

CARTOGRAFÍAS AFECTIVAS EN LA ANTOLOGÍA *PALABRAS COMO CUERPOS*

(2013)

JUAN DAVID BUSTAMANTE MADARIAGA

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE ESTUDIOS LITERARIOS
MEDELLÍN

2022

CARTOGRAFÍAS AFECTIVAS EN LA ANTOLOGÍA *PALABRAS COMO CUERPOS*

(2013)

JUAN DAVID BUSTAMANTE MADARIAGA

Trabajo de grado para optar al título de Profesional en Estudios Literarios

Asesora

ANGÉLICA HOYOS GUZMÁN

Phd.

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE ESTUDIOS LITERARIOS
MEDELLÍN

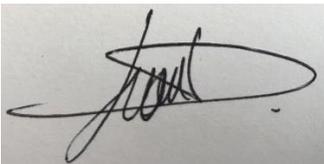
2022

11 de julio del 2022

Yo, Juan David Bustamante Madariaga

“Declaro que este trabajo de grado no ha sido presentado para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en esta o cualquier otra universidad” Art 92 Régimen Estudiantil de Formación Avanzada.

Firma

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Juan David Bustamante Madariaga', is shown within a rectangular frame. The signature is stylized and cursive.

Agradecimientos

A mis padres, John Jairo y Enilsa Rebeca, por todo su amor y su apoyo incondicional, a mis hermanas, Laura y Sarah, a quienes también dedico estas palabras; a Laura, por tu lectura, tu amor y tu paciencia. A mis amigxs y mi familia extensa del aquelarre.

A mi asesora, Angélica Hoyos Guzmán, por tu acompañamiento físico y también espiritual, por tu lectura y tus recomendaciones, tus palabras fueron siempre oportunas y necesarias para la realización de este trabajo. A todos mis profesores durante la carrera, a Cristian, Juan Esteban y Luz Adriana, por su acompañamiento y su paciencia.

Gracias a todas las personas que se han visto movidas y conmovidas por la poesía colombiana que ha retratado los afectos de un país herido y que han visto la necesidad, la emergencia de hablar y escribir sobre esto.

Finalmente, quiero dedicar estas palabras a todas las personas víctimas del conflicto armado y a todos los líderes sociales y activistas que luchan por la vida digna de las personas y de la naturaleza.

Contenido

1. Rosa de los vientos a manera de introducción.....	8
2. Al norte: Palabras como cuerpos.....	13
<i>Rostridad</i>	18
El silencio y la voz	23
<i>Nostredad</i>	26
3. De oriente a occidente: Geografías (des)habitadas: la representación de los cuerpos urbanos y rurales:	31
La cultura del corazón	32
Catatumbo	37
La Ciudad	51
¿Ecocrítica?	55
4. Los trabajos de la memoria en <i>Palabras como cuerpos</i>	61
El cuerpo libro	63
Poesía testimonial	69
Edwin, Gerson... ..	73
... Y Tirso	78
5. Conclusión	83
6. Referencias bibliográficas	88

Resumen

Después de firmado el Acuerdo de Paz con la extinta guerrilla FARC-EP¹, Colombia se encuentra en un contexto de posacuerdo en el cual son sumamente relevantes los trabajos que realizan ejercicios alternativos de verdad y memoria. En esta medida, el presente trabajo se enmarca dentro de las reflexiones que tanto poetas como académicos han realizado frente a los vasos comunicantes que hay entre violencia (entiéndase conflicto armado colombiano) y poesía colombiana. Desarrollo en este texto la lectura de un corpus de poemas pertenecientes a la antología *Palabras como cuerpos* (2013) que propone una cartografía afectiva sobre los versos escogidos, en este sentido la reflexión está guiada por los afectos asociados a las territorialidades del cuerpo humano, de la comunidad, de la ruralidad y de la ciudad; asimismo, realizo una exégesis poética soportado en algunos postulados de la *ecocrítica* en la medida en que estos versos también representan los cuerpos naturales como víctimas y como vertedero para los cuerpos que son desechados puesto que no servían al orden violento impuesto en esas zonas periféricas del país como lo es la región del Catatumbo. Finalmente, realizo una reflexión en torno a la manera en que se constituyen estos poemas como poesía testimonial y sobre el ejercicio de memoria que involucra el agenciamiento de esta poesía testimonial como una forma de sanación y reparación simbólica para las víctimas del conflicto armado.

Palabras clave: poesía testimonial, afectos, conflicto armado, cartografía, Palabras como cuerpos.

¹ El Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera fue firmado el jueves 24 de noviembre de 2016 por Rodrigo Londoño y Juan Manuel Santos.

XIV

Ninguna palabra nunca

ningún discurso

-Ni Freud, ni Martí-

sirvió para detener la mano

la maquina

del torturador.

Pero cuando una palabra escrita

en el margen en la página en la pared

sirve para aliviar el dolor de un torturado,

la literatura tiene sentido.

Cristina Peri Rossi

Parece ser que la pregunta canónica del poeta romántico, *¿para qué poesía en tiempos sombríos?*, se respondiera a sí misma, como si fueran de la misma materia lo sombrío de todos los tiempos y la necesidad de oponerle, sin grandes ademanes optimistas o mesiánicos, el poema.

Juan Manuel Roca, 'La poesía colombiana frente al letargo'

Rosa de los vientos a manera de introducción

Este trabajo nace a raíz de la necesidad o de la urgencia que ha tenido la sociedad colombiana de retratar el conflicto armado, de reflejar de alguna manera los afectos que dejan un país en guerra, más aún cuando ha sido una guerra tan longeva e inútil: “la guerra siempre viene después de la postguerra, (...), la masacre de hoy borra la de ayer pero anuncia la de mañana” (53), sentencia Juan Manuel Roca, de allí la urgencia de la poesía en un país como el nuestro. Frente a esta realidad tan cruenta no pasa desapercibida toda la representación que la poesía ha realizado en torno a la experiencia bélica, me resulta imposible ser insensible.

El presente texto encuentra su derrotero en el estudio o en la reflexión que hasta el momento se ha llevado a cabo en torno a la relación entre poesía testimonial, conflicto armado y memoria en Colombia; reflexión que, recién en la década de los noventa empieza a tomar relevancia, tiene origen en el libro *Polen y escopetas, poesía de la Violencia en Colombia* (1997), en este el profesor Juan Carlos Galeano aborda esa relación en el contexto de la época de La Violencia.

Esa reflexión también pasa por las palabras que el poeta Juan Manuel Roca plasma en su ensayo “La poesía colombiana frente al letargo” donde expone cómo la violencia política causada por el conflicto armado históricamente se ha inmiscuido en la lírica escrita en el territorio colombiano, y da cuenta de cómo la palabra se encuentra sometida a una doble condición en nuestro contexto: “por una parte el deseo del canto en medio de la guerra, por otra la expresión poética ahogada dentro del caos y la crisis que jalona la falta de credibilidad en el lenguaje” (54). De igual manera esa reflexión encuentra continuación en dos textos, dos tesis doctorales publicadas en esta última década: “Poesías y violencias en Colombia 1920-1990” del profesor Juan

Esteban Villegas; y “Poesía testimonial y sobrevivencia en Colombia. Afectos, justicia y memoria del conflicto armado (1980-2019)” de la profesora Angélica Hoyos Guzmán.

Estos cuatro textos mencionados son una parte de la base para proponer una idea de “cartografía afectiva en la antología *Palabras como cuerpos*”, otra parte la encuentro en otros dos textos: la propuesta que Gilles Deleuze y Felix Guattari desarrollan sobre la *rostridad* y sobre la *desterritorialización y reterritorialización* en *Mil mesetas* (2020)²; y las ideas que Jonathan Flatley expone en su libro *Affective mapping. Melancholia and the politics of modernism* (2008). De todo este derrotero viene la idea de las *cartografías afectivas*, que es, básicamente, una manera de entender los poemas de la antología y todo su *agenciamiento* poético puesto que pone en diálogo el territorio con los afectos de quienes lo habitan en medio de un contexto bélico, de allí que surja la pregunta sobre la reterritorialización de la palabra, sobre cómo esta poesía también testimonia y del trabajo de memoria que conlleva este agenciamiento poético.

Para enfrentar estos cuestionamientos hago la lectura de un corpus de poemas seleccionados del libro *Palabras como cuerpos* (2013), este corpus obedece a la misma construcción y organización de la antología, así que encuentro tres formas de representar el diálogo afectivo de esta poesía testimonial: el primero es el tema de la nominación, el hecho de nombrar personas, afectos o emociones, cosas, animales y plantas; con el nombre hay identificación, se le da vida al mundo. El segundo es la manera en que se construyen los espacios naturales (urbanos y rurales) y cómo estos lugares transitan entre espacios para la muerte y espacios para la vida; y el tercero es el mismo agenciamiento que es la antología, el trabajo que representa una publicación

² La desterritorialización es punto de fuga de un orden preestablecido, puede entenderse en los términos de Deleuze y Guattari como “el movimiento por el que se abandona el territorio” (660), algo así como una territorialidad afectiva vaciada de significado, y por su parte, entiendo la reterritorialización como el proceso opuesto, es decir, la posibilidad de tener un significado nuevo o llenar una territorialidad que había sido vaciada.

como esta en un país como Colombia, es decir, la construcción del libro en sí, el esfuerzo físico, económico, intelectual, emocional y poético que fue necesario para traer el libro a esta realidad.

En este texto realizo un ejercicio de exégesis o interpretación que propone una manera de leer la antología a través del corpus seleccionado, de allí que una cartografía, como una especie de mapa que nos ayuda a navegar por el libro señalando sus puntos cardinales, sus espacios más lúgubres y los más diáfanos. Y resulta ser afectiva (“cartografía afectiva”) puesto que este mapa representa una *territorialidad afectiva*³ (la antología) cuyo agenciamiento está atravesada por el conflicto armado y la violencia, por ello resalto la materialidad poética de los afectos y las emociones reflejados en los versos escogidos.

Para abordar todos los cuestionamientos antes mencionados, propongo una rosa de los vientos para esta cartografía afectiva dividida en tres partes: Al norte: el cuerpo como territorialidad afectiva, en este primer espacio los poemas transitan sobre la construcción del cuerpo como un territorio, la idea de que nosotros también somos los otros a través de la capacidad de nombrar a las personas y a las cosas, puesto que en la parte más septentrional del cuerpo humano es donde se ubica esa capacidad de producir el pensamiento y el lenguaje.

La lectura y el análisis de siete poemas se desarrolla en cuatro partes: la primera lleva el nombre de la antología: “Palabras como cuerpos” y se reflexiona en torno a la palabra y a la nominación de lo que duele, de lo que supuestamente no se podía mencionar, “Tal vez te nombro” y “En la

3 Entendida desde el concepto de giro afectivo que explica Mabel Moraña en su texto “Postscriptum. El afecto en la caja de herramientas”: “El giro afectivo propone más bien una liberación de la instancia representacional y un estudio del afecto como forma desterritorializada, fluctuante e impersonal de energía que circula a través de lo social sin someterse a normas ni reconocer fronteras. 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 (y de la cual dependen) las formas de dominación y los procesos de subjetivación que ellas generan y a partir de las cuales el poder mismo es configurado y reconfigurado en constantes devenires.” (323)

orilla de la palabra” guían esta reflexión. La siguiente parte desarrolla el concepto de la *rostridad* en los poemas ‘A olvidar se aprende II’ y ‘Rostro en el aire’. La tercera parte, trata del silencio en medio de la sobrevivencia de los afectos a partir de los poemas ‘Ger Voz’ y ‘Nuestros silencios’; luego a la luz de la idea de la *nostredad* realizo una lectura del poema ‘A olvidar se aprende I’.

De oriente a occidente, propongo las “geografías (des)habitadas: la representación de los cuerpos rurales y urbanos”, en este grupo de poemas ahondaré en la naturaleza de estos espacios en el contexto del conflicto armado, estos son cuerpos geográficos atravesados por la violencia causada por el conflicto armado, por esto su representación también involucra la interacción, la relación con quienes habitan esos espacios y padecen esas violencias. Los poemas que componen este segundo fragmento son: ‘Campos de luna azul’, ‘Catatumbo’, ‘Raíz de mandrágora’, ‘Poema a los parques’, ‘Cúcuta’, ‘Fosa en el sueño No. 8’ y ‘Ciudad oscura.

También realizo una lectura y análisis en cuatro partes, primero hablo de la cultura del corazón, haciendo referencia a la propuesta de Walter Benjamin cuando se refiere a los medios violentos que emplean actores legítimos o ilegítimos para concretar sus acciones, estos poemas son la representación de esta cultura del corazón donde prevalecen las reacciones “inviolentas” frente al proceder de los actores armados; este segmento lo componen los poemas: ‘Campos de luna azul’ y ‘Raíz de mandrágora’. En un segundo momento hago la lectura de los poemas ‘Catatumbo’ y ‘Poema a los parques’, en el primero de estos profundizo en la imagen de los cuerpos como desechos y de los espacios naturales como vertederos de esos cuerpos-desecho, de igual manera abordo el tema de las “ciudadánías del miedo” que refleja parte del poema y reflexiono frente a otro elemento que muestra el poema y es la contradicción que hay en una sociedad tan apegada, por un lado, a los ideales judeo-cristianos y, por otro lado, a la manera violenta en que se dan las relaciones sociales ¿de dónde viene todo esto?

Luego ahondo en la representación de la ciudad que trae el poema ‘Cúcuta’, allí encuentro cómo las políticas para la muerte transforman las ciudades en necrópolis. Al final del capítulo hay una conceptualización de lo que implica la *ecocrítica*, que se toca también en el poema ‘Catatumbo’, a partir de los versos que componen ‘Ciudad oscura’, en este análisis la imagen de los cuerpos reciclados que viven en una necrópolis y que transitan entre varias realidades, una ciudad que desde el contexto de los muertos le canta a la vida.

Finalmente, hacia el sur, hacia el lugar donde están las raíces, propongo una reflexión sobre la antología como cuerpo testimonial, reflexiono sobre el trabajo de memoria que fue necesario para la creación del libro-cuerpo, esto significa dirigir la mirada hacia lo histórico (como conocer la historia de los tres poetas homenajeados), hacia lo editorial (como plasmar una conversación sobre la realización editorial de la antología con Saúl Gómez Mantilla, recopilador de *Palabras como cuerpos*) y hacia lo testimonial, problematizando la idea de poesía testimonial a través del mismo trabajo que está plasmado en la antología.

1. Palabras como cuerpos

*Recuperar de nuevo los nombres
de las cosas
llamarle pan al pan, vino llamar al vino,
sobaco al sobaco, miserable al destino
y al que mata llamarle de una vez asesino.
Joaquín Sabina, 'Palabras como cuerpos'*

Señalo al norte de este corpus la capacidad de nombrar las personas y las cosas, este es un ejercicio de poder debido a que es una forma de manifestar reivindicaciones, de reconocer lo que se nombra, es una manera de identificar. Con el nombre damos identidad a un territorio y los cuerpos humanos también son uno; se trata, como se lee en el poema de Joaquín Sabina referenciado en el epígrafe: “recuperar de nuevo los nombres de las cosas”, puesto que, en el contexto en que se desenvuelven los poemas de la antología, hay una anulación de la identidad, como vía para negar su dignidad en la memoria de las personas que habitan esos espacios dominados por los actores violentos.

Me gustaría precisar que el poema ‘Palabras como cuerpos’ es de donde la antología toma su nombre y es por esto que el compilador incluye el mismo en la solapa de la contraportada. Si bien las palabras de Sabina responden a su contexto como artista español, capturan el espíritu de memoria en las diversas geografías que padecen conflictos como el nuestro y que tienen en común la búsqueda de unas narrativas alternativas a la violencia y las políticas de la muerte.

Propongo también al norte esta capacidad de nominar ya que, si pensamos en el mapa del cuerpo, el lugar donde se origina el lenguaje es precisamente en la cabeza, en la parte superior del cuerpo, en su norte. Uno de los poemas que representa este acto es ‘Tal vez te nombro’ de Jesús Urbina Cárdenas, en él se refleja la vía en que se pone en juego el ejercicio de nombrar. Hay una

necesidad latente de nombrar lo que duele, lo que causa vacío en corazón para poder enfrentarlo y superarlo, para sobrevivir; pero además está presente la interacción con el otro, se comparte ese dolor. Se entretiene en el poema la capacidad de nombrar entre el ‘tú’ y el ‘yo’, como en el siguiente verso: “pero no es tu nombre lo que intento, / tal vez sea mi propio nombre...” (89).

El movimiento continúa en el poema, identificar al otro es identificarse a sí mismo y en este juego la nominación permite que se materialice lo físico mientras se descubre la otredad: “intento tu nombre / pero tu voz se asoma entre tus dientes” (89). No pasa desapercibida la superposición del nombre de la voz poética con el sujeto que quiere hacer presente en su realidad: nombrarte a ti es un intento de mi propio nombre, es como si coqueteara con la posibilidad de ser nombrado y traerlo a la vida al identificarse con él. Todo esto abre la puerta a la inmortalidad en tanto que el nombre (y su agenciamiento) sobrevive(n) a la muerte de quien personifica ese nombre, en este caso, el nombre los poetas asesinados sobreviven en el cuerpo de la antología, es una huella de la memoria de Tirso, Edwin y Gerson:

Pero no es tu nombre lo que intento,
 tal vez sea mi propio nombre,
 desecho
 de la J a la S
 con su lluviosa tilde en la Ú
 La que hable. La que escuche

 Intento tu nombre
 pero tu voz se asoma entre tus dientes
 como un pequeño racimo de uvas,
 como si la risa fuera tu alma y mi lengua
 el piano letal. Pero lo intento. (89)

En *Mil mesetas* (1997) de Deleuze y Guattari se lee: “El nombre sobrevive a su poseedor” (150), porque quedan en el mundo de los vivos quienes testimonian la existencia del que se reconocía

bajo ese nombre. Esta capacidad de nominar, en *Palabras como cuerpos* también es una manera de transformar el dolor y la tristeza, es un vehículo para sobrevivir a la ausencia como lo he dicho antes, por eso en el caso que nos convoca se nombra el cuerpo-territorio afectivo, el cuerpo-palabra, el cuerpo-antología, el cuerpo-urbano, el cuerpo-rural, el cuerpo habitado y deshabitado, en todo caso el cuerpo que es una territorialidad colectiva y afectiva en movimiento, que en la medida en que está vivo: siente, sufre y es afectado por las expresiones de violencia que se dan en y alrededor de él. Esto resuena con lo que escribe Angélica Hoyos: “la antología se convierte entonces en un libro que grita la pérdida no solo de los amigos sino de un número incontable de víctimas. El enunciado agencia un dolor colectivo, estrategia catártica, donde la purificación de las emociones, la purgación del *pathos* se da mediante la contemplación de las situaciones trágicas” (56).

