

*Poesía testimonial escrita por mujeres: memoria de la violencia en Colombia**

Testimonial Poetry Written by Women: Memory of Violence in Colombia

Angélica Hoyos Guzmán**

Universidad de Magdalena, Santa Marta, Colombia.

Recibido: 31 enero de 2018. **Aprobado:** 11 de mayo de 2018.

DOI: 10.25100/lamanzanadeladiscordia.v13i2.6729

Artículo de reflexión

Resumen: En este artículo analizo la producción poética de cinco escritoras colombianas entre el 2000 y el 2016 que ubico como poesía testimonial (Anabel Torres, Cristina Valcke Valbuena, Nana Rodríguez, Camila Charry, Andrea Cote). Esta tendencia de la poesía ha sido olvidada en los registros de la crítica literaria colombiana, da cuenta de la memoria de la violencia contemporánea en el país. Con el enfoque de la crítica de la memoria y el giro afectivo interpreto las relaciones entre la poesía testimonial escrita por mujeres y las militancias frente al sistema patriarcal de la guerra. Encuentro la comunalidad de la poesía en una sensibilidad que habla desde el lugar de la opresión, no sólo genérica sino de la marginación de las víctimas, desde las técnicas desapropiativas o escrituras postautónomas y las posturas político-afectivas, así como éticas y filosóficas de las mujeres escritoras. La lengua del testimonio, los restos de la materialidad del cuerpo-palabra que niegan la representación y recrean las intensidades de la imaginación de la mujer, se ubican como lugares de enunciación en dos tendencias: la de la denuncia de la opresión hecha hacia los sobrevivientes y su resistencia a objetivarlos en un discurso banal

y hegemónico de la memoria, o la manifestación de la experiencia femenina en la guerra.

Palabras clave: Poesía testimonial; escritura femenina; crítica de la memoria; giro afectivo; sobrevivencia.

Abstract: In this paper, I analyze the poetry of witness written by five Colombian writers between 2000 and 2016 (Anabel Torres, Cristina Valcke Valbuena, Nana Rodríguez, Camila Charry, Andrea Cote). This trend of the poetry has been forgotten by Colombian literary criticism. However, it accounts for the memory of contemporary violence in the country. By using the approach of critique of memory and the affective turn, I analyze the relations between the poetry of witness written by women and the militancy in front of the patriarchal system of the war. I find the communality of poetry in a sensibility that speaks from the place of oppression, not only generic but from the marginalization of the victims, from the dis/appropriation techniques or post-autonomous writings and from the political-affective, ethical and philosophical positions of the women writers. The language of the testimony and the remains of the materiality of the body-word, that deny the representation

* Este artículo es resultado de investigación del Proyecto de investigación titulado *Estética de la sobrevivencia: memoria y afectos en la poesía colombiana contemporánea (2000-2015)*, del Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

** Docente investigadora, escritora, jefe del Departamento de Estudios Generales e Idiomas de la Universidad del Magdalena, Santa Marta, Colombia. Investigadora del Grupo de investigación sobre oralidad, narrativa audiovisual y cultura, ORALOTECA, Programa de Antropología, Unimagdalena; Doctoranda del Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad Andina Simón Bolívar –Sede Ecuador–; Magíster en lingüística, Finalista del premio de ensayo Carlos Pereyra, Revista NEXOS 2016, *Hilos sueltos* es su primer poemario publicado por Ediciones Torreozas. Es editora de Virginia & Co Ediciones, la cual se dedica a la publicación y difusión de escritura femenina en español. Correo electrónico: hoyosguzman@gmail.com, ahoyos@unimagdalena.edu.co.

and recreate the intensities of the woman's imagination, create two places of enunciation: the denunciation of the oppression made on the survivors and the resistance to turning them into objects of a banal and hegemonic discourse of memory, or the manifestation of women's experience in war.

Keywords: Testimonial poetry; female writing; critique of memory; affective turn; survival.

