forzada. En el poema se actualiza no solo las formas de la violencia sino del compromiso y la política comunal, como leo en el siguiente poema:

Y convoco además a todos los poetas
-los vivos y los muertos-
para que pidamos la exaltación
de estos mártires niños,
mutilados y pobres.
Convoco a todas las madres-poesía
a las hermanas-poema

⁴⁷ Uno de los medios intelectuales de mayor difusión fundada por el poeta Jorge Gaitán Durán, se publicó en Colombia durante 1955 y 1962. Alcanzó los 42 números con temas políticos, culturales y económicos referentes al país.

para que unamos las voces
 a las de los poetas,
 -a los muertos y a los vivos-
 y pidamos que el dios Marte/ el dios muerte
 se vaya de nuestra patria
 y con él se lleve
 a los que desperdician nuestra sangre
 y nuestras almas. (Romero V. J. 2015, 63-64)

La comunalidad de esa gran convocatoria que se hace con el compromiso político, no es partidista, es la exaltación de lo humano, el despojo y de la herida que ha dejado a mutilados y pobres. Un todos que llena con su presencia la hermandad, la familiaridad, la maternidad, el origen, los mundos de vivos y de muertos cuya intención es el destierro, el exilio de la violencia, que, en últimas, es una manera alternativa de ese: *¡Basta ya!*, una fórmula discursiva que hace eco a los tiempos de la memoria histórica, al lema que se enuncia desde la gestión memorial: “para que no se repita”, sigue el poema:

Me convoco a mí mismo
 convoco a Whitman y a Vallejo
 a Hernández y a Machado
 para que lugar de pedir
 -como los políticos y los necios-
 palaciegos minutos de silencio,
 pidamos que sean
 gritos y más gritos
 los que se unan para pedir justicia
 por estos niños muertos... (Romero V. J. 2015, 64)

Aquí entonces el poema termina con una reafirmación de lo político, no desde lo partidista, sino desde una definición de lo político sensible, como lo vengo siguiendo con Rancière (2005), cuyos representantes encuentra la voz lírica en Whitman, Vallejo, Hernández y Machado, esas tradiciones poéticas excepcionales que se abrieron a pensar lo político desde la poesía, la voz lírica se interpela a sí misma, reafirma el régimen, la ley de su creación y de su construcción autoral como poeta testigo, condolido, también sabe que el silencio no es opción, que la representación es imposible y que solo el grito adolorido, la transgresión de la lengua en ese grito de la herida interpela, pide y crea justicia, termina con el verso que denuncia el dolo, el verso que nombra el crimen de la muerte de los jóvenes desaparecidos, conocido en el discurso bélico como *falsos positivos*. En este co-sentir, condolerse como gesto y afecto del escritor de poesía testimonial precisamente se sustrae una declaración solidaria, desde lo íntimo, desde las tradiciones poéticas más diversas, buscando intervenir la realidad con la palabra.

El lirismo documental, la memoria y la indignación

Hasta aquí, he abordado los poemarios que, en el pathos que motiva una escritura condolidada, se han valido de recursos de montaje, de movimiento y desplazamiento entre géneros para construir la poética pública. Ahora leeré los poemarios “Al otro lado de la guerra” (2014) de la poeta barranquillera Fabiola Acosta y el libro “Alarmas armadas” (2016) de Fernando Núñez, bajo la misma lógica y explicando lo que interpreto allí como un lirismo documental.

He notado como los poemarios de los poetas condolidos plantean transgresiones genéricas con respecto a los temas épicos, elegiacos, buscando contar la experiencia, el afecto del que están contagiados, en una deliberada forma testimonial que no está estructurada o motivada por la intención de la verdad, pero se anclada en la realidad para constituirse como posibilidad de escritura de la herida, desde el resto.

La relación que establecen estos poetas testigo con sus afectos condolidos, la escritura que no cesa de estar en emboscada, de mirar los restos y apreciar desde allí la vida, lo que se mueve, lo que hace del testimonio literatura, es decir aquello que conmueve y moviliza, desplaza las lógicas de lo concebido como literario, de lo concebido como real, el distanciamiento de la realidad que intervienen los afectos. En el realismo póstumo, estos elementos conforman la estética común de los poetas condolidos, resonando en la memoria y escribiendo para la sobrevivencia, igual que los poetas asesinados y los poetas dolosos. Le responden a la época de la memoria histórica oficializada a través del ambiente de pacificación y posconflicto, pero no hacen parte de esta oficialidad, sino que con sus propios lenguajes crean registros memoriales, de lo común, del origen, con la lengua poética del resto. Por ello, concibo aquí la relación con el lirismo documental entendiendo esta como:

Memoria montaje, plasticidad de la fotografía y lirismo documental: transparentamientos de la memoria en la historia. De ahí esta posibilidad de *lirismo documental* inherente a las utilidades literarias más notorias de la fotografía. (Didi-Huberman 2008, 213)

Es la imagen aquí, lo que permite a los poetas condolidos mostrar no solo la ruina sino la juntura hacia esa política comunal, es la imagen del documento la que se vuelve lírica con los esquemas que permite la poesía. Se vuelve palabra el documento y el autor o la autora, poetas testigo, tienen la responsabilidad de organizar los documentos, las imágenes colectivas, que se toman y desapropian de la cultura, pero no dejan de

involucrarse afectivamente con la imagen, con la postura del poema, por eso se dice que toman partido en esta política de lo común, de este modo:

El lirismo documental saca su necesidad profunda de una tentativa de *no dejar mudo* lo inaudito de la historia, sobre lo que, cada día, nos llegan tantos “reportajes” fotográficos. Lo inaudito de la historia –es decir, las imágenes de su inimaginable– nos deja sin voz mientras nos mantenemos impotentes para *tomar la palabra* ante él. (Didi-Huberman 2008b, 215)

Se trata entonces de trabajar con ese lenguaje documental, que no es propiamente la inserción de las fotografías sino la exhibición de imágenes del resto: de lo fragmentado, del cuerpo herido, de la huella de la guerra con las que se busca la conmoción. Precisamente, por este lirismo documental, que dota, inserta las imágenes en el registro lírico, hace el montaje de la imaginación y con ello otorga palabra a lo inenarrable, es que encuentro la política poética pública que como he señalado en cada momento y con cada poeta testigo y su propuesta se concreta de manera diferente pero se suma al colectivo de voces, al movimiento político-cultural que no se permite el silencio, aunque en el silencio, en el lenguaje múltiple de la representación que permite la poesía con la imagen, encuentre sus formas de testimoniar y de sobrevivir ante la amenaza y lo póstumo como condición de existencia.

No solo para sí mismo, sino de sobrevivencia en común, en esta dialéctica que va y viene desde la cultura, desde la sociedad, hacia el poeta y se devuelve buscando llegar a los lectores, con lo afectivo, con el *pathos* que moviliza la fuerza creadora, en este sentido la creación verbal se vuelve:

Sino una *leyenda dialectizada*, una leyenda al menos redoblada. Es decir, una toma de palabra polifónica ante la historia. El lirismo nombraría quizás esta misma polifonía (Didi-Huberman 2008b, 215).

La polifonía se construye a partir del sentir que moviliza la creación, por ello se habla de ese movimiento entre lo colectivo y lo individual, entre lo lírico y la transgresión lírica con el lenguaje de las imágenes, de lo directo y explícito de las violencias, pero también el lirismo renovado e híbrido en el *realismo póstumo*, en tanto que dialoga desde las imágenes con la realidad, sentida y vivida por cada autor. Como señalé anteriormente el ensamblaje construye la técnica desapropiativa y lo político en la elección de las imágenes que hacen el poema testimonial, por ello leemos el libro “Al otro lado de la guerra” (2014) de Fabiola Acosta como una muestra de este *lirismo documental*, este está conformado por tres partes, la primera no tiene un título, pero en ella se leen poemas como:

Ciudad olvidada
 Lo que ves no es mi ciudad desteñida
 No son mis aguas derramadas
 No son mis silencios
 No son mis guerras
 No son mis cenizas
 Lo que ves es el miedo
 Un miedo de clavos que va por dentro
 Un miedo que se alimenta de una ciudad seca
 que traga árboles
 que construye tumbas sin nombres
 y le reclama al dolor sus hojas secas
 Lo que ves es el tiempo vencido
 Petrificado y fatigado en un cuerpo
 Recogiéndose en la garganta.
 Lo que ves es tu sangre vestida de hielo
 Testigo solitaria de tu indiferencia (Acosta, 2014, 11)

En la enunciación de *lo que ves* el yo lírico, que inicia el poema y el verso final que plantea ese ser *testigo solitaria*, comienza un libro con la intención de mostrar: el tiempo, la ruina, las cenizas, lo póstumo según la interpretación que sigo. Este poema es una constatación de la intención de escritura de los que vendrán, un enfoque en la mirada de lo que se rebelará, que al mismo tiempo busca llamar al lector a partir de una acusación cuando dice: *tu indiferencia*. En este sentido el yo lírico se asume como político, para decir, con imágenes, con la lírica que le permite la poesía, una afección, los miedos, el dolor y las muertes violentas, el yo lírico decide recordar, mostrar y hacer ver, desde lo que me dice Didi-Huberman que es esa *toma de posición*:

Afrontar la cuestión, estilística y política, de comprender qué palabra sabrá responder a la nueva visibilidad de los acontecimientos históricos. Qué palabra sabrá constituir lo inaudito de la historia en *experiencia contable*, transmisible, memorial. Walter Benjamin, recordémoslo, no había planteado de otra forma el problema al reflexionar, en *Experiencia y pobreza*, sobre el hecho de que en 1918 “la gente volvía muda del campo de batalla”. Y es así cómo los poetas no cuentan, sino que *remontan la historia*: nadan contra la corriente del flujo histórico –sin negar su inmanencia, sin alejarse, sin andar por la orilla–, y luego predisponen todas las cosas según la medida de sus propios montajes reminiscentes. Así inventan un arte de la memoria que no es ni conmemoración sometida a los discursos oficiales, ni alejamiento misántropo del artista-torre-de-marfil (Didi-Huberman 2008b, 216)

De este modo de contar lo incontable, de poner en lirismo lo improbable de contar para buscar un lenguaje del testimonio, encontramos los poemas de la memoria, poemas que no conmemoran la guerra, sino que ejercen un arte verbal de los acontecimientos, una actitud lírica frente a lo prosaico, frente a la oficialidad de los discursos de guerra y de posconflicto, también con esa reminiscencia personal, íntima, nos ofrecen un testimonio de lo afectivo una forma emocional traducida en imágenes, en reminiscencias

comprometidas que sobreviven, según el pasaje que acabamos de leer, así lo noto también en los poemas que buscan llegar al lector o lectora:

El elegido

Hablo a la tierra
 A una tarde de invierno extraviada
 Soy voz silenciosa en tus pasos
 Traigo la silueta del mundo en las manos
 El cáliz de la lluvia en tus labios
 Soy guerra
 Observo desde el agujero de la ira
 los miedos escondidos en tu rostro. (Acosta, 2014, 14)

La voz del *elegido* busca el interlocutor, remonta la historia; así lo enuncia desde el primer verso: *hablo a la tierra*, vuelve la imagen de naturaleza también ahora a configurarse como la que recibe esa *voz silenciosa*. El elegido es *guerra* se define a través de la existencia, acepta esa sombra, ese ser del miedo escondido en el rostro, en el del interlocutor, del lector a quien busca contar y definirse en ese verbo que conjuga el poema: *soy*, continúa el poema:

Soy todas tus ventanas
 La luz humeando en la montaña
 Un sortilegio, el dolor del crepúsculo
 la soledad azul de los niños
 la tormenta de tus niños
 la tormenta de tus plegarias
 el perro cabizbajo de la calle
 el ave majestuosa del aire
 Soy tu cadáver celeste en un sarcófago
 Misterio escondido en un espejo. (Acosta, 2014, 14)

La enumeración de lo natural, lo humano, lo animal se articula a la del cadáver imaginario, a la del espejo que se refleja en el interlocutor que se ha construido con esos pronombres posesivos que se enuncian: *tus*, luego viene la definición poética:

Soy un poema inmortal en un lienzo
 Voy por el mundo gritando en las calles
 Respiro entre la gente
 Emerjo de un sueño ancestral como el humo del incienso
 Soy una red de mariposas, una caída de sol
 El fondo de una página
 Un río infinito de plumas donde amortiguas el dolor
 Voy al encuentro lentamente
 Soy tu necesidad y tus reclamos.
 Me miro en tu pupila
 Soy el elegido. (Acosta, 2014, 11)

El elegido es todo lo oscuro y el poema que sobrevive, entre las ruinas y los restos, el humo y los gritos, lo imperceptible del aire, las páginas y el río del dolor. Los versos finales dan cuenta de la búsqueda del otro, de ese recibimiento que se quiere desde la voz lírica, de la apelación a la condolencia de parte del lector. El elegido es el cuerpo sufriente, es el cuerpo del poema recitado a través de la existencia; también es quien se mira en ese cuerpo, en este poema, para condolerse y reconocerse a sí mismo como elegido. De la primera parte también se encuentran los poemas “Culpas interminables” y “Existencia”:

Culpas interminables

Vamos atrapados en nuestros propios presagios
 tendidos en el cuerpo de una hoja seca
 arrastrados por el auxilio de las culpas
 Unas veces somos espejos viejos
 Tiempo detenido
 evaporado
 extraviado
 Cada momento es un árbol de frutos prolongados
 de sabores diferentes que a veces nos duele probar
 Somos calabozos abiertos donde se abandona el cuerpo
 y los días tienen finales rojos
 celdas donde se ahoga la risa
 piedras ancladas en las entrañas de la tormenta
 Las horas pasan interminables
 rozan el útero del mundo sin percibir nuestra forma
 Otras veces inventamos un sueño,
 entonces nos disfrazamos de héroes sin percatarnos que
 Estamos atrapados
 Y el miedo espera vestido de bronce
 acecha el momento para atravesar el umbral. (Acosta, 2014, 24)

Noto en este poema, la expresión lírica de este sentir del miedo. Las imágenes son las de lo primigenio, se anticipan se articulan al registro de la forma no numen dotando de sentido a lo natural, a lo ecológico que reorganiza la vida. La hoja seca, que habla de los cadáveres, sin presentar la imagen necrótica del mismo. Habla de también en la culpa del delito, del árbol de frutos dolorosos que se presenta como un encierro. No de la culpa del asesino, la cotidianidad que embiste ese miedo, como forma de sobrevivir. Pero es una culpa colectiva, con el lenguaje expresivo de un lirismo cargado de imágenes culturales sobre lo violento, sobre el encierro y la responsabilidad de la destrucción común. Esta existencia sitiada también como manera de registrar allí, lo afectivo, la imagen del estado de la excepción, es traducida en el poema, testimoniada en otro de sus textos:

Existencia

Para volver a ser lo que fuimos debemos
 alimentarnos de luz y relámpago

revolotear en el ojo de Dios
 sumergirnos en cataclismos
 embriagarnos de mañana ardientes
 sentirnos selva
 tierra
 gritar la historia para no repetirla
 Para volver a ser lo que fuimos debemos
 crecer por dentro como luz filtrada en el dolor
 Devorar los días para blanquear la memoria
 Conocer el llanto de las estrellas
 dividir un relámpago en las venas
 Volar cometas con brazos de colores
 y luego sentarnos a mirar cómo la tarde va guardando el
 sol en un bolsillo. (Acosta, 2014, 25)

Este poema utiliza el lirismo documental y también utiliza la sentencia, como lo analizamos en los poemas de Benavides (2014), esta es una forma de reflexionar moralmente sobre la realidad, de llegar al cumplimiento del derecho en la poesía, sobre todo del deber pues se presenta como una forma, antipoética, de emitir un juicio moral sobre ese deber ser ontológico, que apela al origen que crea una sacralidad del a partir de sus representaciones de lo vivo en fauna y lo afectivo.

De tal forma, el cuerpo alimentado de luz y la imagen de la selva, la tierra que desacraliza la historia, crea la memoria de hecho utiliza o transgrede la fórmula oficial de la memoria: *para que no se repita*. La invocación a la luz crea el montaje expresivo de tal imagen reminiscente, pero no es una lírica íntima sino que antecede incluso a lo biográfico, a un yo lírico, sino que la imagen es común, colectiva y primigenia, la finalización del poema con el estado contemplativo de la tarde, con la imagen del bolsillo son dos formas que transgreden lo lírico, el ensamblaje entre lo cotidiano y el acto contemplativo, aurático, que le responde a lo banal y prosaico de una existencia negada, en este caso, como lo evoca el poemario, la de la violencia.

Adicionalmente el poemario ofrece una parte titulada: “Las guerras del cuerpo”, en ella se expone lo erótico como motivo vital, ya eros se usa para llenar de imágenes públicas que contrarrestan, ponen cuerpo frente a lo violento, incluso frente a la memoria oficial, tal como leí la función y la organización de este *lirismo documental*, así lo leo en el poema “Olvido”:

Olvido
 Cierra la puerta
 deslízate como un león blanco
 teje con tu cuerpo de aguja esta noche roja
 transforma mi alma antigua en mariposa
 resucita tu ser de lázaro ungido en este lecho sin dioses
 déjate contemplar en un estallido de sombras. (Acosta 2014, 43)

Lo que acontece después de cerrar las puertas, es precisamente la transformación, el numen ahora mariposa, se da desde esa reorganización de la vida, que invoca la imagen judeocristiana de Lázaro, el leproso⁴⁸. Aquí entonces la posibilidad de erotizar el cadáver, e resucitarlo nos habla del recuerdo, que es olvido invocado en el poema, el estallido de sombras, desdibuja la imagen, desfigura al cristo mesiánico que salva, que da palabra que sería la posibilidad de recordar, aunque la imagen da la vida, la transformación en mariposa, niega también el recuerdo y con ello la posibilidad de salvación a través de la -palabra. Del mismo modo, la batalla es de eros frente a tánatos se hace más evidente en el poema que titula esta parte del libro:

Las guerras del cuerpo
 Enlázate triste en la mitad de la cintura
 Devora los fantasmas detenidos en mis piernas
 Levanta el aullido inmóvil de los labios
 Desciende como un dardo entre la carne
 Desata las alas de tu ángel
 Vuela minúsculo en este rincón de sábanas
 Adelgaza las ansias encogidas en la espalda
 Derrama tus ríos de vapor
 Estremece tus manos sofocadas
 Desata los temblores de mis pies.
 Mientras las horas avanzan descalzas, desagarra
 las máscaras del cuerpo, entrégame tu olor de bosque solo. (Acosta 2014, 52)

Al leer las imágenes que propone la expresión de lo erótico sobre el yo lírico, es perceptible la fragmentación del cuerpo por las acciones verbales. Podríamos estar reconfigurando esa imagen del cuerpo afectado por la herida, fragmentado para la muerte, en cambio pensar aquí un cuerpo fragmentado para el goce, para el eros, con ello el contra discurso frente a la violencia se hace posible.

La última parte del libro se titula “Los tiempos de otras guerras”, está escrita en forma de poema en prosa. Aquí el lirismo se desestructura, para entregarnos una percepción narrativa, sin embargo no se entrega del todo al testimonio, sino que es figurada, metafórica, está cargada de ese relato con lo primigenio que teje todo el libro, a través del cuerpo, de la expresión de las emociones, el retrato del país es más directo, pero

⁴⁸ También puedo referir como obra de *lirismo documental* la poesía de Mery Yolanda Sánchez quien usa esta imagen personificada de Lázaro, en uno de los poemas que hacen parte de su antología “Un día maíz” (Sánchez, Un día maíz 2010). El poema se titula “Dos días para Lázaro” y también plantea la desacralización de la figura del sobreviviente como el que aquella imagen judeocristiana ya articulada a lo animal, humano y animal en el poema muestra el afecto de la guerra y esa transformación de la reorganización de la vida, donde el cadáver como cuerpo ya no es el foco sino que se da lo animal como numen de lo vivo, como sobrevida.

no se aleja del universo que ha planteado ese yo lírico expresivo a lo largo de todo el poemario, así encontramos algunos apartados que hablan de este país, que se duelen, y se hace literario:

¿Se necesita estar loca para escuchar al universo contar sus hazañas? La verdad es que estoy aquí en esta gran casa de sonidos huecos: mientras mezo mis lamentos, le sigo desde mi órbita custodiada de ojos y de luces, desde donde logro ver indígenas de miradas lánguidas colocados en los dedos de la suerte, con sus hijos acuestas, dejando la melancolía tirada en las calles y el retrato de un país muerto; un país enredado en los pies de la guerra, revoloteando en un tiempo indiferente y trasnochado de tantas madrugadas disfrazadas y de tantas mañanas frías. (Acosta 2014, 55)

También este poema en prosa arrastra la crítica, la reflexión sobre lo póstumo, desdibuja racionalmente, desde lo afectivo, cualquier posibilidad de salvación y quita la religiosidad teológica a la apuesta poética, en cambio sí hace una crítica donde se retrata lo burocrático estatal de la memoria, a través de las imágenes que la prosa convoca, para enmarcar esta realidad póstuma:

Son tiempos de miseria, de abandono. Ya nadie mira al cielo para pedir al creador, ni abajo para encontrar billetes. Todos vamos mirando de frente como los monumentos. No queremos mirar al otro, ni a los lados. Todo asusta, hasta el niño que responde con un zapatazo a su mamá, y el joven con un “madrado” a quien ose corregirle. El futuro no es de ellos. Porque ni siquiera saben que existen. El futuro es de la esperanza, pero ella está cautiva en los escritorios de turno, embriagada de discursos facilistas con ojos de miedo y un Cristo en la boca. (Acosta 2014, 61)

En esta última imagen, la poeta cierra el poemario con un largo silencio que motiva a la reflexión, a la búsqueda de esa reflexividad y sacralidad de la vida. Las imágenes sobre la muerte, sobre el documento testimonial no son las más directas, en cambio se configuran en todo lo primigenio que la poesía, como lengua de origen, posibilita, he allí la sobrevivencia y la utilización de la lengua en común del resto, de su intervención desde lo expresivo en un montaje de reminiscencias.

Leo ahora, en esta clave de *lirismo documental* al poeta cataquero Fernando Núñez quien en su libro “Alarmas Armadas” (2016) utiliza otro tipo de expresión lírica, que pudiera pensarse disímil, para crear los movimientos, los montajes de la memoria colectiva, para poetizar desde la política común, con la lengua literaria del resto. Sin embargo, encuentro que la expresión metafórica de su razón poética conserva esa necesidad de contar lo inenarrable y la función dialógica que se señala a partir de la textualidad del montaje de las imágenes.

El libro en cuestión está conformado por sesenta y cuatro poemas que retratan el país violento, en medio del posconflicto, puede considerársele un archivo de perfiles,

donde no solo aparecen los actores, sino todos los elementos que conforman el estado de excepción en el país, toda la variedad de imágenes que hacen parte del país en combate y en condición póstuma, así también lo interpreta Teobaldo Noriega quien escribe el prólogo presentando el libro:

Están aquí las víctimas y sus victimarios, marcados todos por el inefable signo de la derrota: el desaparecido a quien le robaron todo sentido de identidad, los asesinos adictos a la droga del odio, el narcisista tirano que impone su voluntad amparado en la ley de la selva, los innumerables ladrones de cuello blanco, el festín inacabable de los ángeles armados, etc. En fin, están todos, conformando el degradado espectáculo de un país que por encima de la carnavalizada realidad de su realismo mágico distintivo, y su absurda violencia cae en la irónica paradoja de ser considerado por algunos cuestionables métodos evaluativos: "uno de los pueblos más felices del mundo. (Noriega Teobaldo en Núñez Fernando 2016, 14).

A pesar de que coincido con la lectura de Noriega, quiero detenerme en la construcción de perfiles, como técnica periodística que se le atribuye sobre todo a la crónica, lo cual hace de estos poemas testimoniales un montaje de imágenes desde el tratamiento del *lirismo documental*. En esto voy a basar mi lectura, atendiendo a los movimientos, o desplazamientos genéricos que he notado como característicos de la poesía testimonial colombiana, y, desde luego, a la producción condolidada que tiene el poemario como motivo de escritura del mismo. Leemos así en el siguiente poema, el perfil del "Victimario":

Victimarios
 Algo será, pero no basta
 que se declaren culpables, contritos.
 El tamaño de su egoísmo
 Hará imposible que miren sus manchas.
 Cuando el humilde encuentre -prenda perdida-
 su dignidad, la levante, la afirme,
 el tirano juzgará ilegítimo tal gesto,
 aprestará el azote,
 zurcirá leyes para atarlo de nuevo
 a su yugo de esclavo. (Núñez 2016, 21)

Este rasgo de enunciación poética, expresiva a través de una palabra tan prosaica y tan del discurso judicial como *victimario*, encuentro entonces que condolerse es también utilizar el registro de los testimonios, de los archivos, denunciar y enunciar el delito, hablar de las versiones libres y registrar en este perfil de quien asesina, que puede ser cualquiera, en la ambigüedad del signo poético, una figuración para el retrato⁴⁹. Desde

⁴⁹ También anoto como parte de esta tensión lírica y de retratos de los victimarios a los poemas de Mery Yolanda Sánchez en los que encuentro una suerte de intención de retratar, de perfilar estas personas como

luego se cuenta algo, se crea aquí un personaje, en la crónica funciona como la construcción de un perfil donde se indaga sobre la vida de alguien de quien se quiere contar algo a profundidad, exaltando su visión de mundo, los testigos de su existencia, contando su biografía y construyendo, o más bien reconstruyendo.

En el poema testimonial de Núñez, noto en cambio como esa ambigüedad del signo se carga de expresividad a pesar de las palabras tan prosaicas, no se nombra el crimen, pero sí se señala con la expresión de tal perfil, con esa tercera persona construida en muchos de sus poemas que va contando, enlazando el relato de país, sus anti-épicas y sus más profundas huellas de lo inhumano, mezcladas con lo burocrático y el testimonio y retrato poético de la gestión de la violencia, de la corrupción y la condición de la vivencia de lo póstumo. Es curioso, en esta construcción de perfiles que las voces de la tercera y la primera persona del yo lírico son problemáticas, leo en el caso del siguiente poema ese narrador testigo, construido en el poema:

Asesinos
 Los asesinos llegan:
 Dos jinetes depredadores
 En potente motocicleta.
 La bestia de acero estremece el aire
 Con un bronco rugido,
 Estentóreo clamor de guerra.
 Se lanzan al ataque.
 La víctima se quiebra bajo el rayo de pánico,
 Confusamente sabe
 Que no hay escapatoria.
 La descarga de plomo resuena en sus oídos
 Con la trepidación lejana
 De un redoblante.
 No puede impedir ante sus ojos
 Una puerta circular se abra.
 Mira y palpa el silencio,
 Lámpara que se va apagando.
 Entretanto, los asesinos huyen
 Ofuscados pero fortalecidos
 Por la droga del odio
 Por la droga y el odio.
 No habrá policivo brazo
 Ni aparato de justicia
 Que los alcance;
 Saben que su audacia está protegida.
 Han tenido de nuevo el privilegio
 De segar una vida, igual que los dioses.

parte de su apuesta poética de la violencia, de la manifestación de la degradación, pero dotación de lo metafórico para encauzarlo, es el caso de los poemas “De perfil” (Sánchez 2010, 13) y “Los otros” (Sánchez 2010, 13). La configuración de la metáfora de lo animal y lo vegetal se puede abordar en toda su obra, o al menos en la Antología de su obra donde otro rasgo característico es la escritura del poema en prosa, al cual según ya aludí en los análisis de estos poemas testimoniales, estructuran discursos híbridos.

Tras ellos, a la sombra,
Está el poder y el dinero del intocable. (Núñez 2016, 22-23)

El poeta testigo construye su relato en función del crimen cometido, el acontecimiento es narrado y las figuraciones, las metáforas aparecen mezcladas con lo prosaico, con lo difícil de las imágenes violentas, de la sinestesia del impacto de la bala, pero el testigo poetiza sobre esto va narrando el dolor inenarrable, el cinismo, la falta de los sensible allí, que también, en el silencio, retrata una afección sobre aquel que es capaz de dar muerte a otro “por la droga del odio” que resulta entonces una mezcla entre el sistema de lo necropolítico, narco estatal, y lo emocional allí asentado como economía, el estado de derecho fallido, el dolo se vuelve gesto político de la escritura.⁵⁰

La corrupción y la falta de justicia con la que opera el que asesina, todos ingredientes del mismo retrato de la degradación de la subjetividad humana, la condolencia implica aquí saber nombrar el rostro y acusarlo, señalar lo universal de este rostro de quien mata, indistintamente de que se trate de un culpable que se pueda reconocer en cualquiera y en nadie al mismo tiempo, para hacer justicia nombrando, perfilando, enunciando lo que se sabe sobre matar. En lo imperceptible que se vuelve importante de leer, en los silencios de la lengua del resto o lengua del testimonio, como dice Agamben (2000), aparecen también otros anti-épicos, uno de ellos es “El sospechoso”, lo leo en el siguiente poema:

El sospechoso
Examinaron el asunto y concluyeron:
“hay que aplicar el infalible método
de imponer nuestra verdad a sangre y fuego”
Arrasaron campos
sometieron pueblos
tiñeron con sangre el suelo y el agua.
El enemigo se vio precisado
a dar respuestas de igual contundencia.
La gente de paz fue sitiada
por ambos extremos,
y con frecuencia secuestrada o muerta.
En su sabio entender los contendientes
dieron en condenar lo neutro.
“Es un engaño la imparcialidad”-dijeron-
e invocaron la vieja sentencia:
estás conmigo o estás en mi contra.
Los pacíficos, mansos, desarmados

⁵⁰ Este gesto de dolo también se da en la obra de Mery Yolanda Sánchez quien desde la enunciación del crimen en hibridez con la metáfora, con la reorganización de la vida de su *lirismo documental* reitera la necesidad de justicia, la interpelación a la patria como lugar de la falta, así lo noto en sus poemas “Patio” (Sánchez 2010, 13), “Carta a Carlos Iván” (Sánchez 2010, 64); “Señor juez” (Sánchez 2010, 66); “Lecciones antiguas” (Sánchez 2010, 70).

se convirtieron en los enemigos.
 Adoptaron los verdugos el cobarde recurso
 de no confrontar al temido oponente,
 dirigir el ataque hacia el inerme,
 el neutral, desde siempre el sospechoso. (Núñez 2016, 24)

Me parece interesante este retrato, porque habla del silencio, del miedo que puede sentir una persona en medio del estado de excepción y de algo que entiende bien Rancière (2006) desde sus estudios sobre lo político en relación con la distribución de lo sensible, esa pérdida de enunciaciones de ideologías, de fidelidades a totalitarismos de cualquier ideología, en cambio por esta ausencia la política comunal se hace visible en lo que se muestra como neutral y de lo que se sospecha, porque es indicativo de enemistad, también sujeto de aniquilación por cualquiera de las partes: llámese en el contexto del conflicto campesinos, indígenas, afro, civiles que fueron acusados de colaboradores de uno u otro bando, siendo a veces conducidos y obligados a colaborar y siendo por esto sometidos a vejaciones y masacres sobre todo en las zonas rurales de Colombia.

El sospechoso es el neutral, se sospecha aquí de su neutralidad, ya no es amenazante por su participación política en algún partido, como en el caso de la poesía escrita por los poetas asesinados, quienes se muestran virtualmente peligrosos en el estado de excepción. El retrato ofrecido por la voz poética es en cambio el de alguien con miedo, con ausencia de enunciación y de lugar en medio del conflicto, cuya vulnerabilidad y potencialidad de amenaza consiste precisamente en su aparente imparcialidad, que es muestra de miedo, desde mi lectura. Pero también del detrimento de los valores políticos representativos de las ideologías del siglo XX que generan estados de excepción y de guerra como en Colombia.

La escritura condolidada, permite entonces incluir en este escenario, a partir del miedo, otro actor de la guerra, que no se nombra ni en las narrativas oficiales, ni en el escenario de las ficcionales, no es el indiferente, como se le conoce a quien no participa, es desde la perspectiva de los militantes y perpetradores del crimen, el sospechoso. El libro de Núñez (2016) crea así un álbum de retratos de país a partir de los afectos que produce la guerra, a partir del condolerse, ya no solo con las víctimas, sino con todos y todas las formas de vida humana y no humana en un país, como en el siguiente poema:

Aquel país

Hubieras esperado, en aquel país de altas montañas
 y valles apacibles donde susurra el agua,
 encontrar gobernantes que exaltaran lo justo,
 que al honrado alabaran y al mendaz repudiaran.

Hubieras querido que en aquel país de verdes praderas,
 olorosas selvas apretadas de follajes y siglos,
 las manos de los jefes desde arriba esparcieran
 licor de concordia, olor de esperanza, trazos de paz.
 Pero el alma y la carne de aquella región transparente
 habían sido infectadas por morbos y plagas:
 ciego egoísmo, anonada avaricia,
 malquerencia al hermano, desprecio por la vida.
 Todo vale en el país que abolió la moral:
 robar no es un delito si borras evidencias;
 no estimar la verdad suele ser apreciado:
 asesinar es bueno si con ello resguardas
 la muy sagrada propiedad privada;
 el chantaje se aplaude si con ello procuras
 guardar el equilibrio de justas injusticias
 y el amado sistema de desigualdades.
 Matar se dispensa si el muerto no pagaba impuestos,
 si era indigente o revolucionario.
 Se aprecia y encomia la maledicencia
 como si fuese eficaz medicina.
 En la dura competencia de la democracia
 lo indicado es ahorcar al pequeño
 para que viva y reine el caro monopolio,
 que al fin y al cabo los frutos de la tierra
 serán cuidados por las limpias manos
 que amparan el poder.
 Acallar al jilguero
 oír trinar al cuervo.
 Degollar la oveja,
 liberar al lobo. (Núñez 2016,12)

Encuentro una enumeración acumulada de antivalores culturales, de antagonismos naturalizados a partir del prosaísmo de la violencia. La abolición de la moral, el recuento de la violencia, de la criminalidad como condición natural se hace directamente, sin algún tipo de valor figurativo que de alguna manera poetice sobre lo narrado.

A pesar de ello, la intención del signo de contarle todo, la inespecificidad del lugar del que se hace el retrato, ya cultural del país, hace que este imaginario exprese la realidad social y se puede identificar muchos lugares y referencias del país en las mismas formas que el relato, o la parte narrativa del poema está enunciando el dolo que se comete.

Es entonces cuando aparecen los cuatro últimos versos a figurar, a poner en las representaciones de animales, en esa ecología que sufre y nombra lo humano también, cuando lo figurativo cumple su función de reorganizar la vida, de sobrevivida, en el poema documental; estos cuatro versos retratan también el país, habitan ese adverbio de lugar con el que empieza el poema: *aquel*. También son afectados o en palabras del poema: *acallados, degollados*, por antagonistas que se liberan y oyen trinar, representados en

animales, en numinosidades ecológicas que son coherentes con esos antiheroes, con la criminalidad retratada desde lo cultural. Es esta aparición de metáforas relacionada con lo animal lo que hace la hibridez de lo narrativo en lo poético, es que articula lo aparentemente inexpresivo a la lírica con su propio ritmo de versos hepta y decasílabos, enmarcados por el montaje.

El pueblo más feliz del mundo
 En selvas, en llanos, en las montañas,
 guerra incesante, muerte;
 en ciudades y pueblos, la parranda eterna.
 Es el país más feliz de la tierra,
 es el más inconsciente.
 Los muertos se apartan a un lado
 y se encienden las gaitas.
 Los más exultantes no tiene un pan
 para aliviar el hambre de siglos
 que tortura los vientres de famélicos hijos.
 En casa, una heroína venerada a golpes,
 resignada reina de las humillaciones,
 ve con ojos ausentes el carnaval de afuera
 que se anima y crece en plazas y tabernas.
 Bendicen, celebran con sangre y alcohol
 la virtud de once mil y mil vírgenes más,
 cada día del carrusel del año.
 El más nimio hecho puede ser pretexto
 para proclamar cese de labores,
 iniciar ferias, armar festivales
 y encender así masivas francachelas:
 por la cosecha, el agua, las montañas
 los afloramientos de minerales,
 la incesante floración de púberes doncellas.
 Eso sí, en toda fiesta, una reina y un reinado.
 ¿Quién ha dicho que pobreza excluye monarquía?
 Orquestas de fama, bailes tumultuosos
 aunque la región vecina haya sido arrasada
 por el agua o por el fuego, aunque hermanas ciudades
 sufran asedios armados o un baño de sangre.
 De un lado, balas, llanto, muerte; del otro, parranda,
 Jolgorio, escenario de frívolos festejos.
 Aquí felicidad es lo mismo que inconsciencia. (Núñez 2016, 75-76)

Tenemos entonces una ampliación del retrato del país, desde la respuesta, o la interpelación poética, al discurso burocrático que impuso la idea de que *Colombia es uno de los países más felices del mundo* (Revista Semana 2006) como una forma de limpieza de todo lo discordante de la guerra, de toda la condición de amenaza y violencia vivida en el país, se enuncian así las costumbres y fiestas de los pueblos, la cultura del narco, el tratamiento de las mujeres en medio de esas formas culturales, el retrato se vuelca sobre la muestra de un país que es feliz por la banalización misma de lo necropolítico dentro de

su habitual composición y realidad social. La sentencia enmarca la política comunal que ejerce el poema, lo inconsciente celebratorio que resuena como una interpretación de esas formas celebratorias de la guerra y de la violencia, que se posibilitan y se blindan con ese discurso.

Condolerse es también mirar y mostrar, exhibir el testimonio de lo que hay debajo de los discursos que se enuncian como oficiales y niegan el sufrimiento, banalizan y espectacularizan el modelo de implantación de la guerra como cotidianidad y de lo vivible como amenaza permanente, de la emboscada ya no sentida desde la experiencia del poeta asesinado como peligrosa para él, sino como experiencia habitual de la que nadie dice nada, salvo el poeta testigo en sus poemas. Así también encontramos el retrato del autoritarismo:

Maneras del tirano
El señor gritó desde su trono
apretando los puños:
“¡Nadie escapará sin daño
al azote de mi furia!”