Encuentro una voz poética que huye, tiene miedo a esa presencia que ha de ser nombrada. No es un ejercicio que empodere o que dé tranquilidad por sí mismo, sino que está inquieta e incluso se resiste a nombrarse e identificarse con el otro, pero no puede evitarlo. El nombrar también puede ser peligroso, el ejercicio de la memoria puede ser subjetivo en el sentido en que se ve afectado por las dinámicas de conflicto y violencia que permanecen en los mismos cuerpos ya sea de manera explícita o a nivel psicológico por el miedo, el duelo o el trauma de experiencias pasadas:

Mis palabras no tienen ruedas
 mi pluma se ahogó con la última tormenta
 y mi mano es una raíz sin tierra.
 Aunque no puedo y lo intento
 aunque insisto y trato de huir de tu presencia
 este poema parió su poema
 y mis dedos son una mueca al viento” (89)

Asistimos a un *metapoema*, donde de un poema nace otro espontáneamente, a pesar de la voluntad de su creador. Es así, la memoria, un ente con voluntad propia que habita en la consciencia colectiva, que se manifiesta como espectros en las manos, los sueños, las palabras y las vidas de poetas condolidos y poseídos por la empatía.

De la misma naturaleza es el poema ‘En la orilla de la palabra’ de Oscar Schoonewolff, en donde también se explora la acción de bautizar, de concebir una idea a través de la palabra. En él encontramos el ritmo que impone la pregunta: “Quién nombró al cielo con su noche de estrellas?” (38) aquí se nos muestra la parte más notoria de la corporalidad, lo que llaman en *Mil mesetas* la *rostridad* (*visageité*): “el lenguaje va siempre unido a rasgos de *rostridad* (...). El rostro ya es de por sí todo un cuerpo: es como el cuerpo del centro de significancia, al que se aferran todos los signos desterritorializados, y señala el límite de su desterritorialización” (153):

Quién nombró al cielo con su noche de estrellas?
 Qué quién nombró la tierra con su fértil tradición del arado?
 Qué quién nombró al árbol con el aroma de su sombra?
 Qué quién desde la entraña de la vida espantó a la bestia?

El cielo encuentra la *rostridad* con su noche de estrellas, la tierra con su “fértil tradición del arado” y el árbol con “el aroma de su sombra”, todos ellos elementos significantes de cada espacio, es decir, son signos que nos señalan otros signos: la noche a las estrellas, la tierra al arado, el árbol a su sombra (sin olvidar que la posibilidad de referir a otros signos distintos a estos es múltiple), son, en todo caso, unas de las infinitas formas de nominar el objeto, de darle forma material y en cada una de ellas hay una intención de mostrar unas características determinadas y con esa elección inevitablemente se ocultan otros elementos, toda esta dinámica da forma al rostro, ilumina unos rasgos más que otros, resalta unos gestos por encima de otros.

Las palabras modelan esa *rostridad* de los objetos y las personas, estas son arcilla y el poeta es como ese escultor que decide en qué rasgos hacer énfasis y cuáles disimular, en el acto de creación reside un poder simbólico al que le temen los violentos y quienes se benefician del *status quo* de la guerra; por eso en los siguientes versos la voz poética propone un contraste entre el trabajo de la memoria y su posible pérdida como una consecuencia de esa violencia ejercida, de callar la ‘existencia sagrada del poeta’ que no es más que su don de la palabra.

La corriente de versos siguiente nos lleva al ritmo que imponen los condicionales: “si nombramos un sueño...”:

Si nombramos un sueño y se nos pierde el viaje
 Si traemos un recuerdo de los asombros
 Y se nos cierra el cielo
 Si recordamos los seres por sus nombres
 Y olvidamos sus ancestros
 Heredamos la heredad del infortunio
 Quién calló la sagrada existencia del poeta?
 Quién nombró al cielo con su noche de estrellas?
 Quién nombro la tierra con su fértil tradición del arado?
 Quién nombró al árbol con el aroma de su sombra? (38)

Y luego de esa frase condicional que contiene todo el afecto del poema: “Si recordamos los seres por sus nombres”, desemboca en una pregunta que continua la ruptura de la frase anterior, con una sugerente pregunta: “Quién calló la sagrada existencia del poeta?” (38), esta pregunta me remite a otras: ¿Por qué habría de callarse la existencia de un poeta? ¿Qué implicaciones tenía su agenciamiento poético para que fuese acallado? ¿Por qué a la palabra se le enfrenta con la bala? Los asesinos pasaron por alto el hecho de que el silencio del poeta no es el silencio de su poesía. Es imposible no pensar en Tirso, Gerson y Edwin y en cómo fue callada su existencia. Ellos se

enfrentaron al lenguaje de los opresores a través de la palabra poética, en el caso de Tirso esta trascendió a la palabra política, donde nombró aún con más fuerza el accionar de los violentos.

Vale la pena pensar ¿cómo se instaura un Estado sino a través de la palabra, del archivo? Y frente a la imposición violenta de la palabra oficial del estado (ya sea a través de fuerzas militarizadas legítimas o no), el discurso y las narrativas de estos poetas son contra-oficiales, usan la palabra escrita como medio y como arma en contra de ese orden hegemónico violento. La poesía se convierte en arma de guerra: nombrar el dolor, precisamente, crear una cartografía de esa experiencia violenta es un acto de reivindicación política porque “machacando y escurriendo el veneno de las palabras lograremos aliviarlo de sus traumas” (Vivas Hurtado 60-61).

Nombrar, en este contexto, es un acto político de reivindicación en el sentido que Daniel Pécaut lo plantea en su texto *Reflexiones sobre la violencia en Colombia (1999)*, ya que el relato de la violencia en el país no se ha caracterizado precisamente por su diversidad, sobre todo durante el siglo pasado cuando la palabra oficial pretendía imponerse a como diera lugar, pero, por más que la oficialidad trate de imponerse “los hechos de violencia no se pueden inscribir en una visión de conjunto (...), porque está constituida por una multiplicidad de experiencias que escapan a toda perspectiva única” (65), de allí que la poesía sea una de las visiones que componen esa multiplicidad, de allí que piense que esta antología es una representación de esa multiplicidad de voces de la que habla Pécaut y que es necesaria para relatar la violencia.

Rostridad

Trascendiendo un poco en el norte de este corpus, vale la pena traer de nuevo a colación la cuestión de la *rostridad* antes mencionada, “El rostro es un mapa” (Deleuze y Guattari 224), en tanto que puede desarrollarse también a partir del poema “A olvidar se aprende II” de Manuel Mauricio Rangel, nombre que nos recuerda de alguna manera que olvidar también es una forma de

sobrevivir, pero sin perder de vista que para olvidar es pertinente reconocer e identificar. La primera pregunta que se plantea el sujeto lírico recuerda un pasaje del libro antes mencionado de Deluze y Guattari, de esta manera el poema nos canta:

Tener un rostro sería la prueba rotunda
de que no se es el otro.
Y quien podría desdibujarse la cabeza
dejarla llenarse de todos los ojos negros,
de todos los pelos negros,
de cada ceja negra,
de las infinitas narices negras
que respiran en medio de la vastedad de frentes
y lenguas negras que pueblan a los otros?
A esos que ayunan infinitamente,
Que mataron porque algo negro
Ardía en su apetito
Y en su corazón?
Cómo dar de beber a su sed negra
sin saber cuánta era su sed?
Aquí desde nuestra risa blanca
que flota sobre los diarios?
Aquí desde nuestra manera blanca de besar
la tierra que desde entonces nos separa? (99)

Por su parte los autores franceses proponen en el capítulo que le compete precisamente al ejercicio de la *rostridad*:

El rostro construye la pared que necesita el significante para rebotar, constituye la pared del significante, el marco o la pantalla. El rostro labra el agujero que necesita la subjetivación para manifestarse; constituye el agujero negro de la subjetividad como conciencia o pasión, la cámara, el tercer ojo. (221)

Como lo dice el poema, la manera en que puede llevarse a cabo la desterritorialización en esta cartografía es a partir del “desdibujarse” para dejar que la cabeza se llene de todos los otros, o de

todos nosotros. Porque aquí en estos versos se está poniendo de manifiesto la *zona afectiva* que menciona Angélica Hoyos Guzmán, que es una zona de “suspensión y de irresolución: un cuerpo inquieto y desestructurado, que ha dejado el dolor, y que no solo se manifiesta como ese cadáver que emerge en la propuesta poética sino en todo el cuerpo social (...)” (47), el tono de pregunta que predomina en el poema puede dar razón frente a estas palabras, ¿no implica acaso la duda una suspensión en cierta creencia? ¿acaso no genera duda la irresolución de un deseo? En este caso, el poeta condolido es tramitador de afectos, un agente de reterritorialización a partir de la palabra poética, por ello es que el sujeto lírico no se olvida del poeta que lo posibilita y pregunta: “Cómo dar de beber a su ser negra / sin saber cuánta era su sed?”, le recuerda su realidad inmediata: “Aquí desde nuestra risa blanca / que flota sobre los diarios?”, muestra el lugar de enunciación del sujeto lírico que desde la lectura de su diario y la comodidad de su espacio, tiene la posibilidad de pensar en el dolor de esos otros. Hay un acto político al sentarse a escribir poesía nuestro conflicto, la conmoción mueve los afectos e invita al duelo, pero también invita al indiferente que está detrás del diario a interesarse por esa realidad violenta que le rodea, a sentirla; esta poesía “da cuenta de dicha organicidad: invocación del cuerpo social herido, del cuerpo dolido a través del cuerpo del libro” (47).

Este movimiento de desterritorialización también es palpable en los versos del poema ‘Rostro del aire’ de Javier Bosch Fossi, donde el cuerpo del poeta y el cuerpo arbóreo son equiparables:

Al cortar esta cabeza levantada
 han de quedar en la tierra
 los sueños
 de las venas rodantes
 desatadas
 Regados en el viento

poemas (86)

metáfora que implica esta imagen del desangramiento, de los sueños perdidos, con la pérdida de la cabeza se va también la capacidad de volver a transitar la palabra hacia la poesía. Queda después de la decapitación del árbol/poeta la fuerza de su poesía ya dicha:

el trazado de una música
más las formas
del anhelo.

Lo que queda, queda incompleto, aunque estos versos sugieren también la esperanza, hay anhelo frente al trazado que deja esta música.

Cada epígrafe en un poema se piensa como el motor de este, deja entrever el tema del poema, en este caso la memoria, el hecho de volver a pasar por el corazón, por ello los versos de Juan Gelman: “Y si me cortaran las manos, su memoria / sabría acariciarte a ti”, y en la continuación del poema:

(El cuerpo sopesa
el rostro ausente
de libertad transparentado
manos sencillamente abiertas
en el reino verdadero
de la suprema política del aire)
Pies
Y piernas con su triunfo
Llevan así a rastras
Y humedecen los sueños
El alrededor de hojas secas;
Los ojos que hunden
Del cuesco tal dulce
Al pie de árboles talados. (86)

mientras que el cuerpo sopesa aquí y allá, la memoria de las manos sabe acariciar, si aquí se piensa la poesía como arma de guerra en contra de lo hegemónico, la metáfora, la analogía a través del verso es la bala hecha palabra. Ahora bien, estos últimos versos hablan también del cuerpo que se ha liberado de su rostro, esto indica que como movimiento de desterritorialización y posterior reterritorialización “Más que poseer un rostro, nos introducimos en él (...) los rostros concretos individuados se producen y se transforman en torno a esas unidades”: “Rostro de maestra y de alumno, de padre y de hijo, de obrero y de patrón, de policía y de ciudadano, de acusado y de juez (...)” (Deleuze y Guattari 232)... Rostro de poeta ahora ausente.

El poema pasa por cabeza, rostro, ojos, manos, piernas y pies, los lugares donde se encuentran nuestros sentidos, partes del cuerpo que constituyen también una geografía, un norte que deja poemas regados en el viento, al ser talado el árbol, manos, entre oriente y occidente, sencillamente abiertas en el reino “de la suprema política del aire”; pies y “piernas triunfantes y a rastras humedecen los sueños y el alrededor de hojas secas”; por último, en el poema, en ese árbol talado, en su sur, quedaron los ojos sin posibilidad de que su esencia sea, queda un tallo que ya tiene posibilidad de ser lo que antaño.

Así se compone el poema: la imagen del árbol talado que es asimilable al cuerpo del poeta decapitado demuestra el paisaje devastado de la palabra, un árbol decapitado es un cuerpo sin frutos, un cuerpo sin norte; pese a esto, de los árboles talados quedan raíces que a veces tienen el poder de volver a fecundar la tierra. Aunque la cabeza haya sido talada siempre queda la contingencia de volver a pasar por el corazón y tener esa capacidad en medio de la crisis es tal vez la vía para reterritorializar los afectos dolorosos que ha dejado la violencia, por esto vale la pena volver al poema del que toma el nombre la antología “Palabras como cuerpos” de Joaquín Sabina:

nos robaron todo, las palabras
el sexo,

los nombres entrañables del amor
y los cuerpos
la gloria de estar vivos, la crítica,
la historia,
pero no consiguieron robarnos la memoria.

El silencio y la voz

Está el espacio donde se rompe el silencio, donde la palabra se pronuncia y se hace real, este espacio de reterritorialización es de la voz, este espacio es visible en dos poemas: “Nuestros silencios” y “Ger Voz”; la voz también conforma esa *rostridad* de la que hablan Deleuze y Guattari, así como nos introducimos en un rostro, nos introducimos en una voz que va en busca de la manera más óptima para hacerse real ante los oídos del mundo, en este caso nos recuerda que ante la barbarie del asesinato de los tres poetas sobrevive el festival de su poesía y de su palabra:

que no haya mordazas,
que no haya silencios...
que callen,
que callen... ¡La Voz!” (103)

esta denuncia vociferada siempre pone en una situación incómoda a los discursos oficiales que afirman que siempre todo está bien y que amedrentan a la población utilizando medios violentos, ya legítimos, para mantener esa apariencia.

Gerson, Edwin y Tirso son víctimas de la violencia ejercida por los paramilitares precisamente con el fin de acallar esas voces que gritaban a través de la poesía y, por extensión, del arte, no solo las consecuencias de la violencia directa por parte de actores armados, sino que eran también vehículo de denuncia de la omisión intencional y premeditada que comete el Estado con sus funciones básicas:

Que tiemblen los cuerdos,
los locos,
los locos vendrán.

Que el que oprime ya tiemble.
el grito se hace mayor...
es la Voz de una raza que no acepta
y que no quiere perdón” (103).

Y continúa el poema:

Es la voz libertaria del Cantante del hambre y la sed
es la voz que nos canta
¡con tanto dolor!

¿Por quién será la mayúscula? ¿será el mismo Gerson cantando sus cuentos?, no pasa desapercibido este detalle, más cuando hay el poema tiene ese epígrafe: “In memoriam de Gerson Gallardo, cuentero”, en todo caso, este elemento y los últimos versos lo confirman.

Resuena también con lo que El sociólogo Daniel Pécaut menciona en el texto antes referenciado, cuando escribe en el apartado “Las formas de la muerte” sobre la coerción violenta que ejercían varios actores armados, ante todo los paramilitares: “de la violencia subsisten ciertas costumbres. Por ejemplo las advertencias graduales a las futuras víctimas sigue siendo de un uso frecuente, como si siempre hubiera que hacerles testigos de su propia muerte” (62-63).

Adicionalmente, en el siguiente apartado menciona otro elemento importante en esta reflexión sobre la voz en el contexto violento que me convoca, es el elemento de la pluralidad de las voces para configurar un gran relato sobre la violencia: “Para relatar la violencia, cada uno está obligado a narrar su trayectoria de vida, que a menudo la de un desplazamiento obligatorio en un espacio permanentemente sometido a la violencia” (65), en esa tarea de narrar es protagonista el arte y, por extensión, la poesía; frente a las palabras del sociólogo francés encontramos estos versos y en algunos versos de ‘Nuestros silencios’ como manera de sobrevivencia:

Es su Voz,
Es tu Voz,
Es mi Voz,

(...).
Soy hijo del pueblo...
y al pueblo he venido a cantar...
para unirnos,
¡hermanos!
Y gritar,
¡Libertad!” (103),

por su parte, y respecto al rompimiento de este silencio, en “Nuestros silencios” encontramos:

aquellos que pierden
su envoltura dulce
y desnudos se entregan
a la lengua” (108),

por esto, recojo las ideas de Pécaut para afirmar que la pluralidad de voces lo que posibilita la creación de un relato sobre la violencia que de ninguna manera es unívoco ni unidireccional.

En tanto que la antología se propone como punto de fuga me parece pertinente volver la mirada también a esos conocimientos no canónicos o institucionalizados que también buscan la manera de organizar su producción intelectual tan distinta a la que nos fue impuesta por los conquistadores, es decir, es necesario mirar lo que otros puntos de fuga proponen frente a la cuestión de trabajar la memoria que es, a fin de cuentas, la motivación principal de la antología:

Nuestros silencios
Reconocidos y recuperados
frente a las esquirlas
del sueño
Nuestros silencios
aquellos que pierden
su envoltura dulce
y desnudos se entregan
a la lengua.
Nuestros silencios
que del olvido se levantan

y afirman sus huellas
en las riberas

de los ríos. (108)

Acudo a las palabras de Angélica Hoyos Guzmán en su ponencia ‘Poesía testimonial en Colombia: estética de la sobrevivencia ante el conflicto armado y la violencia contemporánea’:

Las nociones de amor, de sobrevivencia, de miedo, culpa y esperanza que entregan los poemas desde la imagen del animal como posibilidad poética de reterritorialidad solo se ejercen en la poesía, no desde los informes de cifras, pues solo desde allí se movilizan emociones. (4)

Estas palabras ponen de manifiesto que esos silencios “que del olvido se levantan” encuentran su esencia en las nociones de la sobrevivencia, del amor, de miedo, de la culpa y la esperanza; pero también, de la segunda cita y del poema podemos advertir que esos silencios que “pierden su envoltura dulce”, esa poesía creada con la *lengua menor*, la colectiva, serán ruido amargo para quienes quieren imponer el silencio y el relato de una historia única que no parte de la diversidad y los afectos.