Este apartado de mi investigación sobre poesía testimonial y estética de la sobrevivencia en la poesía colombiana se hace necesario, se justifica, en la medida en que existe un 51% de mujeres, de las 6 500 000 víctimas del conflicto armado, donde cerca de 5000 han sufrido de vejaciones sexuales, 650 casos registrados como violencia sexual ejercida contra los hombres¹. También la participación de la mujer, en las salidas al conflicto, en la persistencia de la memoria tiene un papel primordial el enfoque de género, frente a la discusión de incluir o no esta mirada dentro de los Acuerdos de Paz entre el gobierno y las FARC² y el fenómeno de odio que ha llamado a las calles a colectivos conservadores latinoamericanos durante los últimos años frente a la invención de una categoría inexistente como lo es “la ideología de género” bajo una supuesta contaminación de antivalores sexuales en la ciudadanía por el enfoque.

Resulta entonces que me he encontrado en este *Mal de archivo* (Derrida, 1997), o apertura de las capas que hago al Archivo de Derechos Humanos del Centro Nacional de Memoria Histórica, entidad que regula la política pública de la memoria en Colombia, los informes sobre violencia sexual, sobre la participación de las mujeres como lideresas y víctimas del conflicto armado en razón de defender sus territorios, de garantizar para muchos una vida digna, e incluso de creer ciegamente en los líderes políticos que poco o nada aseguraron a la población desplazada (Wills, 2011). Me he encontrado allí con las retóricas del dolor, con el cuerpo como arma de guerra, los sistemáticos vejámenes del cuerpo de las

mujeres en manos de los paramilitares y guerrilleros, del Estado incluso. También con prácticas heredadas desde la violencia del bipartidismo.

Por otro lado, encuentro todo esto como un capital mnésico acumulado y sistemáticamente banalizado que genera el olvido por acumulación. En una crítica de la memoria, cercana a la que propondría Nelly Richard (1998), se diría que estos informes organizan el testimonio de lo acontecido a las mujeres, desde las voces mediadas de la academia, de la política de Estado emergente alrededor de la superación del conflicto armado en Colombia y de la mano de la noción hegemónica del posconflicto. Sin embargo, Richard (2010), en sus estudios sobre la posdictadura chilena se dedica a estudiar estos testimonios memoriales, sus sesgos, cuando se da la transición hacia la democracia, en los sesgos está su crítica. En Colombia, no ha habido dictadura, ni transición hacia la democracia. La política de archivo y memoria se da cuando ni siquiera el conflicto armado termina.

Es decir, hay una aparente terminación burocrática del conflicto entre un grupo armado y el gobierno, pero sistemáticamente otros grupos armados emergentes siguen ejerciendo sus operaciones de terror y de guerra en los territorios, no hay informes al respecto, sólo noticias en los diarios y denuncias de las víctimas. Una crítica de la política de memoria en Colombia debe partir de que esta memoria, según su legislación³, no tiene ningún efecto judicial, que, si bien pretende una transición hacia la paz, las retóricas son distintas, están espectacularizadas, banalizadas, no se escuchan. En cambio, encuentro que la poesía testimonial registra esta energía, ejerce políticas afectivas, busca a los interlocutores y los afecta, las poetas *testigas*⁴ se dejan afectar, de lo que denomino *común sobrevivencia*, entregan una reflexión filosófica de la vida y de la muerte, en un contexto bélico, ejerciendo una memoria presente, permanente, movediza, que abre perpetuamente las capas del archivo.

1 Informe: La guerra inscrita en el cuerpo. Centro Nacional de Memoria Histórica (C.N.M.H.), 2017, Bogotá.

2 Sigla utilizada para Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia.

3 Ley de víctimas y restitución de tierras en donde desde el artículo 146 de la Ley 1448 de 2011 se crea y se regula el Centro Nacional de Memoria Histórica (C.N.M.H.).