Cuando llegó el momento,
sólo dos pobres siervos
padecieron tortura.
De nada eran culpables,
a no ser de arrastrar
sus miserables vidas.

No había ira en el Señor
ni motivos para validar
aquel atroz castigo.

El caso era que el amo,
olvidado y ocioso
se creía obligado ante su pueblo
a dar una lección de fuerza,
una sangrienta muestra de poder.
Así, en adelante no debían ignorarlo. (Núñez 2016, 78)

Este retrato nos habla del autoritario, del totalitarismo como régimen impuesto en el *estado de excepción* donde la ley de la guerra es la norma a pesar de que las leyes constituyentes del estado social de derechos, la democracia, se han establecido ya en el país. Vemos aquí al tirano en su actuar punitivo, represor y perpetuador del miedo, al poderoso y victimario, otro antihéroe, que así mostrado, simplemente ejecuta la gestión de la violencia, es quien impone la política de la violencia, para que no lo olviden. Aquí la memoria tiene otra dimensión, ya no es la de la *lirica memoriosa* sino la del recuerdo del poder sobre esos cuerpos ensangrentados que muestra el poema, por tanto, los poemas

testimoniales tienen también la función de mostrar lo afectado, tanto lo humano como el territorio, así lo vemos en el siguiente poema:

Paisaje 97

Había matorrales tras los limpios senderos
y en los senderos gorjeos de pájaros,
un luna pálida contra el horizonte
y un silencio terco latiendo en la sombra.
Más allá del sendero, más allá de los cerros,
Intempestivos aludes de gritos y balas.
Se levantan, giran, columnas de fuego,
ayes, lamentos, y luego un silencio sordo.
Aquí dicen que el pasto se abona con sangre
y que el río bebe sangre y come
carne pestilente, que digiere la lenta
y minuciosa química de la muerte.
Los pájaros caen agonizantes
desde su sereno océano de aire.
Y las redes de túneles donde habitan topos,
ahora son nidos donde dormitan bombas. (Núñez 2016, 92)

El paisaje guarda también las sombras que laten en él, la lengua del resto se configura en esos gritos y balas que como una ciudad irrumpen en lo natural. Vuelve también el símbolo de la fecundación con la sangre que abona al pasto y que circula en el río, se denuncia la política de la muerte con la imagen del cadáver, pestilente. La naturaleza aquí no tiene esa función de numen, sino que se vislumbra afectada, interrumpida, la escritura condolidada hace posible ese sentir de lo violento sobre la ecología no humana del paisaje, de lo natural, que no es solo fecundación de la vida como lo dijera Galeano, o reorganización de la vida sino el resto mismo del que nacen también otras bombas ¿los poemas? Me refiero entonces a esa política que muestra lo violento en la poesía, la de los medios limpios, como también se hace en estos textos, leo otro que me habla de la capacidad de nombrar, de decir después del silencio de la guerra, en lo póstumo:

Volver de la guerra
Había vuelto de la guerra
aplastado por una tristeza abisal,
acosado por la pavora de la memoria,
por la eclosión de infinitos recuerdos
como prehistóricos huevos
que incuban desconocidos monstruos.
Caminaba al borde de una garganta
perforada de abismos.
La suerte rehusó condenarle
a una muerte más que previsible.
La opacidad del tedio,
una dulce locura

como flora de lava nocturna
 descosieron el tejido del sueño,
 anegaron sus ojos de atroces delirios.
 Se apagaron las luces
 que pintaban auroras;
 poco a poco el mundo fue invadido
 por los crespones fúnebres
 de una noche de metales, varada
 en un cielo de pedruscos blandos. (Núñez 2016, 99)

He aquí entonces que hayo en este contar la historia, en esta forma no oficial de contar lo sucedido, ni siquiera verídica, una forma lírica en el sentido de su expresión, se aprecia la función de la poesía testimonial que se vale de la lengua del resto para buscar un lenguaje que pueda contar, que pueda hacer memoria común, aún del trauma, para que no se repita. Es en este tipo de textos donde se encuentran los montajes y líricas documentales, la que retrata la historia de la violencia en un momento donde el discurso oficial se estructura bajo otras lógicas. La poesía con su razón poética da cuenta del sentir, de los afectos, de la sobrevivencia en común. Pero también se ocupa, da cuenta y usa el lenguaje del horror banalizado para exhibir la necropolítica, para poner en ojos del lector la conmoción y lo que resta y así movilizar los afectos, hacer sensible, como en el siguiente poema:

Vine a Matar

He venido a matar a este hombre.
 Se me ha pagado para hacerlo.
 Al fin y al cabo, de eso vivo.
 Morirá de un solo tiro certero.
 Juro que no será dramático,
 tampoco doloroso.
 En un segundo relampagueante
 ha de caer bien muerto.
 Por esa irrefragable bala
 sé que dejaré de ser yo
 para convertirme en el asesino.
 Él, a la sombra de la muerte
 habrá adquirido la virtud de víctima
 Nunca estuvo en mis manos
 ni en sus manos o su mente decidir.
 Aquí nada ha sido voluntario.
 Simple: él nació para morir así,
 yo fui escogido desde antes de ser
 para cumplir ese fatal designio.
 No soy héroe, tampoco culpable.
 Él no debe ser compadecido,
 no se compadece al destino. (Núñez 2016, 105)

Este es uno de los pocos poemas del libro que se enuncian en primera persona, desde el yo lírico se puede entender la mente del asesino, esta mirada no es celebratoria es una reflexión, un monólogo interior si se quiere, que nos permite sentir en nuestro propio yo lector el momento exacto de la primera vez que alguien va a matar, nos cuenta una historia, con las imágenes, el signo de la fatalidad y el desdeñarse ni héroe, ni culpable, no es un poema que apela a la compasión sino que se juega con la banalidad de la violencia, de matar para, aniquilando cualquier rastro o sino moral, expresar justamente la sentencia moral, invirtiendo la mirada el montaje logra expresar lo que el retrato del asesino y su destino fatal frente a la víctima sienten, y no entender pero sí sentir el horror, la presencia de todo lo póstumo y la ruina de lo humano, el despojo absoluto y el crimen como parte de la cultura y de lo imposible de sentir. Estas críticas a lo banalizado de la violencia se hacen visibles en los poemas al país, como el siguiente:

Dos países

Este es el país que me han dado:
mares de esmeralda y lapislázuli,
el verde adherido a la piel de montañas
y con ellas fundida la corteza del tiempo.
Ciudades de covachas y emergentes palacios,
manchadas de güeros, agobiadas de miseria;
reyes de la impostura forrados de dinero;
princesas de alta moda, íconos de lo frívolo,
reinas del espectáculo, hadas de lo ligero;
delfines de feudos politiqueros,
negociantes del erario y el voto,
traficantes de influencias y ficticios oficios
expertos en intercambio de favorcillos
y en peculado, soborno, prevaricato,
fieles devotos de la dulce vida.
Dignidades y cargos transmitidos
por monárquica sucesión de descendencia.
En el reverso de esta desigual moneda
se confunden los desposeídos de derechos,
los escogidos por el no, el jamás, el nunca;
lánguidas imágenes de la inanición,
blanco de caries y disentería,
refugio predilecto de parásitos.
No conocieron un aula de clases,
sólo oyeron el “no hay”, “no califica”
cuando su fuerza o talento ofrecieron.
La vida al desamparo y crueldad de la calle...
Yo no nací en un país
soy ciudadano
de dos mundos diversos. (Núñez 2016, 107-108)

En este poema se logra enunciar la multiplicidad de formas criminales sutiles que la cultura colombiana dinamiza en su cotidiano a partir de la construcción de la violencia

generalizada. Llama la atención las referencias a los momentos de posconflicto donde durante el plebiscito por la paz la mayoría respondió que no estaba de acuerdo con la implementación de los acuerdos. Esta figura retórica, prosaica, aparece allí como referencia a la realidad social, al mismo tiempo que lee críticamente a partir de este retrato montaje de la cultura, dibuja no solo un país casi que, a contraluz, a contrapelo de sus normas y aspiraciones, funcional a sus vicios y corrupciones, sino también que en los últimos versos reorganiza la vida en ese otro mundo, que es el de la norma y de la vida vivible, según se deja leer. Pero no todos los montajes son estos retratos casi reportajes de la realidad y sus mezclas con lo poético para cargar de expresión crítica al testimonio, también están los poemas que, desde una textualidad figurativa, me dicen sobre la dificultad de encontrar esos restos, ese lenguaje para escribir, como lo leo en el siguiente:

Torpe recelo
 El colorido pájaro traduce en su canción
 el lenguaje del viento,
 la voz interior de la flor,
 la lengua de cristal del agua;
 volutas de sol desprende
 su laringe afinada
 en ensalmos de embrujo.
 Si el hombre tuviera inscrita en sus genes
 una canción de gloria
 insignia de la especie,
 reconociera al otro
 en cualquier lugar del orbe.
 Quizás así pudiera
 librarse del rudimentario
 apego al territorio:
 que no hay amor de terruños,
 que un hombre se naturaliza
 donde plante su planta
 que el origen lo marca
 una sola raíz,
 que las huellas desnudas
 de errantes simios-hombres
 fueron la ruta
 que confirmó la Historia,
 donde todos confluimos
 como uno solo
 para apartarnos más tarde.
 Aislados, sedentarios,
 creamos lenguas,
 encerramos países.
 Después, más allá, con acre recelo
 nos negamos a reconocernos,
 con todo el coraje rechazamos al otro,
 esa alterna versión de nosotros. (Núñez 2016, 110)

Nos habla este poema de esa lengua de origen que está en el reconocimiento del otro como parte de sí, de lo comunal que nos liga, de la falta también del vínculo por la prevaencia a la propiedad privada, al territorio, a la monolengua del capitalismo como sistema imperante, del narcopoder como economía de guerra instaurada, la poesía se vuelve una política para la emancipación, como lo dicen los versos que hablan de librarse de ese apego a la propiedad, en cambio el origen aquí se vuelve en posibilidad de reorganizar la vida, como sentencia de lo posible, de lo vivible, pero fallido en la Historia, como reconocimiento de lo común de la existencia sitiada, por la negación de lo común, que en ojos del lector se lee como una reflexión moral, no mesiánica, sino para sobrevivir con la poesía y su lengua que se busca en lo natural.

La construcción del tiempo en imagen

La poesía testimonial escrita desde los poetas que fueron asesinados, desde los poetas dolosos y desde los condolidos gira alrededor de un deseo colectivo de que no haya más guerra. El afán de escribirlo, de buscar lenguaje, es también la emergencia de la necesidad de cumplimiento de lo aspiracional del Estado democrático de derechos que impulsa la constitución, es la emergencia de manifestaciones en torno a valores ciudadanos políticos y civiles que se defienden allí pero que no se cumplen.

Desde lo que entiendo como afecto ligado al *pathos* como fuerza creadora, y esa organicidad sistemática de lo social y lo cultural que se inscribe y circula en la poesía como discurso, es que también entiendo que estos escritos de la lengua del resto vuelven sobre los géneros de este tiempo, ya no de la modernidad sino de la suma de todas las tradiciones y los movimientos narrativos y líricos que construyen la rememoración y la reelaboración de otras formas de lo vivible, para trastocar no solo la noción de género sino la noción de historia y por supuesto de épica.

En este sentido, así como se piensa otra vez el realismo, en tensión con lo afectivo y la no representación, al que he nombrado como *realismo póstumo*, he llamado también a las estructuras de lo íntimo, a la expresividad de la poesía con su signo múltiple y directo como *lirismo documental*, valiéndome de lo que entiende por ello Didi-Huberman (2008), la posibilidad de decir lo indecible, la búsqueda de lenguaje sobre la violencia. Hay que pensar también las épicas que está proponiendo la poesía testimonial, ya en su estudio sobre la violencia Juan Carlos Galeano (1997) nos hablaba de épicas anónimas. Aquí hay que pensar en el exilio como tema, en la marginalidad de la poesía, de los autores de poesía testimonial, también en los desplazamientos en el tiempo que asumen los nombres

y personas no anónimas sino colectivas, que registra la poesía testimonial bajo este afecto creativo de la condolencia.

Por lo anterior, entiendo en esta lógica los poemarios de Andrea Cote “Puerto calcinado”(2003) y Hellman Pardo “Los días derrotados” (2016), donde los héroes hilan la narrativa que se nos cuenta, pero también la razón y afectividad poética, pero no son héroes épicos, sino épicas desapropiadas, documentales de lo colectivo, que incluso enunciados con nombre propio, perfiles propios a la manera que Núñez (2016) hace sus narrativas poemas testimoniales, tienen una suerte de expansión colectiva construida a partir de esa lengua del resto, de esa voz que de lo íntimo va hacia lo público. Así pues, entenderé una necesidad épica desde la escritura condolidada que pasa por incluir estos relatos de lo colectivo, que toman cuerpo a partir de la desapropiación del poema, a partir de la construcción empática de la creación verbal, como lo señala Bajtín (2000).

En Puerto Calcinado (2003), la autora Andrea Cote nos presenta en su primer poemario un registro conversacional que crea la imagen ficcional de un personaje a quien se le habla, María, es una voz que se construye desde los poemas, a la manera de que se le habla a una niña, el poemario está dedicado a María Alejandra, lo cual nos hace pensar que la heroína, al menos la voz a quien se dirigen las tres partes que conformar el libro, sí es una persona cercana, que construye esta interlocución maternal.

También se piensa en la cultura judeo-cristiana, desapropiada, de la cultura religiosa sobre la cultura de la violencia. Puesto que el nombre María, como sustantivo común está cargado de esta connotación religiosa, pero como se nos ofrece en el poemario, hablamos de una construcción épica diferente a la de la exaltación de la heroicidad, hablamos en este como en otros poemarios testimoniales, de una épica colectiva, que desborda la frontera entre lo real y la ficción construida desde la poesía. Se muestra la intención de transgredir la épica religiosa, de construir una imagen más terrenal tal vez de María, cuando la poesía acoge formas de la oración que originalmente se conoce como Oración a María, una antigua forma relacionada con la religiosidad: “Acordaos oh piadosísima Virgen María”.⁵¹

⁵¹ La oración dice:

Acuérdate, oh piadosísima Virgen María,
que jamás se ha oído decir, que ninguno
de los que han acudido a tu protección,
implorando tu asistencia, y reclamando
tu socorro, haya sido abandonado por ti.
Animado con esa confianza, a ti acudo,
Madre, la más excelsa de las vírgenes;

Esta desapropiación, propone por un lado actualizar lo que consideramos como religioso, desacralizar la fe y con ella interpelar desde el horror, desde la violencia, las formas en las que se concede tal teología cristiana, en las que se cree, la poesía crea con la lengua del resto de esta religiosidad, una transgresión a lo teológico por la misma imagen violenta que se trastoca para documentar, tanto lo religioso como la colectividad de la creencia, de la textualidad intervenida para la oración, para el poema testimonio frente a la guerra. La anacronía no solo es un desplazamiento temporal, sino que cumple con este desplazamiento textual que aquí se da entre las épicas religiosa y, si se quiere, del mundo violento. María es ahora la niña, pero es también una heroína ya no intercesora, sino herida, políticamente comunal, desde el poema, como se lee en la Parte I, del poemario:

Planto

María, hablo de las montañas en que la vida crece lenta
 aquellas que no existen en mi puerto de luz,
 donde todo es desierto y ceniza
 y es tu sonrisa gesto deslucido.
 Allí es Enero el mes de los muertos insepultos
 y la tierra es el primer cadáver.
 María, ¿No recuerdas?,
 ¿No ves nada?
 Allí nuestras voces son desecas
 como nuestra piel
 y se nos queman los talones
 por no querer saber
 de las casas incendiadas.
 (Cote 2003, 25)

El poema está interpelando por lo que se recuerda, por lo recordado y la posibilidad de hablar de ello, en ese puerto de luz se encuentra la referencialidad que hace la voz lírica al interpelar por la memoria de aquel Puerto calcinado que es el título del poemario. Barrancabermeja es un lugar asediado por la violencia contemporánea en Colombia, el puerto también es un lugar donde el calor está presente como parte del paisaje, pero el poema Colombia +no habla solamente de este calor y del incendio que calcina, sino de aquellos “muertos insepultos” por los que la voz lírica pregunta a María, a la memoria ¿No recuerdas? y entonces trata de excavar allí en las cenizas si se trata de

a ti vengo, a ti me acerco, yo, pecador
 contrito. Madre del Verbo, no desprecies
 mis palabras, antes bien escúchalas y
 acógelas benignamente.

Así sea.

(Oración continua "acuérdate, oh piadosa María" s.f.)

cadáveres olvidados. Pregunta la voz a su interlocutora, María, al lector, ¿No ves nada? todo es resto, las voces desecas, la piel, las casas incendiadas imágenes de la lengua del resto, volvemos a Derrida (2009): “hay allí, cenizas”

Hablo María
de esta tierra que es la sed que vivo
y el lecho en que la vida está enterrada.
Piensa María,
en que esto no es vivir
y la vida es cualquier otra cosa que existe
húmeda en los puertos donde el agua sí florece,
y no es hoguera cada piedra.
Acuérdate, María,
que somos *pasto de perros y de aves*,
somos hombres calcinados,
cortezas vacías de lo que éramos antes.
¿De qué estás hecha?, niña mía,
por qué crees que puedes coserle la grieta al paisaje
con el hilo de tu voz (Cote 2003, 26)

El puerto donde el agua sí florece por aposición a la imagen del puerto calcinado, nos da pistas del reclamo que la voz hace a esa figura religiosa, el calor y la ceniza, la sed de la tierra, la vida, la naturaleza intervenida otra vez y esos “hombres calcinados” con los que se nombra desde el poema al colectivo, la pregunta directa hacia la figura religiosa ¿De qué estás hecha? y la respuesta es el reclamo que se hace ante las grietas del paisaje.

cuando esta tierra es una herida que sangra en ti y en mí
y en todas las cosas hechas de ceniza.
En nuestra tierra,
los cuervos los miran a uno con tus ojos
y las flores se marchitan por odio
hacia nosotros
y la tierra abre agujeros
para obligarnos a morir. (Cote 2003, 27)

Hasta aquí tenemos esa construcción desapropiada de lo épico, ya el resto dibuja la ceniza, lo que se mueve allí sin decir, en la geografía de un Puerto calcinado, que puede ser también cualquier lugar en Colombia donde se viva la violencia, donde el reclamos la figura religiosa, al desamparo, a la orfandad, ante el horror crea una forma desapropiada para decirse, para poetizar sobre la violencia sin decirla, por ello la construcción del personaje desmitificado de María, terreno y hecho cuerpo, humano e infantil se crea a lo largo de todo el poemario. No es María la que puede redimir, ni su hijo, ni la religiosidad mesiánica la que salva ante la violencia, hay una denuncia desapropiada de lo religioso,

también una construcción nueva de la imagen mariana, ya mansa, ya dormida, como lo dice el poema, canción para la noche:

Canción para la noche

Mansa, marianita,
 mejor acuéstate sin piel
 sin corazón que tienes
 que dormir todo tu sueño
 aunque la casa esté incendiada.
 Yo sé del animal que te devora
 pero el amor es un hueso
 que rompe todos los lados del cuerpo. (Cote 2003, 27)

El dolor, la herida en común se vuelve también un lugar en el cuerpo de la niña dormida, la noche como lugar del horror, de ese dolor que se quita el corazón, la piel, para no sentir y poder dormir, ese cuerpo fragmentado que se rompe en estos versos, configura la imaginación de lo violento, sigue el poema:

Déjate llevar hasta el amparo
 que de la noche hasta la noche
 hace este impecable paseo que es dormirse
 como entre los brazos de Dios
 y la mañana que por ti
 aún es una cosa luminosa.
 Acuérdate María
 que este lecho es una balsa
 no pierdas el sueño como el barco, niña,
 ni murmures el nombre
 de la astilla que tienes por corazón.
 Yo sé, mi marianita
 que cuando despiertes ya sabrás
 que te han puesto un dolor en el centro del dolor,
 pero deja que pase,
 que cese esta celestial algarabía
 y que todo lo que aquí contigo vive,
 también duerma. (Cote 2003, 33)

Esconder el dolor, en el cuerpo, el dormir como un gesto de lo imposible de la redención, de la poesía, de la religión, frente al horror, la heroína está adormilada, duerme todo el dolor habitado en el cuerpo. Así el nombre de María, la variación metonímica, marianita, crea formas también de decir lo violento, figuras para nombrar lo innombrable, como las que aquí se ven, la astilla que tienes por corazón, el dolor en el centro del dolor, la voz lírica pide dejar que pase, para que todo duerma, como la figura religiosa, como Dios mismo frente al horror.

En este punto quiero hablar de las anacronías, la construcción del tiempo es una característica de la poesía testimonial, en los tres grupos se consideran esos saltos temporales donde se hace referencia a lo acontecido, a lo inenarrable, pero que, a través de la lengua del resto se crea el tiempo, que va entre la conmemoración del pasado y la transgresión de lo oficialmente recordable, la textura es la de los textos que construyen ese tiempo sin tiempo, o que igualan el tiempo pasado del acontecimiento vivido con el tiempo presente donde no se puede nombrar el acontecimiento, así:

El poema tiene por función no dejar mudo lo que, primero, nos ha dejado mudos ante la historia, si el poema es esa palabra a pesar de todo que el escritor quiere extirpar de la experiencia, entonces hay que comprender la complejidad, la anacronía, la heterogeneidad, en resumen, la construcción del tiempo que requiere esta palabra. 218 (Didi Huberman 2008b, 218)

Mi planteamiento es que Andrea Cote (2003), lo expresa muy bien en el poema 'Historia', que me habla precisamente sobre la imposibilidad de la mudez ante la historia, la palabra y la experiencia y la búsqueda de comprensión de la complejidad que construye ese tiempo otro, el del poema y la imagen como forma que le da palabra, cuerpo a lo que no puede, el recuerdo, la verdad, lo acontecido. Noto además como este poema habla de la confesión, también desde un registro, un esquema discursivo del testimonio.

Historia
 Mi confesión tiene miedo
 aún así,
 deja que pase
 que esto que escribo
 no es como hablar
 niño
 sólo es dejar de hacerlo
 y la que nada puede
 es la que dice que no
 que me tapo el vacío con el cuerpo
 y lo que oigo no es el sonido
 de lo que viene a instalar la madrugada rugiente,
 los estíos las pérdidas,
 sino la voz de los que no te dejan dormir cuando dicen
 que hay que pagar por el sueño
 y acordarse de lo peor
 que es Dios
 resbalando en las mejillas de los niños
 que saben que van a morir. (Cote 2003, 42-46)

La voz poética me está hablando aquí de esta confesión, caracterizándola, aludiendo a lo que escribe que no es como un hablar niño, es decir inocente, es en cambio el silencio, no el sonido, la lengua del resto representada en esa madrugada rugiente, en

los estíos y las pérdidas, la voz de los que no dejan dormir, es decir estos recuerdos de lo peor, de los cuerpos sufrientes, que hacen parte de lo que según Badiou (2007) sería la injusticia, esa imagen de la infinita injusticia, la exhibición de lo violento, de la tristeza representada en las mejillas de los niños, la inocencia que han asesinado. No hay aquí un culpable sino un crimen y es contra la inocencia, es un crimen que deja en la mudez y sin palabras, lo único que puede la historia son estas imágenes sin voz, sin hablar y sigue:

Mi confesión tiene miedo
 pero esto que escribo no es como hablar,
 te digo, sólo es dejar de hacerlo
 me tapo el vacío del cuerpo
 que es lo que como y rompo
 y malgasto en la trastienda del amor
 y la palabra
 que es la que nada puede
 es la que dice (Cote 2003, 42-45)

Se reconoce aquí, en lo confesional del poema, esa intimidad pública, esa imaginación que habla de lo que no se puede, del pudor de tapar el vacío del cuerpo, la palabra imposible de recuperar el habla, la confesión de no poder hablar, y sigue entonces la anacronía articulada a esa imagen del silencio, frente a lo violento:

que no guardes mi tiempo plisado
 en tu baúl de escolar
 mientras confieso
 que no hago otra cosa que mirarte
 y que esto que escribo no es como hablar
 que me tapo con vacío el cuerpo
 que es lo que tomo
 y rompo y reclamo
 en la trastienda del amor. (Cote 2003, 42-45)

La imagen que se suma es la de un baúl escolar, también relacionada con la infancia, la violencia frente a la inocencia de la infancia construye la historia, puede que la historia individual, puede que la historia colectiva, la confesión se va dando mientras el tiempo transcurre, al tiempo que se duele el cuerpo, con el vacío, en la trastienda está el amor, la confesión se sabe fallida, guardada en el vacío de ese baúl de la infancia, con miedo:

Mi confesión tiene miedo
 y dejas que pase
 y los que no nos dejan dormir
 son los que dicen
 que Dios resbala en la mejilla

de los que van a morir temprano
 y se acuerda de lo peor,
 de que esto que como
 y rompo
 y malgasto
 es la trastienda del amor
 de los que no nos dejan dormir
 porque dicen
 que hay que pagar por el sueño
 y doblarlo
 y temerlo
 arrugado
 en tu baúl de escolar
 que es lo que nada puede
 pero dice
 que me gusta saber que estás cerca
 y que escribo para no hablar de los días
 y de lo que urgente
 se prepara para pasar. (Cote 2003, 42-45)

Entonces se enuncia la memoria, como una posibilidad de videncia, de lo que pasará después de lo recordado de lo imposible de representar y nombrar, de la infancia adolorida representada a través de esas lágrimas en la mejilla, de los recuerdos de lo violento. Por eso estos poemas testimoniales, de la ceniza, de lo calcinado no hablan desde el lugar viviente, sino sobreviviente, conforman un inventario de imágenes del resto para poder decir, porque ni siquiera el tiempo tiene una lógica lineal sino transgredida, imaginaria, entre lo acontecido y lo que pudo ser, la anacronía permanente, la impunidad y el dolor infinito, exhibido en la imagen, recreado en otra lógica de lo viviente que no es la de la religiosidad, sino la de la documentación, la escritura condolidada y desapropiada, que posibilita una sensibilidad de la memoria, desde la poesía, como:

La incidencia de la memoria –que puede ser su levantamiento o su travesía, pero igualmente su accidente, su caída, su síntoma– supone el choque de las imágenes, la discontinuidad de los tiempos, la dispersión del lenguaje. (Didi-Huberman 2008b, 219)

En esta dispersión la confesión, el testimonio, es la posibilidad de nombrar, aunque sea figurativamente, aunque sea valiéndose de imágenes que circulan colectivamente y que las voces líricas apropian para decir, para, a través del pathos, conformar el poema, esta es la creación verbal que toma su cauce en lo afectivo, toma la textualidad y la rehace, no inventa nada porque todo ha acontecido y está allí en lo inhumano, en el horror, no busca tampoco exaltar la heroicidad ni del patriotismo, ni de los anónimos, sino exaltar el colectivo de lo que sobrevive, desde el resto y que se sabe en fracaso de lo humano, hacer sensible y tocar no solo al lector, sino la plasticidad del

lenguaje, para poder incidir políticamente con la poesía, para tocar también la política de la memoria, con lo que se ha olvidado y lo que permanece como resto, en combustión de la ceniza, donde paisaje y cuerpo herido son articulaciones y restos de los mismos hechos violentos:

Olvidado Paisaje
 Como a una muñeca rota
 cuélgame los ojos de ver
 las manos de palpar,
 pero déjame este pecho
 sin pecho
 para no sentir de nuevo aquí,
 en el medio,
 tu don de esta sombra
 que pesa como un cuerpo. (Cote 2003, 46-47)

El tiempo es también olvido, el cuerpo también es fragmentación de ese decir, es quitar del cuerpo lo que está herido, el peso de las palabras, para calcinar, para inmunizar con lo que se ilumina de las sombras en este poemario que, como dije, aborda el puerto como lugar geo poético, pero puede extenderse a cualquier lugar donde se haya vivido la guerra, en Colombia, en el mundo. Este poema es ya la voz cándida de la niña, que viene de ser la virgen, cuyo cuerpo está herido ya, puedo pensar incluso en el cuerpo de las mujeres víctimas de violencia sexual en Colombia, aquellas que fueron tratadas como armas de guerra, y pensar en que el reclamo es una figura paterna, como figura de régimen bélico, en lo que sigue:

Sombra en sombra,
 mi sombra,
 que es la parte en mí
 donde más hurgas
 y abres agujeros
 que no sé coser con este,
 mi cuerpo de tocar.
 Pero dime además
 si es para esto padre
 que me has puesto
 en medio de tus cosas
 o para que te suplique cada día,
 cada noche,
 que me des una mirada
 y ni uno sólo más
 de estos verbos tristes y pesados,
 que me siembres
 en el medio de los ojos rojos
 una ceguera de plomo porque no sé,
 padre,
 para qué tantas palabras

y no poder hacer
de esta rabia un olvidado paisaje. (Cote 2003, 46-47)

En este poema, la voz poética de la niña, construye al padre, a quien declara lo fallido de las palabras, la imposibilidad del olvido, el tiempo como padre, la palabra como padre y ese cuerpo tocable que es palabra también, dolor y ceguera. Lo que sugiere el poema es un dolor del cuerpo, un dolor de la candidez perdido en lo violentado, de ese mismo cuerpo, del paisaje que se olvida. En la tercera parte vuelve la construcción de la anacronía, de la temporalidad que emerge hacia adelante y hacia lo póstumo que habla de la sobrevivencia a pesar de esta herida en común:

Presagio
La muerte es un juego que perdemos.
Es preciso, en tanto,
no agotarse
arrancarse el pecho del pecho,
escondérsele para siempre a la sombra,
no dejar ningún aroma en los cuartos,
no abarrotar el olvido.
De todas formas, uno se va
a la muerte con hambre. (Cote 2003, 57)

Ya la voz de María, la candidez vaticina y entrega el presagio, ha sobrepasado el reclamo y se anticipa a la señal de la muerte, al dolor, a la insensibilidad y la sombra, el hambre como síntoma del cuerpo, habla de lo esperado en la guerra, de saberse para la muerte y en amenaza, ese futuro en la realidad anticipada de lo póstumo que también se recalca en el último poema que hace parte de este libro:

Para después
Temo que el infierno sea tan largo como el silencio de Dios,
que su tiempo este habitado por el frío de los templos.
Temo que el silencio sea silencio afuera de la muerte,
que luego del tiempo aún conservemos la memoria.
Temo no dormir tampoco en ese sueño eterno
y que hasta allí nos siga la desesperación de los relojes. (Cote 2003, 71)

Esta construcción temporal de lo que sobrevive, de ese para después que anuncia el presagio es la anticipación del poeta condolido, la manifestación de un yo lírico colectivo que se sabe sobreviviente, que asume el cuerpo sufriente anteriormente exhibido, en el primer acto en combustión, delirante, ya no es la oración a María, sino el temor personal, María recibió la palabra, creo su lenguaje del resto y ya ese yo colectivo se enuncia desde una individualidad para expresar lo que siente, después de la destrucción, después del poema, es una heroicidad sobreviviente la que se configura, con

María, con otra representación de María que ha pasado por la noche, pro el horror, por el reclamo y ahora sobrevive, dice, anuncia y crea un imaginario de lo póstumo, con la poesía, con historia confesada.

Entonces hay que pensar lo épico desde estos lugares donde que lo que sobrevive, puede contar, decir y sentir la sobrevivencia, hablar desde la condición póstuma, manifestar su reflexión filosófica y aspiracional de justicia desde lo póstuma, bien sea como lo hiciera en su momento Brecht en el montaje, en la creación distanciada del mismo con sus épicas, o desde una poesía comprometida que busca con su flujo testimonial dar cuenta de estas épicas. Entiendo así que lo épico, se da desde la interacción entre quien escribe condolido y quien ha sufrido la experiencia directa de la guerra, la pérdida de fronteras entre una y otra condición, quien escribe condolido se duele, porque vive el discurso como suyo, crea verbalmente desde el otro para poder enunciar su yo, desde lo público hacia lo íntimo, desde la imposibilidad de palabra hacia la imagen, por eso:

Allí donde el *logos promueve* el nombre como simple parte del discurso, el *epos* lo hace surgir como intensidad concreta, verdadero “hogar del lenguaje”; allí donde el *logos* encuentra el principio de su desvelamiento en la dialéctica –en el sentido platónico, se entiende–, el *epos* lo encuentra en la reminiscencia; allí donde el *logos* manipula sus elementos como signos, el *epos* los construye como formas en perpetua formación. Y es por ello por lo que el acto de palabra, en el relato épico, no es separable ni del hacer-imagen (*Bilden*), ni del hacer-poema –ese *Dichten* “que designa el acto eminente del poeta en el sentido de fundar condensando” –, ni del hacer-pensar (*Denken*). (Didi-Huberman 2008b, 219)

Todo esto nos indica, que para estas épicas de la creación verbal, para la construcción de heroicidades en el testimonio, la poesía precisa del futuro, no solo a la manera de “Para que no se repita” como una consigna del Centro de Memoria Histórica o de la política memorial, sino que precisa de futuro porque cada que se repite la poesía testimonial moviliza el resto, actúa políticamente desde lo comunal de la sobrevivencia, desde la desmitificación de esos aparatos y discursos públicos que hablan de lo pasado como acabado y dejan con el pensamiento que no se acabe, que nos e agote el signo allí, sino que haga pensar, sentir lo vivido, después de vivido, desde el futuro como condición de lo póstumo de lo posible de sobrepasar y sobrevivir a través de los poemas.

En esta clave leo ahora los poemas de ‘Los días derrotados’ (2016), cuyo autor es Hellman Pardo. El libro es una reconstrucción emocional de acontecimientos violentos en todo el país, una geografía que construye otra épica sobreviviente y que atraviesa el dolor colectivo como política comunal de la poesía. Esta poesía y la de Cote (2003), no

son documentales porque estén perfilando o poniendo documentos de la historia de la violenta, son documentales, tanto como los otros poemarios aquí estudiados, porque a través de la yuxtaposición de imágenes, con ayuda de la lengua del resto como lengua literaria, crean una nueva noción del tiempo, retratan la realidad de lo póstumo entendiendo que:

Aquí el pasado se presenta fuera-del-presente, fuera de la presencia y de la historia cronológica, contemporáneo, pero fuera de la simple actualidad y de la teleología, en un enigmático *hay* que yuxtapone sus elementos heterogéneos como sobre una mesa de montaje o como en una asociación libre que diera vueltas alrededor de un inabordable nudo de lo real (el ojo de la historia, como se dice, el ojo del huracán). (Didi-Huberman 2008b, 220)

En los poemas testimoniales, el tiempo está articulado a los espacios, a los lugares, a los paisajes que se rememoran. El tiempo está en los lugares, se desplaza entre las textualidades, entre lo narrativo y sus cronotopías imposibles y la poesía y sus afectos reterritorializados en la imagen. Por eso el poemario “Los días derrotados” de Helman Pardo (2016) habla del tiempo en las tres partes que lo conforman, pero también habla de los lugares donde han ocurrido las más cruentas masacres en Colombia. De este modo la primera parte nos ubica en Yolombó, en otras zonas también donde ha habido guerra en Colombia, la primera parte del poemario titulada “El sol antes de caer” hace este recorrido por el mapa doloso, como sabemos ya en el sentido de duelo y crimen:

Yolombó (Crónica de los muros)
 Hay pesadumbre en los muros de esta casa una amargura de cargar el cielo raso.
 La verdad cansa.
 Lo sabe esa humedad en las esquinas que respira un moho parecido al hambre
 invadiendo el traspatio.
 Dicen por ahí
 que los gritos permanecen adheridos a las paredes.
 Aún se oyen lágrimas
 como áspero aleteo
 de la guardacaminos.