Nostredad

Acudo también a un libro maravilloso, construido colectivamente, publicado por la Universidad de Antioquia en el año 2020, lleva por título *Diálogo de saberes*, allí le abre la puerta a la verdadera universalidad del conocimiento, en el primer apartado del tercer capítulo “Sanar la memoria”, propone una distinción entre *memoriar* y *memorizar*; esta última recuerda el “Mal de archivo”, el olvido por acumulación de cifras y documentos: es la versión oficial, los datos fijos; mientras que *memoriar* implica prestar atención a esa infinitud de micro-relatos subjetivos que hablan desde una lengua menor: “Memoriar es devolver los rostros, sentires y vivires a los seres que hicieron posible el acontecer, por más olvidado y recóndito que sea (...) posibilita la confluencia de historias

diversas, siempre inestables, siempre renovadas, producidas y co-construidas por variedad de sujetos y comunidades.” (52)

Aquí se pone como ejemplo el proyecto *Ubuntu* de mencionada universidad, donde se propone la invención de múltiples naciones colombianas “cada uno con su propia historia de la ciencia”: “memoriar en diálogo de saberes invita a compartir con afectos los pasados acallados que habitan nuestros cuerpos” (52). En la antología se palpa esa noción de memoria, en “Nuestros silencios” advierto que el quebrantamiento del silencio se da para consignar, para levantar testimonio, para ser la huella indeleble que el río imprime en sus riberas.

Varios de los versos de los poemas leídos anteriormente hacen guiño al último espacio que compone este norte geográfico/afectivo: la polifonía: tu voz, su voz, mi voz; la visión, la construcción del otro, o la conciencia de su existencia, sobre el que se da el movimiento de reterritorialización, sobre quien se reproduce el calco y, finalmente, la aparición constante del pronombre ‘nosotros’ implícita o explícitamente, todos son partes fundamentales de otra noción que encuentro en *Diálogos de saberes* (2020), en el tercer apartado de su último capítulo “La ciencia expresada desde la nostredad comunicativa”, el de la *nostredad*, que veo concretada en los versos de “A olvidar se aprende I”.

La *nostredad* apela a esa categoría plural, colectiva y horizontal que trae consigo el pronombre “nosotros”, que invita a la integración y a eliminar la competencia nociva que promueve este sistema capitalista y neoliberal en el que estamos sumergidos. Por esto es que lo que implica esta noción es: “un trato igualitario, despojado de jerarquías y competencias entre saberes, un trato horizontal que permita reconocernos en un diálogo y no en una disputa” (181), esto es posible gracias a esa fuerza prediscursiva que mueve a los humanos, los afectos, porque un

cuerpo mueve al otro, porque hay una realidad que afecta los cuerpos y esta afección retorna en forma de palabras, en forma de poemas (Hoyos Guzmán).

¿En qué medida cabe hablar de esta noción en el contexto que le compete a este texto? En primera instancia, sendos textos, tanto *Dialogo de saberes* como *Palabras como cuerpos*, fueron pensados y contruidos desde lo colectivo, con el fin de materializar esa idea de la polifonía que se mueve entre los versos que componen la antología y, en una segunda instancia, en el poema “A olvidar se aprende I” de Manuel Mauricio Rangel hay una presencia discreta o más bien opuesta a la que plantea la *nostredad* en tanto que lo que se nombra allí es la negación del otro, una imposibilidad de construir el nosotros impuesta por el discurso de odio que puede afirmar la ley o la “regla” en el caso particular del poema:

Cuando alguien se dice que no puede ser el otro,
 porque alguna regla legítima sobre la materia lo dicta,
 supone que aquello que ha amado o comido
 no pudo fluir o arder, simultáneamente,
 por la boca o en el corazón del otro.
 Máscara de las palabras, del silencio. (98)

La regla que rige a la humanidad no invita a compartir con el vecino sino a disputar con este, en vez de fluir, se riñe, se estanca, la palabra que se impone desde la jerarquía de la legitimidad es una palabra censora, por esto cae el poema en el silencio, hay un discurso de odio entre el ‘yo’, el ‘tú’, y el ‘ella’ que impide hilar y construir el ‘nosotros’, ese discurso de odio que apela al mal de archivo, a esa memoria archivística que es una memoria enferma, ha sido siempre una barrera de reconciliación entre los unos y los otros, por esto esa imposibilidad de construir comunidad en nuestro país:

La entonación de indiferencia, la gritería grosera,
 o incluso el formal silencio tratan de mantener
 la apariencia de la distinción al otro,

pero no son el olvido sino una memoria enferma,
que pica en la lengua, que mancha la boca. (98)

esta estrofa refleja muy bien cierto aspecto de la realidad colombiana que comporta el odio, que es motivada por la competencia con el otro y no por una *cultura del corazón* como diría Walter Benjamin, siempre hay un abismo entre el ‘otro’ y ‘yo’. Esta realidad comportada por el odio tiene su origen en el permanente estado de excepción al que ha estado sometido el territorio y la sociedad que lo habita, sea por el actor armado que sea, hay una imposición del miedo a través de la violencia y esto se traduce en enmudecimiento.

Un ejemplo de esto son los paros armados que algunos actores armados ilegales realizan sobre un territorio, dinamitando la posibilidad de que las relaciones sociales florezcan e implantando dispositivos de control sobre la población que se basan en la desconfianza, en la indiferencia y en el silencio cómplice, generando la “apariencia de la distinción del otro”, la imposición de *ciudadanías del miedo*, de una cultura de la violencia, lo opuesto a la construcción de la *nostredad*. Lo que estos últimos cinco versos dicen entrelíneas lo desentraña Ana María Ochoa Gautier en su texto “Sobre el estado de excepción como cotidianidad: cultura y violencia en Colombia”, en la medida en que hay una representación definida de esa generalización y banalización de la violencia en Colombia, la autora señala:

(...) cuando se invoca la dimensión social y cultural de la paz no se separan tajantemente los efectos violentos de la guerra de los efectos violentos de un proceso avanzado de generalización de las prácticas de la criminalidad y de la instauración de éticas personalizadas de lo público mediadas por la violencia. En esta retroalimentación entre prácticas violentas diversas, se construye en Colombia una mediación de lo social que redefine drásticamente la relación de los ciudadanos “con el poder, con los semejantes, con el espacio” y que se traduce en la presencia de éticas guerreras y “ciudadanías del miedo” (Rotker, 2001: 5); ciudadanías donde uno de los factores determinantes en la mediación de lo social es la angustia cultural (Barbero, 2000) (19-20).

La respuesta a esto se encuentra, tal vez, en un país un poco más conectado, en la pluralidad de las voces, en la construcción colectiva de los relatos a través de la música y la oralidad, de la literatura y del arte en general que puede brindar caminos más pacíficos para sortear los conflictos que seguramente siempre existirán entre los humanos. Lo que ha demostrado la historia de nuestro conflicto es que la voz que denuncia, cual sea el tono y origen de la enunciación, siempre será amenaza para el actor armado puesto que desmantela y hace visible el accionar violento, de allí ese deseo de mantener el silencio, el enmudecimiento entre los pueblos.

2. De Oriente a occidente las geografías (des)habitadas: la representación de los espacios naturales y urbanos

¡Ay! Mi cuerpo joven

la casa

donde habita el alma

la casa destruida

somos un ejército de calaveras rotas

por donde la vida pasó como una bala

Tirso Vélez, 'El canto de los muertos'

De oriente a occidente, siguiendo el camino del sol, propongo las “geografías (des)habitadas: la representación de los espacios naturales y urbanos”, a partir del corpus escogido realizaré una reflexión que ahondará sobre la materialidad del lenguaje que estos poemas utilizan para representar la naturaleza y los pedazos de ciudad y su relación con los sucesos violentos, específicamente en la ciudad de Cúcuta y en la zona del Catatumbo, lugares que habitaron los 3 poetas y en los cuales hicieron su agenciamiento, su activismo y obra poética, estos cuerpos geográficos están atravesados por la violencia producida por el conflicto armado interno. Tal representación pasa por la interacción con quienes habitan tales espacios y padecen tales violencias. Los cinco poemas que componen este segundo fragmento: Campos de luna azul, Catatumbo, Raíz de mandrágora, Poema a los parques, Fosa en el sueño No. 8, Cúcuta y Ciudad oscura

En algunos poemas encuentro que la representación de la naturaleza resulta ser más evocativa, como una remembranza a la que vuelve el sujeto poético a la vez con dolor y con ternura, un sujeto extradiegético que, con cierto tono bucólico recorre espacios que lo marcaron

en el pasado y que también están relacionados con manifestaciones violentas, y terminan siendo los sucesos violentos el motivo para regresar a esos territorios; en otros poemas la naturaleza se presenta algo más involucrada en el devenir de este, no se limita a ser el espacio en el que sucede la acción del poema, sino que es también es víctima directa y testigo de los sucesos violentos al recibir los cuerpos yertos en sus ríos y sufrir los efectos de la deforestación y la contaminación que deja la guerra. Un elemento recurrente en este conjunto de poemas es la correspondencia o asociación que encuentro entre elementos de la naturaleza como árboles, raíces y ríos y el cuerpo humano, como una especie de realización o inmortalización que posibilita lo que el conflicto impide, el duelo, la recordación y la juntanza de los sobrevivientes.

La cultura del corazón

Uno de los poemas que revive ese tono evocativo es ‘Campos de luna azul’, en él la naturaleza es escenario, allí tuvo lugar la vida y la guerra:

esta tierra
agitada en cada combate (...)
donde juntos crecimos (109).

Sirvió de base para la existencia y para la muerte; en el presente del sujeto lírico es un espacio de meditación que auspicia la acción de volver a pasar por el corazón. De esto da luces el epígrafe del poema: “A Edwin López y todas las víctimas del Catatumbo”, hay un trasfondo en estos versos que es la memoria de este poeta y la de todas las víctimas del Catatumbo, encuentro allí que el poema es como un afecto que viene desde lo profundo abriéndose el camino sin pasar desapercibido, aunque sin causar muchas atribulaciones, pues la voz poética no transmite desesperación, sino una sensación de sosiego y descanso en medio de todo lo que rodea la acción de recordar a nivel emocional.

Poco a poco florece el recuerdo, se hace más palpable en la realidad de la voz poética, este acto se deja entrever en la primera estrofa:

Estos campos de Luna Azul
donde a solas descanso
y medito con la muerte.
Donde poso mi mano
sobre su hierba de alta espiga
y mi corazón se entrega a lo profundo de la roca. (109)

La tierra en Campos de Luna Azul permite al sujeto de estos versos reposar y volver en su memoria a tiempos remotos, este es el marco del poema, la necesidad de recordar y cómo la naturaleza es también el medio que permite esta acción.

Encuentro que el viento es también un actor del poema, pues posibilita la comunicación del sujeto con el recuerdo, es un medio para establecer contacto con el pasado de la voz poética, la “brisa virgen” es un detonante para el recuerdo y al mismo tiempo arrulla a la voz poética para darle ese tono tranquilo que envuelve todos los versos:

esta tierra agitada
en cada combate
que hoy reposa
y me devuelve esta brisa virgen
despojada de todo brillo
donde juntos crecimos (109).

Aunque el viento es sutil tiene la capacidad de evocar la tierra agitada y el combate, es decir, el viento transmite la posibilidad de pensar en la naturaleza que fue hogar, pero también campo de batalla. En todo caso ¿qué es lo que provoca el rumor de los árboles? ¿Cuándo busca refugio la arena? ¿Qué produce la voz de la arcilla? Y si “solo se es libre / en la corteza de las nubes” (109) ¿de quién es la libertad más palpable, más real? La respuesta a esos versos seguramente es el correr del viento que, como un hechizo, pone en marcha el paisaje donde se reproduce el recuerdo.

Hay un movimiento que comienza en un escenario tranquilo acompañado por la “alta espiga” y por “lo profundo de la roca”, continúa en un escenario más etéreo donde el viento es el guía y el médium, para finalizar con la sensación de habitar un espacio inhóspito donde reina la niebla y, por lo tanto, donde el sentido de la vista queda anulado. Aquí, la naturaleza de este nuevo y desconocido espacio absorbe lentamente el cuerpo del sujeto lírico, todos los huesos que yacen en esa tierra selvática emergen desde lo más profundo del sujeto, como si todos los muertos de esas tierras los llevara por dentro:

estos campos
en mitad de la selva
y los bosques secos
que nos llevan a la niebla.
Siento el llamado de la tierra
no su sueño
como su voz
me viene desde adentro
todos sus huesos que crecen
y hoy despiertan (109).

Un elemento queda por resaltar en este poema: la pluralidad, es decir, el uso de la primera persona del plural en algunos versos: “donde juntos crecimos” y “todos sus huesos que crecen”, estos versos demuestran, por un lado, el carácter reflexivo del poema, pues no se queda en una reflexión individual, el sentido recae sobre el recuerdo de otros seres que habitaron la misma tierra de la voz poética; por otro lado (no tan distante), está la necesidad de duelo por parte de una voz que lamenta la ausencia de tantas personas que cohabitaron el mismo espacio. El recuerdo y la necesidad del duelo se manifiestan también en el verso final, donde hay una especie de resurrección espiritual por parte de esos cuerpos: “y hoy despiertan”, son huesos que despiertan, como si tuvieran vida alguna, y crecen, como si fueran flores silvestres, huesos como flores de vidas ausentes,

desechadas por ser inservibles a un orden necropolítico imperante. Pero no se debe omitir que en este poema no se presenta la violencia de manera directa o vívida, se trata de una huella, un vestigio en la memoria.

En el siguiente poema del corpus encuentro también la representación de la naturaleza como escenario y testigo de los versos que lo componen, en ‘Raíz de mandrágora’ se hace latente el prejuicio y el miedo a la diferencia, de esto da ejemplo la primera estrofa:

vengo de la Sierra Maestra;
traigo flores en mi carriel.
enredada algo de cannabis,
alucinado,
sin fe. (102)

Aquí la Sierra Maestra proporciona además de las flores y el cannabis, el ambiente hostil en el cual es latente la desesperanza, he aquí una primera muestra de violencia: un lugar, un espacio físico que causa inseguridad a sus habitantes, la naturaleza se convierte entonces en instrumento para los violentos, como un arma que puede ser usada para intimidar y amedrentar, ¿serán las flores y el cannabis el motivo de su deformidad? Una atmósfera de miedo e incertidumbre predomina en el poema.

Tal atmósfera es pensada por cada poeta que siente el llamado de la ausencia y que participa en el agenciamiento poético que construye la antología, muestra de ello es que casi todos los poemas que la conforman tienen un epígrafe a manera de dedicación para los tres poetas asesinados: Gerson, Edwin y Tirso (quienes motivan este agenciamiento), en este caso la frase que acompaña al título es: “In memoriam de Edwin Granados... poeta”, aquí retomo una idea que ya había citado de Angélica Hoyos, quien propone una “estética de la sobrevivencia”:

El poeta testigo se sabe sobreviviente, desapropia su experiencia individual y escribe en la comunalidad, sabe que, aunque no haya vivido la guerra en primera persona, la ha sentido y tiene

una raíz profunda en la identidad, en la transgeneración de los habitantes del territorio colombiano. Habla desde una lengua común del resto, que es la lengua del testimonio, la cual tiene el conflicto de no representar fielmente el recuerdo, sino presentarlos a fin de movilizar afectos, los suyos, los de otros, en el balbuceo que genera el dolor.

El poeta testigo crea con la lengua menor, la lengua colectiva y minoritaria que resulta de la máquina molar de la guerra como economía política en el territorio (Deleuze y Guattari 1994), utiliza imágenes banalizadas y las transforma en fuente de interpelación, en consigna y en agencia política. (5)

Más allá de entronizar el agenciamiento que se construye en la antología se trata de un grupo de personas que se sintieron avocados por el dolor y como testigos sobrevivientes movilizaron sus afectos y a través de esa *lengua del resto* hablan de la experiencia de la ausencia, ellos son cuerpos que sobreviven y que hablan de los que ya no están, ellos crean un imaginario sobre los ausentes, generan símbolos alrededor de estos y los hacen perdurables en el tiempo, su muerte (su asesinato) es entonces una manera de inmortalizar y de construir memoria.

El poema y el epígrafe también reflejan la *cultura de corazón* que propone Walter Benjamin en su famoso ensayo sobre la violencia (y que Angélica Hoyos trae a colación en el mentado texto), pues no hay una respuesta violenta al ambiente hostil que proponen los versos:

Donde quiera que la *cultura del corazón* haya hecho accesibles medios limpios de acuerdo, se registra conformidad inviolenta. Y es que, a los medios legítimos e ilegítimos de todo tipo, que siempre expresan violencia, puede oponerse los no violentos, los medios limpios. Sus precondiciones subjetivas son cortesía sincera, afinidad, amor a la paz, confianza y todo aquello que en este contexto se deje nombrar. (Benjamin en Hoyos 3)

Queda por pensar en este poema la relación del título ‘Raíz de Mandrágora’ con el contenido del poema y el elemento paratextual ya abordado (en este caso el epígrafe: “in memoriam de Edwin López Granados... poeta” (102)). Como mencioné, los versos de este poema transmiten una sensación de miedo e incertidumbre, la Sierra Maestra es el escenario, hay una voz poética “alucinada y sin fe” que demuestra desespero; en contraste tenemos un título tal vez desconcertante

frente a lo que transmiten los versos. La raíz de mandrágora es una planta que puede ser curativa, así como puede ser perjudicial, todo depende de su uso, en cantidades exageradas la raíz puede causar locura, alucinaciones y muerte. Entre sus usos benéficos están las propiedades soporíferas para ayudar a calmar el dolor. Esta raíz es antropomorfa, es decir, tiene un extraño parentesco con el cuerpo humano, de allí la creencia popular: al ser arrancada de la tierra puede genera un ruido tan perturbador que puede provocar incluso locura.

Me aventuro a partir de estas cualidades para conectar con el significado del poema: el poeta es una raíz de mandrágora arrancada de la tierra, todos sus beneficios desaparecen y solo queda el dolor, solo queda el ruido de la raíz y quedan los sobrevivientes totalmente aturdidos con el ruido de esta raíz. Así, el cuerpo de quienes representan la diferencia son arrancados de su lugar y desechados, pues son excedente en medio de un espacio donde se ha establecido una política para la muerte, por eso allí la poesía ni la palabra tienen cabida, tal y como lo propone Angélica Hoyos en “Memoria, duelo y resistencia en Palabras como cuerpos”:

En este sentido los poemas del libro tienen una doble función: la de la memoria, pero también la del nombramiento de lo intraducible, los asesinatos y la violencia promovida por una normativa ilegal pero legitimada como estado de excepción. Todo lo que se dice, la intensidad del poemario, los “tensores afectivos” que expone, muestran el carácter perturbador de la institucionalidad que en este caso tiene la poesía, la cual interrumpe el sensorium hegemónico de la ciudadanía del miedo para establecer otro donde lo sensible es también político (Ranciére, 2005), donde la palabra resiste frente el acallamiento impuesto. (52)

Catatumbo

Por otro lado, es precisamente el nombramiento de “lo intraducible”, esa violencia promovida por una “normativa ilegal pero legitimada como estado de excepción”, lo más evidente en siguiente poema de este corpus: ‘Catatumbo’, de Miguel Ángel Rodríguez. El título enmarca el escenario, que en este caso funge también como protagonista. El Catatumbo significa “casa del trueno” en la

lengua barí, ellos habitan esta región que se extiende hasta el territorio venezolano y así lo describen en el informe del Centro Nacional de Memoria Histórica llamado “Catatumbo: memorias de vida y dignidad”:

La región del Catatumbo está localizada en el nororiente del departamento de Norte de Santander y la conforman los municipios de Ocaña, El Carmen, Convención, Teorama, San Calixto, Hacarí, La Playa, El Tarra, Tibú y Sardinata. Alberga los resguardos Motilón-Barí y Catalaura, donde habita el pueblo indígena Barí.

Es un territorio con una gran diversidad biológica y riqueza natural, atravesado por numerosos ríos, quebradas y caños. El río Catatumbo recorre toda la región, desde su nacimiento en las montañas de Ábrego, hasta su desembocadura en el Lago de Maracaibo en Venezuela (Histórica, Centro Nacional de Memoria).

En esta región son tres los actores armados que se han disputado el territorio desde la década de los 90's: las guerrillas del EPL, el ELN y las extintas FARC; los paramilitares y las fuerzas militares. La realidad de esta zona es que en medio tanta biodiversidad y riquezas naturales predomina un ambiente de *estado de excepción*. En el siguiente mapa⁴ es posible ver la división política del territorio del Catatumbo.

⁴ Este mapa puede encontrarse en el micro sitio web que el Centro Nacional de Memoria Histórica creó para la publicación del libro Catatumbo: Memorias de vida y dignidad (2018)
<https://centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/catatumbo/>



La primera imagen que muestra el poema es la de campesinos asesinados flotando en el río de su mismo nombre y continúa presentando un estribillo que está íntimamente ligado con lo expuesto en el apartado anterior sobre el silencio y la censura como medio de instauración de ese orden social necropolítico y en consecuencia el agenciamiento poético como un punto de fuga del mismo: “La poesía denuncia el silenciamiento como política de Estado. Se ponen de manifiesto en los poemas imágenes de dolor y de rabia frente a un orden social de violencia permanente.” (53):

no lloras
 no gritas
 no es tu cuento (104).

Es común que estas zonas (cuerpos) rurales, como el Catatumbo, sean escenario de esa imposición del silencio, es una zona rica en biodiversidad lo que implica que es también es de difícil acceso por su relieve montañoso, el Estado llega con mayor facilidad si el fin es explotar los recursos

naturales y a las comunidades que ahí habitan, pero cuando se trata de proteger y garantizarles derechos la gestión es más lenta y accidentada por falta de voluntad política de los gobernantes y la permanencia, hasta el momento en que se escribe este trabajo, de actores armados en tales territorios. La siguiente estrofa comienza con dos imágenes desgarradoras que ilustran los sentimientos de tristeza y dolor consecuencia del orden político que se critica:

Llora el cielo en torrenciales aguaceros
La sangre se mezcla
Como en el costado del mítico nazareno (104).

Aquí, una vez más la naturaleza es el sujeto que sufre por sus muertos cuando llora el cielo y en su aguacero está el llanto de todas las víctimas que son un solo cuerpo con los elementos naturales, hay una representación del dolor de cada uno de los campesinos en las formas que tiene la naturaleza para expresarse y mediante las cuales nos comunicamos los seres humanos con ella, hay un lenguaje que tiende puentes entre lo que siente la tierra y lo que sienten los poetas que le dedican sus versos, como si fueran capaces de traducir sus sentires, darles forma de palabras a las vibraciones de las montañas.

Otro elemento visible en este fragmento es lo religioso, no es gratuito que el autor señale la ironía de cómo gestiona sus conflictos un país que en su gran mayoría profesa la fe cristiana, cuyos valores morales predicán el perdón y la fraternidad en sus mandatos. Rodríguez utiliza la iconografía cristiana para retratar lo absurdo de la violencia en el conflicto armado e incluso sugiere una relación directa al mezclar la sangre redentora del Salvador con la de los campesinos asesinados, los pone en el mismo nivel a dialogar de tú a tú, tal vez elevando a una condición de dioses a los inocentes o implicando que tales valores judeo-cristianos arraigados a la cultura pueden ser también detonantes a nivel cultural y psicosocial de los hechos violentos que desangran al país.

Los campesinos yertos también se refieren a la normalización de la muerte y la tortura como medio de control social y son también un modo para mantener en silencio a quienes son disidentes de este orden violento, de esta manera las relaciones pasan de ser mediadas por los afectos y la solidaridad a ser mediadas por la “propagación del miedo y del odio”, como menciona Ana María Ochoa Gautier en su texto “Sobre el estado de excepción como cotidianidad: cultura y violencia en Colombia”:

Las víctimas de los conflictos bélicos de fines del siglo XX y comienzos del siglo XXI son, cada vez más, personas de la llamada sociedad civil; en todo caso, no son combatientes militares. Este emborronamiento de las fronteras no es nuevo en Colombia. (...) El hecho de que a lo largo del siglo XX el conflicto bélico se haya desplazado de los cuerpos militares a los cuerpos ciudadanos ha alejado la acción armada de un campo de batalla -es decir, de un lugar donde se enmarca la acción armada fácilmente como “teatro” de operaciones-, y lo ha acercado a las cotidianidades espaciales de las personas en diversos países del globo. Según David Held y Mary Kaldor, en “esta ‘nueva guerra’... la violencia es dispersa y fragmentada, y está dirigida contra los ciudadanos (...)” (20).

En Colombia este emborronamiento viene desde una anulación histórica de las poblaciones minorizadas e invisibilizadas en la construcción de un proyecto de nación a través de diferentes medios según la época, que van desde la censura establecida por vías legales hasta el ya abordado estado constante de excepción durante el siglo XX. Así, cuando el campesino, el jornalero, el estudiante o cualquiera que haga parte de la *otredad* que se opone al orden necropolítico decide preguntar por sus derechos, alzar su voz, es visto como un enemigo al que se debe silenciar, tal y como sucede, por ejemplo, con los líderes sociales que están siendo asesinados por luchar por la protección de sus territorios y por rechazar los proyectos de fracking de empresas internacionales en el mismo territorio sobre el que Rodríguez escribía este poema en 2013.

Luego el poema nos regala los siguientes versos:

“Mirando al Catatumbo recordé a Fulgencio:

‘sembrador de sueños’

El río de la memoria se llevó sus huesos;

Al cabo floreció su dignidad sin tiempo” (104)

En esta estrofa la referencia del ‘Catatumbo’ es al río, y en este caso trae la imagen del campesino que es “sembrador de sueños”, el posesivo del tercer verso advierte la proveniencia de los huesos, ya no hay quien haga germinar los sueños, ni los abone, ni los alimente; los sueños, así como su dignidad son ahora parte de un lugar sin tiempo, como lo es el recuerdo. La memoria es un río que devuelve la dignidad a los desaparecidos y a los asesinados que quedan en el anonimato, a los ‘Nadies’ mejor dicho, como los nombra Eduardo Galeano; aquí se sienten con más vehemencia en el corazón las palabras de Angélica Hoyos:

aludimos aquí a la poesía como forma cultural desterritorializada; como una forma de memoria emotiva como sensibilidad sobre el cuerpo-palabra herido, que siente el dolor y lo hace sentir mediante el poema, un estado de ánimo con respecto a la conformación del poder y a la instauración de la violencia como mecanismo de control (46).

Estos versos pueden referir también a un ritual funerario imposible de completar, hecho que también implica la revictimización de quienes sufren la ausencia de esos campesinos yertos en el río Catatumbo debido a la imposibilidad de que estos sobrevivientes realicen una despedida adecuada para su cuerpo. Esto permite pensar que hay un río que se lleva el cuerpo y otro (el de la memoria), el que retorna su recuerdo, su “dignidad sin tiempo”, es posible decir entonces que hay un ritual funerario llevado a cabo por la naturaleza, en la psique de los sobrevivientes queda la imagen del campesino muerto, mientras que en las entrañas del río permanece el cuerpo entregado “a los procesos naturales y biológicos de descomposición”. Es decir, la voz poética trae el recuerdo, allí hay un proceso de reconstrucción de la memoria en los sobrevivientes; el río, por su parte, se encarga de la materialidad del cuerpo, o sea, la naturaleza, que es se comunica con los cuerpos humanos que sienten dolor, es responsable del ritual funerario, para que al cabo germine y florezca

esa dignidad sin tiempo. El ritual puede ser entendido desde las palabras de Robert Pogue Harrison en la traducción que Gabriel Giorgi realiza en su libro *Formas comunes: animalidad, cultura y biopolítica*:

el rito funerario encuentra imagen y cadáver todavía juntos, y lo que hace es, según Harrison, distinguirlos y separarlos, para reenviarlos a temporalidades específicas: (...) inicia el proceso de construcción de la *imago* en la memoria de los sobrevivientes, esa "imaginary afterlife" de lo que es, básicamente, la persona separada del cuerpo. Marca así dos tiempos nítidamente diferenciados: el tiempo de la no-persona, el de la naturaleza (...) y de la imaginación (el de la representación...) (...) (y que, dice Harrison, pasan por la poesía: no hay "afterlife" sin operación poética). (197)

Estos versos son un retrato de lo que la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad llamó “Cuerpos en los ríos”, no se trata entonces del río Catatumbo solamente, también del río Caquetá, del Magdalena, del Cauca y de otros 185 ríos donde esta Comisión registró relatos de 1080 cuerpos que fueron reconocidos en 190 ríos de Colombia⁵.

Sobre esta práctica común en el marco del conflicto armado en Colombia, en su tesis doctoral, el profesor Juan Esteban Villegas trae a colación el “arquetipo fecundativo de la tierra a partir del cuerpo y la sangre de las víctimas” (47), descrito por Juan Carlos Galeano en *Polen y escopetas* cuando aborda en la poesía de Matilde Espinosa y Carlos Castro Saavedra “la reflexión en torno a las implicaciones tanto ecológicas como humanas” (46). Villegas también recoge lo que dice Galeano al respecto: “el simbolismo de los mitos de la fertilidad vigente desde el Mundo Antiguo y frecuentemente usado por los poetas, conserva sin menoscabo su validez metafísica, y provee al participante (...) de un cierto consuelo frente a la muerte” (Galeano en Villegas 47); el

⁵ En el informe final de la CEV está incluido el reportaje de Rutas del Conflicto donde incluye este hallazgo, asimismo se incluye testimonios que, en esencia, cuentan la experiencia que transmite el poema: “Cuando los pescadores salían a trabajar, muchas veces sacaban cabezas, pedazos de brazos, gente mutilada que venía de los lados de San Vicente o de El Tablazo. Ellos sacaban los cuerpos del río y los enterraban para devolverles algo de dignidad a los difuntos, pero luego los paras no dejaban ni que se hiciera eso, sino que daban la orden de que los muertos del río se tenían que dejar ir, a menos de que fuera el propio familiar el que le pidiera ayuda a los pescadores” Movimiento social en defensa de los ríos Sogamoso y Chucurí, 2018 en: Informe «Remolinos de guerra y desarrollo en el río Sogamoso, Santander» CENSAT.

autor de la tesis señala también el elemento biológico del ritual: “sin dejar de lado su dimensión metafísica y simbólica, encuentra también asidero en hechos eminentemente biorgánicos” (47), porque hay un movimiento en el que el cuerpo que es también desecho es, a su vez, comida para gusanos, alimento para la tierra, abono de esta, este cuerpo-desecho se convierte en parte del ecosistema natural y este lo descompone.

Ese arquetipo es el vaso comunicante entre estos postulados y el poema ‘Catatumbo’, está representado en una fecundación del río y de la tierra a partir de los cuerpos-desecho de los campesinos, y del cielo a partir de las plegarias de los sobrevivientes. Así el proceso orgánico del cuerpo en la naturaleza y las plegarias de los sobrevivientes marcan el proceso de duelo, posibilitan la movilización de los afectos hacia la materialización de expresiones estéticas como la poesía. Tal como lo proponen Adriana López et al en su texto “Restos, excedentes, basura: gestiones literarias y estéticas de lo residual en América Latina y el Caribe”:

En las últimas décadas, a partir de diversos procesos de descomposición política y social (dictaduras de todo signo político, procesos transicionales y de posconflictos, procesos de reparación/olvido, neoliberalismo, etc.), se ha intensificado el recurso a lo residual en el marco de reflexiones sobre lo que queda: cuerpos desechados, utopías fracasadas, ciudades aniquiladas proliferan en las diversas manifestaciones estéticas. (10)

En la antología que nos convoca los cuerpos-desecho de los tres poetas asesinados por ese establecimiento son la motivación para hacer poesía sobre los ausentes, sobre lo que dejaron y lo que queda y quienes queda, desde luego. Este agenciamiento poético nace con el fin de ser la huella de los afectos que dejaron los tres poetas, es sobre personas que fueron excedente para un orden violento, o puntos de fuga en términos deleuzianos. Este poema y por extensión, el corpus que compone este segmento del trabajo consisten en los cuerpos residuales, en los cuerpos-desecho, esos cuerpos ausentes permanecen en algo que nunca deja de ser: el campo y sus habitantes, el río, el árbol, la Sierra Maestra, la cordillera y la ciudad; ellos –los autores de estos poemas– han dejado

su huella: la dignidad del campesino, los huesos que crecen, las semillas que pelechan en búsqueda de justicia o la imagen del árbol que se contrae y crece en la montaña.

Encuentra el autor de la tesis referenciada varios párrafos arriba en la poesía de Espinosa y Saavedra “en función de dicho arquetipo” una “cierta bucolización de la violencia, es decir, una exaltación de la vida rural, de sus ecologías idílicas, pero a costa de una casi que absoluta borradura del devenir sociohistórico del sujeto-víctima, de las causas y efectos de la violencia que este experimenta” (47). Esta es otra manera en la que hace presencia la naturaleza en este corpus de poemas. Efectivamente hay una idealización, pero en este caso el objeto ideal no es la violencia, es la naturaleza, empero resulta ser la violencia el instante previo necesario para esa idealización, de allí que se encuentren versos como: “florece su dignidad sin tiempo” o “llora el cielo en torrenciales aguaceros” (104).

En este contexto la idea de lo residual se siente desde los cuerpos, convertidos en desechos, no desde los objetos, porque la chatarra, por ejemplo, posibilita el proceso de memoria en tanto que archivo, en estos poemas la memoria (el recuerdo) posibilita el cuerpo en lo antes mencionado como “afterlife” o vida después de la muerte. Esos cuerpos en los ojos de quienes ostentan el poder son desechos, excedentes y la naturaleza se convierte en el espacio donde el establecimiento desecha los cuerpos que sobran en ese orden necropolítico. El poema cierra con el estribillo del principio:

Mueren los ríos en silencio...
 En caída libre reposan las plegarias
 En el “Océano” del cielo...
 No importa,
 Aquellos que partieron, desde que nacieron...
 Conocieron el “Infierno”

No lloras

No gritas

No es tu cuento. (104)

Resuena de nuevo la imposición del silencio, la constante amenaza, el estado al que aspiran los actores violentos es al de las “ciudadanías del miedo”, donde el enemigo no solo es precisamente el actor violento sino también la misma sociedad civil, profesores, campesinos, estudiantes, líderes, se convierten en objetivos de guerra para los auspiciadores de esa violencia que parte de lo ideológico para efectuarse:

se construye en Colombia una mediación de lo social que redefine drásticamente la relación de los ciudadanos “con el poder, con los semejantes, con el espacio” y que se traduce en la presencia de éticas guerreras y “ciudadanías del miedo” (Rotker, 2001: 5); ciudadanías donde uno de los factores determinantes en la mediación de lo social es la angustia cultural. (...) la violencia es dispersa y fragmentada, y está dirigida contra los ciudadanos; y los objetivos políticos se combinan con la comisión deliberada de atrocidades que suponen una violación masiva de los derechos humanos. (Ochoa Gautier 20)

En esa redefinición del relacionamiento social de los ciudadanos “con el poder, los semejantes y con el espacio” también entra la naturaleza, ella también se ve afectada por esas ciudadanías del miedo, en la medida en que la violencia está dirigida contra los ciudadanos, también lo está contra los espacios que habitan; los ciudadanos y sus espacios son objetivos militares en este contexto, por ello, la afectación de ríos y bosques es también la afectación de la comunidad de ciudadanos que habitan las intermediaciones de esos espacios, tal como sucede con la destrucción de oleoductos cuyo petróleo termina en las corrientes de los ríos afectando el ecosistema que allí habita, o como sucede en este poema ‘Catatumbo’ donde los campesinos asesinados son lanzados a los ríos, afectando también el ecosistema natural de estos espacios.

En el siguiente poema de este corpus también puedo advertir cómo el ciudadano es víctima de esa afectación violenta de su espacio, en ‘Poema a los parques’ hay un cuerpo natural que

impacta directamente a los cuerpos humanos que le circundan, es “El árbol que arrancan de nuestro patio” la víctima principal en este poema. Es posible ver la violencia en las consecuencias que deja este cuerpo natural ausente, es decir, el poema existe alrededor del árbol arrancado y su ausencia: “el árbol es (...) estructura o red que cuadrícula lo posible” (279), en torno del árbol se organiza el territorio.

Ante el desgarramiento del territorio a causa de la ausencia del árbol, este cambia y se impone cierto caos, diferente al caos que imponía el árbol. Tanto su presencia como su ausencia transforman el espacio. Su presencia es protección y también propicia el encuentro, la juntanza, el dialogo, la respiración calmada y la liberación de tanta presión sobre el pecho. Estos versos hablan de existir con el otro en medio de la cotidianidad y de cómo se transforma cuando este ya no está. Por esto su ausencia implica el enrarecimiento del territorio, respiración agobiada y silenciamiento. La experiencia de sobrevivir a ese cuerpo ausente comienza por la respiración: “uno trata de respirar allí, y como se sabe, / respirar es un asunto de estar en el espacio” (96)

Luego la ausencia se apodera de los espacios de la casa:

se debe dosificar el silencio,
porque aunque insospechado, los rincones,
ritmados por la respiración del ausente,
agobian las dimensiones de lo que se calla.” (96).

Este poema (y por extensión todos los que componen la antología) están atravesados por la experiencia del dolor y del miedo, estos afectos también los describen en el informe general del Centro Nacional de Memoria Histórica *¡Basta ya! Colombia memorias de guerra y dignidad*: “Las emociones de nostalgia provinieron especialmente del desarraigo y la pérdida de lugares amados y significativos; y los sentimientos de tristeza surgieron por la ausencia o la muerte de seres queridos” (263).

Luego, en otra estrofa, a partir de la sencilla imagen de una escoba hay una representación de todo un proceso de “ritualización del territorio”; el acto de barrer, en este contexto, implica volver a pasar por las emociones atadas a ese territorio porque, como escribe Jonathan Flatley en su libro *Affective mapping*: “our spatial environments are inevitably imbued with the feelings we have about the places we are going, the things that happen to us along the way, and the people we meet, and these emotional valences, of course, affect how we create itineraries.”⁶ (77) en el poema ese itinerario está organizado alrededor de la escoba y su paso por el espacio que adolece del cuerpo del árbol, así hay una conexión entre el territorio y los recuerdos, y así como existe esa conexión entre los recuerdos y los afectos:

era una buena ocasión para recordar
 el gran invento de la escoba
 que ritualizaba el territorio
 (...)
 sobre todo era la ocasión de encontrarnos
 y, a veces, de respirar y estar juntos,
 de vaciar la presión del pecho.” (96).