(Pardo 2016, 15)

Tenemos aquí entonces un recorrido territorial, en la imaginación sentida del dolor de estos lugares, condolidada por ellos, los esos gritos que permanecen adheridos a las paredes. No es la imagen de una escena dantesca donde se habla explícitamente de lo ocurrido, sino que es aquella de la ruina, de lo póstumo, que decide abiertamente escuchar esos gritos, esas lágrimas que semejan aleteos de aves. Las aves, los animales son un tema recurrente reterritorializando la vida, después de la muerte, una condición de sobrevivida desde esta política comunal que es la de la vida, en medio y después del resto, reorganizar

los lugares, los lugares de la crónica, lo que cuentan los restos, la lengua de la poesía que aquí nos cuenta lo acontecido, sin detenerse en el horror, la lengua de la memoria y del tiempo que es memoria justamente por lo que olvida, pero también por lo que recuerda, así observamos también otros poemas que hacen parte de este primer apartado del libro:

Santo Domingo (El tamaño de la lluvia)
 Digamos que un pájaro agorero dejó caer las zarzas del espanto.
 Digamos por ejemplo que la mañana se empozó en los carromatos de los niños
 o que las mujeres estaban acostumbradas a
 lavar todos los desastres
 y los hombres a sostener en sus lomos el tamaño de la lluvia.
 Digamos que el pájaro aún arponea el cielo
 mientras deja caer
 hojas de olivo
 cargadas de espanto. (Pardo 2016, 17)

Otra vez el numen de lo animal, dándole vida eso que no se pudo decir, al silencio. Es otro el tratamiento, el recurso para nombrar, para documentar con la poesía hay una figuración a través de ese pájaro agorero, de las hojas de olivo, no es la religión o la teología, es en cambio lo animal, que en medio del resto emerge para reorganizar lo que se siente, el horror y el espanto para comunalizar la existencia y lo que sobrevive después de la muerte, desde la amenaza como condición viviente, después del espanto y de esas emociones hegemónicas del neoliberalismo y del discurso bélico, de la imaginación como praxis de la sobrevivencia, bien sea para acercarse a lo sentido, a lo acontecido en estos lugares o como praxis para reorganizar la vida, después de la guerra. También leamos Chengue:

Chengue (La tibia estación de los olvidados)
 De repente los ejércitos se precipitan
 y lamen el campo
 con un grito interminable.
 Vi reclinar la noche por el horizonte plegadizo.
 Cada hombre era un humedal a lo lejos
 un estanque agitado de aguas inmortales
 donde se empozaba el tiempo
 la plegaria
 en la tibia estación de los olvidados. (Pardo 2016, 20)

El olvido es un lugar para reorganizar lo humano, aquí los hombres que gritan, que han sido víctimas se transforman en humedal, en estanque agitado de aguas inmortales, el tiempo es vuelto a poner en cuestión para darle prioridad a ese lugar de la espera del recuerdo, el de la lectura del poema, que invoca la plegaria, el recuerdo como posibilidad poética de esa forma, el poema testimonial vuelve sobre los restos, moviliza

lo afectivo, la vida en una seña que también es resto pero que moviliza crea un imaginario que responde a la destrucción, avisa de su movimiento, desde el poema, hacia el lector. Estos espacios son visitados por la voz poética para desapropiar el documento del dolor y convertirlo en poesía del testimonio, para a través de la condolencia, transformar, movilizar, hacer sensible desde la propia sensibilidad de quien se conduce, por ello los paréntesis señalan otras lecturas, una sobreescritura en el mapa, en el territorio, lugar donde ocurren los hechos violentos que se rebautizan con un silencio entre los paréntesis, se vuelven a nombrar:

Urtao (Al oeste del tiempo)
 Soy maquinista de una barcaza hecha con maderos de abandono.
 La heredé del llanto de una mujer andina
 fusilada en la guerra.
 Una tarde me hicieron descender de la barcaza y conmigo
 a todos los viajeros.
 Dijeron que nos arrodilláramos cerca a la desolación.
 Nos arrodillamos
 donde los alambres de púas advertían el color del sueño.
 Se escucharon entonces
 diez caídos como jobos maduros
 buscando tierra
 mientras el sol se hundía en la trocha
 lento
 derrumbándose.
 Te hablo desde el cobertizo de la memoria
 desde la hora muerta y su estampida. (Pardo 2016, 25)

La voz poética se enuncia en primera persona en este poema que logra ponerse en el lugar de quien se duele, a través de la herencia de la madre, en la herencia de la violencia y los maltratos, los despojos a muchos que se enuncian junto con ese yo poético, la muerte desde donde habla el colectivo, que se mezcla con el yo, el derrumbe, y la voz desde la fantasmagoría que habla como un homúnculo de la memoria, desde el lugar de lo animal que reorganiza la vida con esa colectivización de la muerte, con la imagen de la estampida, lugar de todos y origen de todos a quienes encierra ese yo poético que ya se ha desdibujado. Lo mismo ocurre con la parte que responde al título ‘Los días derrotados’:

I
 Los hombres abren sus pulmones al alba.
 En los velorios cuando la polilla merodea el cirio del desamparo
 los muertos roen la soledad del sepulturero.
 Al fondo de su habitación duermen racimos de huesos cráneos baldíos algún temor
 arrojado en la tierra
 ya húmeda por las aguas del desvanecimiento.
 Consumidos en el extraño crotaloteo de los gusanos
 los muertos destejen las rendijas de la noche con sus zapatos cuarteados

en la terraza de sus otros muertos
 en la azotea de todos sus muertos
 en el campo raído por la sequía de sus muertos. 45
 Las mutilaciones
 los desmembramientos del día
 caen contra el pantano del mundo.
 Todo se aísla
 huye
 cae el día con sus siglos
 bajo el crucifijo de un cadáver alguien ronca
 el hombre con su impostura se desgaja en ríos desesperados. (Pardo 2016, 46)

Este poema en tres partes, constituye el poema central del libro el que le da el nombre al libro, se observa la transverberación de esa muerte en la vida animal, la polilla que merodea los cirios, el gesto de los muertos al roer la soledad del sepulturero, los racimos de cráneos, todo es articulación del cadáver con lo natural, la desmembración del cuerpo como imagen de la violencia exhibida se interviene con lo natural para nombrar el tiempo, los días no tienen una duración cotidiana, sino que cada uno lleva siglos, se carga de las heridas de todas las guerras, hablamos así de que los días de la derrota se nombran como aquellos que deshumanizan, pero al mismo tiempo se resignifican en lo natural, en lo ecológico que articula la destrucción, la huella de esos cuerpos heridos.

En la parte de “Apariciones” este sentido del numen, de la ecología y de los elementos de la naturaleza aparece nombrado a propósito, el Agua, la Tierra, el Fuego y el aire se invocan para conjurar, para ejercer una suerte de inmunidad, de catarsis y de rito colectivo de duelo. El poeta testigo condolido se sabe portador de la palabra y del nombre para oficiar tal sentido a la palabra, el de la reorganización de la vida y el de la invocación primigenia, de la herida original, de lo original en el sentido de la política en común, de lo que sobrevive, como lo leo en ‘Apariciones’:

Agua
 I
 La noche es la fatiga del agua.
 En el agua la noche
 expande su rencor.
 En el agua
 las aguas ceden al movimiento de sus aguas.
 Es en el río
 donde penden las aguas de aguas remotas.
 La noche
 es otro ahogado en la curvatura del agua. (Pardo 2016, 51)

El agua guarda así las emociones, los afectos de la guerra y la violencia sobre los seres humanos, el agua fuente de tal primigenia vida, da cuenta también de los horrores y rencores que vehicula la sensibilidad del testimonio, como sigue en el poema:

II
 Honda como la piedra
 que vacía el silencio del agua
 la derrota.
 Agua
 sangre interior del nunca del ayer y otros que son ayer
 y hoy.
 Hoy es mañana en las turbias aguas del tiempo
 sin tiempo.
 El agua entre sus aguas
 entre limonares
 jacintos
 y el sordo abanico de la piedra.
 El agua
 gran taladora de la memoria. (Pardo 2016, 52)

El agua es también intemporal, como imagen en montaje, como elección del organizador del documento que quiere deliberadamente el ritual, se nombra como atemporal, como aquella que tiene el recuerdo, la turbiedad de los acontecimientos. Luego se muestra en claridad:

III
 Si el agua es claridad
 ¿Qué otra derrota ha de mojar
 esta orilla enferma?
 La tarde se enquista
 entre los muertos del agua.
 La tarde es una hoja donde no hacemos el amor
 hacemos el dolor
 y el mar. (Pardo 2016, 53)

En esta estrofa, los muertos aparecen en el agua para nombrar el dolor, por contrapeso del amor, el mar es el agua que contiene, que recibe esos muertos, aparecen los cadáveres, como en las imágenes documentales de los ríos del país donde los cadáveres corren por sus corrientes, un lugar imaginario también de otros poemarios como el de Camila Charry (2015), aquí el agua promulga su ley y la sentencia, el juicio ante la guerra:

IV
 Los cuerpos duermen
 en los ríos del ancho sol.
 El sol es un pez muerto reflejado en el río
 un pájaro volado de algún tanatorio
 que pastorea la advertencia
prohibido arrojar cadáveres. (Pardo 2016, 54)

Pero quien enjuicia y ejerce el documento no es otro ser humano, sino un pájaro que pastorea la advertencia, la prohibición sale de la voz del agua, del mar, de los peces que mecen los cuerpos, del ave que canta, el poema testimonio es la vida para decir, para ejercer la reflexión moral desde la poesía del testimonio, desde la escritura condolidada.

También así la tierra:

Tierra
V
El granizo
es la tierra
que el cielo
desempolva. (Pardo 2016, 60)

Noto que no se nombra siempre el cadáver, sino que cada elemento se articula, se monta también con el anterior, para la construcción de un tejido de elementos que complementa una suerte de mandala de palabras, de tejido contra el dolor y la destrucción de la guerra, la palabra condolidada deviene fuerza natural, numen y reorganización de lo primigenio. Por ello también aparecen los otros elementos:

Aire
II
En el país de humo
el terral empuja corrientes del sur
auras del este del oeste
la brisa nórdica y su infamia.
Todos cargan en su ropaje
la huida.
III
La huida no es el aire
es la profanación de las voces. (Pardo 2018, 63)

En este tejido, el país que se delinea con las palabras, que se dibujó poéticamente en la primera parte ahora se conforma de humo, se llena de brisas nórdicas, se humea y desvanece a través de la imagen de la huida, el aire llega a enredarse entre la imagen no nombrada de quien se desplaza, pero sabemos que se trata del colectivo de voces, de la profanación de aquellos que huyen, las épicas del colectivo se hacen aquí a través de los elementos como cuerpos ausentes, porque hablan desde el resto. Y al final aparece el fuego que purifica:

Fuego

III
La luz insiste en encadenar el fuego
a su ondulación asesina.

Al final
 en el horno se descomponen
 los dedos de la luz
 las rodillas del sol.
 La ceniza gira cerca de un anturio negro.

IV
 Las barracas consumidas
 por la luz del desastre.
 El fuego
 traza su sentencia. (Pardo 2017, 67-69)

El resto y todo lo que queda de la guerra es ceniza, como en el “Puerto calcinado”(2003) de Andrea Cote, las luces aparecen aquí para mostrar, para delinear lo posible con la palabra, estas épicas no son las de los héroes ni anónimos ni colectivos, tampoco las de los villanos exaltados, son las épicas de todo lo que se consume, incluso la vida humana, lo no humano, la vida natural y los paisajes, el fuego es la luz del desastre lo que queda y habla, lo que permite contar y escribir el poema condolido para trazar una sentencia. Como hemos leído hasta aquí la sentencia es la de la moralidad de la sobrevivencia, la de las políticas de lo común que en esta escritura condolida se muestran en la construcción de las imágenes que decide el autor o la autora, para hacer visible la ceniza, para conmover al lector, para generar una empatía, pero no aislada de sí, sino unas formas escriturales donde los mismos autores están involucrados desde la fuerza creativa, desde el pathos del poema testimonial.

Tonalidad épica de la memoria

Teniendo clara relación con todo lo hasta aquí expuesto, se entiende que no se trata del género de la épica sino de su utilidad como resto. Sino del distanciamiento que se sitúa sobre la representación para propiciar transgresiones épicas, las del yo sobreviviente, las de los héroes religiosos, como lo vimos en el caso de Puerto calcinado (2003), las de los villanos o antihéroes como lo leí en los poemas-retratos testimoniales de Núñez. Entiendo así, siguiendo la lectura de Didi-Huberman (2008), que la memoria para la sobrevivencia construye unas épicas también disidentes en relación con el discurso oficial, esto asumiendo que:

En el *epos*, el “habiendo-sido” no se deja atrás, por lo tanto, no es verdaderamente pasado, aún menos muerto¹⁴², ciertamente no “no siendo ya” ... Persiste. *Sobrevive*, insiste en la dimensión de lo *memorable como haber-visto*: La temporalidad épica es ese pasado-presente que se llama *lo memorable*. A-histórico, a-crónico según la cronogénesis, no precede al presente, le es absolutamente contemporáneo según el orden vertical y no horizontal del tiempo. [...] El *epos* pone a la luz lo latente, lo oculto, lo que está enterrado

en el inconsciente de un pueblo bajo las especies de un pre-lenguaje lacunario hecho de nombres y de gestos incomprensibles, de epítetos inexplicables, de límites mágicos, “signos privados del sentido” [...] como dice Hölderlin –y no por casualidad en *Mnemosina*. [Así] el *epos* es ana-crónico: remonta el tiempo *implicado* en la distribución diacrónica de los estados construidos del lenguaje humano. (Didi-Huberman 2008b, 220)

Es precisamente en esta clave, la del prelenguaje que tensiona la representación, que quiero leer las épicas. El *epos*, como el sustrato narrativo, colectiviza a los héroes, hace de la sobrevivencia un relato fragmentario. Es lo afectivo lo que la vincula y hace el vínculo con el lector desde los autores. Desde esta clave quiero leer los poemas de “Postal de la memoria” (Cordero 2010) de Luz Helena Cordero Villamizar y “Bosque de Espejos” (2002) de Nana Rodríguez. Las anacronías de lo recordable, de lo memorable, como ya leí en el pasaje anterior crean y escriben otras textualidades de tiempo, parten de la tonalidad épica de la memoria para constituirse como poemas testimoniales.

“Postal de la memoria” de Luz Helena Cordero, es una antología personal de la escritora compuesta por varios libros escritos entre 1996 y 2001, algunos de estos se titulan como “Poemas sin tiempo”. Notamos con el solo título de la antología, la intención deliberada del recuerdo y de interrumpir el tiempo, su linealidad. También tengo que hacer referencia al trabajo centrado en la imagen, en la postal como forma de montaje, como poema. Encuentro una plasticidad en el énfasis expresivo que pone la voz lírica en tanto a la imagen, que pide al lector “Óyeme con los ojos”. En esta sinestesia quiero centrarme pues me parece que la apuesta del testimonio se da precisamente allí, en el trabajo con la imagen que proponen los poemas. Así, la tonalidad épica, hace de la memoria un discurso poético que se anticipa, que transgrede el discurso oficial de la memoria. Leo el poema ‘Antes del olvido’:

Antes del olvido
 Antes del olvido estuvimos aquí,
 resistiendo los ultrajes de los asesinos
 que saben persignarse y reír
 como si tuvieran con Dios algún pacto secreto.
 Ante su devoción suenan jocosas nuestras oraciones,
 sartas inútiles, nuestras súplicas les resbalan por el cuello.
 Era esta la tierra que fecundamos
 (teníamos la prueba entre las uñas)
 estos los nudos que trincaban la casa a nuestros nombres
 (llovía un agua melancólica que no podía lavar el barro de la ofensa).
 Antes del olvido alguien dijo
 Es hora de hablar
 y animados por los muertos nos pusimos de pie
 (el miedo como una cicatriz)
 pero los asesinos no traían oídos
 y nuestras palabras estallaron,

las vimos caer despedazadas, rotas.
 Con las pocas palabras que salvamos
 construimos pedazos de la historia
 y algunas canciones para niños.
 Fue todo lo que pudimos hacer:
 remendar las palabras
 y disfrazarlas de silencio
 antes del olvido. (Cordero 2010, 10)

La voz lírica es colectiva, mayestática, un plural que incluye la voz íntima, las acciones de resistencia frente a la violencia, el relato de lo inenarrable que se carga de silencio, los lugares de la huida, los retratos que los versos fragmentados traen a la escena, como si tratara de pequeñas esquirlas de espejos, uno puede leer “Teníamos la prueba entre las uñas” y evocar en la imagen al campesino, el sentir de la guerra, el miedo como una cicatriz. Los acontecimientos se acumulan allí, las palabras estallan desde ese pasado, con los pedazos de historia. Aquí la construcción del resto hace una muestra de lo imposible de representar, de olvidar, las palabras rotas, los cuerpos heridos. Este testimonio de dolor colectivo está construyendo el tono épico de un país. Esta imagen que se escucha a través de múltiples imágenes de lo cotidiano, de sobrevivir allí con la guerra, no es tema de todos los libros de la autora, pero sí es tema recurrente en algunos de los poemas en cada libro, así lo leo en otro de estos testimonios condolidos:

Postal
 Qué cosa es el país, te preguntas a veces.
 Quizá esa memoria fragmentada
 que de vez en cuando te asalta
 en forma de nombres o de calles perdidas
 y no sabes
 si es el sitio al que regresas ahora
 o el lejano lugar a donde llegabas
 todos los días fatigada de voces o de asfalto.
 Quizá acabas de llegar a tu cuarto
 pero tienes el rostro de hace años
 y no sabes
 si detrás de la puerta te espera la sombra de siempre
 o es tu madre calentando tantas veces
 la misma comida para tu hambre antigua.
 El país se te mezcla en la nevera,
 hay olores que encuentras aunque vienen de atrás,
 pedazos de pan húmedo que vuelven a tus dientes,
 el sol a cierta hora sobre cierta maleza
 que hace tiempos mandaron arrasar
 y sin embargo retoña en tu mirada.
 No importa dónde estés
 el país se te enrosca en el cuello,
 te chilla como un grajo mutilado,
 te clava la pena como uña sangrienta.
 Pero te sabes inocente,

si existe la inocencia,
 si no somos culpables por callar,
 por seguir vivos entre este olor que pudre.
 A veces el país no existe más
 que en estas postales que compro para ti,
 en el de que tienen las palabras de los amigos.
 Allá, el país es sólo un nombre
 que te persigue con un cielo prestado.
 Aquí, el país sucede, palpita en el estómago. (Cordero 2010, 11-12)

Aquí la tonalidad épica de la memoria y su colectividad afectiva se construye a partir de lo cotidiano, porque la guerra se vive allí. El estilo de la autora conversacional muy de la influencia tal vez de Sábines y esa poesía desde la cual la voz poética se explica al mundo, hay una conversación interna en el poema, que es consigo misma, con el doblez que se ubica en la distancia marcada por ese cruce de adverbios entre el “aquí” y el “allá”. En un texto alterno al libro que comento, la autora se pregunta por el oxímoron de constituirse en un país de poetas y al mismo tiempo en un país violento (Cordero 2012) y habla de la necesidad de construirse otro mundo, otros rituales posibles, con la poesía. Aquí esta poesía reclama ese país, lo pone de manifiesto, desde una escritura condolidada, en plural. Parte del cotidiano de la guerra es pues entonces la vida posible en ese país Colombia. Por eso se lee en el poema Noticias, este reclamo urgente y aspiracional de otro lugar posible, para espantar el horror cotidiano:

Noticias
 Dices que malas noticias te llegan desde aquí,
 no crees posible lo que acabas de oír,
 intentas contarlo, repetirlo,
 pero en la lengua los sucesos se vuelven espuma insoluble,
 maraña de vértigo, tos, asco,
 sonidos que nadie oye,
 piedras que atascan el relato.
 No puedes articular el asombro
 y estás presa dentro del grito redondo
 que un sol oscuro ha estampado en tu rostro,
 igual a sentirte preñada de palabras,
 pero muerta de silencio,
 con una sed de cosas que no se beben,
 como un ajetreo de agujas
 tratando de circular entre la espalda y el pecho de los días.
 Es inútil. No trates de entender las noticias de este país.
 Déjalas que agiten el aire como pesados insectos,
 siente esta cobardía que nos arrincona en un ángulo del cuerpo.
 Busca tu escondrijo. La espuma borra estas palabras. (Cordero 2010,13)

La voz lírica sigue preguntándose por la comprensión de los hechos, por el lenguaje banalizado de la guerra, en el país, el cuerpo enfermo con tos, con asco, la visión de las noticias, que, así como la voz poética clama por oír las imágenes, también se muestra oyendo esos sonidos que nadie oye, pone en postales el dolor, para hacerlo poesía, del testimonio de la existencia sitiada por la guerra. La palabra enuncia el dolor de todos, como política común del sobreviviente. Pues es lo que queda, ya no es la poesía un arma para detener o cambiar el mundo, sino una fuerza, un pathos que moviliza la escritura para sobrevivir, por eso lo enuncia así la voz lírica en el poema ‘Advertencia’:

Advertencia

Nos han dicho que no nos engañemos
 que todo lo que pasa es solo el pensamiento de Dios
 nos piden no hacer caso a los gritos
 que vienen de la calle
 al ceniciento manto de las frutas
 a la peste de peces lloviendo por toneladas en las fosas
 al vapor de las pesadillas
 a la imagen de estrangulados ficticios
 al concierto de metrallas
 que nadie escucha
 aunque palpemos los agujeros en los huesos
 No hacer caso a las preguntas de los niños
 pues llevan oculta la respuesta insolente
 Se pide no escuchar tanta palabra que acuchilla
 Si es preciso salir nos aconsejan no abrir los ojos
 seguir la ruta paciente de las manos
 la cascada de sombras
 y una voz que repita nuestro nombre
 No es para alarmarse
 ya aprenderemos a vivir así
 nada es demasiado terrible en tu país
 nada es demasiado terrible
 nada es demasiado nada es nada. (Cordero 2010, 15)

La tonalidad épica de la sobrevivencia se conjuga en plural, interpela el lugar, lo vive con sus afectos dolosos, con la historia trunca, con la memoria de lo traumático. Sobrevivir en común es aprender que nadie escucha, también escuchar tampoco tanta palabra violenta, no ver, la identidad de la poesía para sobrevivir, sabiendo lo banal de la violencia que es tan cotidiano, tan común. La poesía es la que posibilita decir, nombrar repetir el nombre, a pesar de nada importe, en esa realidad de lo póstumo. Por ello, la tonalidad épica invoca, narra, sus propios dioses con la poesía, se le reza con el documento religioso, con la técnica desappropriativa que usa la oración como esquema, a la fatalidad como si se tratase de una virgen o un santo:

Plegaria a la fatalidad
 Señora de la fatalidad:
 prepare bien su equipaje de moscas,
 enzarce con descaro su muy estropeada cabellera,
 desate sus pesadillas,
 recorra los rincones del pavor,
 la orilla del desconcierto,
 teja su cadena insensata,
 anide tiernamente en los brazos del verdugo,
 beba la negra miel de los ejércitos.
 Usted, que es eterna e infalible
 y nunca nos abandona,
 antes de su próximo arribo
 ¿podría devolvernos la memoria? (Cordero 2010, 17)

Esta invocación es cercana a la economía de guerra, a la religiosidad de la violencia que acecha, con la que se convive y que tiene a la muerte, es cada vez más naturalizada la fatalidad, la eternidad e infalibilidad de esa diosa que no abandona a los sobrevivientes. La plegaria es para pedir memoria, pues la costumbre de la destrucción se banaliza también el recuerdo, se imposibilita recordar. Entonces aparece la imagen del poeta, aquel condolido que está allí para reparar la palabra rota y la torpeza de los versos en medio de la experiencia violenta, se deja apreciar en el siguiente poema:

Oficio de poeta
 Nos tocó cantar con la guitarra desafinada,
 llorar cuando todos dormían,
 hacer silencio en el jolgorio,
 gritar a las paredes
 que ni siquiera se derrumban
 con palabras horrendas.
 Nos ha tocado decir lo que nadie oye,
 recibir bofetadas y bostezos,
 la trampa del aplauso.
 Nos dejaron las palabras
 para empacar con ellas los regalos,
 qué hacemos sentados en esta mesa
 en la que sirven mordiscos de aire.
 Cuando habíamos perdido la fe
 alguien nos inventa un oficio
 y aquí estamos, resistiendo, preguntando
 quién se burla de nosotros,
 pobres contorsionistas de los verbos. (Cordero, 2010, 19)

El poeta condolido se sabe desafinado, silente, usuario de imágenes bélicas horrendas. Este colectivo, se sabe en oficio de resistencia a través de la palabra, se sabe mordido por el animal acechante, por lo póstumo que hace parte de la vida en común. Tal como se manifiesta la épica del que sobrevive en el siguiente poema:

Cotidiana

Pasa una ambulancia en busca de un herido,
 da vueltas el sonido rojo ávido de golpes,
 de caídas, buitres que ruega al cielo su alimento.
 Todos nos revisamos el cuerpo
 no sea que exista un agujero
 y por ahí se nos escapen las ganas de movernos,
 de empujar los zapatos.
 Alguien ha visto pasar nuestro nombre
 en el desfile de los rezos.
 Es posible que ya estemos muertos
 y sigamos erguidos como troncos
 que engañan a los pájaros. (Cordero, 2010, 26)

El poema se construye a partir de ese colectivo envuelto en un ambiente de emergencia, algo pasa y uno se revisa el cuerpo para saber si también la herida ha llegado, el *epos* del sobreviviente se proyecta en la mitad de tal amenaza. También el ritual de los rezos donde no se sabe si uno hace parte de aquellos por quienes se reza, es decir el *epos* del sobreviviente está en ese punto liminal entre la vida y la muerte, el estado de excepción que ejerce la amenaza a la vida pero que también, en la vulnerabilidad posibilita la reorganización de lo humano, por ello los versos finales nos presentan ese *epos* cargado de dignidad, ya no es el cuerpo sufriente, sino es el cuerpo amalgamado con lo natural, con los pájaros, con los árboles aunque es posible que en ese estado de indeterminación la muerte haga parte del *epos*. La potencia de la imagen se presenta como vivible a pesar de haber pasado por la destrucción y por la condición póstuma, en donde el retrato de los violentos también aparece como parte de las postales:

Lamento por Caín

Caín, no huyas por los montes de Neptuno,
 basta ya de recorrer Andrómeda,
 no te ocultes de los rayos terribles
 de las estrellas muertas.
 En la tierra no hay tumbas con tu nombre,
 las piedras ya no huyen a tu paso,
 el mundo se cansó de tu carrera.
 Ven, siéntate junto al fuego,
 tu raza ha poblado los paisajes.
 Ven por tus hijos, Caín,
 enséñales el don de la vergüenza. (Cordero 2010, 47)

Esta épica acusatoria, nos actualiza, nos desapropia el relato bíblico de Caín aquel que mató a su hermano, lo expone como el más antiguo de los linajes de la violencia. La invitación en la conversación de la voz lírica es a sentarse al fuego, al ritual, no solo es el trabajo con la imagen y la cotidianidad lo que construye el poema testimonial, sino también esa ritualidad de la escritura condolidada, como la vimos en Andrea Cote(2003),

en Hellman Pardo(2016), aquí las palabras son usadas para el ritual, para sacudir lo inhumano y humanizar y darle otro régimen de vida, de orden cultural, el de lo común sobreviviente, por eso también implica pensar en el ritual, como un tótem, aquellos objetos que sirven para la guerra: ‘Las armas’, como se deja leer el poema:

Las armas
 Muchos se arman para la guerra.
 Es necesario.
 Otros se arman para el mundo.
 Es preciso.
 Algunos se arman para la muerte.
 Es natural.
 Tú te armas para el amor
 y estás tan indefenso para la guerra,
 para el mundo,
 para la muerte. (Cordero 2010, 53)

Este poema busca un tú interlocutor que una vez armado se muestra vulnerable, la palabra desarma lo totémico, el símbolo de la masculinidad bélica, del ejercicio de la imposición del poder. Se despoja con la poesía, se desnuda toda armadura y en ese ritual se reorganiza la vida, se sobrevive. La poesía testimonial no solo cuenta los restos, con la lengua del resto, de estas épicas sobrevivientes, sino que ofrenda algo con el dolor, con la escritura condolidada, para la reorganización de la identidad, del nombre, de la vida y lo común en un país herido, como se deja apreciar en el siguiente poema:

Inquisición
 La hoguera tendió sus tentáculos
 quebrando la leña roja,
 haciendo un nudo de brazos
 sobre los ojos inmensos del absurdo.
 Hizo estallar los senos
 en una lluvia de semillas blancas,
 devoró los muslos
 anchos del placer
 y creció encendida de lujuria.
 Luego, las cenizas fueron una catedral.
 Algunas mujeres lo contemplaron todo
 y con terror odiaron su cuerpo,
 otras lo ofrecieron como sacrificio.
 Pero las brujas decidimos consagrarlo al amor
 como una afrenta para los asesinos. (Cordero 2010, 61)

La poesía como invocación como palabra que desarma y como consagración al amor, vuelve a este terreno de lo posible de imaginar para cambiar el país, construye otros lugares, en el caso de la apuesta de Cordero Villamizar (2010), estos están cargados de la presencia femenina de la bruja, que con su cuerpo se ofrenda para los asesinos, el chivo

expiatorio del que hablaría Girard que ejerce ritualidad para la violencia. Aquí el ritual es posible en la poesía, en los relatos de los sobrevivientes, para reorganizar lo vivible, para mostrar allí lo posible de vida. Se ejerce así, a través del condolerse, la política comunal colectiva de la ofrenda, de la inmunidad, de la expiación con la palabra, muy desde el sentido griego de la catarsis, por ello la memoria se construye en estas postales y en los poetas testigos, a partir de la fuerza reminiscente, de la transgresión sobre el tiempo, como en el montaje Brechtiano:

El *epos* designaría entonces ese “presente reminiscente” que, por ser reminiscente, sobrepasa toda separación cronológica del pasado con el presente, pero también toda posibilidad de sustraer las imágenes a las palabras o las palabras a las imágenes. En el *epos*, la imagen no es vista, sino, más bien, “vidente”, visualmente hecha para ver lo memorable en las palabras de la lengua. La videncia de la imagen es el tiempo de su memorabilidad. *La imagen ha visto*. (Didi-Huberman 2008b, 221).

Las voces poéticas han visto y construyen, eligen los materiales textuales para hacer ver al lector, esta es la posibilidad y construcción de la memoria no oficial que la poesía transgrede, pues no es el testimonio, ni la épica la que se construye, (como si pudiera construirse a partir de un texto narrativo, incluso de una crónica literaria o de una novela), sino que es en la fragmentación, en los lenguajes de lo afectivo, en los restos y en las imágenes del olvido donde se tensiona la representación donde la poesía testimonial encuentra su estética, como lo leemos en el siguiente poema:

Memoria de nada
 Memoria del árbol
 de la araña
 de las aes
 que tejo en la penumbra
 con la aguja del sueño
 memoria de la ola
 y su sal en la garganta del cristal
 generoso que todo lo despliega
 de la sangre y el color de los días
 de rostros y olores que llegan imprecisos
 cargados de historia
 como trenes imposibles de abordar
 Ir y venir entre la bruma de palabras
 saber tan poco
 que todo se disuelve
 se alarga como un hilo de agua
 y la vergüenza tendida en el piso
 fingiendo ser el alma de la sombra
 Es la memoria otra ficción
 que estamos a punto de perder. (Cordero 2010, 76)

Los elementos de la naturaleza se encuentran aquí enunciados metonímicamente, la memoria es ficción en cuanto a creación posible. El poema clama por la pérdida, por la visita constante al presente en el poema, que es la reminiscencia construida a partir de cada imagen, las épicas colectivas del recuerdo de quien sobrevive, en la cotidianidad de una guerra y la indeterminación de la excepción cada vez más banalizada. El poema testimonial se anticipa a la visión porque sobrevive, se anticipa a lo que se pierde del recuerdo en la representación porque su fuerza creativa es el pathos, la fragmentación de las épicas del sobreviviente, la común sobrevivencia como forma política de lo sensible.

En el caso del libro de Nana Rodríguez, “El bosque de los espejos” (2002) encuentro la definición de la poesía del testimonio, de su estética abiertamente favorece la épica de la sobrevivencia, desde el lugar afectivo de la confianza, del vínculo, así lo establece desde el inicio del epígrafe del libro: “Toda caricia, toda confianza/ se sobreviven/” (Éluard, 1929 citado en Rodríguez, 2002, s.p.). Los colores verde esperanza y morado del luto se congregan para establecer el sentido, el relato fragmentario de la épica testimonial colectiva del país en un poemario. En el poema central del libro este régimen sensible se manifiesta así:

Quitar la corteza de una fruta
y no hallar la fruta entre las manos
destino azaroso de los hombres
que empuñan la verdad
como arma explosiva
en el bosque de los espejos.
La tierra gira y en su corteza
volcanes de miedo
miran hacia los astros
no hay nadie (Rodríguez 2002, 7).

Desde el inicio el poema pone al lector en el escenario bélico, la articulación entre lo natural como lugar de solución de la guerra, de recepción del estallido, la tierra y el origen de aquella violencia que niega a las personas, los espejos sujetos al arma explosiva, empuñada, con la palabra. También los espejos como aquel lugar de la proyección del yo en los otros, de los otros en sí, el juego dialéctico de la imagen, un lugar bastante tratado en la literatura pero que aquí se actualiza a manera de montaje, de mirada entre lo terreno y lo celeste por alusión a los últimos versos que hacen referencia a la tierra, su corteza y la mirada hacia los astros. El espejo, la imagen que dialoga, es una manifestación de ese pathos condolido, que permite la fuerza de la escritura, el montaje y la elección y disposición de materiales Sigue el poema:

Los metales en silencio
 se apilan llenos de horror
 la sangre inocente
 corre por los laberintos
 una zaga de eunucos
 arrasa enloquecida
 los cimientos de la casa (Rodríguez 2002, 9).

Tal vez aquí lo más dicente es la imagen de la sangre, la crónica cuenta su correr por los laberintos, la figura del eunuco aparece como consigna de esa virilidad perdida también a causa de la guerra, de la mutilación y la violencia de ellos contra la casa que ya en medio del bosque figura otro escenario, tal vez interior. La casa también como figuración de la palabra poética, que aquí deviene con los cimientos arrasados, la palabra rota dijera Cordero Villamizar en sus poemas.

Mira cómo la tierra
 sepulta a sus muertos
 mientras el río
 serpiente de aguas negras
 lleva sobre sus lomos
 la mirada de hombres
 con una interrogación al infinito
 el amor galopa las copas de los árboles
 las raíces mueren de inanición
 bajo el peso de los rencores (Rodríguez 2002, 9-11).

La imagen de la tierra como agente, figurada como sepulturera, el paisaje donde la vida que irrumpe, al mismo tiempo que sepulta a los muertos, del río que es una imagen recurrente en los poemas testimoniales de la guerra, y las emociones que allí se van configurando a pesar de la destrucción, la tierra no tiene fuerza para dar vida, por eso las raíces, la herencia muere de hambre, pero en las copas de los árboles se ensambla el amor como posible, y el rencor que trae desde allí su peso como causa externa, causa posible de sobrevida.

Una lluvia ponzoñosa
 inunda la imagen
 desgastada de los diarios
 la palabra acampa en territorios francos
 la palabra es sorprendida en la madrugada
 cuando la muerte viaja veloz sobre el asfalto.
 En la noche
 la mirada de Edipo
 ya sin ojos
 es más sutil
 que cinco niños
 al devorar el tiempo
 entre las botellas de un licor
 que apaga los sentidos

la raza humana
 turbia, sanguinaria
 frágil paradoja
 y a veces, pocas veces tierna (Rodríguez 2002, 13-14).

Observo nuevamente el conjuro del numen la forma representada, la naturaleza desbordada del agua aquí para articularse a lo humano, al tiempo y a la memoria como un ritual condolido. Lo que sigue en este relato mítico es la aparición de la palabra, con la luz de la madrugada, ese ensamblaje de las emociones con las copas de los árboles, también trae consigo esta mañana, en contraste con la noche edípica, ciega y sin tiempo, toda huella de destrucción posible pero también la capacidad de ternura, este encuentro fugaz insiste en lo que sobrevive a pesar de la guerra:

Puertas abiertas al futuro
 cuál futuro, cuáles puertas
 una cinta verde en la solapa
 y el corazón blindado
 y una pareja que se abraza
 para robar una porción de vida
 entre las sábanas (Rodríguez 2002, 15-17).

Luego el Eros, para reafirmar la batalla de los afectos que se libra en este relato-poema, la victoria de lo que no perece y es esa porción de vida. Pero no solo el amor y la pulsión de vida son probables, es memoria móvil arrastra la culpa, la vergüenza de lo acontecido, necesaria vergüenza que se dirige a la no repetición, un ejercicio de imaginación pública sobre lo que se recuerda y debe ser recordado para no repetir:

Y quién dice
 que llevar el rostro cubierto
 protege del peligro y de la culpa
 el cáncer igual crece
 en las vísceras del mercenario
 y del rey ciego
 ambos arrastran culpas distintas (Rodríguez 2002, 17-19).

Con la memoria, también la fragmentación del tiempo, la imposibilidad de la lengua resto sobre el tiempo anacrónico de la memoria, que es atípico, atemporal, pero que sucede en el mismo tiempo del poema, la reescritura en presente siempre, la reminiscencia:

Abril, junio, septiembre

fragmentación caprichosa
 Del tiempo que sucede
 Suma del ayer
 Resta del presente

Más valiera un ladrón de agua
 Para las diversas formas
 de sed que nos persiguen (Rodríguez 2002, 19).

Este tiempo anacrónico que se recrea, se ensambla en las imágenes participa de la política estética del origen de todo lo común, a la manera de Esposito (2007) se evoca con la imagen de la madre, del documento de otros que invitan al absurdo:

Puertas inasibles
 puertas blancas en una terraza
 de cara al cielo o al infierno
 Kafka vive
 los funcionarios del estado
 han perdido su dentadura de leche
 maman con encías
 de acero oxidable
 a una teta blanda e inocente (Rodríguez 2002, 21).

La madre alimenta el absurdo, una boca robótica de acero inoxidable que contrasta con la carne humana, la boca de los funcionarios de la burocracia que no siente, de la justicia que no llega, del trámite y la gestión de una memoria también burocrática, frente al cuerpo blando, expuesto, el daño que hace quien mama con ese acero al cuerpo materno, al origen mismo de la herida. La madre, igual que el cuerpo, igual que la palabra, también se presenta portadora, del alimento y la herida.

Los verdugos
 le madrugaron a la vida
 las calles babélicas
 la ciudad laberinto
 en busca de Teseo
 Ariadna, Ariadna,
 Ariadna... Anoche soñé
 que por el Estigia
 bajaba mi cuerpo de algas
 Ofelia reía una risa triste...
 esta mañana al despertar
 por el río bajaban los cadáveres
 en la tarde
 los hombres caían en hilera
 con la boca llena de polvo
 daban su último beso a la tierra (Rodríguez, 2002, 25).

Con el absurdo de la burocracia, de la gestión oficial de las heridas, aparecen los mitos de Ariadna, Ofelia y Estigia, y con ellas la desapropiación, es decir la apropiación de estos mitos tomados de la cultura, crea la tonalidad épica de la sobrevivencia, la inserta como parte del poema desde la materialidad textual. Todas mujeres mitológicas, la del tejido, dentro del río y Estigia la hija del océano, el río también por el que bajan los

cuerpos que, es una imagen de hecho percibida como lugar común, en la medida en que se sabe que los ríos colombianos son los lugares de la desaparición, son los lugares del espanto. Con esos cadáveres que albergan y son visibles en sus corrientes, o al menos alguna vez los vieron, se hacen presentes en el poema, el río también como lugar de vida, como la sangre que corre en el origen y en la herida, como épica colectiva de los lugares también, la ecología que sobrevive a pesar del horror.

Un día en un café
 un hombre que leía y pensaba
 pensaba y leía me dijo:
 Nana todos estamos equivocados
 una risa estrepitosa
 sonó como dúo de cañones
 nos reímos de la tragedia
 una risa llena de angustia
 que endulzó el café y la tarde (Rodríguez, 2002, 27)

Aparece la conversación como punto de otro presente en el poema, todo lugar de origen es transgredido con la risa, con la tragedia y la angustia de una conversación, el nombre propio de la autora es la voz lírica misma, en este desdoblamiento manifiesta su desapropiación, el envés del espejo, la condolencia entre el yo es el otro y el otro, sobre el que se duele, es sí mismo. Así termina el poema:

Entre ser y no ser
 el punto medio
 la lucha cotidiana
 la colmena sin jardines
 nos faltaría ser más felices
 diría Borges
 en esta tierra de orquídeas y puñales.
 En el anverso de la hoja está el vacío
 una escritura de arena
 se ha signado a merced del viento (Rodríguez 2002, 27)

Una ontología de los afectos es posible en el intermedio, en ese lugar liminal que reclama la no repetición, la justicia, que testimonia la destrucción y la vida posible después de la huella tanática inscrita en la herida, que además es el lugar del desplazamiento entre lo épico y lo lírico, entre la palabra y la imagen reminiscente, entre el recuerdo y el olvido, la indeterminación, la liminalidad de la sobrevivencia y la excepción misma como desplazamientos. Colombia el lugar de la condolencia, ese lugar entre el crimen y quien lo padece, entre sí mismo y el otro:

La memoria se ha perdido
 El ayer no existe
 Una sumatoria

Es la historia de los tiempos
 La historia oficial
 Una mirada de perfil, sólo una sombra. (Rodríguez 2002, 27)

Se cumple con estas imágenes la anacronía y la elaboración de la contraimaginación de la memoria. El lugar de la memoria se irrumpe con la experiencia poética, la crítica de la memoria como lugar de acumulaciones, como mal de archivo, es explícita en estos versos, la sumatoria, lo que se acumula como capital incapaz de ver las múltiples historias, decretando un discurso hegemónico. Así se anticipa el poema a denunciar una política pública inoperante frente a lo acontecido, sin mirarlo de frente. La poesía testimonial no solo aparece, así como lugar alterno a la literatura no canónica, sino alterno a la historia oficial, esta doble condición es la que hace su política afectiva desde lo comunal, una aspiración de nación sentimental donde:

Un país que sueña
 sueña hojas y árboles y murmullos
 un país que sueña infancias
 y potrillos
 amor y leche fresca
 los comedores de hombres y mujeres
 salieron a cazar:
 a blindar los sueños en el bosque. (Rodríguez 2002, 31)

Este libro de Nana Rodríguez (2002), está estructurado en tres partes, cada una constituye un poema, del cual he analizado el primero que le da el título y la temática del doble al libro. Entiendo así el diálogo entre las imágenes, entre los discursos de la guerra y los discursos de lo humano, de lo natural que se articulan para reclamar justicia, para ejercerla a través de lo natural. Es pues en este reconocerse en los espejos, transmutarse en árbol desde el dolor, desde la rabia como formas del pathos enunciado en la escritura, en las imágenes que se ensamblan en el poema, lo que nos permite una lectura de la memoria, de este tiempo presente que transita y desplaza tanto los géneros, como los lugares de la indeterminación. De este modo, citaré ahora la última estrofa del libro que corresponde al poema titulado: 'Ecuación secreta', el cual se deja leer como una coda dentro de la estructura del poemario, como un elemento que cierra la narración-mítica poema, el relato testimonial de los afectos, así:

El bosque de los espejos
 ha sido atravesado
 si te asomas a recoger sus imágenes
 lleva los ojos suaves
 desnúdate de palabras
 mira si tus manos están teñidas
 por la savia de sus árboles

cuídate de pisar los cristales
 pues tu rostro desaparecerá
 entre el humo y las cenizas. (Rodríguez 2002, 59)

La forma de la sentencia vuelve a aparecer como una característica de la poesía testimonial, es aquí, en esta enunciación donde se recoge la reflexión moral, el enfoque en la imagen, que el lector se anima a recoger con sus ojos suaves, con la desnudez de la palabra que son las claves que utiliza la voz lírica para construir a sus lectores, los árboles son cuerpos que pueden teñir las manos, como los cuerpos humanos sangrantes pueden acusar a sus victimarios con la sangre con que tiñen las manos de quien hiende un arma.

La desrostrificación de la memoria, por el afecto, por el dolor de las imágenes rotas, de los rastros, de esa herida que trae la lengua del resto es lo que asegura la identificación, es lo que organiza la efectividad de la escritura condolidada, donde el lector, en esos espejos rotos, en esas imágenes que recoge, logre identificarse, saberse sensible y consciente de los crímenes. La sentencia al mismo tiempo enuncia la condición por la que pasa quien se conduele, la de saberse herido, colectivizado, perdido en los otros espejos, en la lengua del resto, que es la lengua que hablan los poetas testigo.

Lirismo crítico, el remontaje del ritmo

Hasta este punto, me he referido a elementos que analizo a partir de lo que encuentra Didi-Huberman (2008b) para elaborar su teoría del arte en la poética Brechtiana como una forma de disponer elementos discursivos de la época para centrar las imágenes. Parto de la idea del estudio sobre una obra intimista y de reflexión sobre el trabajo de escritura que es el Diario de trabajo (Brecht), encuentro aquí una riqueza y muchas similitudes en cuanto a la elaboración crítica de estas desapropiaciones, más que el solo enunciado de una técnica de escritura una actitud artística que me permite entender lo que los poetas testigo hacen como un leitmotiv de la poesía fundamentado en el pathos, en la escritura en emergencia, dolida y condolidada que nos anuncia, igual que en Brecht, que: “Probablemente no hay realismo crítico sin crítica previa al realismo” (Didi-Huberman 2008, 125).

No quiero decir con este análisis que los poetas testigo cuyo pathos es la condolencia tengan una cercanía o influencia Brechtiana, sino que encuentro aquí, en la dialéctica del montaje, una expresión lírica que no se puede omitir en la interpretación de textos híbridos, en las apuestas escriturales que aún dialogan con tradiciones poéticas, a pesar de las heterogeneidades. No basta con concebirlos como meros documentos de la

historia, sino que, en eso que conmueve, en la imagen que arde, que se conecta con la real y en lo que creo que debe considerarse en estos términos: “El lirismo documental saca su necesidad profunda de una tentativa de no dejar mudo lo inaudito de la historia” (Didi-Huberman 2008b, 209).

La lectura que la poesía testimonial hace de la realidad, no busca representar sino transmitir la emoción, el pathos a partir del que se escribe, la edición con la representación se da por lo afectivo, por lo imposible de narrar que hace parte de la realidad social. Por ello también he hablado aquí de una suerte de realismo póstumo pues pertenece al régimen de la sobrevivencia, de la memoria, en sus múltiples dimensiones y textualidades.

Encuentro en el análisis que hace Didi-Huberman (2008) una forma de comprender cómo la poesía testimonial, desde lo afectivo, se escribe dialécticamente, como se inscribe en el registro de unos discursos y textualidades de las que disponen los autores y que utilizan. Así, el testimonio deja de ser un discurso más, una sensibilidad de la época que dialoga con los discursos hegemónicos, y propone unos registros estéticos y políticos articulados a lo documental, tratados literariamente, a partir del resto como operador de lo irrepresentable, como portador de lo póstumo y como imaginario de la sobrevivencia.

Me voy a volver ahora sobre el análisis de lo que considero como lirismo crítico, que en Brecht estudió Didi-Huberman a partir de la elaboración de epigramas, aquí me centro en la forma del poema, en el ritmo remontado entendiéndolo que se toman estos discursos de la guerra y que hay un trabajo con la textualidad, sobre todo, tomo para este análisis los libros que proponen retos a la forma, “Circulando” (Andrade 2009), un poemario de Martha Cecilia Andrade, que tiene por subtítulo Rutas poéticas de la violencia en Colombia y el libro ‘Música lenta’ de Nelson Romero Guzmán (2015), ganador del premio Nacional de poesía 2015, del cual me interesa interpretar los remontajes del ritmo lento, de ese trabajo formal. Entiendo en estos dos libros una apuesta de trabajo radical con las formas, una lectura crítica de la realidad allí manifiesta en la medida en que se trata de la escritura condolidada que desde el pathos produce otra textualidad, una reelaboración de las formas desde la lógica interna del poema:

Brecht apela por lo tanto a un lirismo crítico –“La actitud crítica es la única productiva, dice en esas mismas líneas, la única digna de un hombre. [...] Sin actitud crítica, el verdadero placer artístico es imposible”¹⁴⁹ –, lo cual implica, como parece natural, la exigencia de un enfrentamiento interno del lirismo como efusión, empatía, emoción, con él mismo. (Didi-Huberman 2008, 224).

El gesto testimonial de la poesía que se escribe en relación con la guerra, es pues un gesto artístico en la medida en que traduce una actitud crítica frente a la realidad social. Por esto, en “Circulando” (2009), desde el prólogo se enuncia la apuesta poética de la autora como una *palabra rota* lo cual nos recuerda también los versos de Luz Helena Cordero que ya leímos en esta clave. “Palabra rota que postula un ritmo constante en el que crujen los huesos, un tartamudeo que señala los gritos silenciados y acompaña los cuerpos deshechos de héroes a quienes agobia el dolor” (Didi-Huberman 2008a, 13).

Desde luego que cada poemario y autor decanta su propia elección de materiales textuales, he pasado aquí por la poética de escritores de finales del siglo XX, cuyos montajes son disímiles utilizan registros surreales, coloquiales, y por ende una política de escritura de la sobrevivencia, una estética cimentada en lo que sobrevive desde la amenaza que constituye la palabra. También leímos en clave de la interrelación entre justicia, derecho y estética, la política de los medios limpios y los trabajos con la forma y las textualidades colectivas desde la intimidad de la pérdida, como mecanismos de duelo colectivo.

En lo que va de este entender la escritura en condolencia, de comprender lo afectivo aquí, me encuentro con la política comunal de lo afectivo, de la expresión de lo que resta, de la exhibición y el valerse de la imagen violenta para reorganizar la vida y la sobrevivencia, como una actitud crítica ante la misma realidad social, como una forma de memoria que interviene los discursos acumulados, movilizándolo lo afectivo, sabiendo que se ha afrontado la guerra y que es necesario seguir viviendo.

En estos dos poemarios encuentro una experimentación que tampoco es una novedad, dialoga con el flujo de las vanguardias, pero siempre con la intención de otorgar otro lenguaje, otro ritmo poético, frente al discurso de guerra: “alterando el sentido estricto del lenguaje” como propone la lectura que hace Luz Mary Giraldo acerca de *Circulando* (Andrade 2009).

Es en esa apuesta con el lenguaje donde encuentro que condolerse, como emoción y pathos de la escritura encuentra sus razones de lirismo crítico, amplía lo que se piensa por ejemplo de las tradiciones documentales estudiadas con Cristina Rivera Garza (2013) en México, en Norteamérica, y se siguen comprendiendo y ampliando las razones de la escritura y las formas documentales desde sus estéticas, desde el trabajo propiamente literario. Pues un documento no es solo referencia de la historia, de la sociología, de la antropología, sino que se muestra con un trabajo con la forma, esto es un trabajo literario sobre la realidad que merece interpretarse entenderse, desde las razones de la escritura

condolida, donde los poetas siguen escribiendo sobre la violencia: “Porque la imaginación es otro nombre de la crítica y, éste, el otro nombre de la subversión. Porque el que escribe no se adaptará jamás.” (Rivera Garza 2015).

El lirismo crítico traído desde Brecht, me interesa aquí porque atiende pues a la forma, pero en la poesía testimonial, en el *epos* cuyo resto es tonalidad del relato colectivo sobreviviente, como se leyó en otros poemarios condolidos, la crítica a la realidad. La construcción de ese lirismo que reflexiona filosóficamente se da por la intervención con la imaginación, con lo público y en este sentido el conjunto de poemas que analizo en esta investigación teje una poética pública. En el caso de las poéticas movidas por la condolencia, se trata de la desapropiación en cuanto a política comunal, a partir de la noción misma comunitaria que implica la desapropiación, y ampliando la comprensión del lirismo crítico desde la lectura de los poemas en tanto que:

Se trata, así entonces, de entender el trabajo de la escritura como una práctica del estar-en-común en la cual o a través de la cual se exponen, a decir de Jean-Luc Nancy, las singularidades finitas que la conforman. Se trata, finalmente, de entender a la escritura siempre en tanto reescritura, ejercicio inacabado, ejercicio de la inacabación (sic), que, produciendo el estar-en-común de la comunalidad, produce también y, luego entonces, el sentido crítico —al que a veces llamamos imaginación— para recrearla de maneras inéditas (Didi-Huberman 2008b, 273-274)

El sentido crítico es el fondo, el tratamiento de la imagen y el montaje la elección y remontaje de los discursos que circulan en el ambiente de época, el poeta testigo condolido elige los materiales, su función es intervenir la realidad, crear este imaginario crítico valiéndose de las imágenes violentas también, para crear extrañamiento, distanciamiento, esto es hacer literatura con la lengua del resto, con la lengua del testimonio. Vuelvo así a la propuesta *Circulando*, leo el poema ‘Poetricar’:

Poetricar
 Trocando en el trocar de las palabras
 sin viola ni lira ni cedal
 rozan sin filo, se aligaron
 escapadas, enhebradas en huella circular;
 el mustio papilar de los tejidos
 áridos crudos, ácidos de costal,
 tiemblan, tomlan, se agitan
 en el ojo pérfido de un ánima
 que ondea sin respirar.
 Heridas sílabas sin labios se ocultaron
 en el trocar de un verso sindental
 queriendo gestar el destiempo de los tiempos
 ya corridos que circulan circulando hacia atrás.
 El taburete agitado está plañendo
 el suelo del disfrute agonical
 aturdido se maquea en el duelo;

mina, siente y atestigua burlesco
 los sesgos flaméricos
 seguros en plagiar
 el trastoque
 de los signos sin signum
 el miedo de la quiebra atextual. (Andrade 2009, 18)

Con este primer poema se abre una apuesta por el lenguaje desde la figura fonética de la aliteración. Las palabras trocadas, la coedura, refundan una nueva forma, un ritmo remontado a partir de la lengua existente, del español como vehículo de las heridas. Por ello también se incorporan en estos poemas neologismos que facilitan la creación de imágenes y al mismo tiempo reafirman la posibilidad expresiva del ritmo. Se trata de remontar el ritmo porque con los sonidos se busca dar un carácter lírico a algo que no es eminentemente lírico, la guerra. Los versos ocultan las sílabas heridas, la creación del nuevo lenguaje crea también el nuevo tiempo.

Es la lengua del resto, trocada, lo que queda de las sílabas permite la juntura, los neologismos incorporados, como en la vanguardia, pero aquí con un sentido crítico sobre la materialidad textual, el trastoque de los signos nuevos sin signo que ha dejado el miedo, el silencio de quien vuelve de la guerra encuentra una lengua herida con palabras nuevas a fuerza de reinventarse el tiempo y la vida. Sigue otro poema después de este, que nos entrega una sentencia, una lectura de la realidad circular, lo cual hace también de entrada el título del poemario:

Opertura circular
 Esferal rojizo
 en donde la Verduga fiebre
 rompió el crisol de peñascos
 y abatió en manojos
 sus destrozados capullos,
 gimió nocturnal
 el sueño empañado
 y agoniza tarde
 en su crepuscular faena. (Cordero 2009)

El montaje mantiene la música como ambiente y simulación de lo lírico, la naturaleza también se monta en una imagen fragmentada, herida, como la palabra. Aparece para decirnos algo más de la guerra, desde sus restos:

Pájaros con ruidos estruendosos
 perforan su ánima
 y lloran en ardor

su gimo gorgeal,
 envuelto en el vacío
 trémulo, inquisidor, violento
 taciturno, fugaz.

En su pulular linfático
 deambulan desmedidos
 por asfaltos socavados
 que originan lluvia ocre
 desvalidos buscan,
 sin encontrar sosiego. (Cordero 2010)

El duelo colectivo, la tristeza social diría Rivera Garza (2015), aparecen aquí en metáforas de la naturaleza, el llanto traducido como aquella lluvia ocre de desvalidos que buscan sosiego:

Al fondo
 del tremolar sarcasmo
 encrucijados ellos
 los cadáveres vivos sin sangre
 miran lo oscuro,
 olvido derramado
 final de rostros compungidos
 de sonrisas mundanas
 y auscultados cóncavos
 en el ocaso del globo
 que aparee un siglo
 de galopar siniestro. (Cordero 2010, 21)

Estos versos me hablan ya de la sobrevivencia como condición, de ese relato de quien se sabe un muerto vivió, quien ha transitado por las emociones y afectos que ha dejado la guerra con su resto y la incapacidad de comunicar lo vivido, me habla de un siglo de violencias anclado a la imagen de los últimos versos, de la realidad póstuma de quien sobrevive, con esa lengua imposible de representar, la del testimonio. Hay aquí también, con este epos lírico documental de la sobrevivencia, una forma de interpelar la vida, lo vivible, así lo leo en el poema Circunacer:

Circunacer
 En una cápsula de agua
 le oía rugir
 oía disparos, lágrimas, sollozos
 sentí que emergía muriendo.
 De medio lado en posición curva
 con el oído atisbado observé mis ojos
 como rayitas de carbón,
 mis manos frágiles
 mis pies desnudos,
 en hilachos blanduzcos
 aleteaban al compás del reloj. (Andrade 2009, 33-36)

Es un nacimiento, la vida entre aliteraciones, entre ruidos y la sinestesia del dolor que se escucha en de las imágenes, un ser se debate entre el cuerpo y la guerra para nacer, el tiempo y el espacio se universaliza, se deslocaliza para expresar una experiencia de origen común, en los siguientes versos:

Obtusos giraban en una tómbola
que incipiente y lluviosa
recibía Argelia de un verdor quemado.
Desde adentro avizoré
los bípedos caídos:
hombro-pierna
caderas-dedos
ombbligo-cejas;
Todo
en tostador amor seco
de húmeda risa en burla
recónditos en cristal de arena
áridos, flácidos moluscos
guiñazos y sedientos
palidecían. (Andrade 2009,33-36)

El cuerpo desmembrado para la vida, el amor seco se nombra aquí en medio de esos restos que son el cuerpo, que la guerra deja en el cuerpo y que lo animal completa, articula para poder darse vida entre estos restos, entre los afectos de los cuerpos, palabras, rotas:

Autómatas paralizados
ellos dictatoriaban
las sendas hundidas;
en la manigua, otros yacían
con roncas caretas serviles
aullaban reptiles los caminos
alardeaban por la pérfida grama.
El frío calaba mis azules tuétanos
orfandades en minúsculas,
quebrados, rugían hambre;
mi órbita seguía el mugir continuo
resistido a florecer.
El cuerpecillo global seguía girando;
antes de padecerle,
forcejeaba en la penumbra acuosa,
me constreñí en sus huesos inocentes
que rosáceos no entendían el gemir, gimiendo.
Tanto lloré que los efluvios
de mi madre noventana
se ligaron a mis intactas lágrimas
impregnadas yuntas
rasgaron el llanto
de las tinieblas
y al unísono quedó solo
la torpeza de respirar. (Andrade 2009, 33-36).

Se nace para la amenaza, pareciera decirnos este poema, para ese mugir y florecer en medio de la orfandad. se nace para esa lengua en penumbra, para las tinieblas y la vida, en ese relato sobreviviente, termina por construirse a partir del respirar torpe, de la indeterminación del estado de excepción como lugar de la praxis imaginaria que se ubica a partir de los poemas. Por supuesto, también encuentro aquí las intervenciones al tiempo, la anacronía que deja lo póstumo, ese decir sin decir, historias sin historiar que permite, testimoniar los afectos de la guerra:

Historiando
 Brotaron como manojos herbales
 en escabrosos caminos
 paridos por los montes,
 perseguidos por ser líneas hormigales
 ronroneaban huecos, abismos y laderas
 enervados todos el ácido paliativo.
 El devenir siniestro aproximó la brega
 devoraron marchitos ámbitos
 trincherales, dardearon
 encogidos en tesitura grave,
 finiquitaron sonrientes
 un comienzo sinigual.
 Los urdidos cincuenta
 cimentaron febriles la bandera,
 el disparo, el barco cemental
 sedientos arrojizos,
 verdulados y amarillos
 extinguen ambiguos
 los impávidos sombreros
 que inocentes
 revolotean izquierdas pajonales
 botas diestras,
 metidas en vibrátil desmonte
 bajo el vetusto grito:
 eco semental de una sesenta, ochenta,
 novental sequía;
 veraneando el chubasco
 de alarido fuego
 en gotas sempiternas
 de un siglo dosminal
 que cabalga entristecido
 la estela funeral. (Andrade 2009, 45-47)

Entre las aliteraciones y resonancias del ritmo remontado se encuentra la escena de un ejército, que puede ser cualquiera que participe en la guerra, las botas, el grito, la masculinidad bélica es retratada desde esta lengua sonora. Así también la historia que no es la de los héroes y sus épicas militares, sino la difusa, la opaca que el resto deja en el testimonio de la poesía. Por eso es importante este remontaje, porque permite resignificar

lo lírico, sonorizar la no palabra y el movimiento de las imágenes en ella, es un tipo de montaje que se da desde el nivel fonético del español, desde la intervención figurativa del sonido, así también leo el siguiente poema:

Velocidad
 Corren, corren ya se acercan
 tropeles, trámpidos en trumpel;
 tumban temen ya trampean
 haciendo voces: ceses y sodés.

Subren, saben, saborean
 la herida olida olerán;
 deliran, doloran y deleen
 los jocosos, juguetones
 por trocar. (Andrade 2009,55-56)

Ese verbo, el de trocar, reaparece para conectar la escena del colectivo que huye, que delira y dolora, nuevos verbos para nombrar esa tristeza social de quien corre por su vida, por la amenaza, por el terror, aquí la épica es la del retrato sonoro que emula lo veloz:

Una tapia, una herradura, una acera
 el muro, las estacas, un corral.
 Los polines, las púas alambrillas
 son crujidos que bambolean quejumbrosos,
 en golpes frívolos por birlar.

Se ojean, acoquinan ya se amañan
 sigilosos en el muro, las estacas la guarida
 gritan, increpan no se escuchan
 sólo estartazos quejosos
 funden todo un pesebre funeral. (Andrade 2009, 53-56)

No interese quiénes, no interesa nombrar sino reproducir el tiempo veloz de la huida, el paisaje funeral después de ella, las imágenes transcurren velozmente, no se anclan en algún recuerdo en particular, pero con el neologismo, con lo sonoro buscan el recuerdo colectivo, contar la experiencia enmudecida de la huida, allí también la experiencia del paisaje, su afecto de la guerra:

Paisaje
 Una laguna en un fogón
 perdida, frenética de atestiguar
 panales de hombres brillantes
 en bandadas nocturnales gorjeando mudos
 la causa siniestar.

Un rótulo quimérico incierto
 con viandas férreas sin triviar
 un lánguido camino a trastienda

por golpar.

Atrás quedó la hoja péndula platanal
 un uyuquido de arrcha en lechugal
 sombra seca, ecos de semillas
 juntas que se agrietan
 muertas vanas por germinar.

Roncos laureles, yerbabuena tomatal
 todo ceniza gríseo grupe crudasal;
 lo cámel chocó arbitradiro al terracota
 de un carbón extinguido en llama trifulcal.

Ver-dura, sin embargo ileso métrico
 ojival, adopta un fruto carcore-human,
 in fuerza yutumba la ver-dulaga triunfal
 con el viento el globo gira no se cae
 rojizo quiere blanquear. (Andrade 2009, 57-59)

La escena aquí parece obtusa entre los efectos de la guerra en el paisaje y en el colectivo, los neologismos esconden, pero la sonoridad transparente, ayuda a comprender a ver el cristal las palabras muerte, germinar, lánguido, son palabras e imágenes que si se leyeran aisladas no tendrían tantos sentidos como adquieren con la resonancia del poema, con lo que se cuenta a lo largo del libro y esa circularidad de la guerra, del signo encerrado en las propias imágenes de la violencia. Esta ecología de las posibilidades de duelo colectivo que se dan a partir de la poesía testimonial también incluye en su repertorio una forma de exponer la vida, la naturaleza no es mero decoro, es pulsión de vida, aunque sea una vida de lo póstumo. Como se lee en el poema:

Animal-ando
 El silencio praderal hirvió agotado
 en el anturio rojo quemadiel,
 si la vaca ayegual invirtió en oveja
 salten pericos vuelen conejos,
 detrás del jardín seco de monte-hiel.

Geranio destiñó fragancia
 de moñiga, faz del húmed saber,
 los ríos de invertir
 lluviosos ya no lloran,
 ya lloraron la melodía
 de los bultos en desdén.
 Tierra fluye hoy lluviales
 engrosa aires dúctiles por ceñir
 suben en invierno las goteras
 nubes pálidas beben en
 sozumba lividez.

Vueltas corren las raíces de
 los árboles que quieren renacer

caen impávidas ya sus hojas en
 contravía clavadas al revés
 chupan inhábiles a las nubes
 el agua que cayó de la aridez
 no verdean hoy la savia,
 crisol en ámbito, sazón de turbidez.
 (Andrade 2009, 61-64)

Este poema explora la fauna afectada, todo en cuanto pulsión de vida a pesar de la guerra, de esa sazón turbia, plagado de verbos nuevos, busca también hacer vida a partir de todo lo que ha quedado en el resto, después de la guerra, así, los versos funcionan como una cancioncilla, cuyos ritmos sonoros, sibilantes, vibrantes, resuenan dando vida frente a la destrucción, frente a lo trocado por la violencia:

Acuoso flotan malheridos en conclave
 traquetean a la marcha de un trinar;
 saltan, urden, entrelazan
 dos rivales, agasajan perdidos
 la croada de batracios
 en efímera turbia clara estupidez.

Colisionan agua fauna, mineral,
 floresta yarumil,
 la cima hondada, acequial perfuman
 se acuana fementean gimen
 semean todo se hunde en simismal retobo,
 alarido débil sin llano no meseta ni vergel.

Las aves trotan ya no vuelan
 equidistantes observan el retumbar
 del viento pétreo fundido,
 térmido, tórpido, torrencial,
 tórrido atisba el ocaso, olfatea el granznido
 ambiguas marchan sin ánima espiritual;
 hasta la hormiga sediciosa
 entrecorta los extras
 se esconden encadenan relámpagos
 hechizantes, urgen los sabios
 y en un solo dictamen
 se inicia el cafinal otrora. (Andrade 2009, 61-64)

Toda esta búsqueda de la naturaleza por la vida, el clamor por los sabios es una puesta en escena no de redención sino de reorganización de lo vivo, de los tiempos del trauma buscando la vida, de la sobrevivida relatada a través no solo de la sonoridad sino de las imágenes naturales que interrumpen los flujos mesiánicos, los transgreden y rehacen la historia “otrora”, otra memoria y otros relatos se desprenden desde esta reinención e la imagen y del remontaje sonoro. El remontaje de lo lírico es coherente, está acorde, con el remontaje de la historia, nadie cuenta los paisajes, la fauna la flora como héroes de la

sobrevivencia en la guerra, la poesía lo hace, desde un lirismo de guerra, desde el testimonio, pues atiende a lo que Didi-Huberman manifiesta sobre la escritura afectada, sobre la imagen cargada de emoción en los Diarios de trabajo de Brecht:

Este lirismo de guerra –recordemos que estas líneas fueron escritas en 1939, desde el exilio, y ya valen como manifiesto para los poemas de la *Kriegsfibel*– consiste por lo tanto en remontar la historia, en los dos sentidos que admite de nuevo esta expresión: remontar, es decir, nadar contra la corriente del río por el que actualmente nos quiere llevar la historia política; remontar, es decir, redispone todas las cosas trabajando en las divisiones del tiempo, deconstruyéndolo como un cineasta construye su historia al redispone sus *rushes*. Esto supone inventar ritmos, escribir por cortes y por remontajes constantes; pero también *ver* la historia desarrollarse de otra manera que, como una crónica factual portadora de sentido, si no es de un *telos*. La guerra no podría ser, en opinión del poeta, la “razón en la historia”. (Didi-Huberman 2008b, 220)

En ese conocimiento de la humanidad que construyen las experimentaciones líricas, la búsqueda de lengua imposible, el resto como posibilidad de montaje, también encuentro el lirismo crítico en los poemas de Nelson Romero Guzmán, me refiero aquí a su poemario *Música lenta* (2015) ganador del Premio Nacional de Poesía del Ministerio de Cultura. Este libro experimenta de manera distinta con la lírica, hay una consciencia lírica ya no en la forma sino en la reflexión sobre la musicalidad, en relación con la guerra. Por ello sus poemas se acusan, desde el dolo, como forma de escritura:

Animal de ocultos apetitos

Un animal se come mis escritos. Ha engordado, pero no lo he podido matar. Escribo para darle muerte y mientras tanto no dejaré de escribir. Enveneno las hojas, pero siempre aparta el veneno. Se niega a cambiar de apetitos. Come con hambre todo lo que escribo; cuando termina de hacerlo me respira en la nuca. Nunca he podido verlo porque nuestras cabezas hacen giros contrarios. En las noches duerme para comerse la carne de mis sueños; también se zambulle en las aguas profundas de mis pesadillas. donde pasa madrugadas copulando con las serpientes ciegas. Si no escribo se pone furioso y deposita sus excrementos en mi puerta; ese olor a infierno me hace escribir. Sí, ese animal caga la tinta con la que a diario escribo. Sí, ese animal caga la tinta con la que a diario escribo. Escribo para un animal que sé que no melee, pero si no lo hago puede acabar devorándome. Algunas veces convierte mi cuerpo en su jaula porque al caminar derramo barrotes de sombra. Cuando no escribo, la puerta de la jaula no abre, entonces el mundo se queda afuera, a merced de la furia de sus garras cuando rompe los barrotes. Toda mi vida he vivido con una fiera adentro. La escritura se me transforma según la voracidad de sus apetitos, convirtiéndome en el dictado de sus deseos. (Romero Guzmán 2015, 4-5)

Leí en la constelación de poetas dolosos aquellos que desde el dolor personal señalan el crimen, reclaman justicia. Aquí desde el condolerse el ejercicio de escritura se traduce en esa convivencia con el crimen, escribir es matar, es también alimentar el animal con todo lo oscuro de lo humano, con la violencia como afecto animalizado que es la escritura, lo salvaje, de lo cual el escritor, enunciado en ese yo lírico del poema en

prosa, se alimenta así mismo. La sombra es una cárcel de la escritura, es imposible salirse del animal, ya no hay una condición de serialidad numen se es parte de la naturaleza misma que trae consigo lo oscuro, que posibilita lo negativo de ese pathos de la escritura, cometer el crimen de escribir. Aquí el desplazamiento es ese tránsito al devenir animal, en lo oscuro de la criminalidad, de la posibilidad de dar muerte, como también se lee en ‘Las plagas’:

Las plagas

Esta mañana me levanté temprano a escribir acompañado de mi séquito de palabras. Algunas estaban panza arriba, tuve miedo especialmente de una palabra dando botes en el lecho y supuse que era el insecto de Kafka; y ese maldito insecto me rayó todo el cuerpo con sus patas. Sin saberlo, nos vimos enfrentados en franca lucha. Entonces me acordé de la fórmula del insectivida literario que preparé a lo largo de mis años de lecturas. Pero era imposible matar el insecto de Kafka, ningún veneno ha podido, hasta que finalmente pude. Y no les diré cómo lo maté, no importa. Sólo que no volvió a resollar en la luz, pero me quedé con las heridas de la escritura de sus patas en mi cuerpo. Sin saberlo, mis brazos y mis piernas se multiplicaron en páginas y páginas de “La metamorfosis”. (Romero Guzmán 2015, 5-6).

Otra vez desde el poema en prosa nos dicta un *epos* sobreviviente a partir de la escritura, la imposibilidad de matar insectos, la justicia representada en la intertextualidad que propone el poema incluyendo la metamorfosis, la rareza del outsider. Ya no se hace una crónica del asesino, como leí en Núñez (2016), sino que se es la condición misma del asesino a través de la escritura, por ello la palabra resulta una amenaza también, para lo animal, para las plagas:

Luego de este crimen abrí la libreta de mi prontuario y escribí por tercera vez: “asesino”. La primera vez había empañado con bastante insecticida los espejos de Borges, porque todas las noches al mirarme en ellos veía caras de grifos, antílopes, arpías, el mono de la tinta, la liebre lunar, el dragón y otras especies sólo reveladas a los ciegos. De ellos sólo quedó vivo por un tiempo el mono de la tinta. Con la cola de ese animal escribió una fauna de poemas que poco a poco fue desapareciendo de mis cuadernos, porque algunos tomaron vuelo, otros se hundieron en la tierra o retornaron el fondo de las aguas. La segunda vez que escribí en mi libreta “asesino”, fue porque me metí, por incauto, al poema titulado “Doctrina y opinión de Galileo” de Bertolt Brecht, y cuando transitaba por el círculo del verso No 13, el que dice: “Alrededor de los cardenales giran los obispos”, desocupé el insecticida en los ojos de aquel obispo. Recuerdo que chillaba como una golondrina en la góndola del templo. Nunca había visto los pecados tan perfectos como en el círculo 13 de los ojos del obispo: del espejo oscuro de sus ojos salían grifos, antílopes, arpías, el mono de la tinta, la liebre lunar, el dragón y otras especies sí lo reveladas a los ciegos; detrás de esta fauna también volaban monjas incautas. A todos les di muerte, gracias a Dios. (Romero Guzmán, 2015, 7-9).

El citacionismo ejerce la técnica desapropiativa, la inserción y el remontaje en esta creación del universo Kafkiano donde el escritor es asesino, escribe la palabra “asesino” y la relaciona directamente con el universo Brechtiano, del que venimos hablando, como

posibilidad de gesto escritural, como forma de crear una imagen y de matar en el poema toda representación del poder, toda molaridad o representación de lo que oprime, (de lo religioso más no de Dios que con ironía se inserta en el poema), también esa referencia a la creación y la destrucción desde la escritura donde la palabra, las normas y lo prescriptivo deben romperse, es una lírica crítica expresa contra lo establecido, contra la representación y en defensa de lo irrepresentable, por oprimido, por la violencia misma de la lengua:

Esta mañana morí dentro de un diccionario. Es una experiencia exquisita morir dentro de las palabras. Sólo puedo contarles que los de la Academia de la Lengua bajaron mi cuerpo de un coche y lo metieron en la palabra “Muerte”, justo me encajaron de este uso de su definición: *Causa de ruina: la guerra es la muerte del comercio*. Yo no alcancé a corregirles a quienes conducían el coche negro de la Academia, que la guerra no mata al comercio sino a las personas. Por eso después me les aparecí con el insecticida. Solo uno murió, los demás salieron volando o se escondieron entre los huecos de las polillas en las puertas. (Romero Guzmán, 2015, 7-9)

La referencia a la guerra hace una crítica también a la economía de guerra, a esa inserción del neoliberalismo en las prácticas bélicas que no aparece en los libros, en los diccionarios que son los custodios de la representación, por ello la academia debe ser corregida por el poeta y en eso consiste su dar muerte, la criminalidad del poeta testigo condolido con esas personas que mata la guerra.

Hay unos lectores duros de matar. A estos se les corta la respiración colgándoles un poema en el cuello, pesado como una piedra extraída de “El libro del desasosiego” de Fernando Pessoa. Unos apenas alcanzan con su lengua a barrer en el polvo sus culpas. Dios sabrá perdonarme, pero a pesar de su envidia seguiré escribiendo. Y esperando con paciencia las palabras en su hora y en su momento justo, cuando despaciosas llegan hormigueando con flores de otro mundo para trenzarme su corona diaria. Solo que les pago mal con tanta muerte. La escritura es mi insecticida perfecto. Así es como me levanto a limpiar el mundo todas las mañanas. En síntesis, escribo para matar. (Romero Guzmán, 2015, 7-9).

El yo lírico de este poema en prosa se sabe asesino, se sabe en ese devenir tanto víctima como victimario, es la condición de asumirse en la escritura para matar al lector, para conmocionarlo donde agencia su política comunal de la condolencia, pues implica reconocer esa condición humana, comprender lo oscuro, por eso la escritura tampoco es un lugar de mesianismo ni de salvación, es un lugar de desplazamientos, de testimonio por lo afectivo de los otros y de sí, por lo colectivo y desapropiado de las textualidades y discursos, tanto los de la guerra como los de la poesía en la lengua del resto, por eso escribir es para esta propuesta poética un ‘Arte de albañilería’:

Artes de albañilería

El de alas confusas, el albañil prendido de una sílaba
Al techo, vestido todo de rojo adverbial, ensaya palabras en el vacío.
Es el infractor, ángel capaz de desgarrar a un murciélago

/dentro de un paréntesis

para no caer. Con mano prodigiosa escribe sobre el techo:
Blasón, siglo, flor,
El, il, ol. (Romero Guzmán 2015, 13-14)

Un arte que nos recuerda la búsqueda de las formas sonoras que acabé de leer desde Andrade(2009) y su poesía aliterada, me permite pensar en la arquitectura de la lengua del resto y el oficio del poeta testigo como ese organizador de las formas, de las textualidades y colectividades que circulan como discursos en el ambiente, como su posibilidad de sobrevivencia en el relato de los otros y de sí, su épos que busca lírica para poder sostenerse en la realidad póstuma:

Y baja una vez cumplido ese deseo. Nadie que mire al cielo podrá leer esos signos, pero él los escribe. Si deja de escribir, cae.
 Esa ley lo ata a la tierra y la altura reconoce toda su grandeza, por eso lo ayuda a sostenerse en el vacío mientras escribe.
 Dios es bueno con los malos, pero no con él. Le dio un libro de frases musicales para que no se olvidara de su biensonancia. Juega en la altura de los vocablos.
 Mientras oraban, él visitó su lino, colgó y puso:

Abolir, blandir, loar, soler.