Esa ritualización entonces también propiciaba el encuentro, el acto de compartir el espacio y la palabra. Como he dicho, la dinámica que reside en casi todos los poemas de la antología (porque en estos poemas hay movimiento) es la de volver a pasar por el corazón y por el espacio antaño habitado, es una poesía que trae el testimonio del recuerdo, de lo que fue –y de los que estaban– y de lo que queda –y de los que están–:

sin aquel dique verde se le llena la boca de viento
 a los niños que juegan y a uno, menos niño ya,
 le duelen las caries aun callando” (96).

⁶ Traducción propia: “nuestros ambientes espaciales están inevitablemente impregnados con los sentimientos que tenemos sobre los lugares a los que vamos, las cosas que nos pasan en el camino y las personas que conocemos, y esas valencias emocionales, por supuesto, afecta la manera en que creamos itinerarios”.

El poema finaliza con el territorio ya modificado por la ausencia del árbol, un enrarecimiento que “podría hacer olvidar cualquier cosa”, sin embargo, en ese espacio (en esa “oscuridad enrarecida”) realmente no es posible olvidar porque siempre hay una vuelta al cuerpo y a lo que “crece en la memoria”, aunque todo esto solo se encuentre en los confines del ensueño.

El corpus de este trabajo ha transitado por la selva, los bosques, la sierra, el río que atraviesa las cordilleras y por la sombra del árbol, la representación de la naturaleza en este corpus continúa en el plano onírico con ‘Fosa en el sueño No. 8’, acá el escenario que atestigua la violencia es también la cordillera, donde, como sucede en poemas anteriores hay una necesidad de imponer el silencio por medios violentos a quienes no comulgan con las reglas establecidas por los actores armados:

Bajo el viento de la cordillera,
con su eco aterido, contador de cuentos
a golpear la ventana.” (73).

Aquí está representado el contador de cuentos que baja con su bullicio por la cordillera y allí en este espacio “la voz de la metralla” enfrenta la voz de una expresión artística y cultural; la bala toma la palabra y la metáfora se hace palpable, de aquí el reinado del silencio y la imposición de las ciudadanías del miedo:

Baja diciendo...
la música de carrilera,
el bullicio, el jolgorio...
la voz de la metralla,
los gritos de dolor,
la dura carcajada,
... sobre la ventana,
...después el silencio.” (73).

Esta figura del contador de cuentos evoca esa representación imaginaria del mundo que entra en acción cuando el individuo se relaciona con el territorio que habita, hay en él unas marcas, unas huellas que el cuentero retoma y representa desde su subjetividad, esto es posible interpretarlo desde la mirada de Ana María Ochoa Gautier y de Jonathan Flatley en los textos mencionados de sendos autores, en el primero, al hablar de la interculturalidad, la autora expone que: “La interculturalidad como proyecto político debe venir acompañada de la intersubjetividad como lugar íntimo para pensar la transformación de la sospecha en la confianza.” (38) y más adelante agrega: “es tratar de pensar lo identificadorio en la cultura como una dialéctica entre lo imaginario y lo comunicativo que se constituye desde los lenguajes que tengamos a mano: sea el de la violencia o el de la escucha al otro”. La idea de un “mundo interno complejo” (38) es tal vez asimilable con lo que en el segundo texto apunta Flatley cuando trae a colación una formulación clásica de Althusser: “in its negotiation of the gap between local subjective experience and a vision of an overall environment, the cognitive map is an apt figure for one of the functions of ideology, which is, in Althusser’s now classic formulation, “the representation of the subject’s imaginary relationship to his or her real conditions of existence”⁷. (77) La comparación puede resultar viable en la medida en que la organización del mapa afectivo y de esos proyectos políticos interculturales apelan a la representación imaginaria del sujeto, a la manera en que cada persona “a partir de su mundo interno” crea “imágenes del mundo, de sí mismo y de los otros; y algo similar sucede en esta poesía: existe en unos sujetos la necesidad de volver a esa representación imaginaria del

⁷ Traducción propia: en esa negociación de la brecha entre la experiencia subjetiva local y una visión general del ambiente, el mapa cognitivo es una figura apta para la una de las funciones de la ideología, la cual es, en la ahora clásica formulación de Althusser, “La representación de la relación imaginaria del sujeto con la condición real de su existencia”

mundo, aunada a lo que habita en la memoria, allí el recuerdo es complemento de las representaciones y posibilitan, por ejemplo, los versos que aquí nos convocan.

La ciudad

En el tránsito de los poemas que componen esta segunda parte he atravesado versos que se caracterizan por la representación de los espacios naturales como la cordillera, la sierra y el río (los árboles son un bello y particular caso que se repiten tanto en las zonas rurales como en las urbanas), este camino nos lleva finalmente a los espacios urbanos representados en el corpus escogido. Debo aclarar que no se trata de una división tajante entre urbanidad y ruralidad, puesto que, como dice Carlos Fajardo Fajardo, en la poesía colombiana el campo suele ser pensado desde la subjetividad citadina del poeta, según él, el campo suele ser una manera de evadir la hostilidad de la ciudad, además esta lectura se trata de cómo se construyen estos espacios y de cómo se encuentra la poética con ellos.

Este tránsito es como el movimiento migratorio que han tenido que realizar las familias desplazadas por la violencia que van del campo a la ciudad, de la jungla verde a la de cemento. Gracias a organizaciones e instituciones internacionales, civiles y las creadas gracias al punto 5 del Acuerdo de Paz con las FARC-EP como la Comisión de la Verdad y Jurisdicción Especial para la Paz hoy contamos con un registro más amplio de las formas de violencia que han desangrado nuestro país en los últimos 60 años por lo menos. El desplazamiento forzado es la vulneración de derechos humanos más común en el marco del conflicto con 7.752.964 víctimas registradas entre 1985 y 2020, para entender la magnitud, la cifra que le sigue son los homicidios con 450.664.

El panorama para estas familias es desesperanzador, aunque cada historia particular es diferente, suelen tener muy pocas oportunidades laborales en la ciudad a la que migran, la mayoría de las veces su destino es el subempleo o el desempleo, ninguna posibilidad de vida digna al no

poder vincularse a un trabajo estable, desarraigo de sus raíces y comunidades, discriminación y rechazo de los locales, entre otras condiciones desagradables que enfrentan, sin contar que casi siempre los hechos violentos se dan en conjunto; es decir, quienes sufren desplazamiento forzado suelen sufrir también asesinatos, secuestros y reclutamientos de sus seres queridos, amenazas, entre otras; así las ciudades engendran violencias basadas en la desigualdad:

en efecto, el narcotráfico, el surgimiento de guerrillas urbanas y grupos paramilitares (con sus consabidas labores de limpieza social en ciudades como Medellín, Cali, Pereira, Bogotá y Barranquilla, en conjunción con las prácticas de represión estatal, el desempleo, el crecimiento demográfico, la pobreza, el descontento cívico- popular y demás, claramente abonaron el terreno para que el conflicto armado, sin dejar de operar en los campos, se trasladara también, y de manera definitiva , a las urbes. (305)

Frente a la realidad de la guerra, los poetas resuelven mantenerse expectantes, pero no indiferentes, ejerciendo el poder de la palabra; entonces la poesía, a la vez que contempla, es contemplada (Fajardo Fajardo), el poeta es un agente activo que interpela su realidad a través de la palabra puesto que, como dice el mismo autor, “la poetización del mundo valora la intersubjetividad a partir de su propia vivencia” (17) y en esta vivencia la ciudad es estimulante para esa intersubjetividad, es el escenario en el que se da la vivencia.

Ahora bien, existe un acervo sobre los estudios que profundizan en la relación entre violencia, poesía y ciudad, aquí vuelvo a las palabras de Juan Villegas en su tesis doctoral: existe la necesidad de “repensar el tema de la violencia urbana en Colombia a partir de la lectura que el discurso poético ofrece del mismo” (314), este tema hoy es mucho más diverso, de allí también esa necesidad. En lo que respecta a este trabajo, la manera en que se aborda la violencia urbana en el corpus analizado es próxima al sentimiento de poetas como Juan Manuel Roca o María Mercedes Carranza, la suya es una poesía que transmite dolor y desolación que trae la violencia

en la ciudad, lo describe mejor Fajardo Fajardo en su libro *La ciudad poema* (2011), cuando comenta el trabajo de Roca: “sus imágenes penetran al corazón de lo real concreto; ponen el dedo en la llaga de una cultura de la muerte y se asombra de esta enfermedad ciudadana. Su imaginaria muestra un paisaje citadino destrozado” (223).

El retrato de esa “cultura de la muerte” es un ejercicio que tiene lugar en el poema ‘Cúcuta’, donde hay, de nuevo, unos guiños a esas “ciudadanías del miedo” mencionadas un poco más arriba en este capítulo, resultan ser, tal vez, complementarias: ciudadanías del miedo ejercen una cultura de la muerte. En este poema encuentro, a partir de una voz poética que transmite rabia e indignación, la descripción de una ciudad fronteriza agonizante, un territorio que linda con lo desértico, que es “ansiada por las ventolas / y la canícula” (70). Es una urbe que se metamorfosea hasta quedar totalmente árida pues han asesinado a sus hombres más ilustres y han destruido los recursos naturales que le permitían ser una ciudad florida y verdosa:

donde, llamas verdes
que se apagan,
las ceibas y los almendros
mueren (70)

Es un cuerpo-territorio que, así como los almendros, muere lentamente.

Más adelante en estos versos, la voz poética construye una correspondencia muy bella entre los hombres y los árboles, entre el cuerpo-hombre y el cuerpo-árbol cuando menciona el asesinato de “sus árboles inmensos / y sus mejores hombres”:

Caídos son
Los árboles y los hombres
para formar
un solo río
de sabia y sangre (70).

Tales imágenes muestran que la ciudad se transforma hasta quedar totalmente árida debido al miedo, a la muerte, al “ecocidio” y a la corruptela. Una ciudad que basa la relación de sus habitantes en la coacción de estos como forma de control.

Antes de esta estrofa encuentro los que, a mi parecer, son los versos más fuertes del poema, puesto que le da una nueva connotación a la atmósfera de miedo y muerte descrita, la cual se hace asible en la estrofa a continuación, aquí la muerte ya no solo representa algo negativo sino que entra en juego la idea de que la muerte puede ser también una forma diferente de existir, una donde la justicia resulta ser dominante, se le abre la puerta a un sentido de justicia en el que la “mente asesina” recibe las consecuencias proporcionales por sus actos:

La mente asesina
 Regando cadáveres
 Como
 Si no fuesen ellos,
 La semilla de la fuerza
 Vegetal,
 Que castigara
 Los obscenos crímenes. (70)

La parte final del poema resulta ser una denuncia de otra forma de violencia que también compone ese caldo de cultivo de violencias que padecen el campo y la ciudad, aunque con matices diferentes. El sujeto lírico denuncia una ciudad acorralada en todos sus frentes por los “buitres del erario”, los mismos que malversan el dinero del pueblo, “los hacedores de purulenta / corruptela” (70) y que auspician la matanza de “sus árboles inmensos” y de “sus mejores hombres” estos últimos versos dejan ver una voz poética triste, indignada y, sobretudo, profundamente furiosa. Con todo esto es posible pensar que la materialidad de estos poemas está compuesta por la representación -a veces abstracta, a veces literal- de los afectos y las emociones ocasionadas por la realidad del conflicto armado y, más exactamente, por los asesinatos que motivan la antología aquí estudiada.

Un último elemento que queda por resaltar en este poema es el de una posible lectura *ecocrítica* (concepto que se ampliará en el siguiente apartado) del poema partiendo desde dos imágenes: una es la correspondencia entre el cuerpo de los mejores hombres asesinados y los árboles arrancados, en la medida en que hay un genocidio hay también un ecocidio, una afectación directa al ecosistema que puede existir en una ciudad como es la tala de sus árboles; lo cual, a su vez, posibilita la segunda imagen que permite esta lectura, es la de una ciudad “ansiada por las ventolas / y la canícula”, donde las “ceibas y los almendros / mueren” (70) es un territorio árido, desértico como consecuencia del conflicto al que difícilmente sobrevive la ciudad, es decir, en estos versos es posible leer una poetización de las repercusiones del conflicto armado en el medio ambiente. Hay una relación palpable entre el deterioro de la vida social en las urbes, como lo es el asesinato de sus líderes y el daño medioambiental que padece la ciudad, la problemática que involucra el silenciamiento de quienes representan las voces de los territorios está íntimamente ligada a las cuestiones ecológicas.

¿Ecocrítica?

Una posible conceptualización de lo que es “ecocrítica” puede encontrarse en la reseña que el profesor Jorge Marcone realiza sobre el libro de Gisela Heffes: *Políticas de la destrucción / Poéticas de la preservación. Apuntes para una lectura (eco)crítica del medio ambiente en América Latina* (2013), en su texto el profesor apunta:

Desde sus inicios, el propósito fundamental de la ecocrítica ha sido examinar la relación entre literatura y cultura, por un lado, y el medio ambiente, por el otro. Y su práctica habitual ha sido abrirse a la influencia de lecturas en otras disciplinas interesadas en renovar la exploración de la interfaz entre cultura y naturaleza, particularmente como respuesta al impacto de las crisis ecológicas planetarias y locales en las epistemologías y ontologías de la modernidad. (398)

Es precisamente por esa respuesta a las crisis ecológicas planetarias y locales que pienso en las múltiples probabilidades de ecocrítica que pueden existir en diferentes latitudes y, en este caso, particular en los territorios vulnerados por el efecto del conflicto armado. Vale la pena recordar que este concepto es traído de la academia anglófona, donde ha tenido casi todo su desarrollo, por lo cual existe todo un campo de aplicación si se parte de las preguntas que la misma Heffes plantea en su mencionado libro cuando explora el término desde el contexto socio-cultural latinoamericano: “¿Cómo estas representaciones latinoamericanas redefinen y reconfiguran aquellos conceptos formulados, originalmente, por la ecocrítica, apostando y proponiendo nuevas formas de lectura, conceptualización, efectos y marcas distintivas?” (50). Una marca distintiva en Latinoamérica, por ejemplo, puede ser la representación poética (o artística en general) de las consecuencias medioambientales de los diferentes conflictos y/o maneras de violencia que han vivido históricamente las gentes de nuestro continente.

En la medida en que hay establecidas unas ‘ciudadanías del miedo’, tal vez, ¿sería posible pensar en los cuerpos de los poetas asesinados y de los “mejores hombres”, como dice el poema anterior, como una forma de desecho en tanto que son inservibles en este orden impuesto, es decir, podrían, tal vez, estos cuerpos llegar a ser reciclados –simbólicamente– por quienes sobreviven a su ausencia y puedan ser resignificados como una manera de resistir frente a las formas hegemónicas?

Es decir, ¿será acaso posible pensar los cuerpos de los tres poetas asesinados: Tirso, Gerson y Edwin? ¿los cuerpos de los campesinos asesinados en ‘Catatumbo’, o el del contador de cuentos de ‘Fosa en el sueño No. 8’ puede ser reciclado y transformado en la memoria de los sobrevivientes? Todo esto como una manera de resistencia simbólica ante un orden violento que obliga a las personas a relacionarse a través del miedo y que pone un valor a los cuerpos –a las personas–, que reduce los reduce a objetos de consumo, dejando de lado el valor afectivo e intelectual que tienen. Todo aquel que no comulgue con este orden, como los poetas con su palabra

o el cuentero con su jolgorio y su bullicio, cumple las condiciones para ser desechado, para ir a la basura, porque su cuerpo tiene valor solo en la medida en que sirve a la necropolítica.

Aquí también es posible pensar en los tropos del vertedero de basura o depósito de residuos y en el de las “resignificaciones sociales, culturales y estéticas” de esos residuos o desechos, que analiza Heffes en su libro, en el contexto de algunos poemas como ‘Catatumbo’, ‘Cúcuta’ o ‘Ciudad oscura’. Ellos muestran que el papel del vertedero para esos cuerpos desechados termina siendo el espacio de la naturaleza: ya sea el río, ya la fosa común, donde empiezan a hacer su proceso orgánico de descomposición. Por su parte, el último de los tres poemas mencionados muestra una atmósfera totalmente diferente, contrasta con los demás a través de una metáfora de la vida después de la muerte, es la representación de la vida nocturna que llevan los que viven en las necrópolis, precisamente una resignificación simbólica de los cuerpos desechados.

‘Ciudad oscura’ parte desde el mundo de los muertos, la voz poética es la de un muerto viviente enterrado en su “(...) ataúd de salamandra / de proporciones egipcias toda la mañana” (106), es un muerto viviente que, como las orquídeas, “eclosiona de noche” y sale “(...) a repartir flores a hospitales / matrimonios y velorios”. De entrada, el poema transporta a espacios oníricos y ficticios y nos presenta un sujeto lírico que no pertenece al mundo de los vivos, lo podemos leer en los primeros seis versos:

Vivo enterrado en mi ataúd de salamandra
de proporciones egipcias toda la mañana.
Nada me apetece más que la bebida.
Vivo en Huertas
al norte de las colinas
Y siempre tengo hambre (106).

Este sujeto, muerto viviente, se describe un poco a sí mismo, le crecen las uñas y el pelo, también tiene un empleo que sostiene su “sonrisa pétrea” y su cambio de vendas. Todo indica que

este muerto viviente es una momia. Su lugar de trabajo es un museo donde algunas “personalidades de cera” también trabajan, siempre lo hacen de noche “por razones obvias”: “por las luces y sombras / que acentúan nuestras formas...”.