Luego bajó a limpiarse.
 Tembloroso de escribir miró lo escrito. Lo escrito le devolvió la mirada con garras, como si le dijera en una lengua anticuada: *ni veyo, ni oiyo, ni mentayo*. Pero ya era imposible borrar esas intuiciones.
 De esa caída surgió el poema. (Romero Guzmán 2015, 13-14)

Volvemos a la referencia del neologismo de lo que resta. Las palabras han quedado sin sentido después de la guerra, en lo póstumo, los poetas testigo se saben arquitectos del sinsentido, albañiles de la lengua del resto que busca palabras y que aun así no las logra, porque es el testimonio, la fuerza del pathos para otro a quien matar, para el texto que devuelve la mirada a los autores, para quien se escribe, se escribe para testimoniar, “el sobreviviente tiene la vocación de la memoria, no puede no recordar”, dice Agamben (2000). Pero lo recordado no es aquí la palabra, es precisamente lo traumático, lo trocado de la palabra, por eso el afecto es que empuja la escritura, el afecto es la condolencia, la política lo común de sobrevivir y de la catástrofe y la destrucción como ambiente de la vida, como una condición de existencia permanente que posibilita la escritura, aun a partir de la negrura, de esa ‘Música negra’ dirá en otro poema la voz poética. Porque en la escritura habita lo oscuro, la guerra, la mudez y la lírica es una búsqueda y desplazamiento permanente entre la muerte y para la sobrevivencia:

La escritura del demonio

En mi casa vive el demonio.
 Me echa negrura en la sopa,
 negrura en los zapatos
 y en los bolsillos negrura.
 Es el que tiene a pan y agua.
 Me impone la tarea de escribir un libro con negrura
 Y si no le obedezco
 puede tomarme por las muñecas y arrojarme al abismo.
 Así he pasado años fingiendo escribir,
 de tanto hacerlo por engaño
 uno le va cogiendo amor a la negrura.
 Sí, mi escritura obedece al diablo.
 Los dedos se atornillan a las palabras
 y de las palabras pasan cables que se conectan
 al corazón y al cerebro
 Entonces el diablo da la orden
 para que la negrura baje despacio
 y riegue sus signos en la página. (Romero Guzmán 2015, 21-22)

Escribir es necesario como razón vital, como razón de entender y de seguir en la permanente emboscada de lo vivible, de la amenaza apocalíptica, pero no es posibilidad de salvación es al contrario un gesto que se atreve a mirar lo demoniaco, un gesto que aparece aquí en la imagen de los dedos atornillados a las palabras, de los dedos conectados con cables al corazón y al cerebro, como en el poema '*Boitas*' de Juan Carlos Galeano (2011). El poeta testigo aparece como un ser mitológico conectado a lo sensible, al pensamiento desde lo afectivo, tanto en la negrura como en las posibilidades del decir que brinda las palabras;

Así funciona esto desde hace años
 en un pacto entre caballeros.
 Vivo con una orden en el corazón
 y otra en la cabeza.
 Algunas veces los cables se enredan
 en su propia negrura.
 Aquí el diablo ha alcanzado su estadio superior:
 La escritura se vuelve un crimen,
 brota el gas de las palabras
 que podría asfixiar a los hombres,
 mi cabeza empieza a rotar sobre sí misma
 como el planeta más loco,
 señales de que la escritura debe terminar.
 Pero de repente todo vuelve a ser conectado de nuevo:
 sobre la mesa la página, los tornillos a los dedos,
 los cables al corazón y al cerebro,
 después girar hacia el oriente la máquina de tortura
 para que sobre lo blanco se derrame la negrura,
 y todo para que el diablo viva feliz. (Romero Guzmán 2015, 21-22)

El crimen de escribir, es volver sobre esa condición imposible de dejar de mirar, la del ser violento, de aquel que es capaz de matar, con las palabras, del que comete dolo, aun sabiendo que es un crimen, que mata con palabras, que amenaza con ver, el poeta testigo mira y escribe. En los desplazamientos entre lo afectivo y el pensamiento la escritura es un oficio de angustia, un oficio sufriente, un relato épico de la sobrevivencia, la búsqueda de palabras, de la lírica se convierte también en una manifestación delirante de ese ambiente violento que sitia la existencia. La guerra es una música imposible de dejar de escuchar para el poeta testigo, así lo leo en el poema:

Música negra

En el concierto negro, todos los instrumentos reflejan armaduras.
Es un ejército de variadas ejecuciones el que ocupa el fondo de la sala.
Fuerte es la descarga. Con esa música se mata,
no sabes que asistes a un fusilamiento.

No oyes blues, lejos estás de una pavana, ninguna sinfonía fantástica,
el tiempo se detiene y asfixia a los asistentes, como quien angosta
/la boca de una tuba.

Estás oyendo música negra, compases duros, la rabia de un violoncello
golpea a un hombre en la cabeza para apagar sus acordes.

Los intérpretes demoran el concierto, nadie puede
/Abandonar el espectáculo

esta música dura más, hay amargura, hambre, desnudez
y la música no calla.

Para los extraviados en el reino todo suena a la vez.

Mientras vivas aquí, nadie te salvará de los platillos,
de la sonora carcajada del Maestro.

Por la puerta de la felicidad has entrado al infierno.

¿Cuánto demora aquí un concierto de música negra?, preguntas.

Alguien desde el fondo te responde:

La eternidad. (Romero Guzmán 2018, 29)

No es una negación de la lírica lo que aquí se manifiesta, en el poema, y en el estudio que hago sobre la poesía testimonial, es por el contrario una asunción de que la lírica es de otro tipo, que la poesía tiene otros desplazamientos formales, existenciales, afectivos y que en esa música oscura todos los instrumentos batallan, asesinan, ininterrumpida e interminablemente; pues se prolonga la guerra y la única opción que queda es la de aceptar esa anacronía, la del recuerdo traumático de la palabra rota, la de seguir en esa negrura, escribir con ella, la de responderle a la eternidad con la palabra. La consciencia lírica se testimonia en el siguiente poema, donde se reconoce la poesía elevada de Aurelio Arturo y las faltas de la voz poética, pero también la necesidad de seguir escribiendo con esa música oscura:

Homenaje a la música de Arturo

Hoja, celeste invisible,
 ventana que en el aire relampague,
 ¿dijiste país?,
 país en el aire por ti cantado,
 yo diría, aún mejor que los pájaros
 y el viento de tu morada,
 no dejo de oírte, tus voces secretas
 me bastan,
 el espacio, el tiempo en tu poesía son un don,
 a ninguna otra Colombia, esa misma del cuchillo
 atravesado
 en la garganta
 la cantaste suave, muda,
 la cosiste silenciosamente con tu música,
 la anegada, la de tus ángeles cargados de harapos,
 a ti debo las canciones, el ritmo, la visión de la altura,
 mi ángel no podrá llevar mi pluma hasta tu cima,
 pero me has dado la paciencia
 el silencio para alumbrar un país
 que no se cansa en la oscuridad de barrer
 hojas muertas,
 nos enseñaste que sólo cuando se canta
 la tierra es de nadie. (Romero Guzmán 2015, 34-35)

La música está aquí en las imágenes que alumbran ese país que no se cansa de barrer tantos muertos, en la imagen que potencia lo imposible, sentir y pensar la condición de la excepción desde lo póstumo, desde el después del desastre donde se sabe, se nombra, que algo nos ha pasado, que no podemos seguir la vida de la misma forma, que la existencia está atravesada por el dolor, por el miedo, por la guerra; pero sobre todo que la vida sigue latiendo y viviéndose a pesar de lo impune, en el estado aspiracional de nación democrática de la poesía y los sentimientos de amor, los medios limpios lo común, son políticas sensibles que permiten otras formas de recordar y de transformar desde la poesía. Encuentro que esta lírica crítica, que es la música condolida, también utiliza otras textualidades menos líricas, ya lo vimos con el poema en prosa de Romero (2015), pero también con los perfiles tipo crónica de Núñez (2016). En Romero como algunas inserciones de textos documentales más directos, así en el poema Biografía anónima, donde se relata una vida, documentada, con el discurso de un informe:

Biografía anónima

Tuve un sueño. En ese sueño subía la escalera de un solo peldaño.
 Había que imaginar los otros peldaños. En el peldaño del centro
 me esperaba una boca, dentro de esa boca la oscuridad. Entré a la
 oscuridad y nunca más volví a salir.
 La Historia que cuento es real. Fui uno de los empujados a los
 pozos oscuros.

Nunca más volví a salir.
 Soy un hombre archivado.
 Todavía me huelen las manos a curtumbre.
 Dos hijos pequeños para una muerte exagerada.
 Una mujer vuelta alambre, derretida.
 Me dieron esta cara de gas, según legislan los ángeles.
 Mi herencia, arder.
 El olvido fue mi título de posteridad.
 Sin más datos conocidos. (Romero Guzmán 2015, 52)

El yo poético en este texto se enuncia desde lo onírico, desde la experiencia surreal, pero hace énfasis en la “Historia real” desde el anonimato, una que cualquiera en condición de víctima de la violencia, de cuerpo sufriente, podría tener sin ser considerada como oficial. Por eso hablo de realidad póstuma porque se dice desde otros lugares la historia y permanece, sobrevive, siendo actualizada, puesta en presencia a través de la escritura condolidada, siendo testimoniada por el poeta, y siendo parte del juicio que los poetas hacen como reflexión filosófica de la posibilidad de vivir.

La épica de quien sobrevive es la de “un hombre archivado” y ello implica una crítica directa a esa acumulación de un capital memorial oficial y con la búsqueda de lenguaje para decir la Historia, también una manera de intervenir esa forma capitalizada de conmemoración. Poner la voz del sobreviviente desde el archivo es darle movimiento a lo afectivo, al dolor de las manos, a la herencia de arder, como la imagen que se resiste a ser borrada y que el poema faculta para permanecer, para sobrevivir.

El último poema del libro es una síntesis de esta lírica crítica, una interpelación a ese lector que busca el texto para asesinar, para conmocionar. Sus gestos y anticipación a las reacciones: mirar el incendio e irse, arrojar agua, azucar los restos o patear la ceniza (un gesto violento contra los restos), todo se concentra allí en la imagen que combustiona, la imagen de lo real que arde y busca hacer sensible al otro, transformarlo mediante la poesía:

Formas de agradecimiento
 Unos miraron el incendio y se fueron.
 Otros arrojaron agua a las llamas.
 Algunos, con briznas, lo agrandaron.
 Hubo quienes patearon la ceniza. (Romero Guzmán 2015, 53)

En este poema el agradecimiento está construido en tres imágenes, tres maneras que giran alrededor de eso que arde; del incendio como metáfora del resto. Están quienes miran el fuego arder y se van, están quienes intentan apagar la llama, están quienes lo hacen arder más y luego los que violentan la ceniza. Todo es resto en esta imagen, imagen

de lo que queda de la guerra, un gesto apocalíptico que se presenta, como condición de lo póstumo. La imagen de lo real busca afectar al lector, llenarlo de gratitud con la imagen como crítica de la realidad que quema, que espera de él o ella su atención, su lectura. En cualquiera de los gestos que se enuncian. Porque arder es precisamente poner imágenes allí para que el interlocutor decida su forma de agradecer. Porque arder es también la ofrenda que se hace como agradecimiento, es el síntoma de lo póstumo, lo que se hace después con el fuego que devora. Arder está en las imágenes de lo real, en la tonalidad épica y elegíaca, en el ritmo trastocado del lenguaje que se busca y se remonta para hacer palabra de lo imposible de hablar.

En el agradecimiento se encuentran, en movimiento, el gesto político motivado por el *pathos* de la escritura y el gesto del lector que recibe el discurso. El arder es también la indeterminación manifiesta de los valores semánticos que se trastocan de la realidad a través de la imagen, la disposición y el distanciamiento afectivo que ejerce el poeta y que recibe el lector, en el arder también lo que se cuenta en una relación híbrida, ensamblada, con lo lírico.

Cito este poema como cierre de este apartado y del capítulo de análisis porque pienso que aquí se sintetiza muy bien la búsqueda del lector potencie el testimonio poético, de lo que espera movilizar la poesía testimonial con sus apuestas, aunque heterogéneas en el manejo de las formas, documentales en las técnicas y asentadas en la realidad colombiana, el gesto de la estética de la sobrevivencia busca reacciones del lector, que vean el incendio, las imágenes conmovedoras, que lo hagan arder más que movilicen y expandan el *pathos*, que lo apaguen con el agua que también apaga las causas, hace duelo y catarsis del llanto, que pateen la ceniza, que es un gesto de rabia, también transformador y aspiracional de justicia.

El agradecimiento es a lo póstumo, el regalo es la escritura y también la lectura, así se deja interpretar el poema, que además cierra el libro. Sin duda alguna uno no sale de la lectura de poesía testimonial de la misma forma en que entró, hay un motivo transformador, un volver sensible, que se teje, que se ensambla entre los sentidos y propuestas textuales, este poema nos habla de esa transformación que se sobrevive, la del sobreviviente, ante el incendio de lo póstumo, ante los poemas. Aquí los afectos y la relación con lo poético en la estética de la sobrevivencia, la política de la literatura, de la poesía testimonial en sí misma, busco una transformación afectiva, de lo íntimo a lo colectivo.

Conclusiones: realismo póstumo, estética de la sobrevivencia y los afectos emancipatorios

La justicia
 Yo padecía la luz, tenía la frente
 igual que una mañana recién hecha;
 luego vino la sombra y me sembró
 sin darme cuenta la señal amarga:
 las palabras serían desde entonces
 una visión del mundo derribada
 en sueños; uno tiene que cantar
 porque un nuevo Caín es ser poeta.
 Me vendí como esclavo para que
 mi dueño manejara mis acciones;
 resulta que el amor me hizo más solo
 y mi amo no podía con sus culpas.
 Liberto vago, sí, manumitido
 de mí; la sombra soy de lo real;
 pero tampoco puedo darme cuenta
 de qué es lo que transcurre en mi contorno.
 Lo malo es sentir que pasa el sueño
 a través de los ojos y del pecho
 y no poder decir lo que sucede.
 Sí: por esta palabra que yo escribo
 seré después juzgado, ajusticiado;
 no me defenderán contra la muerte
 mi labor de contar, de decir cosas,
 el ir muriendo en cada letra, de
 ver cenizas donde está la vida.
 Eduardo Cote Lamus
 (Cote Lamus 2019)

En este poema de Eduardo Cote Lamus, se puede apreciar la marcada influencia del compromiso social y lo que quiero desarrollar a partir de la interpretación del sensorio de la poesía testimonial, denomino esta tendencia como *realismo póstumo y estética de la sobrevivencia*. El texto de este epígrafe fue publicado durante la violencia bipartidista. Juan Carlos Galeano aborda este periodo en su estudio sobre violencia y poesía, con sus conclusiones me permite avanzar hacia la época que estudio (1980-2019), pero no solo para extender la temporalidad del estudio de la poesía sino para dar cuenta de cómo la imagen y los afectos han sido heredados en una tradición testimonial a lo largo del siglo XX hasta la actualidad.

En los autores referidos para esta investigación encuentro un fuerte deseo de escritura motivado por un *pathos* que crea lo poético, el cual se da a partir de la necesidad o la aspiración del cumplimiento de las normas, del cumplimiento del *Estado social de*

derechos y la garantía de paz en el país; también a partir del luto colectivo, del dolor social de la pérdida, aunque esta sea íntima en el caso de algunos poetas.

Esta ritualidad es invocada también en el poema de Cote Lamus, cuando enuncia el gesto poético de ese Caín ajusticiado, amenazado. Tomo pues este poema como una forma de rehilar lo que se escribe en la poesía actual y que va en crescendo como *poesía testimonial colombiana*, en relación con la violencia, y sus herencias desde el siglo XX. Las palabras se vuelven como dice en el poema de Lamus: “una visión de mundo derribada”. El deseo de justicia se enuncia en el resto como potencia. La imagen es así un recurso, el resto se poetiza, constituye una metáfora de esa visión de mundo. Este poema enuncia una teoría del resto articulada a la imagen, a partir del afecto de la guerra y al mismo tiempo la sobrevivencia manifiesta en esas “cenizas donde está la vida. De este modo, una conclusión es que el resto constituye la estética del testimonio, la estética del que sobrevive, que es en últimas el planteamiento de la justicia desde la poesía.

He caracterizado aquí tres tipos de escritura del resto que exponen el sentirse con los otros, el sentir en común como políticas de sobrevivencia: la de la amistad, la de los medios limpios y la de la empatía o condolencia. Estas políticas que manifiesta la poesía a través de la imagen configuran una suerte de movimiento estético cultural, una poética pública desde el lenguaje, a lo largo y ancho del país, de creadores de todas las generaciones que confluyen en el deseo de documentar lo afectivo, de restituir y hacer justicia con la palabra, desde donde la entiende el poeta, desde la configuración metafórica, metonímica, que busca lenguaje y sentido en una realidad póstuma, de una realidad sitiada donde la democracia se vive indeterminada entre lo anómico del terror y el derecho constitucional conculcado.

De este modo, no sólo se trata de exponer una tendencia de escritura y ubicarla en el campo literario sino de registrar cómo se dan sus interacciones con lo social, cómo interviene o cómo busca la poesía intervenir la realidad. Por ello, creo que una conclusión fuerte del análisis es la documentación estética de un *realismo póstumo* cargado de la afectividad de esta realidad marcada con la guerra y con la huella estética del resto como constante permanente en la imagen que crea las palabras, en el ritmo documental en las tonalidades épicas y líricas que disienten de las líricas y épicas tradicionales, que no tienen otra manera sino ser críticas y exponer lo violento frente a una realidad violenta, pero también buscan formas de dar sentido a la vivo, de manifestar ese mundo derrumbado y cohesionarlo a través del resto.

El *realismo póstumo* hace de la ruina, del testimonio existencial del trauma, una estética y una actitud frente a la vida a pesar y después de la muerte, una exhibición de las imágenes violentas tratadas estéticamente para conmocionar, un duelo colectivo y catártico y una crítica desde la cual se comunica la responsabilidad individual y colectiva. Por eso la estética del testimonio que se manifiesta en la *poesía testimonial* la búsqueda de interlocutor, la búsqueda dialógica y de movimiento a partir de lo sensible, es para alguien, interpela al lector, lo pone en el lugar del cuerpo afectado, le muestra el resto, le señala el afecto y lo conmociona.

Esta noción filosófica de lo póstumo, de la *condición póstuma* tomada de Marina Garcés (2015), me hace ver en las imágenes, “en las cenizas” diría Cote Lamus (2019), diría Derrida (2009), una representación fragmentada de lo imposible de narrar. Dispongo esta lectura de los poemas escritos en la lengua del resto como una manera de entender que la realidad de lo póstumo es permanente, constante y que traduce un registro estético a nivel colectivo. No solo el poeta trata de traducir lo violento para sí mismo, sino que, con la intención, con la suma de muchos testimonios-poemas, de registros y de propuestas estéticas aquí reunidas, se comunica en común las características de esa realidad póstuma, como noción y reflexión filosófica que la poesía entrega a la cultura.

De este modo, los poetas que fueron asesinados durante el conflicto armado, escribieron desde su condición “en emboscada” como decía Chaparro (1990), pero una relectura, una publicación póstuma, hace de ellos participantes activos en el discurso que ofrece la poesía ante la realidad social que se impone en Colombia, ante los discursos predominantes que aparecen en lo público a través de medios de comunicación y de formas de control político, así como formas de implementación democrática y de organización estatal que operan alrededor de la guerra, tanto las legales como las anómicas.

Los poetas dolosos, deponen el derecho, hacen visible la condición de víctima y la transforman, desde los afectos íntimos, colectivizan el dolor y hacen del discurso de la guerra una exposición y acusación permanente donde la representación estalla para dar lugar a lo que no se puede narrar, para dar memoria. Esta búsqueda de decir se hace de muchas maneras: desde el exilio, desde los márgenes y el no reconocimiento de los poetas que escriben sobre la guerra, pues aparece una especie de tensión entre lo poético y la realidad, desde la noción conservadora de la textualidad poética que la crítica tiene acerca de esta relación, que es inevitable y que al mismo tiempo permite que surja la poesía del testimonio.

Así, aunque los poetas individualmente puedan no considerar su propio trabajo como poesía política, porque tienen una idea de lo poético como elevado por sobre la realidad social, porque escriben indistintamente de todos los temas que piensan, una apuesta que se vuelve permanente es la de la violencia, porque la construcción autoral del testigo no es fija. Esto es, no hay un único y gran poeta de la violencia como ocurre en otros países donde se ha escrito sobre las guerras, sino que el testigo, así como se ha heredado la violencia y se vive la excepción, emerge de acuerdo a la condición y conmoción, a los afectos mismos de los poetas, como una sensibilidad emancipada de lo público, afectada desde la convivencia habitual con la violencia, como en el caso de los poetas colombianos.

Aplica entonces, para Colombia, para cualquier país que viva la violencia como economía extendida en toda la población a lo largo de mucho tiempo, como manifestación de las formas neoliberales de gestión de multitudes, la noción de poesía que Terry Eagleton (2001) entendía, como discurso:

En momentos de crisis hay que escuchar lo que dicen los poetas, es lo que nos está interpelando la poesía pública. Estas apuestas fragmentadas, y muy seguramente otras que no alcancé a enumerar o incluir en esta investigación, están exigiendo nuevas miradas tanto a la realidad social como a la forma de hacer poesía. (Eagleton 2001)

La textualidad sobre la memoria, la forma de sobrevivir con estos discursos exige nuevas miradas y formas de lectura y es lo que este corpus me ha interpelado organizar. Puesto que ello se evidencia en la experimentación con la forma, en la actitud con respecto al lenguaje y la poesía, en sus entrevistas y desafíos, se evidencia que sí hay un *pathos* que hace que la escritura del testimonio surja dentro de la producción poética de los autores. En este sentido el poeta testigo, tal como lo recuerda Agamben (2000) sobre el autor que testimonia, no puede no recordar y en ello deviene autor del testimonio. Utiliza la lengua del resto como lengua literaria testimonio. En algunos casos esta energía del *pathos* o afecto que provoca la creación la resuelve el poeta con un libro, en otros con más de un poemario, a veces tan solo con un poema, esta forma de escritura y de autoría está creciendo.

Esta lectura de la *poesía testimonial* como conjunto de manifestaciones de ese *realismo póstumo* es sobre todo una reflexión sobre el actuar y hacer poético, sobre la praxis imaginativa en la época actual, periodo marcado por lo póstumo como constante de la existencia en común. La movilización de la empatía, la exposición de la

vulnerabilidad y la precariedad como motivos de escritura permiten la agencia desde la palabra, no solo de uno sino de varios libros con respecto a los temas de violencia, el tratamiento con la imagen mantiene una continuidad: la exploración de las formas de decir lo indecible, lo incomunicable, traducir para sí y para otros ese sentimiento en común que hace de la poesía una estancia política de acción colectiva.

Desde el volver a la palabra cuando aparece la crisis de lo real, al menos de buscarla aunque no se encuentre, se decide la acción, la praxis política y estética extendida a lo largo de los poemas y poemarios de los que he señalado aquí en los tres grupos y que, a través de la imagen corporizan el resto y agencian una posibilidad de vida después del trauma, hilan sentido a partir de lo fragmentado, crean así símbolos de duelo, justicia y resistencia que hilvanados pueden constituir una cultura de la sobrevivencia marcada por ese *realismo póstumo*.

También existe una proliferación de obras sobre la violencia, de este testimonio emergente en el país durante este año, aparecen nuevos poemarios y más formas de experimentar con el lenguaje de la violencia. Como se aprecia en el cotejo y los análisis realizados esta tendencia está creciendo y puede deberse ello a los momentos políticos actuales de Colombia, que también se generan en el marco del *estado de excepción*, de la violencia del posconflicto que se vive en el presente, pues a pesar de haberse dado la firma de los Acuerdos de Paz entre el gobierno de Juan Manuel Santos y la guerrilla de las F.A.R.C, se sigue viviendo el asesinato sistemático de líderes sociales, y los puntos acordados todavía no se implementan. .

Ahora bien, quiero desarrollar en esta conclusión algunos aspectos relevantes que resultan de esta lectura de la poesía colombiana desde la apuesta testimonial, los cuales detallaré uno por uno teniendo en cuenta el conjunto de los análisis de las formas de ensamblar lo afectivo, el lirismo documental, las tonalidades épicas y el lirismo crítico, entiendo así unos elementos que construyen el gesto político de los *poetas testigo*, como movimiento de sentido, o al menos de creación de sentido, tal como he tratado de disponer de sus materiales para entender la propuesta estética y política que están haciendo en la actualidad.

En la respuesta a la pregunta de esta investigación tengo que abordar la relación de los afectos con la memoria y con la multiplicidad de emociones que circulan como discurso. No se trata entonces de una estructura sentimental con afectos unívocos, sino con afectos políticos que la poesía manifiesta y que, a falta de representación, se crean desde la lengua del resto. Estos afectos están agenciados por construcciones autorales

particulares como las he definido y definen en la *estructura sentimental* una condición de movilización pública de la poesía. Así encontramos: la amistad, el amor, el miedo, la rabia, la esperanza, la tristeza social o duelo colectivo, la condolencia y la empatía como formas imaginarias que se encausan en el discurso de la poesía testimonial.

Este cauce, estas salidas de los afectos para conmocionar al otro a través de la palabra, generan la potencia emancipadora de lo poético; en el sentido en que se nombra lo traumático para sobrevivir. El *poeta testigo* permanece amenazado, como un “Caín justiciero”, diría Cote Lamus (2019), por la capacidad de poner allí las emociones donde el registro hegemónico de lo sensible, es el de la indiferencia, el de la apatía como discurso desvinculante y manipulado a través de las mediaciones, de los discursos en la comunicación masiva y de la oficialidad del estado.

La poesía testimonial se pone en el lugar de los sin parte, este es su reparto, aunque en algunas de sus apuestas como las de Tirso Vélez (2018) y Julio Daniel Chaparro (2012), se manifiesten restos de épicas heroicas e ideológicas, lo que aprecio es que esta misma lengua del resto es capaz de movilizar las emociones más allá del campo de lo político partidista. Vemos incluso como cambia el lugar de tales heroicidades en poemarios que exhiben de manera más desesperanzadora la realidad de lo póstumo. Estos sin parte son los poetas, se saben sintientes, condolidos, exiliados y al margen, pero también se saben dialogantes, desde el lugar que construye el *poeta testigo*.

Es decir, aquel que deliberadamente escribe un libro sobre la violencia en Colombia, no necesariamente todos los libros, sí adquiere un gesto que lo hace dialogante con ese sitio del que se ve expulsado. La *poesía testimonial* ejerce así su poder político y aunque está dispersa la producción poética sobre la violencia en Colombia, cada vez se pueden apreciar más de cerca sus junturas. A través de convocatorias, festivales, presentaciones, publicaciones tales como la que hace la “Revista latinoamericana de poesía La Raíz Invertida⁵² para manifestarse a favor de una apuesta política en el momento actual de Colombia.

Este movimiento cultural que es la poesía testimonial, es también un movimiento de pensamiento y de existencia frente a lo que sobrevive. Un movimiento de vindicación que no sólo utiliza las imágenes que circulan en la realidad para documentarla, sino que las interviene con lo afectivo para emancipar el sentido, para abrazar el sentido de lo

⁵² En la cual participan la mayoría de los autores a quienes he aludido y estudiado sus poemarios sobre la violencia. Fundada por el colectivo del que hacen parte Henry Alexander Gómez, Hellman Pardo, Jorge Valbuena y Jenny Bernal.

vivido en la guerra y con ello ejercer formas de tomar posición, es decir una poesía como política de la vida.

3.1. La lectura de una realidad de la violencia actualizada desde la poesía

las palabras serían desde entonces
una visión del mundo derribado
en sueños; uno tiene que cantar
porque un nuevo Caín es ser poeta.
Eduardo Cote Lamus (2019)

Cote Lamus nos habla de esta visión del mundo derribado. La misma que encontramos en Tirso Vélez (2018) cuando nos propone en su poemario esa figuración de las ánimas, esas voces que surgen desde más allá son las imágenes de lo póstumo, de la vida después de la muerte que cobran cuerpo en sus versos. Desde los años ochenta con la vivencia de los crímenes que se perpetúan en poblaciones rurales, esos muertos se vuelven voces que transgreden el umbral, presencia poética reclamante que da cuenta de su *condición póstuma*, también lo son los poetas y líderes de partidos comunistas que tanto en la poesía de Vélez como la Chaparro se documentan, desde el afecto de haberlos perdido, desde la memoria afectiva que los reclama a través de lo poético.

Comienza allí lo póstumo a perfilarse e interpelar el tiempo y la historia con un presente permanente que hace que la lectura de estos poemas, los de Vélez (2018) y de Chaparro (2012), cobren vigencia en medio de la realidad inmediata donde, a la fecha de hoy, 2019, se cuentan las muertes de 718 líderes sociales a lo largo y ancho del territorio. Pero no sólo allí, en esas imágenes encuentro lo póstumo, además del hecho de que sean poemarios publicados póstumamente y de la vigencia que tienen en el sentido político, noto también la propuesta renovadora que cada uno a su manera propone para la poesía desde esa ontología de lo póstumo. Chaparro utiliza la visualidad, el periodismo y el lenguaje de esos elementos que aprende de su oficio de comunicador para la poesía, monta las imágenes y va paneando en su poesía la realidad de lo póstumo.

Vélez relaciona el oficio del poeta con el del pintor y del arquitecto, hay en sus poemas sencillos una conciencia de la palabra perdida y de la imagen como centro de la elaboración poética, su preocupación es la diafanidad de su imagen, la creación de interlocutores, que no son académicos ni críticos literarios, sino que como líder político, involucra allí, en esa definición de su lector, a gente común que pueda comprender los

mensajes más elaborados sobre la realidad que vive, mensajes también contagiados de brotes alegres y candorosos relacionados con el campo, a lo mejor pastoriles.

La realidad póstuma también se manifiesta en esa sensación de encierro que acompaña los poemas que escribe Vélez (2018) desde la cárcel, en la persecución y en el deseo que todos y todas sus lectoras se lean en los poemas y aprendan a identificar el animal acechante que es el señalado en su poesía. En ese país de cadáveres y cadáveres que Chaparro (2018) retrata desde el lenguaje onírico y la indignación y rabia que se recibe en sus poemas cuando habla del dolor que le causa la patria.

Luego están los poetas dolosos y sus poemarios que registran el dolor sentido a nivel íntimo y llevado a lo colectivo. La imagen aquí es directa, está emergencia de poemarios también desde el año 2000 en adelante, permanece la escritura en *emboscada* como llamara Chaparro (1990) a esa generación que escribe en medio de las balas. Pero aquí lo póstumo, la reflexión sobre la existencia y la perfilación de la *realidad póstuma* está dada para sobrevivir.

Vivir con eso acontecido, a sí mismos, a otros, con el sentimiento de culpa de escribir sobre los cadáveres, de exponer esas imágenes iluminarlas y exhibirlas para extender el contagio del dolor, para conmover desde la fuerza elaborada de las imágenes. La recurrencia a mostrar cuerpos fragmentados, voces de la desaparición forzada, los lugares de la huida, los objetos, los animales, los cambios de vida, la ausencia de un dios que se reclama.

Hay en estos poemarios una culpa y una criminalidad asumida al mismo tiempo que los cuerpos buscan llorarse, que se saca a los cuerpos de la condición sufriente, que es la capacidad que tiene el poema de hacer duelo. No quiere decir que después del poema ya no hay víctima, sino que los poemas permiten transitar hacia la sobrevivencia, hacia lo póstumo, reconociendo la pérdida, la tristeza social, llorando a los muertos propios y con esto entregan también un documento del sujeto poético de lo póstumo, el que ha sobrevivido para contar, el que comete el crimen de dar palabra.

El crimen es el de repetir para mostrar lo que le ha acontecido y para vindicarlo con alguna otra imagen que le permita llevar ese dolor a otro cuerpo. Por lo analizado, lo *póstumo* está agenciado, transformado en la naturaleza, ya no como símbolo de fecundidad, sino como ecología posible de la realidad afectada, el *realismo póstumo* como estética del testimonio es entonces muestra de la sobrevivencia en común en ese darse al dolor sentido y al dolo cometido, como poetas testigo.

También el *realismo póstumo* está en la producción poética de aquellos poetas condolidos que a través de las imágenes que circulan alrededor deciden ver deliberadamente lo ocurrido. No dan la espalda ante el horror, se enteran, se informan, investigan, crean poesía a partir de lo que encuentran, de lo que les conmueve y hiere porque sienten ese dolor desde una identificación colectiva, desde el sensible también común de condolerse. En estas producciones lo póstumo no elide el cadáver ni la destrucción, son poemarios donde deliberadamente se cuenta el horror como el de la desaparición forzada conocida en Colombia como “los falsos positivos”, como las afectaciones de la violencia en la zona urbana, como la muerte de los niños y niñas en medio de las balas, de mujeres abusadas en medio del conflicto, no hay un nombre propio, sino que todos los nombres suman un registro universal del dolor por la guerra.

Por ello lo póstumo, que se sabe sin representación y sin lenguaje, entonces dialoga con otras tradiciones de poesía de la guerra, donde lo común vuelve a aparecer como condición existencial vivida, no importa que sean poetas de otras lenguas y tradiciones como la alemana, lo que se ve aquí es un desplazamiento de la experiencia, de la vivencia de la destrucción y del desastre para habitar la poesía desde una condición comunal.

Elaborar ese lenguaje sin lenguaje es condolerse y es también sobrevivir. Porque la violencia no acaba aquí. La escritura emergente de la lengua del resto se da porque la naturalidad con que se vive en medio de las violencias merece una traducción que hace el poeta testigo, o que intenta desde esa ritualidad del silencio poético y de la búsqueda de imágenes que contrasten lo banal, ensamblándolas con las metonimias y metáforas de lo viviente, esto es reorganizando el resto para generar desde el discurso poético una opción de vida.

Este lenguaje, estas formas de articular la vida desde el resto en la poesía se vuelven la construcción estética del *realismo póstumo* están cargadas de afecto, de la criminalidad que interpela a víctimas, victimarios y a la existencia en común de sobrevivientes y de quiénes son recordados en esa sobrevivencia, quienes son dolidos en estos poemas. De este modo, indistintamente del origen o el tipo de acercamiento a la guerra, aceptar y sentir sin distancias la herida se vuelve un gesto político para entender y suturar los restos, se suma al duelo colectivo, a la tristeza social. El discurso poético rechaza la anestesia y la deshumanización que propone lo hegemónico y lo espectacular de las violencias enfocado con los reflectores de otros discursos que banalizan y hacen indiferente al sujeto y pone el sentir como centro y fuerza del *pathos* creativo.

No se puede evadir la realidad póstuma, eludir el desastre en la poesía, ni el testimonio de la existencia sitiada, condolidada con la situación de violencia que se vive, no importa que no haya una referencia directa, los poemas sirven para conjurar en presente las masacres de otros tiempos, para convocar elementos nuevos de una ecología que permita ofrendar, cerrar el ciclo, reclamar otras vidas vivibles, aceptar lo acontecido y ya no “para que no se repita” sino “para volver a ser lo que somos” como invoca en su poema Fabiola Acosta (2014).

Se reconoce en estos poemas que hay un punto de no retorno, que la poesía y sus imágenes de lo póstumo vuelven sobre él, sobre el trauma para sentirlo y dislocar el tiempo, para seguir viviendo la realidad que enfocan las pantallas, los reflectores. La poesía testimonial enciende su luz natural de luciérnaga en medio de la luz enceguecedora, anestesiada de los reflectores, la creciente ola de luces de la constelación de poetas condolidos hace de este discurso un creciente movimiento cultural.

Ahora bien, no se puede hablar de lo póstumo sin hablar de la destrucción. Con ello me refiero al momento de la violencia que está documentando la poesía testimonial con la inserción de las imágenes más comunes alrededor de las prácticas de violación de derechos humanos y de violencia en el país. Daniel Pécaut (2001) hablaba de violencia generalizada para referirse a estas prácticas banalizadas de la violencia en Colombia, luego de la aparición de las guerrillas y el narcotráfico como fuente de economía de guerra. En la poesía testimonial se documenta una violencia contemporánea, relativa no solo a la época más cruenta del conflicto armado que se traslapa con la aparición de la Asamblea Nacional constituyente sino a todo el devenir en prácticas simuladas del fin de conflicto que generan otras violencias.

Aquí ya no hablamos de pérdida de ideales, ni siquiera, como los mencionar Pécaut (2001), sino de gestión de multitudes en términos de Mbembe (2006) para neocolonizar el territorio, para implantar legítimamente políticas neoliberales relacionadas con la administración de los recursos naturales y con la desaparición de proyectos políticos de izquierda en el país. Ya no es aquí la pugna entre liberales y conservadores, pero sí la documentación, enunciación, de las prácticas corruptas de los gobiernos indistintamente de qué partido o qué persona esté en ese lugar. La banalidad del mal, la burocracia administrada hasta en el archivo de la memoria se pone de manifiesto como parte de esa realidad póstuma, es un nuevo formato de la violencia que se vive, que traspasa el límite aspiracional de la democracia y se vive como permanente estado de excepción al tiempo que, de conmoción interior, donde se implantan leyes para

superar crisis permanentemente y donde la violencia no cesa. Por eso no cesa de escribirse poesía en tono de denuncia y de vindicación.

Este umbral indeterminado de las normas y la democracia suspendida se hace presente en como parte de la condición póstuma, la poesía anuncia un gesto político el de la sensibilidad del sobreviviente que tampoco sobrevive para superar la guerra sino para lo vivible en ella, el testimonio de la poesía en conjunto habla de ese devenir que sobrevive por y en la poesía en la realidad de lo póstumo, desde este periodo de violencia en el nuevo milenio, que se genera desde los años ochenta. Pues históricamente empieza con la guerra contra el narcotráfico, anuncia y amenaza también con acabar políticamente las violencias, pero sigue sobreviviendo el *estado de excepción*. Este se perfila en los poemas, en las imágenes que se ensamblan en el discurso poético porque hacen parte de ese *realismo póstumo*, se hace memoria del trauma y de lo vivible en la indeterminación.

El *realismo póstumo* aquí es ese *pueblo que falta*, la literatura construye un imaginario a partir de su anclaje en lo real vivido por y en medio de la guerra, por eso cuando hablamos de póstumo, hablamos de realismo también como operación estética que permite la poesía del testimonio. Aquí nada de lo escrito es figurativo, ni es ficcionado, los sujetos poéticos, poetas testigo, o bien escriben en emboscada, o bien han sido afectados por pérdidas cercanas, o bien vivimos en esta realidad circundante, en el ambiente, la escritura de la poesía testimonial permite intervenir de vuelta, en el lector, los afectos sobre tal realidad sociohistórica, permiten el compromiso con la palabra, el decir en medio de esa visión de mundo derrumbada, como dice el poema de Cote Lamus (2019).

Estos poemarios nos cuestionan frente a una nueva realidad, exigen así mismo un modelo de abordaje de lo póstumo, de lo que sobrevive como sensibilidad de la época, si bien la poesía testimonial, a través de la lengua del resto, manifiesta su mensaje desde la imposibilidad de representar, es esta realidad que se siguen en los poemarios, en la geografía relatada de los poemas que registran las masacres, que es ante todo un mapa síquico, afectivo del país, en los lugares donde la destrucción se localiza pero también se universaliza, hay movimiento de afectos, esta es la realidad que convocan, más allá de la representación, la del sentir como parte de la sociedad, como elemento que toma cuerpo en la palabra y que afecta desde la lectura, que es contagiado por textualidades múltiples, por un pueblo que falta, que se muestra allí, en el discurso poético, conmovido y afectado.

3.2. Las políticas estéticas de los sin parte: crisis de la historia y las ideologías

Los poetas testimoniales no hacen epigramas a la manera de Bertolt Brecht en sus diarios, insertando fotos y dialogando con los poemas allí. Dice Didi-Huberman sobre Brecht que "A menudo la contradicción más fundamental, más ignorada, reside en el corazón mismo de las certidumbres más claramente afirmadas" (2008b). Esto lo hace refiriéndose a la toma de partido del poeta, diferenciándolo de una toma de posición. Me parece análoga esta consideración cuando se habla de los poetas testigo en Colombia, o de cualquier generador de discursos artísticos frente y por la guerra en el país. Pues encuentro a partir de los análisis desarrollados sobre la imagen en relación con la toma de posición y disposición de textualidades para la creación del poema, una manifestación política que emerge en la crisis de las ideologías que se enfrenta durante los tiempos actuales y que tiene amplios análisis alrededor del desarrollo del proyecto político de izquierda en Latinoamérica y la legitimidad y expansión reciente de la derecha en la región.

Lo que encuentro en la poesía testimonial es, primero, el resto, el documento poético-político que habla del momento de los años ochenta y noventa donde cualquiera virtualmente peligroso por sus ideas fuera exterminado, que no deja de aparecer en los poemas de Julio Daniel Chaparro (2012) y Tirso Vélez (2018), sin perfilarse como panfletos políticos o ideológicos, sino desde el dolor de las pérdidas, desde las elegías épicas de poetas y amigos también asesinados, desde sus propias ideas políticas y participativas que derivaron en los respectivos asesinatos, por la vida convulsa de la época. Pensar la crisis de la historia, en la forma poética y sus incidencias políticas, democráticas es una conclusión importante de este estudio, por varias razones, estéticas, políticas e históricas.

En primer lugar, está la crisis del poema asociada con lo estético, o lo que en voz de Juan Gustavo Cobo Borda se denominó "la tradición de la pobreza" en 1987, decía que se basaba la poesía, contaminada de lo que llamó "sentimentalismo de arrabal", una visión despectiva e intelectual sobre la cultura popular, que no es sólo una manera de concebir la poesía relativa a este poeta y crítico, sino que es una idea extendida. Incluso desde la política pública que el siglo XX hizo recoger canciones, poemarios y versos de las zonas periféricas y rurales del país bajo la categoría de "folclor", una política del Ministerio de Educación Nacional que Consuelo Posada (2000) documenta en su artículo sobre las tradiciones populares de Colombia, se pretendía dar cuenta del espíritu nacional

y se estigmatizaba todo lo que fuera de tenor popular, autóctono, afro, indígena, considerándolo como primitivo y estigmatizándolo, muy a la manera de baja cultura.

Esta pugna posiciona una visión academicista de la poesía, muy en el sentido de lenguaje en Estados Unidos de lo que habla Bernstein (2006) desde donde se acogió la noción de “poética pública” y de movimiento cultural, donde doy cuenta aquí de las manifestaciones que median entre lo académico y lo popular. Las vueltas de la política de la literatura son sobre sí misma como opción frente a la vivencia del horror, como lo enuncia Chaparro en su ensayo titulado “Una generación emboscada” (1990:27-29), no desdeñan aquí diferentes manifestaciones de la poesía política, porque se trata de un registro diverso y democrático de la poesía política que pugna y debe considerársele en otro tenor estético diferente al de la poesía como manifestación de alta cultura, en tanto que incluye textualidades de lo popular, de lo social, para tomar posición y ejercer la crítica a la realidad desde la lírica.

En tanto que permite, en sus formas diversas de documentar y testimonial la existencia sitiada, también diversas formas de emancipación de las emociones, pues entiendo aquí estas formas de la poesía testimonial como políticas en sí misma, desde Rancière (2005, 2011) y estéticas que también exigen nuevas maneras de entender lo poético y la agencia democrática que tiene para las personas, a nivel individual y colectivo. Por ello comparto la noción de Rivera Garza cuando, desde el punto de vista estético alude a que:

La designación de un texto como poema incita una cierta forma de lectura, pero no nos dice nada acerca de la calidad del trabajo. Lo mismo podría argumentarse para lo literario. Sólo una visión esencialista, y, por lo tanto, ahistórica, haría de lo literario un sinónimo de calidad. Sólo una visión conservadora, es decir atada fuertemente al estado de las cosas y las jerarquías propias de esas cosas, querría la repetición incesante de sólo un modo de producir textualidad.” (2013,204)

Según lo anterior, entonces la *poesía testimonial* pone también en tono político la estética, igual que el arte que se hace desde cualquier colectivo o individuo que busca canales para la emoción, para la liberación de la opresión como manifestación de lo que siente, de la existencia sitiada y en amenaza. Es entonces la crisis de lo ideológico, porque aquí se desplaza lo político a la manifestación de la opresión, no a la manifestación de la ideología, aunque la sola diversificación y democracia poética genera de por sí una forma política de resistencia frente a la sensibilidad conservadora de lo poético en tanto a que estrictamente lírico, con sus desplazamientos de lenguajes e inserciones textuales, con su búsqueda del resto y articulación desde allí.

Lo que observo como parte de estos registros es que la democratización de lo poético responde también a la democratización de la época, es precisamente la lectura que desentraña una idea de lo concebido como poema, como un discurso que también está inserto en la crisis histórica, de Colombia en este caso, crisis que se da por la destrucción y donde la poesía se vuelve a los múltiples lenguajes para poder decir, para nombrar lo sentido, para sobrevivir. Por ello me gusta pensar en que estos textos testimoniales, se definen los valora como poemas en la medida en que:

Hay política de la forma como hay política de contenido.

La forma no es una manera de desviarnos de la historia sino un modo de acceder a ella. Una crisis de la forma artística- pongamos por caso el cambio del realismo moderno de finales del siglo XIX a principios del XX- está siempre conectada con una convulsión histórica. (...) Pero una crisis cultural en la forma suficientemente profunda es por lo general una crisis también histórica. (Eagleton, 2010, 17).

Es por ello que encuentro en sus políticas unas formas de manifestar no solo los afectos sino *el realismo póstumo* en tanto que ambos, afectos y realidad, configuran la estética de la sobrevivencia en la poesía colombiana. Tanto la de los poemarios estudiados como las de aquellos que se escriben en esta misma tendencia estética. La crisis está presente en las formas, como en la historia, como en la memoria, como en lo ideológico y requiere un gran marco de terreno de disputa en el que la poesía reacciona desde su propio lugar, sintiendo, afectando y dejándose afectar por la realidad.

De este modo el poeta testigo agencia su política de escritura dejándose contagiar por textualidades que desde un punto de vista conservador parecieran no serle propias, pero que desapropia de la cultura para entregar unos nuevos lugares estéticos, para testimoniar la realidad con la que dialoga, con la que se siente y manifiesta la política de lo sensible en alguno de los tres modos que vimos a partir de los análisis: la de la amistad, con la sobrevivencia de los poemas, con la comunidad que rememora y mantiene vigente la voz de los poetas asesinados; la de los medios limpios con las maneras de la violencia y la desestructuración de categorías de víctima, de estado social, de nombramiento de los crímenes y las políticas de la empatía que hacen de todas estas manifestaciones una gran poética pública de lo comunal.

Esta democratización de lo sensible, que entiende lo político en el sujeto poeta testigo y su agencia colectiva a través de la escritura de la lengua del resto, de la manifestación y ensamblaje de los afectos en el lirismo documental, con sus tonalidades épicas, con sus reconstrucciones del tiempo y la memoria entrega también un repertorio de afectos en el ambiente de la época que pugnan con la mediatización, con los

significados establecidos desde la oficialidad, con la República y su unificación de subjetividades, de procesos históricos instaurados como verdades y políticos que derivan en las filiaciones partidistas, en disputas heredadas desde el siglo XX sobre la condición misma de lo poético por fuera de este espacio público.

A través de las condiciones imaginarias, de la praxis poética y su emergencia, el poeta testigo es también un sujeto político que resiste a la guerra y a la banalización de la memoria, que resiste incluso a la propia imposición de lo estético por la necesidad de la búsqueda de lenguaje que se ha agotado a partir de la destrucción; solo a partir del testimonio encuentra entonces una lengua de resto que le permite participar de la crítica de la realidad, muy al contrario de la sentencia apocalíptica sobre la poesía, como la que se ha hecho sobre la filosofía según Marina Garcés (2015, 2017), la poesía testimonial renueva la forma de concebir lo poético y este es uno de los aportes que hace la poética pública, tanto a nivel estético como social. Esto implica que, a nivel político, de las formas poéticas, las emociones también son políticas, la poesía testimonial es vehículo de estos afectos y su emancipación a través del discurso poético, de la forma del poema frente a la crisis de la historia.

3.3. Las emociones públicas de la sobrevivencia y sus retóricas

Resulta que el amor me hizo más solo
y mi amo no podía con sus culpas.
Liberto vago, sí, manumitido
de mí; la sombra soy de lo real;
pero tampoco puedo darme cuenta
de qué es lo que transcurre en mi contorno.
Eduardo Cote Lamus (2009)

El poema ahora nos pone el amor como centro, y la imagen, la mirada y los contornos delinean las siluetas de estas emociones de la sobrevivencia. En su libro sobre las emociones públicas, Martha Nussbaum (2014) desarrolla varias apuestas sobre la aspiración de justicia de todas las sociedades democráticas, basadas en el amor y la compasión. He analizado en los poemas cómo se manifiesta a través de las imágenes montadas, documentadas, un lenguaje de los restos que articula esos sentimientos aspiracionales, desde la función que tiene el *pathos* creador, las pasiones que motivan la escritura testimonial. La estética de la sobrevivencia que acepta las emociones gestionando las negativas en esa existencia sitiada (el terror, el miedo, el dolor). Permite

así una aspiración de amor, amistad, una manifestación de las emociones que no tienen lenguaje en medio del desastre y que hacen posible lo vivible a pesar del trauma. Por ello no me ha interesado aquí delimitar esas retóricas de la escritura del desastre que hacen parte de lo estético sino fijarme en la conformación de la vida después del desastre.

Tengo claro que no se tratan de escrituras de postguerra, como en otras partes del mundo, como en otros momentos históricos de Europa, o del cono sur, sino que, como he dado cuenta en el desarrollo de esta investigación, se trata en cambio de un permanente estado de violencia, que se genera a lo largo de periodos donde aparecen nuevos elementos y discursos, y donde ahora las emociones cumplen la labor fundamental de emanciparse a través de la poesía, de darse para vehicular los sentimientos colectivos, para denunciar las faltas, para común-icar desde la herida y en ese *munus*, diría Esposito (2003), cumplir una dinámica de justicia, una vindicación del pueblo que falta.

Los estudios del afecto en Colombia, se han hecho más necesarios y visibles a partir de la vivencia del trauma. Es así como encuentro que existe un diálogo entre lo aquí destacado como afectos, desarrollado analíticamente a través de los poemarios y las propuestas del estudio del Afecto en el cine de la violencia que hace Rubén Yepes (2018), en donde inicia su propuesta sobre la relación arte y afecto a partir de lo que se considera la estructura sentimental de esta época, la apatía. Rubén Yepes le da al arte visual, al cine, un lenguaje que permite alejarse de la representación y lo convierte en mediaciones.

En el desarrollo de mi investigación, encuentro en cambio, que la estructura sentimental da cuenta de múltiples afectos, entendiendo aquí por afecto lo que Spinoza (2005) fundamenta desde su Ética demostrada para el orden geométrico de las cosas, como aquello que afecta y puede afectar. Es decir, desde lo dialógico, donde: En efecto: el cuerpo humano es afectado de muchísimas maneras por los cuerpos exteriores, y está dispuesto para afectar los cuerpos exteriores de muchísimas maneras (Spinoza, 151).

Además de la condición social de estos afectos en relación con las políticas económicas, con la inserción del terror como práctica del neoliberalismo, por ejemplo, y el miedo como afecto generalizado que deviene del ejercicio de la guerra en las poblaciones. La apatía se vuelve uno de los afectos asociados a estas dinámicas de la economía neoliberal, así también la naturalización de la guerra y de la memoria. La diferencia es que yo encuentro en el arte, en la poesía que analizo, en estos temas del lirismo documental, de las tonalidades épicas variadas, en el montaje como articulador de las diversas emociones, las mediaciones de la denuncia, de la condolencia, de la apuesta por sobrevivir la realidad póstuma.

Antes de detenerme a elaborar las conclusiones sobre el discurso y la mediación sensible, que propongo para el apartado anterior, quiero referirme a la poesía testimonial como un discurso y a que, con el análisis, lo que he tratado develar, a partir de la imagen que ofrecen los poemas, ha sido precisamente su potencia afectiva desde la dialéctica, desde su capacidad de comunicar. Lo que ocurre con la poesía testimonial, distinto al cine, distinto a la instalación artística colectiva, a los medios de comunicación masiva, al género narrativo y a la ficción de la violencia, es que su estatuto y consumo poético es precisamente un asunto por fuera de la mercantilización y es al mismo tiempo un discurso que utiliza las mediaciones para intervenir en ellas, se vale de todos los lenguajes y textualidades para configurarse en una suerte de tartamudeo (deleuzeguattariano) como máquina de guerra frente a los discursos hegemónicos que se sobreponen.

En este sentido, una conclusión fuerte que tengo del análisis de las emociones públicas a partir de la poética pública del testimonio radica en que es en estos registros donde se está recibiendo el sentir y donde se está creando un discurso emancipatorio, porque no depende netamente de las lógicas del mercado. Aunque muchos académicos, figuras centrales de la poesía estén escribiendo sobre la violencia, deliberadamente me fijé en construcciones autorales que no son las que más interesan al mercado o que están en las periferias, aunque sí tienen un trabajo consciente sobre las violencias y ejercen sus subjetividades políticas a través de la poesía del testimonio.

Ahora bien, ese sentir se entreteje, en los montajes de diferente manera, pero en común tienen que se convierten en lo que Nussbaum denomina “vías por las que el arte y la retórica públicos podrían construir un puente entre las emociones particulares y la compasión general, reteniendo al mismo tiempo la concentración y la energía del amor” (Nussbaum 2014: 245). No es una poesía nacionalista, ni que responda a ideologías de seguridad, sino que apelan al sentido de la vida en la aspiración de nación y democracia fallida en la realidad, ficcional en las leyes, construida a través de consensos a los que los poetas testigo están apelando desde sus emociones. Por eso la poesía testimonial, en esta conclusión, es un discurso emancipador de lo sensible, que ya no es el terror sino otras emociones que se dan desde y para la sobrevivencia, como observo a continuación.

Liberar la tristeza social es lo primero que se me revela en esta lectura realizada como intención de la poesía, desde esa lengua del resto que es el testimonio, el duelo colectivo que, dice Judith Butler (2010), restituye formas sensibles de manifestarnos abiertamente vulnerados y vulnerables, de enfrentar la jerarquización de la vida, también desde esta poesía, de poner por igual a todos los muertos indistintamente de la ideología

política, como lo vimos en varios de los poemarios que analizamos desde la propuesta de Tirso Vélez (2018) hasta las propuestas más recientes.

Dolerse y condolerse es la interpelación y la praxis imaginaria que restituyen al pueblo ese dolor sentido, que no elidido, como posibilidad para sobrevivir. También Kristeva (1997) nos habla de una condición melancólica que se muestra en los sujetos colectivos a partir de darnos cuenta de que ya no es la conciencia de que podemos morir la que gobierna, sino la amenaza, el saber que “cualquiera puede darnos muerte” (1997); esta vulnerabilidad y condición de vulnerabilidad se reafirma en la poesía testimonial. Poner en colectivo, en común, el dolor íntimo, el dolor sentido por el mismo poeta, o sentido desde otro, apropiado desde las textualidades y sentires en común, es transgredir la lógica occidental de que a quien siente dolor se le aísla (Le Bretón 1999), por el contrario, es sanar en comunidad, emancipar el dolor desde el colectivo es una función de emotividad pública desde la poesía testimonial.

El colectivo tiene también sentimientos de amistad, el pathos creador de los amigos es el que permite publicaciones de los poetas asesinados en el país, como Tirso Vélez (2018), Julio Daniel Chaparro (2016), escrituras sobre su memoria, que incluso ellos mismos escribieron sobre otros poetas y amigos. La amistad es una política enlazada por sentimientos de amor entre amigos. Rememorarlos es también hacer el duelo colectivo, la coexistencia del sentir, diría Agamben (2016)

En tanto amor, esta emoción está también ligada a la capacidad de alegría por una causa externa, es decir por el otro. Por ello es que la amistad hace también una emergencia de escritura, una manifestación de la empatía y del amor por el país, por los otros como lo hiciera Chaparro (2016), como lo hace Torres (2000), como lo hace Ariza (2008), quien se duele de todos sus amigos asesinados en la masacre de la Avianca, como lo hace Pardo (2016) al perfilar esos otros que viven el horror cotidiano y al conjurar a la naturaleza para suturar las heridas.

Ese amor es lo que posibilita la justicia según Nussbaum (2014), la empatía como modo de creación. Por ello la forma documental inserta las formas populares como Andrea Cote (2003) vincula las textualidades de la religiosidad, como Nelson Romero (2015) y Henry Gómez (2013) utilizan el mismo lenguaje poético para dialogar con lo común, para pensar el papel de la palabra y sus formas allí en medio de la destrucción. Es el amor lo que conmueve y se encuentra allí, en los restos de las ideologías políticas que se hallan en crisis, en la desapropiación de las influencias literarias y en la crisis de la lengua para dar cuenta de una tradición pura de poesía, para mostrar la realidad de lo

póstumo. Sentimientos de amor, en negativo y en positivo desde lo que entiende Spinoza por amor, se liberan para reparar el daño, a quien lee, a quien se deja contagiar de afectos.

En los poemarios con ritmos y tonalidades híbridas, con ese lirismo que critica, que mira la realidad y la interviene con afectos aparecen también búsqueda de sonidos, exploraciones de la resonancia por la palabra, motivadas por el amor de Martha Lucía Andrade, de Nana Rodríguez (2002), de Fabiola Acosta (2014), de Luz Elena Cordero (2012), expresiones líricas que bordean lo íntimo, que testimonian el dolor colectivo que hiere la intimidad del poeta, el dolor social imposible de eludir de tan banalizado.

La indignación, la rabia, el miedo como manera de reacción y sobrevivencia, al modo de Espósito (2012) para sobrevivir surgen también en los poemarios de Nelson Romero (2016), para quien escribir resulta un crimen, una posibilidad de expiar esa capacidad de dar muerte, en poemarios como los de V. J. Romero (2015) que reclama los cuerpos ausentes, la rabia de un barrio completo y sus violencias en poemarios como el de Fabio Gómez y Edwin Gamboa (2015) para quienes Soacha se vuelve tema de su cotidiana marginalidad.

El hastío de todo, el asco y la vergüenza podrían ubicarse políticamente como emociones que oprimen a los que sufren de la violencia y conviven con ella, la culpa como emoción instaurada desde la religiosidad, también cuestionada en estos poemarios, muy a diferencia de lo que Urbanski (1965) denominó poesía testimonial durante el bipartidismo, los sentimientos religiosos, la noción de religiosidad es transgredida y cuestionada permanentemente, en el discurso de la poesía. Por el contrario, en los discursos mediáticos cada vez son más los encuentros entre la religiosidad y las ideas que se superponen en el poder. La poesía testimonial es el lugar de emociones liberadas para reclamar en derecho lo que la utopía de modernización y estado posibilitó con los consensos, con las simulaciones del posconflicto como le llama (Cárdenas 2003) al momento de pacificación y recuperación de las tierras de parte de las víctimas en medio de la guerra.

La sobrevivencia libera la potencia de las emociones a través del discurso poético que se faculta a sí mismo desbaratar los significados que se dan por establecidos, el de pasión, el de memoria, el de historia, el del derecho, la paz, la guerra, la justicia, el pensamiento. Asignan otras evidencias, otros documentos y rutas retóricas de salida, y así volverse sensible diría Didi-Huberman (2004), en y por la imagen, para actuar políticamente con esta sensibilidad que trae consigo asumir los lenguajes y las prácticas violentas. Ahora bien, es necesario pensar esta lengua del resto que agencia las

emociones, desde el lenguaje que proponen, por ello desarrollaré la idea, también a manera de conclusión, de que la lengua del testimonio es una lengua menor que posibilita la emancipación.

3.4. La lengua del testimonio, una lengua menor

Lo malo es sentir que pasa el sueño
a través de los ojos y del pecho
y no poder decir lo que sucede.
Sí: por esta palabra que yo escribo
seré después juzgado, ajusticiado;
no me defenderán contra la muerte
mi labor de contar, de decir cosas,
el ir muriendo en cada letra, de
ver cenizas donde está la vida.
Eduardo Cote Lamus (2019)

Me corresponde ahora hablar sobre la lengua del resto y la identificación que he encontrado en los poemas de lo que implica la palabra, el decir, en y a partir de ellos. He definido aquí la lengua del testimonio desde Agamben. Aquellos silencios del sobreviviente, esa búsqueda de textualidad para contar lo incontable, que hace de la poesía una experimentación, una explosión de imaginación para lo comunicable que no se puede comunicar sino afectar con la imagen. Sobre el género renovado desde la poesía en relación con el marco latinoamericano y global. Las escrituras del presente, la postautonomía, lo híbrido y el testimonio desde la poesía.

Dice Elaine Scary en su libro sobre el dolor *Body in pain* (1985) que lo que produce la guerra sobre los sujetos es el silencio, el ejercicio de borradura de palabra. También dice Benjamin en su conocido ensayo *El narrador* (Benjamin 2008) que los que vinieron de la guerra nunca pudieron contar lo acontecido. Se trata aquí de poetas testigo que nos hablan después de haber sido asesinados, que nos hablan desde su dolor íntimo, desde su dolor empático y condolido. La lengua literaria del testimonio deviene híbrida, contaminada, contagiada e impura, deviene una enfermedad para la poesía, para el idioma, para el silencio.

En este sentido tengo varias conclusiones con respecto al análisis realizado desde la técnica documental. Primero el foco sobre la imagen devela los diversos tratamientos que los y las autoras de la poesía testimonial utilizan para poder expresar los sentires de la época. Así, varios lenguajes como el periodístico y el audiovisual permean el lenguaje poético, ya no en cierto tipo de écfrasis literaria, como se trata en aquellos poemas donde se traduce el lenguaje de las obras de arte en los poemas, sino de una imaginaria

documental que atraviesa el lenguaje narrativo, que lo utiliza y lo disloca para crear la poesía, el testimonio como motivo del poema.

En su conocidísimo y sustancioso ensayo *Literatura postautónomas*, Josefina Ludmer (2012) habla del carácter de hibridez de la poesía actual, esa manifestación de lo digital y extra posiciones extendidas de lo literario por la relación con los medios digitales y audiovisuales. A mi entender la poesía testimonial utiliza la hibridez, como bien lo hemos notado en el análisis desarrollado de estos textos, pero no se inscribe en una tradición netamente digital, aunque parte de ella circula en plataformas de revistas como “La Raíz Invertida” u otras, el formato principal de creación de imágenes es la palabra.

Por tanto, esta creación de lo híbrido, este lenguaje de lo que resta, entendido desde la imagen nos muestra que la hibridez de géneros transita por la palabra misma en una suerte de condición de resistencia. Es más fácil hoy consumir imágenes virales a través de las plataformas digitales que a través de la poesía, a menos que estas se conviertan también en imágenes o fotogramas de fragmentos o poemas que circulan a maneras de fotos como si se tratasen de memes. En este sentido la poesía testimonial responde a lo que Ivonne Bordelois (2003) entiende como la palabra amenazada, crea imágenes con el silencio, para ser procesadas, entendidas y comprendidas desde la relación textual del lector con el poema. Desde la dialéctica de esa imaginación, para Bordelois (2003), la palabra está amenazada precisamente porque hay mucho ruido en los medios de comunicación y en la sociedad de la información.

Desde lo anterior, la poesía testimonial no es postautónoma, en la medida en que depende de la relación con la academia, con la institución literaria, con los lectores y los espacios letrados, aun cuando muchos de sus autores están por fuera del centro del campo o la producción literaria. Pero la hibridez me interroga sobre una posibilidad anterior a la experimentación literaria con lo digital, a la postautonomía. Aunque Ludmer (2012) no desarrolla en su ensayo las características de estas literaturas, quiero pensar en términos de lo híbrido como síntoma, como esta contaminación de los cuerpos textuales, anormales y atípicos que incluyen el testimonio, el anclaje en la realidad traumática, y la imagen poética como expresión y búsqueda de lenguaje.

Desde los poemas analizados, el movimiento entre las imágenes y el motivo del poema está ligado a los afectos, este desplazamiento entre narrativa y lírica es una constante que se manifiesta en todos los poemarios, también lo es la experiencia de movimiento que viven los sujetos en medio de la guerra, bien sea por asesinato, como en el caso de los poetas asesinados que se mueven del lugar de autoría hacia lo póstumo,

como sobrevivientes por sus obras, o bien sea desde la condición de exilio desde la que escriben autores que se encuentran en situación de desplazamiento, o bien sea desde el movimiento entre lo íntimo y lo público, entre el dolor propio vivido por una pérdida como en el caso de los poetas dolosos, o la empatía que se genera en el movimiento de los cuerpos por desaparición forzada o cuerpos que se reclaman como ausentes con una presencia en la poesía testimonial de poetas condolidos.

Mi conclusión con respecto a esta escritura desplazada, dislocada, en movimiento, es que la lengua del testimonio es también una lengua menor, en el sentido deleuze-guattariano del término, cuando analiza la obra de Kafka (Deleuze y Guattari 1978), es decir como un sistema de designación y enunciación colectiva que parte de la diversidad de la lengua histórica; en el caso de Kafka del alemán, y su contagio con la lengua materna. En el caso que analizo los poemas testimoniales, del español como lengua histórica, a través de la palabra escrita como tecnología, como registro culto, manifiesta contagios de la oralidad y de la coloquialidad para poder enunciar un punto de vista político y colectivo.

Observo aquí en la construcción de imágenes con la lengua literaria del resto incluso unas textualidades que circulan tanto en los medios de comunicación, como la noticia, la crónica periodística, imágenes y estribillos que se desapropian de las canciones populares, de es judeocristianas y de la inclusión de la naturaleza como fenómeno recurrente para hacer aparecer la vida después del desastre. Se convierte la lengua del resto en un vehículo de los rituales públicos para la poesía a través de esta hibridación de la lengua histórica, en la poesía y en la lengua que supuestamente debe darse como una variedad de lo culto, estándar, del español como idioma nacional.

Estos enunciados colectivizan el duelo en la media en que articulan referencias populares a la lengua escrita, desplazan al registro de la escritura unas formas que son propias de lo popular y no deslegitiman su estética, ni la articulación de las formas del paisaje y de la naturaleza en una búsqueda de cuerpos y de formas para enunciar la vida. Es una lengua menor no solo por tratarse de estar en los márgenes sino por alterar la estética de lo lírico, de lo tradicionalmente concebido como lírico y contagiarse de lo pasional colectivo.

La comunidad en falta, la noción de pueblo nación, de estado social de derecho y aspiración de justicia se hace a través de la emancipación de afectos, pero estos no son individuales, sino que se extienden al sentir colectivo, a la multirepresentación fracturada que se agencia desde los poemarios. Por ello, no sólo la vuelta al lenguaje y sus

experimentaciones, ni el uso coloquial son los que dan tonalidades épicas y líricas críticas a los poemas, sino también el ruido, la imagen persistente de la cercanía con lo animal, como forma de alianza entre la naturaleza afectada también por la guerra y lo humano. Lo común no niega el nihilismo, muy a la manera como lo plantea Esposito (2012), pues no se trata aquí de una comunidad de poetas testigo movidas por una misma identidad, sino que se escribe a partir de la no pertenencia a esa nada, de la existencia misma, que es lo que hace lo común la falta. Nos dice Esposito:

Porque la comunidad, está bien lejos de producir efectos de comunión, de "poner en común", de intimidad. No abriga y no protege. Por el contrario, expone al sujeto al riesgo más extremo: el de perder, con la propia individualidad, los confines que le garantizan ser intangible frente al otro, que le impiden deslizarse en la nada de la cosa (68).

Es así como, la falta es lo que hace lo común, la política comunal que teje los afectos, la existencia de la sobrevida, unida por el nihilismo⁵³ de la violencia y por la pérdida de sentidos, por la ausencia que es política hegemónica, por el olvido, pero la potencia de la falta es precisamente, más allá de la comunión, una forma de resistir a partir del resto, para dar otros sentidos, como el de la reorganización de la vida.

De este modo, aparece la representación animal con funciones muy particulares, como por ejemplo la de dar cuerpo, la de aglutinar lo fragmentado, la metamorfosis de esas voces que hablan desde la ausencia, lo vegetal también se alía con esta reorganización de la vida y la lengua entonces empieza a enunciar un tartamudeo, en el sentido en que entiende la lengua Deleuze y Guattari (1996), una agencia colectiva desde ese bramido monstruoso, desde el lirismo que se remonta con el ritmo como en el caso más visible que es el de los poemas de Andrade (2009).

En todos los poemas encontramos la vida reorganizada a partir de allí, de la imagen de los animales y vegetales como aliados para decir, para lo vivible y la supervivencia. Esta lengua menor está articulada, aliada no solo en la hibridez de géneros

⁵³ No olvidemos también aquí, que justamente, Galeano (1997) nos habla de la reacción nihilista del movimiento Nadaísta frente a la violencia, durante los años sesenta en Colombia. Aquí se trata de un nihilismo que enlaza, que motiva el movimiento, pero desde la no pertenencia, es mi explicación de que no existe un colectivo nombrado, por ejemplo, o no se pueda hablar de "generaciones" después de la *Generación desencantada* o *Generación N.N.*, caracterizada por la desesperanza. Todos ellos hacen parte de la Edad de los poetas, pero en el periodo que abordo en esta investigación es donde más se lleva al límite esta condición desde el testimonio como textualidad poética y desde la no pertenencia, deliberada y que se contagia y evidencia las pasiones lo cual ha generado también que esta producción sea más o menos desdeñada por los cánones y las tradiciones que no dan valor a estas formas de escritura del resto, por tratarse de escritos en caliente donde prima el afecto o por escribirse desde los bordes y temas marginales de la poesía, como el de las violencias y las víctimas, que podrían considerarse de menor valor poético. Lo que encuentro aquí es un rastreo precisamente de cómo los afectos y lo póstumo dota de carácter estético a estos poemas testimoniales de la Edad de los poetas.

sino en la hibridez de lo humano con lo animal para poder dar lenguaje, para poder enunciarse desde la nuda vida, desde un lugar que descentra el antropocentrismo del lenguaje y lo lleva a otros niveles de lo que implica la sobrevivencia desde la lengua del resto: la consciencia de ese sistema interdependiente con animales, con objetos, con los restos, para poderse articular como una totalidad emergente, sobreviviente, a pesar de la destrucción.

Las consignas de la digitalización son ruidosas, son virales, la palabra está amenazada porque no da espacio a sus silencios, porque violenta el silencio. La poesía se sigue escribiendo y haciendo imágenes para transmitir esos silencios que son afectos de la violencia. La poesía a diferencia de la imagen de otro texto como el meme, o la fotografía, permite la reflexión ante la imagen que propone, la llegada del afecto que convoca y la sugerencia del signo y el significado que estalla de acuerdo con la experiencia del lector, no es una imagen prefijada, una lectura estereotipada, sino que propone una provocación crítica que resiste al consumo de la imagen ya dada para pensar al otro, lo cual es la dinámica de la viralización del odio según Emcke (2017).

Lo analiza Didi-Huberman (2008a) también sobre la imagen que se propaga frente al consumo, que se expone a la espectacularización y la imagen que se resiste, que se enciende como la resistencia, en lo que él llama una combustión, que es en últimas lo que interpreto aquí como una reflexión crítica.

De este modo, las imágenes de la lengua del resto no son las del desplazado que hace cifras para los informes, o tampoco las de la pobreza bajo la que se estigmatiza un exiliado, las imágenes cuentan una humanidad fracturada, una vulnerabilidad situada en el cuerpo de quienes han sido desaparecidos, en el cuerpo de quienes han sido asesinados, pero también un cuerpo que se resignifica a partir de su condición animal, de su ecología con otros cuerpos, de la vida después de la muerte, que agencian estos territorios imaginarios como posibilidades de lo vivible, de lo contable y del lenguaje imposible de articular pero articulado a lo animal, a lo bio-tanatopolítico que aquí se transforma en sobrevivencia.

Los cuerpos de la lengua del resto incomodan, dicen cosas, enuncian colectivamente atentan contra dos funciones indispensables de opresión de los afectos, dos discursos hegemónicos: el del “buen” hablar para decir lo incomunicable y el del pensar colectivamente, el de elaborar imágenes para sentir, incluso el de la escucha atenta, si pensamos en que los modos de transmisión de esta poesía todavía se anclan en los festivales literarios como “Las líneas de su mano”, que hace el Gimnasio Moderno de

Bogotá, cuyo tema durante el 2016 fue la paz en el mundo, o el “Festival Internacional de Poesía de Medellín”, que hace también la Fundación Prometeo y que desde hace años interpela otras lógicas frente a la sociedad cada vez más desvinculada.

Las acciones más pequeñas como la lectura de estos poemas en la escuela que hace tal vez el poeta ganador del Premio Nacional al Docente BBVA en la versión (2017), el poeta Edwin Rendón, a quien no he nombrado antes aquí puesto que no tiene una obra poética alrededor del tema, pero sí ejerce la educación poética con fines de sanación emocional colectiva (BBVA s.f.). Merece la pena exaltar su gesto de educación poética, gestos que, en un momento de estado de excepción, logran posesionar el discurso de la poesía como tensor crítico de la historia, como discurso sensible y reparador de justicia, como discurso emancipatorio frente a un estado de excepción permanente.

3.5. La reorganización del bios

Algo que encuentro en la tendencia estética de la poesía testimonial en su conjunto es una desacralización de lo mesiánico. Así como el mismo estado de excepción se retrata como permanente, como lo póstumo aparece como condición existencial de lo vivible, también se sabe, se expresa, que la poesía no es una forma de salvación, que no hay salvación o heroicidades posibles. Este es un mensaje que se estructura en la evolución desde que analizo la producción poética de Tirso Vélez (2016) y de Julio Daniel Chaparro, ya hay escepticismo sobre la posibilidad de salida del conflicto armado y de la guerra, en cambio se aprecia, en los otros poemarios como crece tal escepticismo, tal desencanto y, en cambio, hay una tendencia a reorganizar la vida, los lugares ya no son símbolo de fecundación sino de vida que habita en medio de la destrucción y las imágenes del resto, toda una ecología que se pone allí, no como símbolo sino como lugar posible del decir, de lo vivible después de la guerra.

En este sentido la reorganización del *bios* como política de la sobrevivencia podría nombrarse como sobrebio-política desde la emancipación y agencia que representan estos lugares como lugares comunes de lo político, articulado a una suerte de manera de entender los derechos humanos y la aspiración del estado social de derechos, incluyendo a la naturaleza. Entendiendo la escritura como desplazamiento, este devenir animal-máquina está construyendo un imaginario de deshumanización del derecho, como lo entiende Boaventura de Sousa Santos (2012), donde prevalece una noción de los derechos humanos interculturales, donde el eje y centro del derecho no son solo los humanos sino

la naturaleza, en este caso también las máquinas se inscriben allí articuladas a lo animal y a lo humano.