Hay un tránsito por esa ciudad de los muertos, el sujeto lírico va de un microcosmos –el sarcófago, que es también obscuro– a un macrocosmos, la “ciudad oscura” y en el intersticio de estos dos espacios está el museo, que conecta la oscuridad de los dos escenarios donde la voz poética va a regalar su canto y sus flores por unos peniques, es decir, ese espacio del museo, que entre otras cosas es un lugar para la memoria, es una bisagra entre esos los dos mundos que habita la protagonista. Esta rutina es rastro de que hay vida en esas condiciones, una forma de vivir que parte desde la misma necrópolis, es posible advertirlo entre los versos 10 y 20:

Algunas veces una que otra
ceremonia de gala.
Gano unos cuantos peniques
no muchos
lo suficiente para sostener
mi sonrisa pétrea y cambiar de vendas.
Al regresar a mi sarcófago
me atacan las hormigas
con los años me he hecho dulce.
Apetecen mis hombros y mi cabeza. (106)

Hay tres palabras que no pasan desapercibidas: “cambiar de vendas”, ¿qué hay en el gesto de ganar unos cuantos peniques para poder cambiar las vendas?, esto implica que la labor que lleva a cabo esta momia conlleva un constante desgaste, llevar flores y cantarle a la vida puede terminar gastando esas vendas blancas que, son también una manera de registrar lo que vive el cuerpo desechado, es una manera de ver cómo pasa esa vida en medio de los muertos. De esta manera, mientras que en ‘Cúcuta’ hay una ciudad desértica que comparte rasgos con una necrópolis, en

‘Ciudad oscura’ nos topamos con una urbe que, pese a ser oscura (o precisamente por esa cualidad), logra crear espacios para la vida. Más importante todavía sería notar cómo tanto en ‘Cúcuta’ como en ‘Catatumbo’ nos encontramos con cuerpos desechados, mientras que en ‘Ciudad oscura’ nos topamos con cuerpos reciclados que sostienen su “sonrisa pétrea”, celebran la vida y “ahora cantan a las voces idas / en esta ciudad oscura” (107).

Vale la pena recalcar que la diferencia principal entre lo que vemos con ‘Catatumbo’ y ‘Cúcuta’, por un lado, y lo que vemos en ‘Ciudad oscura’, por otro, es que en este último los procesos de construcción de memoria están más orientados a la recordación de una vida que subsiste ya no en el plano de lo tangible, sino de lo simbólico, lo metafórico. Pero, incluso moviéndose dentro de este plano, el poema arroja indicios de que ese cuerpo reciclado del sujeto lírico, pero también las de las demás “personalidades de cera” (106), se las ingenia para seguir habitando diferentes espacios: “algunas veces una que otra / ceremonia de gala”. Esta idea de los hombres reciclados puede entenderse en la medida en que el reciclaje es un trabajo de memoria, tomar un objeto que fue desechado, despojado de todo uso posible para ser reutilizado y resignificado, hay una transformación del material que va de lo desechado a lo reutilizable, un objeto que pasa de lo inútil a lo útil desafiando al sistema necropolítico, tal como lo propone Gisela Heffes cuando habla de la dimensión subversiva de los desechos:

No solo escapa a la lógica de consumo generando una interrupción en el ciclo producción-consumo-descarte, sino que, siguiendo la definición de Pomian, se transforma en un elemento de recuperación tanto del pasado como de identidades caducadas y pericidas, las que no solo cobran una significación inédita, sino que pueden además de recuperarse, reincorporarse a su vez por medio de mecanismos y dispositivos de identidad nuevos a circuitos donde lo medioambiental se intersecta con lo social, lo estético con lo público y lo ominoso con lo creativo. (154)

En el caso de los poemas no se trata de objetos desechados sino de vidas y cuerpos, cuya memoria es resignificada para resistir y sobrevivir al dolor, es pues una manera de despedirse, de hacer duelo a través de una forma de ritualización, de allí que también se celebre su vida, de eso se trata este movimiento, un dolor que se transforma en palabra poética. Una vez más el epígrafe aporta indicios de la intención: “A Tirso Vélez donde quiera que se encuentre” (106) como muestra de que, en efecto, él es uno de esos seres, de esos cuerpos, que eclosionan como orquídeas y “cantan a las voces idas / en esa ciudad oscura.”

Así, las “geografías (des)habitadas” muestran esos espacios naturales y cuerpos humanos que son víctimas de la violencia, sobre todo en la zona del Catatumbo y de Cúcuta, donde habitaron y practicaron su agenciamiento Gerson, Edwin y Tirso. Los poemas que componen este segmento transitan de la muerte a la vida, representan el dolor y el aturdimiento que trae la muerte, pero, en la misma orilla hay una representación de la vida y de la esperanza en donde no gobierna plenamente la muerte. Hay aquí una muestra de resiliencia de la naturaleza misma a través de los humanos que tienen la sensibilidad para escucharla: es una manera de sobrevivir y a su vez da través del recuerdo, ese volver a pasar por el corazón que implica también un paso por la naturaleza como escenario, testigo y víctima de toda la violencia padecida.

3. Al sur: Los trabajos de la memoria en *Palabras como cuerpos*

“es un encuentro para el recuerdo, para aprender a nosotros mismos, para estar juntos y ante todo para no olvidar, para hacer de la memoria una labor diaria, un oficio recurrente en tiempos donde tienen más valor las armas que las ideas, en tiempos en que la ignorancia dirige los destinos de la vida y nos condena al miedo y al silencio”

Saúl Gómez Mantilla

“El libro es un agenciamiento” dicen Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil mesetas*, y hay allí “líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación. (...) Un libro es una multiplicidad” (11). En este sentido *Palabras como cuerpos* es efectivamente un agenciamiento, se da sobre territorialidades afectivas y representa una línea de fuga, un movimiento de desterritorialización. Es posible gracias a la juntanza de amigos en torno al recuerdo de Tirso, Gerson y Edwin; estos amigos, estudiantes de la Universidad Francisco de Paula Santander (UFPS), decidieron compartir de nuevo la palabra para hacer memoria al cumplirse 10 años del asesinato de los tres poetas y traer de nuevo al presente su amor por el arte y la poesía. El grupo de amigos se denominaba “La Plazoleta” y el día en que Edwin y Gerson desaparecen también lo hace este grupo, ya que tanto estudiantes como profesores comenzaron a ser objetivos por parte de los actores armados debido al activismo que llevaba a cabo en barrios marginados y en zonas rurales del departamento, fueron constantemente criminalizados como lo afirma el abogado Fredy Ordoñez, quien también hizo parte de la antología.

Este agenciamiento poético también puede ser pensado como un trabajo de memoria, entendido como lo propone Elizabeth Jelin en el libro *Los trabajos de la memoria* (2002). La autora escribe que el fin de estos es el de incorporar la memoria al quehacer que genera y

transforma el mundo social, acto que implica poner a la persona (y a la sociedad) en un lugar activo y productivo donde son agentes de transformación, en el proceso se van transformando a sí mismos y al mundo (14). La antología se trata de un trabajo colectivo de memoria donde hay plasmada una multiplicidad de voces que hablan de una experiencia difícil con el fin de transformar ese dolor por la pérdida en algo diferente, una creación que puede ser admirada, pensada y sentida como lo puede ser la creación poética, es allí donde está el movimiento de desterritorialización de la antología, en la manera en que se deshabetan los afectos más dolorosos para habitar afectos que representan esperanza en amigos y familiares sobrevivientes; así lo describe Saúl Gómez Mantilla, poeta, antologador y quien era uno de los amigos de los tres poetas:

La antología se hizo posible porque se hizo una convocatoria abierta a poetas que conocieron a los tres homenajeados y se hizo por una búsqueda, consiguiendo dinero por parte del grupo, haciendo la convocatoria, después el diseño, después haciendo la presentación en Cúcuta y tratando de moverla en diversos ámbitos, pues porque el libro era una forma de traer al aquí y al ahora la memoria de ellos dos, bueno digo ellos dos: Gerson y Edwin que son los que hacían parte de “La Plazoleta”; y Tirso también hace parte de la antología porque a Tirso lo matan el 4 de junio de 2003 y a Edwin y a Gerson los matan al siguiente día.

La convocatoria se hizo personalizada, se les enviaron invitaciones a personas que los conocieron y que en su momento escribieron textos, y que nosotros sabíamos que los habían escrito, por eso dentro de la antología hay poetas de Ecuador y poetas de Venezuela, porque en su momento ya fuese en Cúcuta o en Bogotá tuvieron un contacto cercano con Edwin y con Gerson y con Tirso también, por eso la invitación se hizo de manera personal y también se hizo una búsqueda a partir de los periódicos y revistas, qué textos se habían escrito en torno a ellos, pero también se buscaba que los poemas no hablasen tanto de la muerte sino que fuesen una celebración de la vida⁸.

El acto de hacer memoria, de honrar sus vidas y su amor por la poesía, en otro contexto, lo enuncia Jelin en su mencionado libro: “Esas memorias y esas interpretaciones son también elementos clave en los procesos de (re)construcción de identidades individuales y colectivas en sociedades que

⁸ Entrevista realizada para los fines de este trabajo.

emergen de períodos de violencia y trauma.” (5) en este caso se trata de una identidad tejida a través del grupo y roto por medio del asesinato de estos poetas, imponiendo violentamente el silencio, impidiendo cualquier reclamo de verdad frente a los hechos. Según la historia oficial, los 3 poetas fueron asesinados por órdenes de alias ‘El Iguano’, quien confesó, en el contexto de la ley de Justicia y Paz, que por órdenes de Salvatore Mancuso, entonces comandante de las Autodefensas Unidas de Colombia, había enviado a sus sicarios para que cometieran los asesinatos, sin embargo, nunca ha habido una explicación clara frente a las razones y es allí donde llega la revictimización, puesto que en sus confesiones dicen los autores materiales que lo hicieron porque estos poetas tenían conexiones con la guerrilla, o que de alguna manera colaboraban con ella, hecho que fue desmentido por la misma Fiscalía en su momento.

Es por esto que la antología representa la reconstrucción de ese tejido identitario que se había perdido. Angélica Hoyos afirma que los versos que componen este libro “funcionan como una interrupción del silencio, sus amigos poetas eligen escribir este libro a manera de intervención contra el olvido y para expresar su afectación a causa de lo inefable de los hechos. Con la propuesta escrita se afecta también a los lectores a través del duelo y la indignación.” (46), se trata pues de “la invocación del cuerpo social herido, del cuerpo dolido a través del cuerpo libro” (47).

El cuerpo libro

La antología tiene dos textos iniciales, una presentación firmada por el Observatorio de dinámicas sociales y territoriales en Colombia, donde, primero, reseña los asesinatos de los poetas, luego habla de la situación jurídica de estos hechos afirmando que “estos tres homicidios se han mantenido en la total impunidad” (5), posteriormente señala la relevancia y la necesidad de los “ejercicios populares y alternativos de verdad y memoria, [que] son fundamentales para la

construcción de esa “otra historia”, orientada a dignificar a las víctimas” (6) y en este tono va plasmando su propia reflexión sobre el ejercicio de memoria que se lleva a cabo en este libro.

La idea de “la construcción de esa otra historia” es algo que también menciona Jelin: “En cualquier momento y lugar, es imposible encontrar *una* memoria, una visión y una interpretación únicas del pasado, compartidas por toda una sociedad” (5), siempre existirán relatos diversos sobre un mismo hecho violento que involucra a un colectivo o a una comunidad de personas; más adelante la autora agrega: “Siempre habrá otras historias, otras memorias e interpretaciones alternativas, en la resistencia, en el mundo privado, en las «catacumbas»” (6), sin embargo, el lugar de la antología no es el de las catacumbas, su publicación le permite transitar del espacio privado al espacio de lo público.

Por esta multiplicidad es que el ejercicio de hacer memoria es también un ejercicio político: “una lucha política activa” acerca del sentido de lo ocurrido, hay una puesta en tensión de los discursos en disputa, pero, sobre todo, del discurso oficial que desde la voz de las víctimas es inválido, dado que no otorga ni completa verdad, ni completa reparación y tampoco garantiza la no repetición a la que tienen derecho las víctimas del conflicto armado. En esta presentación se lee: “la memoria implica, a la par, un acto de justicia; una forma de reparación en tanto permite dignificar a las víctimas y una garantía de no repetición, en tanto recordar contribuye a evitar que hechos similares vuelvan a repetirse” (6) y *Palabras como cuerpos* es una manera de combatir las políticas para el olvido que son las que mantienen impune estos hechos.

El segundo texto lleva por título el mismo de la antología, *Palabras como cuerpos*, y lo escribe Saúl Gómez Mantilla, antologador y poeta (de hecho, hay varios poemas suyos en el libro), en este caso no hay un retrato de los hechos, se trata más bien de un texto que habla desde la

metáfora y con este recurso describe la atmósfera de lo que han sido esos 10 años que suceden entre los asesinatos y la construcción del libro:

Hace 10 años el árbol de la palabra fue cortado y un silencio de muerte recorría la ciudad de Cúcuta, la inmovilidad se tomó los espacios culturales y sociales, no había reuniones ni encuentros, ni la posibilidad de compartir la palabra por el miedo a ser silenciado, que para esos días significaba la vida. (...) Pero ocurrió que este árbol no murió y poco a poco tomó vida y nuevas ramas brotaron de su tronco talado. Este árbol fue cortado por el temor del hombre hacia lo bello, ya que la belleza deslumbra, asombra. Nuestros amados amigos eran seres hermosos plagados de abrazos y sonrisas, que hacían de ese tronco un nido de aves, habitantes asiduos del asombro, del despertar por la palabra y de la entrega hacia los demás. Hoy, diez años después nos congrega la palabra, el amor por la palabra, por la vida y por los recuerdos, el amor por nuestro pasado. (9)

De esta manera el texto comienza con un tono bastante melancólico que poco a poco se convierte en uno de esperanza y resistencia donde se encuentra la fortaleza en el amor que fluye y da sustento: “es el amor el que crea las imágenes y el que nos hace recordar”, de nuevo se hace énfasis en ese movimiento donde se reterritorializan los afectos a través del amor y de la esperanza: “pero tendremos a las palabras, para que nos abracen y nos llenen de amor, cada día estamos más unidos y amamos más al otro”, por esto aquí hay una suspensión del silencio que había sido impuesto violentamente, así como hay también una suspensión de esas ciudadanías del miedo que algunos versos de la antología representan, todo esto a través de la palabra poética: “en estos poemas expresamos nuestra esperanza por los días que vienen y nuestro rechazo al horror y a la bestialidad, a la cobardía y a la ignorancia”. (10)

La ensayista francesa Nelly Richard en su texto “Políticas de la memoria y técnicas del olvido” habla de la necesidad de encontrar una suspensión de esas ‘ciudadanías del miedo’, y explica que existe un consenso político sobre la memoria donde se ve a esta como simple información, como un simple tema que no debe ser trabajado o ejercitado, este consenso puede ser asimilable a un olvido por acumulación de archivos como lo propone Hoyos Guzmán basándose

en la idea del mal de archivo que explica Derrida. Para Richard, la memoria debe practicarse y expresar sus tormentos: “"Practicar" la memoria implica disponer de los instrumentos conceptuales e interpretativos necesarios para investigar la densidad simbólica de los relatos; "expresar sus tormentos" supone recurrir a figuras de lenguaje (símbolos, metáforas, alegorías) lo bastante conmovedoras para que entren en relación solidaria con la desatadura emocional del recuerdo.” (66). En este contexto de “practicar” la memoria y “expresar sus tormentos” es que se puede enmarcar *Palabras como cuerpos*, donde hay no solo el juego con las palabras (y con el lenguaje) que siempre propone la poesía, sino que también se acude a la imagen para trabajar sobre la memoria de los poetas asesinados.

Palabra e imagen componen la antología, las formas de hacer memoria se mezclan entre la imagen poética y la imagen gráfica, el libro incluye fotografías de varias creaciones plásticas que parten también del ejercicio de memoria, por ejemplo, luego de los dos textos introductorios está la imagen de un collage realizado por Hernando Cruz, llamado “Rostro que no se encuentra” (2004), un retrato indescifrable de un hombre que podría representar a los poetas homenajeados o a cualquier otra víctima del conflicto, la intención es claramente hacerlo no identificable, como un rostro que se pierde, que no alcanza a ser nombrado antes de desaparecer.

En total son ocho las imágenes que trae la antología, todas ellas son representación (fotografías) de obras plásticas, esto contó Saúl Gómez Mantilla al respecto:

En cuanto al diseño, la portada es una obra del artista plástico Hernando Cruz, ya murió; era un artista que empezó, a partir de su obra, a mostrar lo que ocurría, la portada es ‘Los espejos negros’, de una serie llamada “Los que no duelen” y él tomaba los retratos de personas de la sección judicial del periódico La Opinión y empezaba a hacer una obra con ellos. Se llamaba “Los que nos duelen” porque eran aquellos que la gente olvida rápido, dentro hay obras de Cesar Herrera y Lucho Barahim, otros dos artistas plásticos de la región, donde también hablan un poco del dolor, porque la idea era también no solo desde la palabra sino como desde la plástica se mostraba el dolor y el

horror. Es de tener en cuenta que tanto Hernando Cruz, Cesar Herrera y Lucho Brahim conocieron a Tirso, Edwin y Gerson, entonces había una cercanía y también por eso se les pidió a ellos la obra.

Hay una suerte de vasos comunicantes entre versos e imágenes, sendas creaciones van sobre la misma experiencia, sobre los mismos afectos, así encontramos temas como la voz, el rostro, elementos naturales como la mariposa e incluso el mismo Catatumbo, hay un poema y una obra plástica que llevan ese mismo nombre. Así encontramos creaciones como ‘Ala rota’ de Luis Miguel Brahim, que precisamente es la representación de una ruptura de un miembro imaginado del cuerpo en medio de un terreno hostil o el mencionado collage ‘Rostro que no se encuentra’ de Hernando Cruz, que se trata de un rostro construido de otros de tal manera que es imposible reconocer persona alguna en esa imagen. De este mismo artista es la imagen de la portada, es una técnica mixta, la serie se llama ‘Los que no duelen’, en esta obra podemos ver representados los rostros de los tres poetas. Asimismo, hay unos grabados de Cesar Herrera, es una serie de composiciones llamada ‘Gritos Ausentes’. De esta manera el libro trata de gestionar diferentes formas de representar, diferentes textualidades para transmitir la experiencia del duelo y para mostrar la esperanza y el amor como camino a seguir después de la vivencia dolorosa.

Es precisamente ese collage la siguiente creación luego de los textos de presentación, ese ‘Rostro que no se encuentra’ es una antesala a la poesía que encuentra el lector, algo fragmentarios, trayendo elementos de otras textualidades, así como el collage que implica utilizar pedazos de otras imágenes para armar una nueva, se trata del juego de la resignificación de estos rostros ausentes en la vida de los sobrevivientes. Se podría decir que la antología está compuesta por 2 partes: una que contiene los 52 poemas de los 19 poetas convocados, más otros 11 de los 3 poetas recordados.

En las geografías humanas que componen el libro sabemos que el punto de partida son Tirso, Gerson y Edwin, por lo tanto se convoca a los amigos, a quienes se vieron tocados con su

existencia y a partir de allí se va configurando el libro, así encontramos autores como Javier Cevallos Perugachi, de Quito, quien fue cercano a los tres poetas; también están Freddy Ñañez y Pedro Pablo Vivas, venezolanos, vecinos del estado Táchira, esto muestra cómo el agenciamiento de estos tres poetas pudo también tender lazos de amistad con poetas de otras latitudes de América Latina.

Casi todos los poetas son de Cúcuta, como Saúl, quien es el actor más visible de todo este agenciamiento, casi todos ellos compartían en el colectivo de “La Plazoleta” de la Universidad Francisco de Paula Santander de esta ciudad, pero también está el gran Santander, el lugar de mayor impacto de estos poetas, desde Ocaña (zona del Catatumbo) hasta Bucaramanga, así como hay dos poetas bogotanos. Entre palabras e imágenes se construye la antología, de esta manera están compuestas las geografías humanas de este libro que complementan tanto los versos de Tirso, Edwin y Gerson (que se encuentran al final de la antología), como la recepción que ha tenido el libro, es decir, el diálogo que los lectores hemos mantenido con el libro.

En este sentido, el proceso de diseño, publicación y difusión tienen un gran impacto sobre esa interacción entre el espectador y la obra, resulta ser esta parte del proceso editorial la que posibilita un mayor o menor impacto; sobre este proceso Saúl Gómez Mantilla comentó:

El libro se lanza en un evento que se hace en la UFPS, en Cúcuta, para conmemorar los 10 años de ellos, para eso se hace, y en el evento pues participamos muchos de los que hicimos parte de ese grupo de “La Plazoleta” que vivimos en otras ciudades del país, nos reunimos allí como un homenaje, se hizo todo un evento cultural donde hubo teatro, danza, música y poesía. También se puso a la venta el libro, el libro se vendió porque para poder imprimirlo se tuvo que hacer un préstamo y pues había que reponer ese dinero ya que no hubo apoyo de ninguna institución pública o privada, sino fue un préstamo privado que hicimos a un particular había que pagar lo que costó la impresión y el diseño.

El proceso de edición: pues primero se nos entregó un diseño muy tradicional, estábamos a unos días de imprimir el libro y el diseño que se nos entregó no nos convenció, entonces hubo la necesidad de hacer otro diseño, pues más sencillo como nosotros lo queríamos que el primer

diseñador que se contrató pues tenía una idea de la poesía, así como [con] esas letras todas alambicadas, todas enredadas... Y no, pues la idea es que el poema en la página sean las palabras y el lenguaje lo que más importe, más que todos esos adornos que puedan meterle en diseño.

Y el libro se fue moviendo solo, se fue abriendo paso solo, también tuvimos un... pues fue como un espaldarazo del Centro de Memoria Histórica en el año 2014, un año después de publicado el libro, lo reseña como una de las publicaciones más valiosas para hacer memoria y también empezaron a aparecer una serie de reseñas en la revista de la Universidad de Antioquia y hoy día incluso trabajos de grado de maestría donde tienen el libro como un referente bibliográfico, hay ensayos también que se centran en *Palabras como cuerpos*, como un texto de Fredy Yezzed o los textos de Angélica Hoyos en torno a lo que ella denomina la poesía testimonial.

Es una creación independiente y auto-gestionada, no existe una infraestructura como las de las editoriales multinacionales o las ya consagradas por años de trabajo. Es un trabajo de memoria que viene a solventar las necesidades afectivas y emocionales de un colectivo de amigos que ha sufrido la guerra a partir de la desaparición forzada y el asesinato de Edwin, Tirso y Gerson. El impacto que ha generado esta antología ha ido creciendo con el paso del tiempo, como lo dice el mismo Saúl, es un libro que ya ha sido objeto de estudio en varios textos académicos entre tesis y posgrado y pregrado, reseñas, ensayos y libros, así como apoyado y celebrado por el Grupo de Memoria Histórica.

Poesía testimonial

Así como lo menciona Saúl en su respuesta, *Palabras como cuerpos* es un agenciamiento que se enmarca dentro de lo que se ha denominado como poesía testimonial, donde la materialidad del testimonio, su textualidad está expresada a través de la palabra que es poética. No se trata de tomar la poesía como un archivo que da testimonio o que sirve como narración de un hecho, en este espectro se amplían los límites de lo que significa (y de lo que implica) el testimonio, así como se ponen a prueba las palabras en el acto de poetizar puesto que implica poner el foco no solo sobre

los hechos sino también sobre los afectos y las emociones, pues ahora poetizar implica testimoniar lo inenarrable.

Esta idea de la poesía testimonial puede resultar problemática en tanto es necesario un estatuto de verdad, no solo de verosimilitud, para que el testimonio sea tal, la poesía no tiene la necesidad de entrar en los confines de esta, la experiencia trágica de un sujeto o de un colectivo le es suficiente para tener material de expresión. Enrique Foffani lo propone así en su texto “Lo que testimonian los poetas. Tradición de lo político en la poesía latinoamericana de la contemporaneidad”:

En la ley del género lírico, lo que sería ineliminable de este es precisamente la subjetividad; aun cuando hable de una cosa o una no-persona, el poema, como un imán, igualmente será atraído por el polo de la subjetividad. Es por este planteo, que parte del género para ir más allá de él, que una teoría del testimonio encuentra su punto dilemático en relación con la poesía: apenas el testimonio adquiere una forma lírica, sobreviene de inmediato la sospecha de lo sublime estético y la idea de un alojamiento no solo de la *nuda verdad* sino también de toda dimensión de documento inherente a todo acto de enunciación que pretenda atestiguar (testificar). Así la potencia del imaginario como territorio de lo irreal que el género lírico siempre albergó, representa una de las instancias de litigio entre poesía y testimonio: se conmina a la poesía a prescindir de lo imaginario si quiere hablar, dar testimonio de la experiencia de lo real (3).

Si bien difiero en cierta medida con las palabras de Foffani creo que enuncia el punto álgido de la problemática y es precisamente ese alojamiento de la “nuda verdad” que pretende un testimonio, sin embargo, no veo la necesidad de prescindir de lo imaginario para poder testimoniar, porque se trata de ir más allá del género como él mismo lo enuncia: “parte del género para ir más allá de él”, se trata de buscar nuevos límites, de estirarlos, de ampliarlos, por esto creo que se trata de poner a prueba la palabra poética, no se trata de mantenerse estático como lo hace el documento o el archivo, que son inmodificables, se trata de que la palabra cree movimiento (tanto en quien la

escribe como en quien la lee) como lo propone Angélica Hoyos en su texto “Escrituras de la lengua del resto: filosofía, estética y política en la poesía testimonial colombiana”:

El poema testimonial transgrede incluso, lo institucionalmente memorable porque no busca ni servir como archivo, ni evidenciar una verdad; ni declarar o probar la condición de la guerra. Busca *empatizar*, afectar la subjetividad, escuchar a la víctima y sacarla del lugar del espectro; busca la sobrevivencia al movilizar las imágenes con la potencia colectiva de denuncia de los afectos, y es el lugar donde se vuelve a *reterritorializar* lo sentido: en la representación de lo animal, lo vegetal, el paisaje. Todo ello constituye la condición de la sobrevivencia. Este gesto del testimonio es entonces, lo que comprende Didi-Huberman (2016) como la emoción, esto es: el movimiento que la pasión crea a partir de una conmoción, para movilizar otro afecto. (3)

Estas palabras rebaten las afirmaciones finales de Foffani puesto que el camino de la poesía testimonial es algo diferente al que propone el profesor, a diferencia de este, Hoyos propone “movilizar las imágenes con la potencia colectiva de denuncia de los afectos”, no solo se trata de la descripción de los hechos que suceden en la realidad, se trata también de la potencia que hay en la denuncia de los afectos como manera de sobrevivencia, está en juego la emoción, esto es, precisamente, la subjetividad que en la poesía es “ineliminable”, precisamente la poesía testimonial trata de atestiguar esas subjetividades que han resultado conmocionadas a causa del conflicto. Frente a los registros de poesía testimonial que se presentan en la antología Saúl Gómez da la siguiente afirmación:

Sí hay una lírica testimonial en este caso porque los autores conocieron de primera mano a los implicados, a Tirso, a Edwin y a Gerson, no son poemas que yo hago en homenaje a, en este caso, como cuando yo le escribo un poema a Baudelaire o a una persona que no conocí, con la que no tuve relación, entonces los poemas hacen referencia a una persona cercana y es un ejercicio también de memoria en la medida en que los textos tratan de rescatar la figura de ellos, de limpiar su nombre y de celebrar la vida.

También podemos decir que hay una lírica testimonial porque muchos de los que allí publicamos tuvimos que salir..., pues, muchos tuvieron que salir de la ciudad, otros también

sufrimos amenazas y los textos fueron escritos en esos momentos tan terribles de dolor y de tensión. En ese sentido también son un testimonio de lo que se vivió y de la vida.

Entonces es posible hablar de poesía testimonial en esta antología por ese estatus que tienen los poetas que la hacen posible, son testigos de primera mano del agenciamiento poético y político de los poetas asesinados, y también viven en carne propia la amenaza, el silenciamiento y el desplazamiento, no son ajenos a la violencia, por eso son una autoridad para testimoniar los afectos de aquellos momentos aciagos.

En su tesis doctoral la profesora Angélica Hoyos propone tres categorías dentro de esta autoridad de la poesía testimonial, categorías que nacen a partir de la experiencia del poeta y de la experiencia plasmada en esta lírica, y su investigación está compuesta por la exégesis de más de 20 poemarios que fueron publicados entre 1990 y 2018, de los cuales los ejes transversales son la violencia del conflicto armado, memoria y testimonio, así como lo es en *Palabras como cuerpos*, que también revisa la autora en su tesis. Las categorías propuestas son poetas testigos, poetas dolosos y poetas condolidos. Estos últimos hablan desde una experiencia más lejana:

asumen el dolor de los otros y de sí en un gesto de vulnerabilidad y apertura de la experiencia íntima de los otros y de materialidades otras para la construcción de sus propuestas poéticas. Con ello crean un registro poético testimonial desde su propia voz que es otros en nosotros, desde la empatía como política y creación verbal. (5)

Por otro lado, están los poetas dolosos, en este grupo están los poetas que han recibido las esquirlas del conflicto y de la violencia, saben lo que es padecer el conflicto y perder familiares y amigos en medio de este; en esta categoría la autora apela a un concepto jurídico para darle vida a este grupo de poetas, ella expone:

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 dolor y el arrojo al delito, la culpa, la ritualización a través de las sentencias morales. (129)

En este grupo se enmarcan algunos de los poetas que componen este libro, son poetas testigos dolosos(as), asumen también una posición ya que hablan desde una “experiencia de guerra”, autores como el mismo antologador entran en este grupo, otros poetas entran en la categoría anterior, poetas condolidos, como sería por ejemplo Johanna Rozo. Finalmente están los poetas testigo, ellos son los que han sufrido la violencia en carne propia, es un testigo directo del conflicto armado, su actitud transgresora frente al orden (o al silencio) impuesto, su justa demanda expresada a través de la palabra poética fue respondida con balas, en este grupo encontramos autores como Julio Daniel Chaparro, Tirso Vélez, Gerson Gallardo y Edwin López, poetas asesinados en medio del conflicto:

Ambos [Julio y Tirso] 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. (84)

Edwin, Gerson...

Es decir que en este cuerpo libro donde habita la lengua del resto, la de los sobrevivientes que encuentra su estética en la poesía testimonial muestra o contiene las categorías que menciona Angélica Hoyos: hay poetas condolidos, hay poetas dolosos y hay poetas testigos, son los últimos a quienes revisaré en este tramo final del trabajo. Frente a la vida y obra de estos tres poetas, como es de esperarse, hay un acervo más amplio en lo que respecta a la vida de Tirso Vélez, su agenciamiento político le otorga un poco más de reconocimiento tanto a su persona como a su

obra; al ser el activismo de Edwin y Gerson más poético y artístico que político existe menos información sobre su vida y obra.

En la antología hay una breve biografía de Gerson y de Edwin, a partir de estas reconocemos un poco sus labores, experiencia de vida e impacto en sus comunidades, el primero, por ejemplo, estudiante de la licenciatura en biología y química de la Universidad Francisco de Paula Santander, fue representante al comité curricular de su programa, hizo parte del proceso ACEU (Asociación Colombiana de Estudiantes Universitarios) en la UFPS, así como menciona también que estuvo ligado al teatro, a la cuentería y a la revista MUSEO. Edwin por su parte, era tecnólogo electromecánico de la misma universidad y era también estudiante de filosofía de la Universidad de Pamplona, hacía parte del grupo de danzas de la UFPS, con este grupo ganó premios nacionales, también hizo teatro en esta misma universidad, allí mismo coordinó el cine club *Mal de ojo* y participó en el Encuentro de Poesía Joven en Bogotá en el 2001.

Sobre el proceso judicial del asesinato de estos últimos dos poetas, no existe una investigación tan profunda como sí ha existido con Tirso, sobre este caso es posible encontrar en algo de información en un blog en internet llamado Agencia Prensa Rural⁹, allí se pueden leer varias columnas de opinión del mismo Saúl Gómez, así como de Freddy Ordoñez, quien es abogado y también participó en la antología con un poema. De este último hay al menos cinco textos sobre Edwin y Gerson, pero aquí solo mencionaré los dos textos que me parece más relevante traer a este relato, el primero se llama “Los estudiantes como víctimas de las AUC en Justicia y Paz”, fechado el miércoles 5 de agosto de 2015, en él trae a colación la Sentencia del 31 de octubre de 2014 de la Sala de Justicia y Paz del Tribunal Superior del Distrito Judicial de

⁹ El link del sitio web es el siguiente: <https://prensarural.org/spip/>

Bogotá, donde son condenados los comandantes del bloque Catatumbo de las AUC por los crímenes cometidos, no existe una sentencia específica para el caso de los poetas.

El texto cita el diario La Opinión, en la fecha del 3 de diciembre de 2009, según el autor, este periódico ese día reseñó la “diligencia de “confesión de hechos”, adelantada por un grupo de exintegrantes de la estructura paramilitar del Frente Fronteras de las Autodefensas Unidas de Colombia, AUC”, en esta confesión el comandante de dicho frente dice que en el asesinato de estos poetas “participó de manera activa Óscar Andrés Delgado Gil (alcalde de Chinácota, 2008-2011), quien acusó a la víctima, ante los comandantes paramilitares, de ser integrante de un grupo guerrillero”. Asimismo, reseña de nuevo los hechos violentos de los que fueron víctimas Edwin y Gerson. Finalmente habla de la situación jurídica y de memoria que hay respecto a estos asesinatos:

Llama la atención en la sentencia reseñada la referencia a cómo el Frente Fronteras posicionaba personas al interior de los centros universitarios de la ciudad (párrafos 754 y 755). Para el caso de la UFPS se señala a Giovanni Roa Molina, infiltrado que estudiaba administración de empresas y daba información a los paramilitares sobre los activistas estudiantiles. Quienes conocimos de los hechos en la época en que éstos ocurrieron sabemos que Roa Molina, fue uno de los autores del crimen de Gerson y Edwin.

Si bien el fallo presenta las carencias que se han visto en otras Sentencias de Justicia y Paz (por ejemplo pocas órdenes vinculantes), no queda duda que es un paso importante en materia de justicia transicional por crímenes contra estudiantes universitarios (siempre señalados infundadamente de guerrilleros o terroristas, pero nunca reconocidos como víctimas), aunque, claro está en el caso faltan elementos de justicia (no se presentaron órdenes sobre lo manifestado por el entonces postulado “Visaje”, ni se incluyó a alias “El Iguano” dentro de los responsables), de verdad (información sobre los miembros de la fuerza pública que participaron por acción u omisión de los crímenes, indagación por la permisividad de la administración universitaria hacia los paramilitares) y de reparación (no se estipularon medidas de reparación simbólica en la UFPS), así como adolece el fallo de medidas de memoria histórica (la única medida establecida en la sentencia se orienta a la región del Catatumbo), a ésta última y a la verdad histórica busca contribuir esta columna. (Ordóñez)

No existe pues una condena que haga justicia a los homicidios de Gerson Gallardo y Edwin López, existe una condena general aun cuando se cuenta con relatos que exponen a los autores materiales e intelectuales. Textos como esta columna o creaciones como la antología es que son tan esenciales porque, vuelvo a las palabras de la presentación cuando habla de la dignificación de las víctimas: “los ejercicios populares y alternativos de verdad y memoria son fundamentales”. Cuando no hay justicia ni reparación es cuando existe una clara revictimización y es precisamente a lo que estos textos aportan, por lo menos a una idea de esclarecimiento, pero no de reparación.

El segundo texto es la columna llamada “Ejercicio permanente contra la mentira, la impunidad y el olvido. Gerson Gallardo y Edwin López: víctimas de los paramilitares”¹⁰, este título hace guiño a una de las frases que Tzvetan Todorov escribe en *Los abusos de la memoria* (2000) y que aquí parafraseo: “cuando son acontecimientos trágicos el derecho se convierte en deber: recordar, testimoniar... La vida ha sucumbido ante la muerte, pero la memoria sale victoriosa en su combate contra la nada”. Estos trabajos de la memoria se tratan precisamente de un ejercicio permanente contra el olvido en tanto que no ha habido un debido resarcimiento del acontecimiento trágico.

Los últimos poemas que componen el libro son los de los tres poetas, de Gerson hay tres poemas: ‘A tus 19’, ‘Cosas’ y ‘Epígrafe’, aunque solo comentaré este último, todos tres giran en torno a la experiencia que implica existir, los temas son los grandes temas que siempre han preocupado a la humanidad, el tiempo, la muerte y el amor (los cuales se repiten en los poemas de Edwin), respectivamente en uno se tratan estos temas, pero se tratan en sí de la experiencia de vivir.

¹⁰ El link del sitio web es el siguiente: <https://prensarural.org/spip/spip.php?article4149>

En ‘Epígrafe’ puedo ver representado el tema del amor (y del desamor), allí el espacio onírico y el espacio del pensamiento resultan ser los privilegiados, se puede advertir en los dos primeros versos del poema y en los dos primeros versos de las últimas dos estrofas del poema: “La locura dulce legado lisonjero / inexpugnable dogal que llevo yo”, luego, “Gráciles formas se dibujan en mi mente / umbral de insensateces” y en la última estrofa: “Furtivamente deambulo en tus sueños / lóbregos laberintos de angustia y estupor” (130). Hay un ‘yo’ en este poema que acaricia el cielo y que luego desciende a la penumbra de los delirios.

Antes de estos tres poemas de Gerson hay cuatro de Edwin, solo hay uno que está nombrado, ‘Rastros y restos’. En estos poemas encuentro los mismos temas del tiempo, el amor (y el desamor) y la muerte (y la vida), tal como se lee en su segundo poema, que resulta ser algo así como una despedida en tono de oración:

Padre

todas las cosas de este mundo
están unidas invisiblemente

Acuérdate que los ojos se cansan de llorar
que dos piernas enclenques
no serán suficientes
para tanta juventud
soportada en la espalda

Que la vida
es una mala pasada de la naturaleza
que sucumbe como una luna seca
hacia el fondo del dolor represado
a la hora de comer
de dormir
de morir. (123)

En estos poemas encuentro un ejercicio de experimentación con lenguaje, y su génesis se encuentra en la propia experiencia del poeta, esa experimentación en la vida real transita a una experimentación a través de la palabra, es decir, la palabra jugando a enfocar los pedazos que quedan de esa experiencia de la realidad.