El planteamiento central de quienes defienden esta tesis emancipatoria es la construcción e interpretación de un mundo nuevo donde el hombre deje de ser el centro de todo para convertirse en una parte relativamente insignificante de un todo mucho más amplio: el mundo natural. En lo estrictamente jurídico, este nuevo paradigma plantea una redefinición de lo que es el derecho occidental y concretamente los derechos humanos donde el hombre no sea ya el eje de todo el sistema, sino un componente dentro de un gran sistema. (De Sousa Santos, Boaventura 2012, 35)

Noto que en la producción literaria que analizo, en la poesía testimonial escrita por este poeta testigo (a), un elemento común es la justicia desde la perspectiva del estado natural y la dignidad a partir del despojo. Sobrevivir en la poesía implica renombrar los lugares e imágenes del país, del pueblo y nombrar lo natural como posibilidad del después de la guerra. Un elemento en común es la imagen animal como restituyente de lo perdido a los humanos, una vuelta que hace el imaginario, la poética pública donde se incluye la perspectiva de los derechos humanos, despojados a causa de la guerra, pero reestablecidos desde la condición de la naturaleza imaginaria articulada a los afectos. Lo animal no choca con la humanización intencionada que tienen los poetas testigo como gesto de escucha, por el contrario, el volver sensible implica también reconocer el potencial de las imágenes de lo animal para reivindicar, para hacer justicia, frente al despojo de un paradigma justiciero de lo humano fallido, centrado en el hombre como categoría molar.

Al menos así se configura desde la imaginación pública que proponen la lengua del resto en la poesía testimonial. La estética de la sobrevivencia tiene como característica incomodar, parte de todo lo anómalo, lo indecible para decirse, el tartamudeo de la lengua y de la escritura según Deleuze y Guattari (1996). Es así como emergen los cuerpos extraños de la memoria, que se hacen visibles en propuestas poéticas contemporáneas. Referencias a crímenes que han quedado en la impunidad, la desaparición forzada, el desplazamiento, los asesinatos violentos se vuelven materia de la poesía.

La condición del sobreviviente es la de superar la muerte, ir más allá, se presenta como una visión del más allá de la muerte, como un cuerpo que es extraño pues políticamente, biopolíticamente, es un cuerpo despojado de su derecho a la vida, violentado y llevado al nivel más precario de la organicidad, al resto. El resto de la memoria es una afección que los poetas hacen emerger, hacen sobrevivir, resistir y vislumbrarse como intermitencias intensas de la memoria, como constelación ruidosa. La memoria de estos cuerpos anómalos, pone en evidencia las operaciones tanatológicas, los crímenes del estado, del paraestado, de las guerrillas y principalmente la condición de la

víctima, pero no se queda en la forma de denuncia desde lo poético, sino que esta manera de hacer poesía hace posible la dignificación de la vida, restituye el derecho a quienes han atravesado el marco de guerra, crean la ritualidad para el duelo colectivo.

Así entonces, la noción de palabra es la de cuerpo-herido, donde “un cuerpo extraño es un cuerpo enfermo” (Nancy 2007), un cuerpo que incomoda dentro del conjunto de diferentes cuerpos que en este caso organizan un país, *es un alma que habla*, genera un sonido, un bramido animal, pues vuelve desde su condición de resto, a decirse y a empoderarse en una intensidad, en una forma de hacer poesía. En la poesía, este ruido, esta distorsión es una música del silencio. Por eso, a esta constelación, también tengo que pensarla en términos de una definición de la poesía, relacionarla con el silencio, y lo que implica la música del poema, en función de analizar las formas con las que se construyen los poemarios.

Algunos autores como Nelson Romero Guzmán (2015) aluden a la música negra, aquella que emerge de la oscuridad y que resuena desde una posibilidad del exilio de lo canónico y tiene continuidad en este presente afectado por la violencia:

pero me has dado la paciencia
el silencio para alumbrar un país
que no se cansa en la oscuridad de barrer
hojas muertas. (Romero 2015, 30-31)

Así lo evoca el poeta en este poema titulado “Homenaje a la música de Arturo”, de hecho, el nombre del poemario “Música lenta” (2015) nos da la idea del movimiento melancólico, triste que resuena en este tipo de apuestas poéticas. El silencio se transgrede en esa relación de luz, en la intermitencia de sobrevivir y de lo circular que implica la oscuridad de la violencia.

Tenemos los poemas “Música” de Juan Carlos Galeano (2015) y “Música negra” de Nelson Romero Guzmán (2015), la imagen *música* se puede leer desde la tradición poética latinoamericana pues recordemos que para Octavio Paz “el poema es un caracol en donde resuena la música del mundo” (1956, 13) y sobre esta idea del *poema-música*, entendiéndolo además que en el mismo texto que citamos Paz (1956, 40) definió el lenguaje poético de corte social durante la modernidad, como un lenguaje suicida, contemplando todos los contagios de la poesía con otros lenguajes como el periodístico.

Pero en Colombia, este lenguaje del dolor, este ruido le da un nuevo carácter al testimonio, sin ser crónica, crea un tiempo otro, un pasado cuyo referente es la realidad de la violencia y en esa función de la poesía como testimonio y como lenguaje del dolor

también encontramos referentes de la tradición poética latinoamericana como los señala Kamenzain (2007), sobre lo testimonial de la poesía en autores como César Vallejo y Alejandra Pizarnik. Estamos entonces frente a una música- poesía contemporánea que transgrede lo sacro pero que tiene raíz en la transgresión, tal vez se soporta en este lenguaje del dolor para crear una manifestación de la violencia, dolosa.

De este modo, lo eufónico de la palabra, de la poesía transgredida, nos entrega un sonido alternativo a lo eufónico, y al mismo tiempo fragmentado y vacío en su origen, desarraigado y no nacionalista o patriótico, sino afectado. Es decir, la sensibilidad de lo que sobrevive en la poesía contemporánea, en ese ruido que evoca el habla, encuentro que desde la falta se común-ica (Esposito 2007), se pone en común el dolor y la intensidad política de sobrevivir. Porque se hace comunidad en la falta y es el silencio, desde la interpretación de Esposito sobre Heidegger, el lugar del origen y el lugar colectivo y político del mismo, una apuesta política; en el caso de la poesía colombiana, un ruido que se evoca para afectar políticamente a los vivos.

En la estética de la sobrevivencia el cuerpo es el vehículo de lo innombrable, el ruido y palabra poéticas anómalas, incómodas, testimoniales y cargadas de afecto. El ruido es entonces posible de ser poetizado a través del cuerpo que se recuerda, del cuerpo que da palabra y utiliza la palabra para distorsionar, del balbuceo y la disfonía de quien habla desde su condición de violentado.

Entre los poemarios que he mencionado también encontramos que la referencia a cuerpos desaparecidos como cuerpos del ruido se hace en función de incomodar, de testimoniar con el lenguaje poético y de crear una militancia desde la muerte y desde el cuerpo ausente, que reaparece en la poesía para perturbar el silencio de origen, para configurar una perspectiva de lo común donde la falta se expone con este lenguaje de dolor y también se genera el agenciamiento de un duelo colectivo.

Aparecen en esta época trabajos con la intención de sentir, de mostrar los cuerpos ausentes, de quienes aún ni siquiera se han encontrado restos, o incluso hay certeza sobre una muerte. Es lo que ocurre con la desaparición forzada, el Centro de Memoria Histórica (2016) documenta en tres tomos que analizan el problema desde los marcos jurídicos, las implicaciones sociales, una investigación muy detallada y pertinente del problema que arroja datos y la idea de que Colombia, siendo un país que adopta el régimen democrático, ha tenido en 45 años más desaparecidos que los países del cono sur donde se instauró la dictadura como forma de gobierno. Por eso es necesario decir que se trata de un estado totalitario, de un estado permanente de excepción (Ochoa Gautier 2004).

Puedo encontrar así, cómo el devenir-animal opera en esa suerte de alianza por contagio (Deleuze & Guattari 1994) en donde el cuerpo, los restos, lo orgánico y también lo animal, no son figuraciones ni metáforas, sino memoria viviente de los cuerpos que faltan en Colombia, de los pueblos borrados, es decir un devenir-sobreviviente que involucra tanto al cuerpo recordado como a quien lo recuerda. Ese lugar de las víctimas de la violencia es entonces una manada de sobrevivientes, establece desde la literatura como vida, un lugar intermedio, donde quienes están vivos, pero han sido afectados, recuerdan y en la memoria afectan a los lectores haciendo aparecer sus cuerpos ausentes.

Todo esto nos muestra que las formas culturales están permeadas de la misma latencia. Los poemarios que he convocado en esta ocasión, nos hablan de la estética de la sobrevivencia que surge como hipótesis cultural de la época, y que guarda una tradición relacionada con otras experiencias de trauma en Latinoamérica. Bajo sus propios contextos y marcos de guerras, encontramos propuestas que se manifiestan frente a las problemáticas de las violencias y los conflictos sociales tales como las de Néstor Perlongher, Raúl Zurita, incluso los poemas anónimos escritos en los campos de concentración que recoge Jaume Peris Blanes (2016) , y que pueden tener también la misma relación tradicional con la anti poesía y con otras formas menos genéricas de la poesía, desde los afectos de los que hemos hablado en esta ocasión.

Cuerpos ruidosos y la comunidad afectiva de la memoria

Como expuse en el apartado anterior, la imagen que emerge en diferentes registros culturales es la imagen común del dolor, del origen y la falta, que se concreta a través del cuerpo-palabra. De este modo, la política de los muertos y esta comunidad fragmentada y herida, como los cuerpos mismos de las víctimas cobra un tono elegíaco y polifónico. Nos dice Borges (1974) que *todo poema es una elegía*, y así lo manifiesta la constelación ruidosa que he traído a esta investigación con este lenguaje del dolor, con los afectos de la indignación y la vergüenza, con la interpelación de la sobrevida.

El tono elegíaco testimonial muestra nuevas maneras de producirse en la estética de lo que sobrevive. Por esto, el lenguaje del cuerpo ruidoso, la palabra, el nombre, común del poema, se nos revela como anomalía ante el gran canon de la poesía que la concibe lejana de las realidades sociales, pero cerca del origen y la finitud como la otra cara del mismo comienzo. Así también, la lengua del cuerpo ausente es fragmentaria y crea una comunidad, que, aunque dispersa, nos entrega una reflexión y manifestación política que

forman la resistencia ante la impunidad y el olvido, ante la huella que ha dejado la guerra y la necesidad de ritualidad de la muerte.

La comunidad originaria de estos poemas ejerce una micro política de la memoria, la muerte es el lugar de la sobrevida. Hay que entender entonces una noción religiosa de la memoria, en la que la poesía está ejerciendo su lugar catártico en el sentido clásico en que se concibe lo épico; podría decir que los fragmentos de esta lengua cadáver de la violencia, ruidos y cuerpos esparcidos a lo largo de diversas propuestas de autores colectivos conforman ese movimiento cultural de la sobrevivencia en Colombia, los poemarios interpelan una poética pública.

La idea anterior constituye una forma política nueva de la modernidad, donde el espectro de los muertos, el fantasma, convive y revive la falta, hace justicia a través de la palabra. Pero no únicamente de lo moderno, sino que está ligada a la atemporalidad del origen. Y aquí vale la pena relacionar una noción de la cosmogonía de lo ancestral indígena, al igual que la manera de ritualizar el dolor, la cual alude al reino de los muertos, si asumimos que ese reino, del más allá, es la sobrevida, entonces esa noción de cosmogonía se configura en los poemas políticamente haciendo justicia, catarsis y ritualidad frente a los cuerpos ausentes. La poesía testimonial colombiana estaría respondiendo a la necesidad de catarsis y duelo colectivo.

Por supuesto la épica destaca a un héroe, pero en este caso, en cuanto al ruido monstruoso que brama, los héroes son las víctimas, los héroes son cuerpos extraños, anómalos, muertos, que la misma palabra configura en un tono elegíaco, tergiversado y transgredido por el lenguaje animal, por la coloquialidad, por la oralidad y las textualidades de la lengua menor que se inscriben en los poemarios y que facilitan la emancipación de las emociones públicas.

La letra impura de la poesía es este bramido, llora, se duele, por todas las voces de los espectros invocados en el reino de los muertos. Políticamente este reino protesta, reclama una restitución, hace justicia en el sentido en que existe en la palabra, y en la estética que convoca la representación, un viraje ético y político desde la expresión de la huella de la violencia, y con ello la dignificación de lo humano, la intensidad expuesta y abierta para crear un lazo común con el lector e interpelarlo.

La nación colombiana de la muerte, de la ausencia y el desplazamiento entonces aparece, se la ve sumergida en la poesía, con más vida y más ciudadanía política en la lectura de estos poemarios. La geografía también se cartografía en los poemas, la estética

nos la inunda de cuerpos que bordean los paisajes. Todas las constituciones de lo común son visibles a través del ojo de la estética de la sobrevivencia.

Así también, puede notarse un sentido religioso, no mesiánico, sino, desde lo entiende Julia Kristeva (1988) en su libro “Sobre la abyección”, donde la literatura es la posible religión laica, ritual de justicia y enunciación del dolo, del estado de derechos fallido e intercultural como lo hemos desarrollado y de la posibilidad de reorganización de la vida con la creación de imágenes de lo animal que ya no develan solo el sentido tanático de la política como lo expresa Giorgi (2014) sobre la narrativa en Latinoamérica solo en el sentido de la sobrevivencia y de lo vivible en lo póstumo.

El cuerpo-palabra herido, no solo busca interpelar y afectar al lector, sino que también en la catarsis que agencia, lo animal, lo natural, lo sobrenatural, es invocado como un lugar político de cumplimiento de la justicia, de allí que lo monstruoso y lo informe del horror no sea la única característica de la estética de la sobrevivencia, sino que se apela al origen, a las intersecciones con lo orgánico para darle un lugar político a la anomalía, el ruido del bramido, el incómodo y molesto ruido de estos poemas, hace descansar a los muertos en y a través de la naturaleza, de los lugares y artefactos que conforman una ecología de la sobrevivencia.

3.6. Sobrebiopoética pública en La edad de los poetas

Al comenzar la escritura de este ensayo planteo los temas de la urgencia, de la emergencia de La edad de los poetas en Colombia. Este no es un tema colateral o de mero desplazamiento de categorías entre Europa y el caso de Colombia. Por el contrario, asumo que las similitudes frente al estado de excepción que se dan a partir de Auschwitz y lo sucedido durante la primera y segunda guerra mundial, porque allí emerge también el pensar la vida y desde estos dispositivos de gestión de la vida y clasificación y jerarquización deriva también toda el pensamiento biopolítico de occidente que se extiende hasta las formas de hacer política en los países del sur de América.

De este modo, me sumo al análisis de Ignacio Irazusta, Jaime Pérez y Silvia Rodríguez Maeso (Irazusta, Pérez y Rodríguez Maeso 2018), como una forma de politizar la vida, que se estudia desde estos autores en relación con la modernidad y la naturaleza del poder. Los autores en mención analizan el llamado “paradigma inmunitario” que se extiende hasta la comprensión política de la aparición como mecanismo inmunitario y reparto de lo sensible en el estado de excepción, la aparición como política de la desaparición. La aparición como aspiración de justicia y las políticas del afecto que

manifiesta la poesía son entonces formas de hacer filosofía política, donde se necesita examinar los dispositivos inmunitarios del control político de la vida y la muerte.

En esta pugna política el pensamiento político que deriva de la poesía hace aparecer el reclamo a los excluidos, a los migrantes a los desaparecidos, desde el testimonio de los afectos y su relación con una manifestación democrática del amor y la justicia. Es decir una gran conclusión que deriva desde aquí es que la poesía testimonial, como filosofía política, es un contra dispositivo inmunitario que enlaza, que manifiesta y hace pública la participación de los sin parte, de los que quieren ser borrados y elididos del sistema político bajo las lógicas de la economía política del odio, la necropolítica del *estado de excepción*, bien sea porque representan una amenaza, caso de líderes, de poetas activistas sociales, de desplazados, de afros, de campesinos, o porque transgreden el orden del *status quo* enunciándose desde su vulnerabilidad.

La filosofía de la sobrevivencia tiene el sensorium del testimonio como forma política que manifiestan en sus poemarios y poemas los poetas testigo, desde su construcción autoral y política-poética pública. Llamo a esta manifestación, desde el híbrido entre las textualidades testimoniales y poética, la estética de la sobrevivencia o sobrebiopoética. Esta sensibilidad responde a los discursos hegemónicos de la violencia en Colombia y del posconflicto y la memoria, a la violencia que se construye como régimen del estado de excepción.

La inmunización como articulador del bios y la política, del bios y la zoe, es un paradigma también de inmunización de lo sensible, de expansión de la anulación de la empatía en medio del estado de excepción, frente; a ello la poesía testimonial ejerce una mediación entre las imágenes de la guerra, de la destrucción y los afectos, que se traduce en filosofía política en el sentido que se transforma la inmunización en una manera de acercar, de volver sensible, a quien se deja contagiar. Esto es que lo inmune se explica en la utilización de las textualidades de lo violento, los cuerpos fragmentados, por ejemplo, pero lo afectivo hace que este proceso, este eje articulador de la biopolítica, desde Espósito, se transforme en otra cosa, reorganice la vida, operando así en la lógica de la sobrevivencia, como lenguaje, como mediación de la filosofía de sobrevivir, responde así a la inmunización con autoinmunidad, que, en palabras de Espósito, se entiende así:

La dinámica de inmunización tiende a contradecirse, abriéndose a una posible transformación. Tal como sucede en los procesos biológicos de tolerancia inmunitaria, en los que se admiten trasplantes de órganos de otros cuerpos, o también en el proceso de embarazo que abre el cuerpo femenino a la concepción de otra vida, también los sistemas inmunitarios del cuerpo social pueden alcanzar un punto de inversión capaz de reconstruir

la relación con la *comunitas* y con el *munus* (esto es hacer comunidad)⁵⁴ que esta porta por dentro de sí con su dimensión originaria (...) Se trata más bien de que la política ha de ser pensada a partir del fenómeno de la vida. (Esposito 2012, 23-24)

El sensorium de la poesía testimonial es autoinmune porque utiliza el lenguaje de la guerra, del afecto que deja la guerra y reorganiza la vida a partir del resto, donde el bios es presentado como una política, como un agente que en los cuerpos palabra agencia políticamente la vida después de la muerte. La poesía testimonial tiene entonces la función de transgredir la biopolítica y articularse a ella desde el estado de excepción, desde la indeterminación del cumplimiento de la norma y la falta, para otorgarle a la imaginación otra ley, la de la sobrevivencia, la de la común-icación, la de dar el *munus* que genera la alianza, en este caso la de los sobrevivientes, la del alma de un país fragmentado y herido cuya sensibilidad agencia la vida con otras formas, para poder sobrepasar la destrucción y seguir en lo vivible, en lo póstumo, a pesar de la amenaza.

Al responder el interrogante que me propuse con esta investigación he dado cuenta de los aspectos formales y en relación con el contenido que tiene la poesía testimonial como discurso y estética de la sobrevivencia. La compleja gama de afectos que circulan en la imaginación sensible que estructuran una poética pública, un movimiento cultural cuyos agentes primarios son los poetas testigo, desde su construcción autoral histórica que no es fija sino que responde a la emergencia, a la necesidad de afectar, desde el sentir y el afecto que reciben, al pathos que motiva la escritura poética como una respuesta alterna a los discursos públicos banalizados tanto de la guerra como de la memoria histórica y el posconflicto.

Plantee a la filosofía como posibilidad continuada en la poesía, una filosofía de la sobrevivencia cuyo sistema de pensamiento incluye lo afectivo, la articulación con la naturaleza, con otros objetos y lugares, con todo lo que implica al ser humano que vive la existencia sitiada, el desastre de la violencia y que lo sobrevive para dar cuenta de lo póstumo, a partir de la reorganización de la vida. Esta filosofía también le apunta a poner en cuestión las normas, el cumplimiento del estado social de derechos y la comprensión de los derechos humanos desde la condición de lo póstumo, que como he sostenido, se articula a lo vivible.

A esta articulación entre la reorganización de la vida que viene desde el resto, desde la experiencia del estado de excepción como norma permanente y desde la herida

⁵⁴ El paréntesis es mío.

y la falta en común que sufre el colectivo, se le superpone o se genera en la autoinmunidad la sobrebiopoética pública, puesto que, como dije anteriormente, pone al descubierto no sólo la violencia vivida, las condiciones e imágenes de los regímenes violentos sufridos y los afectos que agencia la guerra como estrategia económica del odio, sino también la vida posible y vivible a partir de la destrucción.

La sobrebiopoética da cuenta de la sobrevivencia que se agencia colectivamente cuyas políticas estéticas emergen en unas formas de reorganización, de convivencia con lo precario y con lo que queda a pesar de la destrucción, instauran un nuevo régimen de vida que es igualmente una nueva forma de gestionar y comprender la vida en el escenario de lo póstumo, en la interdependencia que generan o hacen visibles estas escrituras del resto o poemas testimoniales.

Se sobrevive a través de las obras poéticas que se rememoran, se sobrevive en los poemas, se sobrevive con la catarsis de la tristeza social, con los rituales públicos que ejerce la poesía, se sobrevive a través de la empatía que genera la escritura de poemas sobre los temas de la violencia, se sobrevive dando imágenes, pensando y criticando la realidad social, afectando con estos poemas contagiados de la guerra, interviniendo las imágenes de las pantallas, de los reflectores que generan tanta luz, tal como piensa Didi Huberman (2012) la sobrevivencia, poniendo luz, distinta e intermitente bajo esos reflectores, que, digamos, están en el lenguaje cotidiano de la economía política del odio. Se sobrevive porque se hace aparecer lo desaparecido, lo aniquilado, a través del resto y esta es la filosofía política de la poesía testimonial como dinámica autoinmune, como un cáncer sensible que genera anticuerpos, que resiste y afecta a los cuerpos “normalizado”, el de la violencia, el del olvido.

La poesía testimonial escrita en los últimos decenios del siglo XX y los primeros del siglo XXI en Colombia piensa la existencia desde la sobrebiopoética, un sistema ecológico autoinmune que le da fuerza a esa energía que motiva la escritura a partir de lo sentido, a partir de la estructura sentimental de la época y que se aloja en los poemas para buscar a sus interlocutores.

En esa dialéctica de las tomas de posiciones de los autores y de la recepción de sus lectores está definido el futuro vivible de un contexto aún en amenaza, aún en guerra y en crisis porque no se soluciona el problema de fondo, porque se vive con la violencia permanente y lo que hace la poesía es dar cuenta de esa sobrebiopoética que a través de la vida, de la presencia de lo desaparecido, a través del resto y de la ecología animal, de lugares y paisajes, logra emancipar las emociones de los sin parte, establece regímenes

políticos de la vida en común así como también poner en público a aquellos que se les excluye y elimina en la gestión de la vida, los hace sobrevivir desde su ausencia. No solo hablo de la desaparición forzada, sino de la exclusión, de la migración interna, de la gestión de multitudes. Esta es la filosofía política de la poesía testimonial.

Se sobrevive en la imagen, sobrevive la memoria que es sujeto de olvido, por los afectos, sobreviven los colectivos por los afectos, la potencia de estos afectos se reúne en una serie de relaciones inmanentes de sentido, organizan la vida después de la muerte, autoinmunizan ante las tanatopolíticas o el necropoder que se banaliza. Un concepto de sobrevivencia se crea en la reunión de todos los poemas convocados, el testimonio además de ser potencia estética establece una noción común de lo que sobrevive, marcada por las políticas de la amistad, de los medios limpios y de la comunalidad como soportes de este pensamiento de la sobrevivencia desde la poesía o sobrebiopoética.

La sobrebiopoética aborda entonces la relación de la poesía con el derecho en la medida en que lo depone, en que el testimonio funciona como mediación de lo afectivo para reparar la falta desde la enunciación del dolo, desde la reparación y la justicia que en el imaginario se hace a partir de ese sacar al cuerpo sufriente del lugar del padecimiento y ponerlo en cambio en el lugar de la enfermedad de la gestión política de la vida y la muerte. La relación entre culpa y pena que pone en cuestión los problemas del punitivismo y la responsabilidad estatal en la implementación de la guerra, la biopolítica tiene una amplia tradición desde las reflexiones Foucaultianas que sigue también Agamben, luego encontramos la noción de necropolítica asociada a la gestión de los cuerpos y las muertes como parte de la llamada neocolonización que aborda Mbembe (2006) y que establece dinámicas de guerra permanentes para nuestro país comparadas con las actuales en África y en otros lugares del planeta.

Frente a ello, el régimen autoinmunitario de la sobrebiopoética desde la poesía testimonial, al menos en Colombia, establece otra forma de vida a partir de la muerte, pues no es en la destrucción sino en la ruina donde se resguarda la posibilidad de lo vivible, lo afectivo de la condición póstuma, que al mismo tiempo es la posibilidad de pensarse la existencia, la vida, en condiciones de emboscada y después de haber pasado el trauma, nada asegura que la violencia se detenga. Lo más probable es que aquí la vida siga en amenaza permanente, aun así, la poesía testimonial da cuenta de la vida allí, de lo que puede agenciar el dolor, la amistad, la empatía, la condolencia, todos ellos sentimientos de un profundo amor que aspira a sentimientos patrióticos desde el punto de vista de lo ritual, de lo aspiracional y de lo humano en relación para poder vivir.

Dice Marina Garcés (2015, 2017) también que en algún momento se anunció la crisis, el fin de la filosofía y se sigue pensando. Sin embargo, la filosofía se sigue renovando frente a la condición póstuma. Aquí la poesía testimonial da cuenta también de una renovación no sólo de lo poético como democrático y político sino como potencia de pensar la existencia, de problematizar el pensamiento y de hacer pensar y sentir con las imágenes que crea, por ello las mediaciones de lo sensible, que no las representaciones, se vuelven también mediaciones de lo filósofo político. Todo con el fin de devolverle a la palabra esos silencios primigenios, a la comunidad, a ese pueblo que falta.

El tiempo aquí se piensa también, se transgrede y se trastoca con la autoinmunidad de la sobrebiopoética pública, pues noto cómo lo dislocado de una poesía testimonial que escribiría Chaparro (1990) o Vélez (2018) en los años 80, vuelve a leerse con absoluta presencia de lo enunciado, tanto de la realidad como de la voz que impunemente clama justicia a través de estos poemas. También este tiempo que se actualiza para pensar lo que sobrevive, para mirar como el ángel de la historia al que se refería Benjamín (2008) viendo el cuadro del Ángel de la historia de Paul Klee, ese que gira ligeramente la cabeza hacia atrás y solo ve la destrucción, la ruina:

Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad". (Benjamín 2008, 310)

Esa tempestad es el futuro que empuja los restos, la vida reorganizada desde la ruina, la historia de Colombia agita sus alas hacia el porvenir sin mirar atrás, la tempestad empuja todos los archivos hacia el pasado, los colombianos damos la espalda a este cúmulo de ruinas. La poesía en cambio las mira, las testimonia, se vuelve enfermedad autoinmune para contagiar a otros, su recurso es el montaje de imágenes que dan cuenta de las emociones allí cristalizadas, el cúmulo crece en el archivo, pero se desapropia cuando el poema pone a mirar al lector los restos de la guerra, buscando afectarlo, justamente haciendo contrapeso.

En el movimiento de las alas del ángel, la poesía testimonial hace la contra historia, a ese discurso que es la tempestad a la que se le llama aún en el siglo XXI,

progreso, necropolítica, tanatopolítica, y que no permite la escucha, la mirada de las imágenes que sobreviven, que anestesia con su espectáculo diario e inacabado. Este es el gesto de los poetas testigo, el de mirar, el de traducir en imágenes la historia y el dolor, el de ponerlo allí de nuevo para hacer posible la vida, conmoviendo, para dar cuenta de una existencia, de un ser sobreviviente en el país donde la violencia no acata al himno nacional, cuyas letras decimonónicas enuncian en pasado: “Cesó la horrible noche” y no cesa.

Obras citadas

- Acosta, Fabiola. *Al otro lado de la guerra*. Ibagué: Caza de libros, 2014.
- Adorno, Theodor W. *Notas sobre literatura. Obra completa 11*. Madrid: Akal Básica de Bolsillo, 2003.
- Agamben, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo? Incluye El amigo y la Iglesia Y el Reino*. . Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2016.
- . *Estado de excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010.
- . *Homo sacer II, I. Estado de excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.
- . *Karman: breve tratado sobre la acción, la culpa y el gesto*. . Ciudad de Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A., 2018.
- . *Lo que queda de Auschwitz. El Archivo y el testigo. Homo sacer III* . . Madrid: Pre-textos, 2000.
- Andrade, Martha Cecilia. *Circulando. Rutas poéticas de la violencia en Colombia*. Barranquilla: Travesías, 2009.
- Ariza Navarro, Adolfo. «Oficio de pájaro.» *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*. Número 19-enero-Junio, 2014: 229-244.
- . *Regresemos a que nos maten amor*. Santa Marta: Secretaría de cultura de Santa Marta, 2008.
- Athías, Beatriz Vanegas. «Poéticas de la violencia en Colombia. El papel de la poesía en la formación de una memoria crítica.» *Revista Temas: Departamento de Humanidades Universida Santo Tomás Bucaramanga*., 2018: 1009-121.
- Badiou, Alain. *Elogio del amor*. Madrid: Editorial: La esfera de los libros, 2011.
- . *Manifiesto por la filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1989.
- . *The age of the poets and other writings from twentieth-century poetry and prose*. US: Verso, 2014
- Badiou, Alain, y Silvana Corazzzi. *Justicia, filosofía y literatura*. Buenos Aires: Homo Sapiens, 2007.
- Bajtín, Mijaíl. *Yo también soy. (Fragmentos sobre el otro)*. . México: Taurus, Alfaguara S.A., 2000.
- BBVA. *Premio Nacional al Docente BBVA*. s.f. <https://www.premio-nacional-al-docente-bbva.com.co/ganadores-anteriores/#2017> (último acceso: 24 de 06 de 2019).
- Benavides, Horacio. *Conversación a oscuras*. Medellín: Frailejón Editores, 2014.
- Benjamin, Walter. *El narrador*. Santiago de Chile: Ediciones metales pesados, 2008.
- . *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. México D.F.: Taurus, 2001.

- Benjamín, Walter. *Sobre el concepto de historia, en Obras, libro I, Vol.2*. Madrid: ADaba Editores, 2008.
- Benjamin, Waltir. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Editorial Ítaca, 2008.
- Berger, Jhon. *Páginas de la herida*. . Madrid: Colección Visor, 1994.
- Bernstein, Charles. *La política de la forma poética. Poesía y política pública*. . La Habana: Torre de letras, 2006.
- Beverley, Jhon. «Anatomía del testimonio.» *Revista de crítica literaria latinoamericana, año XIII, No 25, 1987: 7-16*.
- Bordelois, Ivonne. *Etimología de las pasiones*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.
- . *La palabra amenazada*. Buenos Aires: Libros del zorzal, 2004.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- Butler, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. México: Paidós, 2010.
- . «¡Nosotros, el pueblo!» En *¿Qué es un pueblo?*, de Alain Badiou, Judith, Didi-Huberman, Georges Buttler, Pierre Bourdieu y Jacques, Ranciére, 55-70. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2004.
- Cadavid, Jorge, Torres Óscar, y Juan Felipe Robledo. ««Poesía colombiana, 1990-2012.» Revista.» *Revista co-herencia, volumen 9 No 17, 2012: 131-153*.
- Cárdenas, Mario. *La construcción del posconflicto en Colombia, enfoques desde la pluralidad*. Bogotá: Fondo Editorial CEREC, 2003.
- Carranza, María Mercedes. *El canto de las moscas (versión de los acontecimientos)*. Barcelona: Ediciones de Bolsillo, 2001.
- Castro Lee, Cecilia. «La poética del trauma y la esperanza en Agua herida de Anabel Torres.» *Perífrasis Revista de Literatura Teoría y Crítica Vol. 2, No 3, 2011: 99-112*.
- Chaparro, Julio Daniel. «25 poemas por la verdad.» 14-16 de Abril de 2016.
<https://www.unidadvictimas.gov.co/especiales/julio-chaparro/index.html> .
- . «25 poemas por la verdad.» *Unidad de Víctimas*. 14-16 de 04 de 2016.
<https://www.unidadvictimas.gov.co/especiales/julio-chaparro/index.html> (último acceso: 17 de 06 de 2017).
- . *De nuevo soy agosto y otros poemas*. Bogotá: El Zahir Editorial, 2012.
- . «Una generación emboscada.» *Revista puesto de combate, No 43, año XVII, 1990: 27-29*.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. ««La tradición de la pobreza.» .» En *En La tradición de la pobreza*, de Juan Gustavo Cobo Borda, 133-151. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1980.
- Cordero Villamizar, Luz Helena. *Postal de la memoria*. . Ibagué: Caza de libros, 2010.
- . «Ese río revuelto de la poesía.» *Revista La Otra, 2012: 1-16*.
- Cote Lamus, Eduardo. *100 años de poesía en Norte de Santander*. Editado por Sául Gómez Mantilla. Bogotá: Épica ediciones, 2019.

- Cote, Andrea. *Puerto calcinado*. Bogotá: Colección un libro por centavo, Universidad Externado de Colombia, 2003.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2002.
- . *Kafka: por una literatura menor*. México: Era, 1978.
- . *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- . *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- . ««La inmanencia: una vida....» .» En *Ensayos sobre biopolítica...Excesos de vida*, de Gabriel Giorgi y Fermin Rodríguez, 35-40. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- Delgado Micán, Fabio. *Asma*. Bogotá: Piedra de toque- Poesía ambulante, 2012.
- Derrida, Jacques. *La difunta ceniza*. Buenos Aires: La cebra, 2009.
- . *Mal de archivo. Una impresion freudiana*. París: Editions Galilée, 1997.
- . «Sobrevivir. Líneas al borde. .» En *Deconstrucción y crítica*, de Harold Bloom, Paul De Man, Geoffrey Hatman, J. Hillis Miller y Jacques Derrida, 79-167. México: México: Siglo XXI Editores, 2003.
- Didi-Huberman, Georges. «La imagen quema.» *Revista: La Puerta FBA; no. 3*, 2008a: 57-74.
- . *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008b.
- . *¡Qué emoción! ¿Qué emoción?* Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.
- . «La imagen quema.» *Revista: La Puerta FBA ; no. 3*, 2008a: 57-74.
- . *La supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Adaba Editoriales, 2012.
- . «Volver sensible/ Hacer sensible. ¿Qué es un pueblo?» En *¿Qué es un pueblo?*, de Alain Badiou, Judith Didi-Huberman, Georges Buttler, Pierre Bourdieu y Jacques Rancière, 70-82. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2004.
- Eagleton, Terry. *Cómo leer un poema*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- Emcke, Carolin. *Contra el odio*. Bogotá: Penguin Random House Editorial, 2017.
- Esposito, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Madrid: Amorrortu Editores, 2007.
- . *Communitas. origen y destino de la comunidad*. Madrid: Amorrortu editores, 2007.
- . *Communitas. Origen y destino de las comunidades*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- . *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Barcelona: Herder Editorial, 2012.
- . «Inmunidad, comunidad, biopolítica.» *Las Torres de Lucca No 0*, 2012: 101-114.
- Fernández Retamar, Roberto. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: El huaco, 1976.
- Ferrán, J. *Antología de una generación sin nombre. Últimos poetas colombianos*. Madrid: Rialp, 1970.

- Fiscalía General de la Nación. «Ley de justicia y paz.» *www.fiscalia.gov.co*. 25 de Julio de 2005. <https://www.fiscalia.gov.co/colombia/wp-content/uploads/2013/04/Ley-975-del-25-de-julio-de-2005-concordada-con-decretos-y-sentencias-de-constitucionalidad.pdf> (último acceso: 11 de 04 de 2019).
- Flórez, Antonio María. *Desplazados del paraíso*. Bogotá: IDARTES, Premio de poesía Ciudad de Bogotá, 2003.
- Forché, Carolyn. *Against Forgetting: Twentieth-Century Poetry of Witness*. New York: WW Norton & Company, 1993.
- Foucault, Michel. *La verdad y las formas jurídicas*. Gedisa: Barcelona, 1996.
- Galeano, Juan Carlos. *Amazonía y otros poemas*. Bogotá: Colección: un libro por centavo. Universidad Externado de Colombia, 2011.
- . *Polen y escopetas: la poesía de la violencia en Colombia*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional, 1997.
- Garcés, Marina. *Filosofía inacabada*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015.
- . *Nueva ilustración radical*. Barcelona: Anagrama, 2017.
- . *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013.
- Garzón, Omar. *Un poeta es un satélite en constante caída*. Bogotá: Senderos Editores, 2015.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes: animalidad, cultura y biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- Gómez Mantilla, Saúl. *El amor y la palabra*. Caracas: Fundarte, 2012.
- . *Palabras como cuerpos. Antología de poemas en memoria de Edwin López, Gerson Gallardo y Tirso Vélez*. Bogotá: Épica Ediciones -Observatorio de dinámicas sociales y territoriales de Cúcuta, 2013.
- . *Rostro que no se encuentra*. Cúcuta: Cámara de Comercio de Cúcuta, 2009.
- Gómez, Henry Alexander. *La noche apenas respiraba. Premio Sor Inés de la Cruz*. Toluca de Lerdo, Estado de México. : Fondo Editorial Estado de México, 2018.
- . *Memorial del árbol*. Bogotá: Premio Nacional de Poesía Obra Inédita. Tertulia Literaria de Gloria Luz Gutierrez, 2013.
- Guattari, Felix, y Suely Rolnik. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Editora Vozes Ltda., Petropolis, Traficantes de sueños, 2006.
- Guglielmucci, Ana. «El concepto de víctima en el campo de los derechos humanos: una reflexión crítica a partir de su aplicación en Argentina y Colombia.» *Revista de Estudios Sociales*, 59, 2017: 83-97.
- Haraway, Donna. ««Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles.» .» *Política y sociedad*, 30, 1999: 121-163.
- Hellman, Pardo. *Reino de peregrinaciones*. Cúcuta: Premio Nacional de Poesía Eduardo Cote Lamus 2017, 2017.

- Hoyos Guzmán, Angélica. «La edad de los poetas: la poesía de José Luis Diazgranados.» *Ærea. Revista Hispanoamericana de Poesía*, No 13, Chile, LACSI, 2019: 220-228.
- Hunt, Lynn. *La invención de los derechos humanos*. Barcelona: Tusquets, 2010.
- Huyssen, Andrea. «En busca del tiempo futuro. Medios, política y memoria.» *Revista Puentes*, Año 1, No 2, Diciembre, 2000: 1-21.
- . «Resistencia a la memoria: los usos y abusos del olvido público.» *INTERCOM. Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicacao*. Porto Alegre, Brasil, Agosto, 2004. 1-16.
- Irazusta, Ignacio, Jaime Pérez, y Silvia Rodríguez Maeso. «Políticas de aparición/desaparición.» *Oñati Socio-legal Series [online]*, 9 (2), 2018: 155-168.
- Kamentzsain, Tamara. *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. . Norma, 2007.
- Kristeva, Julia. *Sobre la abyección*. Madrid España : Editions du Seuil, 1988.
- . *Sol negro, depresión y melancolía*. . Caracas: Monte Ávila Editores, 1997.
- Le Bretón, André. *Antropología del dolor*. Barcelona: Seix Barral, 1999.
- Ludmer, Josefina. «Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura.» *Dossier, Revista de la Facultad de Comunicación y Letras No 17, Universidad Diego Portales*, 2012.
- Mbembe, Achille. *Necropolítica. Sobre el gobierno privado indirecto*. Madrid: Editorial Melusina, 2006.
- Moraña, Mabel. «Postscriptum. El afecto en la caja de herramientas .» En *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América latina*, de Mabel Moraña-Ignacio Sánchez Prado, 313-337. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2012.
- Muñoz Morales, Carmen Victoria. *Retratos de Camicá*. Bogotá: Ediciones Exilio, 2019.
- Nancy, Jean Luc. *58 indicios sobre el cuerpo: extensión del alma*. Buenos Aires: La cebra, 2007.
- Núñez, Fernando. *Alarmas almadas*. Ottawa: Lugar común editorial, 2016.
- Nussbaum, Martha. *Emociones políticas ¿Por qué el amor es importante para la justicia*. Barcelona: Paidós, 2014.
- Ochoa Gautier, Ana María. «Sobre el estado de excepción como cotidianidad: cultura y violencia en Colombia.» En *La cultura en la crisis latinoamericanas*, de A. Grimson., 17-42. Buenos Aires: CLACSO, 2004.
- Oración continua "acuérdate, oh piadosa María"*. s.f.
<https://www.oracioncontinua.org/es/Oraciones-principales/>. (último acceso: 02 de 01 de 2018).
- Ortiz, Omar. *Diario de los seres anónimos*. Madrid: Mirada Malva, 2015.
- Osorio, Óscar. «Anotaciones para un estudio de la novela de la violencia en Colombia.» *Poligramas No 19*, 2003: 128-141.
- Pardo, Hellman. *Los días derrotados*. Calarcá: Cuadernos Negros, 2016.

- Pécaut, Daniel. «Reflexiones sobre la violencia en Colombia. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2001.» En *Violencia, Guerra y Paz: Una mirada desde las ciencias humanas*, de Darío Henao Restrepo y A. Papachini María Victoria Estrada, 213-245. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2001.
- Peris Blanes, Jume. «Cantar espanto. Escrituras poéticas en el universo concentracionario chileno.» *Quaderns de Filología: Estudios Literarios XXI*, 2016: 155-172.
- Posada, Consuelo. «Mirada política a las primeras recopilaciones de poesía popular en los años cuarenta.» *Estudios de Literatura Colombiana, No. 6, enero-junio*, 2000: 50-65.
- Rancière, Jacques. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del zorzal, 2011.
- . *El viraje ético de la estética y la política*. . Santiago de Chile: Palinodia, 2006.
- . *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.
- . *El reparto de lo sensible*. Santiago: Editorial LOM, 2009.
- Redacción judicial. El espectador. «Declaran crímenes de guerra los asesinatos de los periodistas Julio Daniel Chaparro y Jorge Torres.» *El espectador*. 05 de diciembre de 2018. <https://www.elespectador.com/noticias/judicial/declaran-crimenes-de-guerra-los-asesinatos-de-los-periodistas-julio-daniel-chaparro-y-jorge-torres-articulo-827545> (último acceso: 03 de Enero de 2019).
- Restrepo, Laura. «Niveles de realidad en la literatura de la 'Violencia' colombiana.» En *Antología del Pensamiento Crítico Colombiano Contemporáneo*, de Victor Manuel Moncayo, 453-490. Buenos Aires: CLACSO, 2015.
- Restrepo, Luis Arturo. *No voy a demorarme en el incendio*. Medellín: La Bisagra Ediciones, 2019.
- Revista Semana*. 24 de 06 de 2006. <https://www.semana.com/especiales/articulo/colombia-pasion/>. (último acceso: 31 de enero de 2019).
- Rivera Garza, Cristina. *Dolerse y condolerse*. México: Surplus Ediciones, 2015.
- . *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. . México: Tusquets, 2013.
- Roca, Juan Manuel. *La casa sin sosiego: la violencia y los poetas colombianos del siglo XX : antología*. Bogotá: Taller de ediciones Roca, 2007.
- Rodríguez, Nana. *El bosque de los espejos*. Bogotá: Colibrí Ediciones, 2002.
- Romero Guzmán, Nelson. *Animal de oscuros apetitos*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia. Colección un libro por centavo., 2016.
- . *Música Lenta*. Medellín: Frailejón Editores, 2015.
- Romero, Armando. *Las palabras están en situación*. Bogotá: Procultura, 1985.
- Romero, VJ. *Seré tu voz*. Ibagué: Caza de libros, 2015.
- Sánchez Gómez, Gonzalo. «Testimonio, Justicia y Memoria. Reflexiones preliminares sobre una trilogía actual.» *Estudios Políticos (Universidad de Antioquia)*, 53, 2018: 19-47.

- Sánchez, Mery Yolanda. *Un día maíz*. Bogotá: Colección un libro por centavo. Universidad Externado de Colombia, 2010.
- . *Un día maíz*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia. Colección un libro por centavo, 2010.
- Scarry, Elaine. *Body in pain*. New York: Oxford University Press, 1985.
- Segato, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños, 2016.
- Serje, Margarita. «El mito de la ausencia del estado: la incorporación económica de las "zonas de frontera" en Colombia.» *Cahiers des Ameriques Latines*, 71, 2012: 95-117.
- Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. . Madrid: Editorial Trotta, 2005.
- Torres, Anabel. *Poemas de la guerra*. Barcelona: Árbol de papel, 2000.
- Urbanski, Edmund Stephen. «La realidad hispanoamericana en la poesía testimonial.» *Actas II. AIH. Centro Virtual Cervantes*, 1965: 643-653.
- Uribe, María Victoria. *Recordar en conflicto: iniciativas no oficiales de memoria en Colombia*. Bogotá: Centro Internacional para la Justicia Transicional (ICTJ), 2009.
- Valcke, Cristina. *Soportar la Joroba*. Cali: Colección las ofrendas, Universidad del Valle, 2011.
- Vargas Carreño, Hernán. *Tempus*. Bogotá: Ediciones Exilio, 2014.
- Velásquez Torres, Carlos. *Es de tontos el regreso*. New York: Arte Poética Press, 2019.
- Vélez, Tirso. *Poemas perseguidos, ciudad de sombras*. Bogotá: Épica ediciones, 2018.
- Vivas, Selnich. «Reflexiones sobre la poesía y la guerra.» *Revista ASAB*, Vol. 3, 2001: 16-27.
- Wieviorka, Annette. *L'Ère du témoin*. . París: Plon, 1998.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980.
- Yepes, Ruben. *Afectando el conflicto*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, 2018.
- Yezzed, Fredy. *Carta de las mujeres de este país*. . Buenos Aires: Abisinia Editorial, Editorial Escarabajo Ltda y Nueva York Poetry Press LLC, 2019.
- Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Anexos

Anexo 1: Discurso de María Mercedes Carranza pronunciado durante la Asamblea Nacional Constituyente, Bogotá, 1991. Fuente: Archivo Digital de María Mercedes Carranza, Universidad de los Andes, Colombia.

- 7 -

desarrollo, sino además se podrán racionalizar y enriquecer los recursos económicos destinados a la cultura. Por último, en alguna parte de nuestra Constitución deberá haber referencia clara a la protección de nuestro patrimonio cultural para que no se siga destruyendo impunemente, y destruyendo así también nuestra memoria y nuestra conciencia colectivas.

Los medios de comunicación plantean problemas diferentes. Considero que por su importancia fundamental en las sociedades modernas, como instrumentos de información y como orientadores de la opinión pública, merecen un tratamiento especial en nuestra Constitución. No en vano se suele hacer referencia a ellos como al cuarto poder y no en vano se afirma que quien maneja la información, es dueño del poder. En primer lugar es necesario introducir una serie de derechos elementales que, por razones obvias, no figuran en la Constitución de 1886. Ellos son los derechos que tienen todos los colombianos a comunicar y a recibir libremente información veraz; el derecho de réplica, el derecho al acceso de todas las personas a los documentos oficiales, el derecho al respeto de la propia imagen y de la vida privada. Al lado de estos derechos debe establecerse que la información "cumple una función social". Este principio, aplicado en nuestra Constitución al derecho de propiedad, bien puede extenderse a las comunicaciones, las cuales deben utilizarse en servicio del bien común y de los intereses colectivos y conforme al fin y uso previstos por las leyes.

Nuestra Constitución tiene que hacer énfasis en el carácter democrático que debe imperar en el manejo y uso de los medios de comunicación. Por ello debe obligarse al Estado a evitar la concentración monopólica y oligopólica en la

- 6 -

encuentra cauces de expresión ni instrumentos que la recojan y estudien; vemos cómo las bibliotecas públicas -que hay hoy tan pocas- no son sino una expresión más de la pobreza absoluta; vemos cómo la precaria actividad cultural que propicia el Estado se concentra en las grandes ciudades y nada llega a tantos municipios y veredas; vemos, en fin, que no hay criterios para invertir los magros recursos y que las prioridades no existen, porque no existen políticas ni propósitos.

Por tanto, debemos comenzar por ordenar en la nueva Constitución que se proteja a todos los colombianos en el ejercicio de sus culturas, tradiciones y lenguas y se reconozca la igualdad y dignidad de todas las culturas que conviven en el país y el derecho de cada comunidad a afirmar y preservar su identidad cultural. Este principio, así enunciado, busca establecer el respeto y el aprecio por las minorías culturales, no solo de cualquier raza, sino también las que se derivan de toda tradición y culto. Con el ánimo de propiciar la descentralización cultural, debe garantizarse la participación plena e igual en la creación, toma de decisiones, difusión y goce de la vida cultural.

Como es necesario tener en cuenta que solo se puede asegurar un desarrollo equilibrado mediante la integración de los factores culturales en las estrategias para alcanzarlo, la Constitución debe ordenar que se promueva y auspicie la creación, la enseñanza, la investigación y la difusión culturales mediante políticas de planificación, administración y financiación de tales actividades dentro de los planes generales de desarrollo, sin menoscabo de la libertad necesaria para la creación artística e intelectual. De esta manera no solo se logrará una dimensión cultural del

- 5 -

específico históricamente determinado."

Ahora bien, si nuestro cometido en cuanto constituyentes está, como he dicho, en abrir las puertas del Estado para que todos los colombianos participemos en el manejo y toma de decisiones de los intereses que son comunes y se habla de democracia política, de democracia económica debemos también hablar de democracia cultural y de democracia en los medios de comunicación y de democracia para la mujer. Voy a referirme brevemente a estos tres temas pues, aunque me interesan todos los que vamos a debatir en esta Asamblea, son éstos los que como mujer, periodista y trabajadora de la cultura conozco mejor. Distintos representantes de la Lista Nacional de la Alianza Democrática M-19 han explicado y seguirán explicando en estas intervenciones las propuestas que hacemos en los otros aspectos de la reforma a la Constitución que hemos presentado a esta Asamblea.

Señoras y señores constituyentes: La cultura en el país, el manejo de la infraestructura que debería permitir su goce a todos los colombianos, adolece de los mismos problemas que existen en las otras esferas de la vida nacional y que son los que nos han congregado en esta Asamblea: centralismo excesivo, exclusión de las minorías, privilegios aberrantes, ausencia de planeación, pobreza en los recursos económicos. Así vemos cómo las culturas indígenas se destruyen sistemáticamente o se pierden poco a poco sus tradiciones, sus historias y sus lenguas ante la indiferencia del Estado y del país entero; vemos como se destruyen también o se comercializan sin ninguna regulación los patrimonios arqueológico, histórico, arquitectónico; vemos cómo languidecen por la incuria y la pobreza los museos y archivos; vemos cómo la tradición popular tan rica n

nuestras decisiones que lo anterior solo se logrará abriendo la organización del Estado a la participación de la comunidad, e involucrando la mayor cantidad de intereses y de sectores en su concepción jurídica y en su manejo. En síntesis, son para mí los términos claves de la nueva Constitución abrir y sumar. Porque la legitimidad de esta Constitución no estará -como tanto se ha discutido- en el número de votos que eligió a los constituyentes para redactarla, su legitimidad le será dada en la medida que logre reflejar en su contenido la dinámica social, económica y política del país que es hoy, y del país que debe ser mañana. Esto lo dijo con sabias palabras Antonio Hernández Gil, presidente del senado español, al presentar la Constitución española de 1978:

"La Constitución no tiene esa primariedad y superioridad sólo en el aspecto normativo. La Constitución es algo más que normatividad, algo más que formalismo, algo más que una norma de rango superior. En la Constitución, que significa la legitimidad de la legalidad subsiguiente, hay que preguntarse también por su propia legitimidad; y la legitimidad de la Constitución no está en el exclusivo formalismo o en la prioridad o superioridad de las normas contenidas en ella, sino que radica en cómo esa Constitución emana de una realidad política dirigida al cumplimiento de los fines democráticos del derecho y de la ley. (...) No se puede aislar la Constitución en torno al texto; hay que tener en cuenta esos tres momentos: el momento que la produce, el texto que la expresa y la realidad política en que se inserta. Son tres momentos solidarios, que constituyen el concepto general concreto de la Constitución; general, porque es el concepto jurídico de mayor comprensión, y concreto, porque se refiere a un objeto

- 3 -

Colombia es una ficción, porque ha perdido su legitimidad lentamente a fuerza de excluir, en vez de integrar. De ahí las violencias políticas, económicas, sociales, raciales y culturales que padecemos con tanta virulencia hoy. De ahí que, como lo afirma la eminente socióloga antioqueña María Teresa de Hincapié, en Colombia "lo contrario de la violencia no es la paz, lo contrario de la violencia es la legitimidad, (...) entendiendo como legitimidad la capacidad que tiene un régimen para contar con apoyo y obediencia a sus leyes y sus mandatos específicos." Esa aceptación, ese consenso solo se logran cuando la comunidad se identifica con los propósitos y métodos de conducción del Estado. Por eso cuando, como ocurre en Colombia, el Estado ha excluido a la inmensa mayoría, porque solo acepta los intereses de unas minorías privilegiadas, viene la atomización de la conciencia social y con ella aparecen todas las aberraciones que estamos padeciendo generadas por la proliferación sin control de los agentes del poder y de los mecanismos de dominación.

Por lo anterior considero que el trabajo principal de esta Asamblea debe estar encaminado a ejercitar la sencilla operación de sumar, es decir, de legitimar los derechos de tantas fuerzas sociales y políticas que hoy, aberrantemente se las coloca en los terrenos de la delincuencia por la incapacidad o la negligencia del Estado de dar una respuesta política que satisfaga sus demandas de tener un sitio digno bajo el sol. Solo así, sumando, podrá comenzarse el complejo proceso de construir una identidad colectiva que integre nuestras diversidades culturales, raciales, sociales y económicas y que reconozca y respete la divergencias políticas. Dentro de nuestro trabajo concreto en esta Asamblea debemos tener presente al tomar cada una de

novela, un cuadro o un relato, una pieza de teatro o una escultura han llevado y llevan hasta el pueblo la noción y el sentimiento de muchos de los derechos que los especialistas expresan y articulan en su forma jurídica. (...) Porque la conciencia de los derechos de los pueblos puede y debe entrar en ellos por muchas vías, que no son necesariamente las vías jurídicas que escapan a la comprensión inmediata de las gentes, cuando no son silenciadas o deformadas por los regímenes que explotan y alienan a los pueblos; esa conciencia puede llegar a través de caminos que nada tienen que ver con la lógica ni con el texto de las declaraciones fundamentales; puede llegar por las vías de la belleza, de la poesía, del humor, de la ironía, de la sátira, de la caricatura, de la imagen, del sonido, de la broma, del grito dramático, del dibujo, del gesto, de todo lo que toca directamente la sensibilidad popular y abre admirablemente paso al contenido lógico, moral e histórico de los enunciados formales."

Así, los poetas sabemos muy bien lo que está pasando en el país y sabemos por qué hemos llegado a esta situación de caos, de injusticia, de impunidad y de violencia. Tenemos hoy un gobierno débil y pusilánime que actúa, no en virtud de unas políticas de Estado claras y coherentes, sino al vaivén de las presiones, vengan de donde vinieren. Aunque es cierto que debe propiciarse un diálogo que permita replantear muchas de nuestras divergencias sociales y políticas, no hay que olvidar que el diálogo exige simultáneamente firmeza y ductilidad, flexibilidad y solidez. Pero este gobierno no es sino el reflejo de un Estado débil también, y además ilegítimo por cuanto no representa los ideales, las realidades y los intereses de millones de compatriotas. Lo que hoy llamamos Estado es

Señores Presidentes
Señoras Constituyentes
Señores Constituyentes:

Soy consciente de que mi presencia en esta Asamblea fue vista con reservas por algunos sectores políticos, que se preguntaban y le preguntaban al país qué podía hacer una poeta en la Constituyente. Lo que ocurre es que existe entre las personas que poco se interesan por la literatura esa imagen burda y superficial de que el escritor es alguien totalmente desligado de la realidad, que solo trabaja para proporcionar placer estético o momentos de descanso. Desconocen que se puede llegar a la verdad por distintos caminos, y que uno de ellos llega por la vía de la imaginación y de la sensibilidad, a través de las cuales se elaboran relaciones que nos dan una visión válida y veraz de la realidad. Puedo afirmar que nada hay menos parecido a un poeta que una nube. Porque los poetas en el momento de hacer nuestro trabajo, partimos de los datos que nos entrega la realidad, esta realidad que estamos viviendo todos, y la transformamos en imágenes, en símbolos, en alegorías, que luego actuarán en el lector como reveladores de su propia circunstancia. Es por éso que dentro de los procesos políticos que llevan a un pueblo a la toma de conciencia de sus derechos y de sus deberes, juega el trabajador cultural -llámese poeta, narrador, teatrero, músico, cineasta- juega, digo, un papel fundamental. Ese papel prefiero explicarlo a ustedes con palabras de Julio Cortázar. Explica Cortázar:

"No es una frivolidad si digo que en muchas ocasiones un poema o las palabras de una canción, una película o una

Anexo 2: Cartas de Anabel Torres, manifestando sus opiniones políticas sobre el periodo colombiano de 1980-1990. Fuente: Archivo personal de la autora, recibido vía correo electrónico.

Carta abierta al embajador de Colombia de una mujer colombiana

La Haya, 1 de junio de 1990

Señor embajador
Ramiro Zambrano
Embajada de Colombia
La Haya

Señor Embajador,

El domingo 27 de mayo, le entregué a usted una petición a nombre del Comité Colombia-Holanda y de las demás personas que estuvieron reunidas frente a su embajada aquel día, entre el mediodía y las cuatro de la tarde.

Buscábamos mostrar nuestra solidaridad con Colombia durante el curso de las más sangrientas elecciones de su historia, con un acto sencillo pero sincero y a pesar de la distancia física que nos separa. Emitiendo *un voto por la vida* también buscábamos expresar nuestro respeto por la vida de cada ciudadano, sin excepción, como corresponde a los regímenes democráticos; rechazar la violencia escalonada de la que es víctima la población colombiana; honrar la memoria de los tres candidatos presidenciales asesinados en plena campaña y de las 125 mil personas que han muerto asesinadas en nuestro país entre 1980 y 1989 —una cifra que crece sin detenerse en 1990—.

Me impresionó la actitud cortés que la mayoría de sus empleados desplegó con nosotros, en notorio contraste con la suya. Lamento que el evento, al que asistimos colombianos y extranjeros por igual, le haya hecho perder el control de tal manera que no pudo —o no quiso— escucharme. Mi intención era invitarlo a cruzar el andén y votar por la vida, como lo hicieron tantos otros colombianos que acudieron a votar a su embajada y luego se acercaron donde estábamos, también votando por la vida en nuestra mesita, y deteniéndose un momento ante las cuatro cruces erigidas en memoria de Luis Carlos Galán, Bernardo Jaramillo, Carlos Pizarro y las últimas 125 mil víctimas de la violencia.

Debí abandonar algo abruptamente su despacho, en parte debido a ese «piloto automático» con el que reaccionamos todavía tantas mujeres, aunque éstos sean tiempos menos reaccionarios, cuando nos vemos enfrentadas a un hombre que nos grita —sobre todo si es o ha sido militar—, y porque lo que compartíamos quienes estábamos afuera era un momento lleno de afecto y significado y no quería echarlo a perder en discusiones operáticas. Pero usted no debe tomar mi retirada como señal de derrota o arrepentimiento. Por eso le escribo hoy esta carta.

Permítame referirme a las tres acusaciones que usted me espetó en su despacho: 1) Que no tengo derecho a acudir a los extranjeros con los problemas de mi país; 2) Que llevé a «mi equipo de reporteros y camarógrafos a hacer un triste espectáculo a costa suya» y 3) Que soy una «señora muy antipatriótica que no piensa en su país» y «ojalá aprenda algún día». Espero que esto no signifique que usted vaya a inscribirme en una lista de posibles beneficiarios del Estado, no creo en eso de que «la letra con sangre entra»).

Su primera acusación me deja simplemente atónita: después de todo, acudir a los extranjeros con los problemas de sus respectivos países es precisamente la función y la razón de ser de las embajadas y de los embajadores en todo el mundo. Ninguna norma nacional o internacional estipula que solamente los embajadores pueden hablar con los extranjeros sobre sus propios países y que los ciudadanos común y corriente no puedan hacerlo. Aunque acepto que hay diferencias notables entre los embajadores y la gente común y corriente, por ejemplo, en cuanto se refiere a sus salarios.

Quienes asistieron al evento que usted tan despectivamente llama «mis reporteros y camarógrafos» son servidores de la libertad de prensa que existe en Holanda. Acá, por fortuna, a diferencia de nuestro propio país, sus vidas y las vidas de sus allegados no corren peligro por cubrir ninguna clase de eventos ni por creer que la libertad de expresión es el recurso fundamental que la civilización tiene para oponer a la fuerza bruta de la barbarie. Ninguno de los periodistas presentes era «mío». Ni el Comité ni yo tuvimos nada que ver con las fotografías, textos, leyendas o tomas de televisión que ellos hicieron.

Quizá, señor embajador, si usted no hubiera pedido protección a la policía contra nosotros, nuestras cruces, nuestras flores y nuestra caja forrada en amarillo, azul y rojo y dibujada a mano; si usted no nos hubiera acusado en la prensa del sábado de querer sabotear las elecciones, ¡quizá no se hubieran presentado tantos reporteros, camarógrafos y dolientes!

Lo que no acepto es que me tilde de antipatriótica y me acuse de no pensar en mi país. Pienso en mi país constantemente en estos días, como tantos de quienes vivimos fuera de él, y como estoy segura también hace el personal de la Embajada. Me sobrecojo escuchando los boletines de noticias sobre Colombia, y me sobrecojo hasta cuando no la mencionan, preguntándome cuál será el próximo golpe.

Añoro a Colombia, echo de menos sus dichas, sus dolores y la lucha constante de mi gente. Añoro las cartas que portan la memoria sobrecargada de familia y amistades, añoro su música y sus frutas y sus olores, las ediciones nuevas, recién salidas del horno. Y, por encima de todo, tengo hambre del árbol que tenía fuera de mi ventana, lo añoro todavía más en esta hermosa ciudad sombreada por tantos árboles.

Parece, en cambio, que usted comparte la idea de tantos otros funcionarios oficiales y burócratas de que la ropa sucia se lava en casa. Pero nuestra casa sólo puede ser Colombia, señor embajador, y nuestra ropa no sólo está sucia: está chorreando sangre.

Quienes intentan convencernos de que el dolor es subversivo están equivocados. Quienes intentan enseñarnos que las palabras «paz», «justicia», «ley» y «democracia» han de ser fruslerías que sólo podemos susurrar al oído del amado en la intimidad de las alcobas, porque reclamarlas en público es demasiado peligroso, también están equivocados.

No pierda tiempo investigando mis antecedentes personales o políticos. Soy palabrera. Una poeta menor – no demasiado buena, según decretan algunos críticos literarios, juzgando mi obra demasiado sentimental o demasiado prosaica–. No creo en el uso de la represión, de la violencia o de las armas, vengan de donde vengan. Creo en la vida, en el lenguaje y en su salvaguardia: la justicia. No pertenezco a ningún partido político ni a organización de ninguna otra índole, a menos que quiera contar mi afiliación a la biblioteca pública de La Haya. Soy feminista. Y soy de izquierda, por el hecho de que el corazón también queda a la izquierda. No creo que necesite saber nada más de mí.

En tiempos de peligro, cuando los mineros descendían a los socavones más profundos, llevaban consigo un canario. Esta especie es tan sensible a los vapores letales que se acumulan desde la corteza de la tierra, que a la primera filtración de gas por alguna grieta, el ave caía, advirtiendo a los mineros el peligro que corrían. Ése, señor embajador, es el camino verdadero de los poetas y de los escritores, humilde pero absoluto, y no tiene que ver con nuestra métrica o méritos métricos. A diferencia de los canarios, los humanos tenemos la opción de escoger partido por la vida o en su contra, y yo opté por estar del lado de la vida hace ya mucho tiempo.

Quizá sea la misión de los economistas ahora cerciorarse de que –pase lo que pase– no disminuya la provisión de mineros ni de canarios, o hasta ingeniarse maneras de mercadear nuestro superavit de muertes, para que la prosperidad de Colombia pueda seguir siendo registrada en sus indicadores económicos, como está ahora. Pienso que la labor del Estado es vigilar para que no haya filtraciones de gas y rendirlas inofensivas, cuando ocurran, sin arriesgar la vida de los mineros ni de los canarios.

Puede seguir enojado con todos los que participamos en la protesta pacífica del domingo ante su embajada, y seguir acusándonos, colombianos y holandeses por igual –y cada vez seremos más– de distorsionar

la información, de manipular o ser manipulados, de «desacreditar la imagen del país en el exterior sin fundamento». Nos puede seguir acusando de intervenir indebidamente en política, de estar vinculados con el terrorismo o el narcotráfico, por el simple hecho de que somos muchos –y cada vez seremos más– quienes salimos a defender los derechos humanos. Usted ya ha expuesto en repetidas ocasiones su punto de vista tan particular, sin detenerse a sopesar el riesgo al que nos expone, conociendo, como conoce, el alcance de nuestra violencia hoy.

Yo leí unos poemas míos en *Colombia vive*, un evento cultural celebrado en Amsterdam el pasado mes de noviembre, convocado por artistas colombianos y varias fuerzas democráticas, entre ellas el propio Instituto Colombiano de Cultura. Desde Holanda, este evento fue señalado en *El Tiempo* –el diario más leído del país– como un evento «organizado por terroristas de izquierda en alianza con traficantes de droga internacionales».

La experiencia más conmovedora del domingo pasado fue una mujer paisa joven y triste, que se unió a nosotros al otro lado de su andén. Su hermano fue asesinado en Medellín hace menos de dos semanas, por uno de aquellos escuadrones de la muerte que «limpian» el barrio de la gente que se toma un café o una cerveza en el bar de la esquina cuando ya se ha puesto el sol: por uno de los numerosos escuadrones de la muerte que el actual gobierno colombiano hasta identifica desde sus ministerios, pero no hace nada por dismantelar. En cuclillas frente a la cuarta cruz –frente a la ventana de su despacho, desde donde sus funcionarios nos tomaban fotos– ella pudo acompañar la muerte de su hermano, lejos de Medellín como se encuentra. Pudo prender una velita en su memoria. Llorar sobre la cruz que representaba su cuerpo caído de veinte años y no tener que llorar sola.

Los seres humanos necesitamos ritos en la dicha y en el duelo. Estemos en Colombia o fuera de ella, no vamos a permitir que nuestros seres queridos mueran de olvido, y sobre todo aquellos que han sido torturados, desaparecidos o asesinados. Y no vamos a dejar de luchar por los muchos que quedamos, con o sin su bendición oficial.

Hace cien años, otro artista, un humilde pero gran holandés, que también vivió aquí en La Haya, como usted y yo en la actualidad, Vincent van Gogh –el holandés más amado por todo el mundo– nos dejó a los seres humanos, además de su legado insuperable de belleza, una premonición exacta y su más lúcida advertencia. Desde un cielo de verano aparentemente despejado, los ávidos cuervos de la destrucción se cernirían sobre el mundo. Nos advirtió contra ello dramáticamente, con su propia vida. Los cuervos no sólo sobrevuelan Colombia. Se la están tomando.

La Haya, 1 de junio de 1990.

Carta abierta a los escritores de mi país

Un jueves fue París Vallejo. Todos conocemos ese Vallejo jueves como al abecedario, los del vicio, la afinidad con la tinta.

El llamado pues. La vocación literaria. El molino que se levanta una y otra vez desde que el mundo es hombre, y el hombre se hizo Quijote.

¿Será distinto este llamado al llamado de la sangre?

Escribo esta carta desde otro jueves, en que Anabel no será nunca París. Pero convoco el testimonio del mismo nombre, el de Vallejo. Invoco su presencia.

César Vallejo, su camisa, su mapa de España, su ráfaga incesante de amor al pobre, y su odio también incesante al facismo. El facismo que triunfa sobre el pueblo civil desarmado e indefenso, y sino puede triunfar de otra forma lo arrasa: con T de tanques, G de generales, P de Palacio o Ch de China.

Hoy es jueves y me estremece oír que «resucitaron» a *Gaceta*, la revista literaria del Instituto Colombiano de Cultura editada en Bogotá. Alguien me ofrece un ejemplar en Holanda, en este país donde he continuado muriendo, porque fue en Colombia donde empecé a morir desde pequeña, como todos.

«Ávidamente tiendo mi mano... dame dolor, moneda cotidiana». No es mío, es de Salvatore Quassimodo.

Tomo el ejemplar de *Gaceta* con reverencia, como todavía se comerán el fiambre envuelto en hojas los mineros de Amagá, como acogemos el pan del país cuando estamos fuera de él, borona o hartazgo, periódico viejo o tomo de lujo.

La nueva *Gaceta* es más grande. El papel es más blanco que antes. La impresión es más nítida. Se ve mejor financiada, y hasta le pagarán a sus colaboradores algo más que gloria y lo de cinco boletos para el bus.

El primer titular es la masacre del Palacio de Justicia, 1985, en estilo literario «apertura» 1989: «Belisario conversa sobre el general».

Recuerdo el ABC: A de asesinatos, B de Betancur, C de Cuartas, qué tan cuarto. Mi madre tenía esa expresión para decir *curioso*. Mi madre, paisa.

Además de ser paisa amaba a Belisario. Belisario era una palabra del diario en mi casa, como la costurera, Carola la maestra, papá Nacho y las Canos: «ahí les mandamos con Belisario esos bizcochitos de donde las Palacios...»

¿Creerán tal vez mis colegas escritores que «eso de Belisario ya pasó», que así lo van a encauzar por el buen camino, y hasta que por eso mejor concretarlo a hacer declaraciones sobre el libro de Gabo? Muchos objetan que los llame colegas. Dicen que de lo puro pésima ni soy escritora. Yo en cambio, sin ser católica, los llamo colegas en el sentido intrínseco del pecado original que dizque todos compartimos, con o sin manzana; los llamo colegas en el sentido político, porque políticamente puedo estar del lado del cristianismo. ¿O será que no entiendo la realidad de mi país porque estoy fuera y Belisario era la única persona en Colombia que podía hablar con propiedad sobre escritores y generales? Además de ser hombre ilustre y experto literario es amigo personal de Gabo —y que sabe de generales ¡quién lo duda!—. Tal vez creyeron «de buena fe», como tienen que hacer constar para curarse en salud quienes figuran en las listas médicas de los paramilitares, que esa especie de pleonasma existencial-literario caería muy bien ahora sobre el alma colombiana, tan llena de incertidumbres.

Parece que en Colombia hemos constatado que literatura y vida son una disyunción exclusiva, no inclusiva. Pero sigue habiendo gente más protestona que las hadas excluidas del bautizo. Si es hombre y portero de un instituto oficial, lo botan por conflictivo. Si tiene palancas dirán que tiene carácter y lo nombran o descabezan de ministro. A las mujeres en cambio es más fácil que el marido nos diga, «friegue más, friegue menos, pero no friegue tanto», y corra a conseguirse una reina de belleza, o que haya sido siquiera candidata y trabaje en Presidencia.

Algunas personas —yo por ejemplo— simplemente creemos que resucitar a *Gaceta* con un artículo de Belisario Betancur sobre el General es de un mal gusto literario comparable a celebrar el Reinado de Belleza de Cartagena durante la masacre del Palacio de Justicia.

¿Será que como en Colombia pasaban tantas cosas en esos días quienes creyeron que no era de mal gusto hacer el reinado, no tuvieron tiempo de detenerse a pensar en la grave situación afrontada por las infortunadas víctimas: pobres muchachitas, teniendo que revolver a encontrar vestido negro sexy para protagonizar la misa de pésame de las reinas, *¡que ni siquiera habían podido ensayar!*

No comprenderán tampoco esas personas mi conmoción de ahora, mi reacción radical y desproporcionada, como dice una amiga. Porque yo no acepto esto de los escritores colombianos —colegas así

lo nieguen— palabreros comprometidos y mejores que yo, como Antonio Caballero. No lo acepto a una hora de un día de un mes de un año de un lustro en que desde que el gobierno de Belisario Betancur aceptó públicamente haber dado la orden de «fumigar» el Palacio de Justicia el 6 y el 7 de noviembre de 1985, se viene repitiendo de manera oficial y legitimada por esa masacre, la hipérbole mal construida del genocidio desde todos los batallones, sobre todos los hogares, contra todos los colombianos.

Porque hoy puede que seamos los muertos o los amenazados los de la UP y los sindicalistas y las maestras y los soldados rasos y los jueces y las monjas y los periodistas y las escritoras pasadas de moda que seguimos porfiando en la claridad literaria. Pero hoy ya es mañana. Fue en noviembre de 1985 el holocausto del Palacio, como lo llamó el gobierno colombiano, tal vez porque la vida y la literatura no tienen que ser iguales sino parecidas, o porque no tuvo tiempo de mirar en el diccionario y pensó que holocausto sonaba con menos culpa que masacre.

Mañana es hoy y las balas, perdidas o no, terminan por rebotar sobre las hijas y los hermanos y las sobrinas y los vecinos de quienes dieron la orden y sobre ellos mismos; así como sobre nosotros, sobrevivientes, sigue cayendo inexorable ese granizo más duro y más gélido que el de la muerte, el del matar.

Así pues, yo les escribo esta carta a los escritores de mi país. Sé que no van a publicarla. Ni más faltaba. Con la falta que hacía el artículo de Belisario para sustentar la esquizofrenia diplomática que tan bien le luce a la *intelligentsia* rola. La escribo porque he llorado de ira y vergüenza —ajena y propia— y pienso que sería más decoroso que *Gaceta*, una publicación literaria oficial en tiempos de desvergüenza oficial, también siguiera enterrada con el pueblo bajo el mismo volcán de la brutal represión desatada.

Por lo menos así sabríamos que los escritores colombianos no transan sus principios por simular la famosa «apertura», por donde más fácil entra un Belisario que un Vallejo, y más fácil se queda afuera un poema... ¿Qué más poemas que las listas de los sindicalistas y activistas asesinados? ¿Qué más poemas que los sufragios de las muchachitas huérfanas a sus padres asesinados de todos los bandos?

Por lo menos así sabríamos que los escritores y las escritoras colombianas siguen todavía del lado de la hierba y de los pobres, y de las grandes verdades de la vida, como el canto y la muerte, la lucha y la esperanza.

Les he mencionado el Vallejo sin mucha esperanza de que sirva para algo. Los estoy urgiendo porque es urgente: hagamos patria, no literatura oficial en esta época de matanza, que arremete contra la vida, precisamente decretando el lenguaje y sometiéndolo a su servicio. Y si pensáramos y soñáramos y porfiáramos que también desde una publicación así deberá darse la lucha contra el exterminio de la palabra y quienes la portan, demos la batalla pero no la bendición: entrevistemos a los sobrevivientes y a los asesinados, no a los asesinos y a sus cómplices.

Con amor y rabia,

La Haya, junio 8 de 1989