... Y Tirso.

Es visible el contradiscurso que ha surgido frente a la verdad que ha impuesto la oficialidad, basada en la condena de los comandantes paramilitares antes mencionada en el marco de la Ley de Justicia y Paz, sin embargo, no hay un esclarecimiento debido y menos una reparación de las víctimas, por el contrario, tienden a ser revictimizadas a través de discursos que justifican el asesinato de los poetas, como el señalamiento de que estos poetas colaboraban con grupos guerrilleros (hechos que nunca fueron comprobados)¹¹. El caso de Tirso lo reseña muy bien el Centro Nacional de Memoria Histórica en su informe *Hacer la guerra y matar la política: líderes políticos asesinados en Norte de Santander* (2014); este libro, además de realizar la contextualización del conflicto armado en la región, habla de cuatro políticos asesinados en este contexto y cuyo discurso y agenciamiento molestaba el orden necropolítico allí establecido, estos políticos son Argelino Durán Quintero, Jorge Cristo Sahium, Carlos Bernal Ramírez y Tirso Vélez.

Estos informes del Centro Nacional de Memoria Histórica son un ejemplo de como el archivo puede sacarse de su lugar estático a un espacio dinámico, donde se hace el trabajo de memoria a través de la palabra, en el capítulo que le corresponde a Tirso hay un completo recuento de su vida y de su obra, más en lo político en lo literario, aunque claro, es algo que no pasa desapercibido en el texto, puesto que la cultura, la educación y la paz eran la bandera política que acogió Tirso para ejercerla, allí leemos a un Tirso descendiente de campesinos y de arrieros, nace

¹¹ Es importante resaltar que este trabajo se escribe antes de la total publicación del Informe Final de la Comisión de la Verdad y faltando aún audiencias de la Jurisdicción Especial para la Paz que podrían cambiar estas aseveraciones.

en un hogar humilde, fue profesor rural y ejerció con pasión la pedagogía, también fue alcalde de Tibú, Norte de Santander (lugar de nacimiento del poeta) y candidato a la gobernación del mismo departamento.

En este informe recopilan diferentes voces, ya sean entrevistas realizadas por el mismo Centro o recopiladas de la prensa local, incluida la de Tirso, por ejemplo, traen a colación su idea sobre la educación, tomada de una entrevista que le hace al poeta el periódico *La Opinión*, publicada el 28 de agosto de 1999: “la educación en la vida sobre todo en Colombia es despojarse de las ansias de poder, de los rencores y asumir el respeto por la dignidad y la vida” (202). Y luego encontramos otro testimonio del poeta como alcalde del Tibú:

Quando fui Alcalde de Tibú, en lugar de alejarme de la comunidad, saqué mi despacho hasta la recepción para que pudieran verme y ser la primera persona que encontraran al llegar a la Alcaldía. Mantuve una convocatoria permanente con la comunidad, en Tibú son cerca de 170 juntas de acción comunal que se convocaban siempre, incluso para distribuir el presupuesto, para tomar decisiones de importancia en el municipio y todo Norte de Santander lo supo. Fuimos pioneros en la participación comunitaria (211).

Encuentro en la poesía de Tirso una extensión de todo el agenciamiento social y político que llevó a cabo, hay un entreverarse entre la experiencia como maestro y como político en sus versos, los poemas de Tirso que componen esta antología enfocan a través de la palabra los afectos producidos por todas sus experimentaciones. Hay allí cuatro poemas de Tirso: ‘Colombia un sueño de paz’, ‘El canto de los muertos’, ‘Epitafio para José Antequera’ y ‘Pájaro de fuego’, los primeros dos poemas son sus versos más reconocidos y estudiados.

Esos poemas son un grito de dolor y de esperanza, así como del reconocimiento del otro, como un reflejo de esta cercanía de Tirso al momento de gobernar, de su reconocimiento a las necesidades del pueblo que se gobierna, este es el eje en los poemas incluidos en el libro, como la propuesta de Mijaíl Bajtín, en la interacción con el otro también se descubre a sí mismo y en ese

reconocimiento del otro es que hay una reconstrucción del tejido social que ha sido afectado por la violencia.

Un ejemplo claro de ese efecto espejo lo encontramos en ‘Colombia un sueño de Paz’ y ‘El canto de los muertos’, en el primero, entre la tercera y la séptima estrofa, se encuentran el soldado y el guerrillero, se trata de un diálogo de sus humanidades desnudas, por eso se mencionan los afectos de la familia y de los amigos porque este movimiento de la poesía testimonial, en la que Tirso se enmarca como poeta testigo, tiene como intención responder a la violencia y al silenciamiento a través de la palabra poética, a las balas responder con palabras:

Lancita... mi soldado
recuerda que Jacinto
el hijo de la vieja campesina
se ha ido a la guerrilla
buscando amaneceres
persiguiendo alboradas.

Que no regrese muerto
no le apagues su lámpara
porque la vieja espera
pegada a su camándula
pidiéndole a las ánimas
que no pase nada.

Compita... camarada
¿Recuerdas a Chuchito
el que jugaba metras
contigo y con los otros
muchachos de la cuadra?

Hoy es un chico grande
repleto de esperanzas,
se ha ido a la recluta
portando una bandera

La obra de Tirso Vélez se mueve entre el abrazo al otro, el dolor y la esperanza, estos poemas son la muestra de que “la resistencia continúa” y que trabajos de la memoria como *Palabras como cuerpos* son agenciamientos poéticos/afectivos que no dejan olvidar los motivos que sostienen esa resistencia, se trata de una constante búsqueda de verdad y de reparación, porque como comparte la Comisión de la Verdad en sus redes sociales al promocionar la publicación del Informe Final: “si hay verdad llegarán días buenos”, porque “la verdad sana heridas, calma el temor”, “porque la verdad abraza lo que el fuego abrasa”, “hay futuro si hay verdad”; estos trabajos de memoria, como el que compone la antología y el que realiza la Comisión de la Verdad y la JEP, son ejercicios que van más allá de una construcción literal de la memoria, no se trata de una generación de archivos que cuyo destino son los cajones del archivador, son propuestas que hacen dialogar los afectos que han quedado, las esquivas emocionales que dejó la violencia y que aún no han podido ser tratadas. Es por eso que venimos “desde las vastas soledades / a pedirle a la muerte que se vaya” (117).

Conclusiones

En una tentativa de realizar una cartografía poética del conflicto armado colombiano, en una posible recopilación de los de versos existentes a causa de esa suerte de vasos comunicantes que hay entre la poesía y la violencia (como dice Juan Manuel Roca) la lectura y la reflexión sobre la antología poética *Palabras como cuerpos (2013)* debe ser una parte obligada, una que correspondería a los efectos que la violencia causó y ha causado en el territorio nororiental de Colombia, exactamente en la zona de Cúcuta y del Catatumbo. Este agenciamiento poético es un trabajo de memoria que aporta al derecho a la reparación y no repetición al que tienen las víctimas del conflicto armado. El arte y la poesía han sido históricamente y son un vehículo para sanar los afectos de estas personas, como dice Cristina Peri Rossi, la literatura tiene sentido cuando sirve para aliviar el dolor de un torturado. Esta antología es una muestra de la necesidad de poetizar lo inenarrable para sanar.

La lectura de esta antología muestra el ejercicio de cartografiar poéticamente los afectos que en el contexto del conflicto armado dejó la violencia en la zona delimitada, esto es posible a partir de la profundización sobre varios temas que son transversales en la poesía que compone este libro: el nombre (el acto de nombrar y nombrarnos entre seres, darnos un rostro), la naturaleza como cuerpo (la del campo y la de la ciudad), los trabajos de memoria y la poesía testimonial que es vehículo de expresión para los temas anteriores. Al norte, donde se origina el pensamiento, ubico el acto de nombrar, entre el oriente y el occidente localizo los cuerpos naturales urbanos y rurales que son también víctimas de la violencia y finalmente al sur encuentro las raíces que sostienen todo el agenciamiento poético y es el del ejercicio de memoria que lleva a cabo la

antología, es decir, hay una profundización de las condiciones que fueron necesarias para crear materializar el libro, todo lo que implicó su construcción.

Quiero acotar que este ejercicio no se trata de hacer un mapa de Colombia desde el punto de vista cartográfico tradicional, como se leyó en el párrafo anterior, se trata de un ejercicio poético e imaginario sobre la cartografía de los afectos de las gentes de nuestro país, víctimas, testigos o condolidos, que han encontrado en la palabra poética una manera de depurar su dolor y de llegar a una catarsis social, porque hacer visible estas palabras significa colectivizar el dolor íntimo, incluir a la familia extensa que es la comunidad en el proceso de duelo. Por tratarse de una antología que retrata los afectos de un territorio determinado y unos actores sociales vinculados a él, este ejercicio estuvo limitado en los confines geográficos de Norte de Santander, (me) queda por realizar un ejercicio de cartografía poética de los afectos mucho más grande en todos los territorios faltantes.

El norte, la experiencia de nombrar engloba la experiencia misma del cuerpo, es por esto que allí se encuentra no solo el acto de la palabra, sino que también entra en juego la significación que esa palabra, ese nombre le da a un rostro, porque “el rostro es un mapa” que la violencia desdibuja y vacía de todo sentido y afecto; la poesía reterritorializa o restaura a partir de las piezas que quedan, es decir, el acto de nombrar restaura. Estos cuerpos vaciados han sido llenados de nuevo, resignificados en el imaginario de los sobrevivientes, les ha sido concedida una nueva identidad si se quiere.

En este camino de la resignificación los cuerpos de los poetas pueden ser fantasmales o arbóreos, tangibles o intangibles. Las posibilidades de estos cuerpos son las posibilidades del recuerdo y la transformación de su ausencia en la memoria de la familia y los amigos sobrevivientes. No se debe omitir que dentro de estas posibilidades también se puede contar el

silencio, en tanto que es de igual manera justo el no querer recordar y dejar todo en el pasado, como dice Tzvetan Todorov, existe el derecho al olvido.

La experiencia de nombrar pasa por el cuerpo del otro, porque hay una necesidad del reconocimiento del otro y de nombrar su diferencia, es por eso que incluir el diálogo con los saberes ancestrales es esencial para poder sanar como comunidad, ahí es cuando acudo al concepto ancestral de la ‘nostredad’, el cual tiene como raíz el pronombre ‘nosotros’ y que invita a la integración a la eliminación del ‘oponente’ o de lo que nos han pintado como ‘el enemigo interno’ que tanto promueve el sistema necropolítico imperante; se trata entonces del reflejarse en el otro como una manera de transitar desde una política para la muerte hacia una política para la vida que se base “un trato igualitario, despojado de jerarquías y competencias entre saberes, un trato horizontal que permita reconocernos en un diálogo y no en una disputa”.

En las reflexiones de este trabajo hay una profundización en el tema de la representación poética de la naturaleza en tanto que está sumida en un contexto de conflicto armado, ya sea como testigo o como víctima, pero hay siempre una afectación a los cuerpos naturales (urbanos y rurales) de la que los poetas no son desconocedores y que sienten como suya propia en la medida en que son también poetas testigos convocados por la necesidad de volver a pasar por el corazón, de combatir contra el olvido que se da por acumulación de información y como rechazo a las políticas del olvido que de manera agazapada se promueven en Colombia.

El corpus escogido y la antología que representan son una de las tantas formas de resistencia en contra del olvido de todas las víctimas de los territorios mencionados (y por extensión, de todas las víctimas del conflicto armado colombiano) y permiten una lectura que, teniendo en cuenta algunos de los postulados de la ecocrítica, propone que en medio del conflicto hubo acuerdos tácitos y explícitos para imponer el silencio y el sometimiento, en este orden

necropolítico los cuerpos restantes, los diferentes, fueron convertidos en cuerpos-desechos y sus restos terminaron en fosas y ríos, descomponiéndose en esos cuerpos naturales.

Es así como la representación poética de la naturaleza (de oriente a occidente en el corpus seleccionado y casi todos los versos de la antología) pasa por su contemplación, su condición de testigo y de protagonista como una de las más grandes víctimas de la violencia. Y en esta última instancia la naturaleza posibilitó el duelo que las víctimas humanas no pudieron realizar materialmente; la naturaleza acoge los desechos del cuerpo para transformarlo en un elemento provechoso para ella misma, un movimiento similar ocurre en el imaginario de los sobrevivientes, el recuerdo del cuerpo ausente toma nuevas dimensiones, se reterritorializa a partir de la poetización de la memoria.

El cuerpo urbano también resulta afectado y la representación que hay de la ciudad parte de la imposición de una política para la muerte que tiene como base la corrupción, es un cuerpo igualmente víctima de la violencia, la representación poética muestra el territorio desértico en el que se ha convertido, un espacio inviable para la vida, y recuerda una crítica válida para nuestras ciudades, ¿cómo hacer de estos territorios desérticos espacios fértiles para la vida?, es por esto que los mapas o cartografías afectivas necesitan de una ritualización del territorio, puesto que estos se tratan de volver a pasar por las emociones atadas a ellos para que puedan tener nuevos sentidos, nuevos usos para la existencia digna de las personas.

El cuerpo-libro es un agenciamiento poético que si bien no aporta una completa verdad a las víctimas sí les otorga la posibilidad de sanación y reparación simbólica de sus dolores, es aquí donde todos los versos cobran sentido, y en esta medida es que puede ser la antología enunciada como un trabajo de memoria, puesto que hay ejercicio sobre los recuerdos y los afectos que provocan, no se trata de un homenaje a personas lejanas en el tiempo, es el volver a pasar por el

corazón de los sobrevivientes la memoria de los ausentes que están cargados de afectos. Las reflexiones que llevo a cabo en este texto ahondan en aquel trabajo o ejercicio de memoria que expone Saúl Gómez Mantilla y en la poesía testimonial como medio de expresión de este ejercicio que se enmarca en un momento anterior al Acuerdo de Paz con las FARC-EP en el 2016. Este texto está inmerso en un contexto de posacuerdo y que, al notar los grandes incumplimientos por parte del gobierno, creo que la lectura de la antología y el ejercicio de cartografiar la poética de la violencia en Colombia aportaría significativamente a instituciones creadas por el acuerdo como el Centro Nacional de Memoria Histórica o la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad. Finalmente, la lectura de este cuerpo-libro está orientada por la urgencia de mantener visibles las obras que son “ejercicios populares y alternativos de verdad y memoria”, como reza en la presentación del libro, puesto que son contrarios a la imposición de relatos históricos oficiales cuyo objetivo es “someter a borradura las experiencias subjetivas”. (Agudelo Marín 73)

Referencias Bibliográficas

- Agudelo Marín, Daniela. “Subjetivación de la memoria en la poesía testimonial del conflicto armado colombiano: *Un día maíz y Puerto calcinado*”. Tesis. Universidad Pontificia Bolivariana. 2021
- Centro Nacional de Memoria Histórica. *Hacer la guerra y matar la política. Líderes políticos asesinados en Norte de Santander*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2014.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: PRE-TEXTOS, 2020.
- Fajardo Fajardo, Carlos. *La ciudad poema. La ciudad en la poesía colombiana del siglo XX*. Bogotá: Universidad de la Salle, 2011.
- Flatley, Jonathan. *Affective mapping: melancholia and the politics of modernism*. Massachusetts: Havard University Press, 2008.
- Foffani, Enrique. «Lo que testimonian los poetas. Tradición de lo político en la poesía latinoamericana de la contemporaneidad.» *Lecciones Doctorales* (2018): 2-34.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes: animalidad, cultura y biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014.
- Gómez Mantilla, Saúl. *Palabras como cuerpos*. Épica Ediciones, 2013.
- Grupo de Memoria Histórica. *¡Basta Ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional, 2013. Documento.

Heffes, Gisela. *Políticas de la destrucción / Poéticas de la preservación: apuntes para una lectura (eco)crítica del medio ambiente en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2013.

Histórica, Centro Nacional de Memoria. *Centro de Memoria Histórica*. s.f.

<https://centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/catatumbo/>. 26 de Febrero de 2022.

Hoyos Guzmán, Angélica. «Academia.edu.» 12-15 de junio de 2018.

https://www.academia.edu/36865523/Poes%C3%ADa_testimonial_en_Colombia. 16 de julio de 2021.

—. «Academia.edu.» Octubre de 2016. 15 de Mayo de 2022.

—. «Memoria, duelo y resistencia en Palabras como cuerpos de Saúl Gómez Mantilla (Ed).»

Estudios de Literatura colombiana 39 (2016): 45-59.

—. "Poesía testimonial y sobrevivencia en Colombia. Afectos, justicia y memoria del conflicto armado (1980-2019)". Tesis. Universidad Andina Simón Bolívar, 2021

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores , 2002.

López-Labourdette, Adriana, Isabel Quintana y Valeria Wagner. «Restos, excedentes, basura: gestiones literarias y estéticas de los residual en América Latina y el caribe.» *Mitologías hoy* (2018): 9-13.

Marcone, Jorge. «Heffes, Gisela. Políticas de la destrucción / Poéticas de la preservación.

Apuntes para una lectura (eco)crítica del medio ambiente en América Latina. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2013.» *Badebec* (2015): 397-402.

Ochoa Gautier, Ana María. «Sobre el estado de excepción como cotidianidad: cultura y violencia en Colombia .» *La cultura en las crisis latinoamericanas* . Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 2004. 17-42.

Ordóñez, Freddy. *Agencia Prensa Rural*. 5 de Agosto de 2015. 2022 de Junio de 15 .

Pécaut, Daniel. «Reflexiones sobre la violencia en Colombia .» *Violencia, Guerra y Paz, una mirada desde las ciencias humanas* . Universidad del Valle, 1999. 25-70.

Richard, Nelly. «Políticas de la memoria y técnicas del olvido.» Arango, Luz Gabriela, Gabriel Restrepo y Jaime Eduardo Jaramillo. *Cultura, política y modernidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia , 1998. 62-85.

Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S. A., 2000.

Universidad Autónoma de Bucaramanga. «La poesía colombiana frente al letargo.» Roca, Juan Manuel. *Poesía i-realidad. Memoria del Encuentro de Poetas Colombianos, Ulibro 2003*. Bucaramanga: Editorial UNAB, 2004. 53-71.

Universidad de Antioquia . *Diálogo de saberes: hacia una política de investigación para la implementación de la diversidad epistémica en la Universidad de Antioquia*. Universidad de Antioquia , 2020.

Villegas, Juan Esteban. “Poesías y violencias en Colombia (1920-1990)”. Tesis. Universidad de Antioquia, 2018.

Vivas Hurtado, Selnich. *Komuya uai*. Sílabas Editores , 2015.