4 Incluyo testiga como forma de recalcar la diferencia genérica en la palabra que sólo se usa en su versión masculina.

Las poetisas *testigas*, aun cuando no sean víctimas contadas en un informe del conflicto están experimentando la guerra, se saben en medio de las balas, enuncian sus poemas desde el lugar de las víctimas, desapropian la escritura, ejercen una nueva forma que no es canónica sino que es híbrida entre la crónica y la poesía, una escritura postautónoma (Ludmer, 2007), colindante y en duelo. Estas serían sus recursos líricos, la hibridación del género, deformando lo establecido utilizan la lengua del resto, las imágenes se construyen con la falla del recuerdo, de lo imposible de contar y posible de poetizar desde el silencio y la impunidad. Es en general una poesía-narrada; las temáticas comunes atraviesan el cuerpo fragmentado, lo muestran así para organizar un régimen sensible frente a la violencia sexual, la denuncia de la guerra sobre ellas mismas y los otros.

Este enfoque, el de la crítica de archivo y la comprensión de los afectos que actúan políticamente en el cuerpo palabra, me permite indagar sobre la lengua del testimonio, los restos como expresión fallida de representaciones memoriales, que tienen una fuerza vital en el recuerdo (Augé, 1998). En el caso de la escritura de las mujeres, encuentro una mirada de género, en el sentido en que las mujeres escritoras desapropian (Rivera, 2015) su experiencia individual y entregan un testimonio de la guerra atendiendo a estas condiciones de la sobrevivencia, a una estética política de género que dialoga con los actores armados, entrega sus respuestas ante la economía de guerra que el cuerpo ha impuesto sobre los cuerpos propios, los de otras mujeres, los de las víctimas.

Este gesto, hace que la escritura se convierta en motivo de militancia política desde lo estético, pero no es una militancia partidista sino de lo común de los afectos⁵: del dolor, del miedo, de la amistad, del amor, de la esperanza, de la vergüenza. Todos ellos como respuesta a la maquinaria estatal que se impone en el imperio de la guerra, en el patriarcado como impulsor de las acciones bélicas sobre unos otros y otras que se resisten a extinguirse, a pesar de la destrucción.

Este es el testimonio de la poesía escrita por mujeres que propongo, una acción contra hegemónica de memoria que hace presente cada vez que se lee este registro del resto. Escuchar lo que tienen que decir las mujeres sobre la guerra, en la poesía, también es una opción política. La poesía testimonial escrita por mujeres nos da cuenta de que las violencias en Colombia sí han tenido implicaciones de género, en el sentido también de que muchas mujeres, y de personas LGBTI valga decir, en la guerra, en cualquiera de los grupos armados en conflicto, han sufrido desigualdades de género, han vivido abusos y violencias que ni siquiera imaginamos, el reclutamiento femenino incluso ha sido producto de la falta de oportunidades y la desigualdad, así lo vemos por ejemplo en el documental *El Baby Boom* (Houghton y Bernal, 2017) que habla de las opciones de la maternidad después de la guerra, desde las guerrilleras militantes.

En otros casos, las mujeres han tenido que verse sometidas a violaciones y abusos sexuales utilizados como arma de guerra y ¿Cómo no hacer posible que se diga la verdad y se repare todo esto? ¿Cómo negarnos ante esa posibilidad cuando se trata de un acuerdo que busca la paz? A lo mejor por el mismo motivo que alguien es indiferente ante un acoso callejero o ante un maltrato. No lo sé, pero indago lo que dicen las mujeres sobre la guerra, y encuentro en poemas como los de Anabel Torres, Cristina Valcke, Nana Rodríguez, Camila Charry Noriega, Andrea Cote, Fabiola Acosta, un sentir muy preciso sobre lo que ha tocado a las mujeres de la guerra en Colombia, sobre los temas como la desaparición forzada, el desplazamiento interno, la violencia ejercida sobre el cuerpo, también elementos comunes de esta estética del resto que sobrevive y que desde allí ejerce su política afectiva.

En los poemas que escojo para el análisis, la voz lírica se apropia de la experiencia de la guerra, aun cuando la biografía de la poeta no tiene que ver con esto, hay algo que la ha tocado y la ha llevado a escribir poemas al respecto. Esto que nos transmite la autora desde la poesía tal vez lo dicen Virginia Woolf (2013) y Svetlana Alexievich (2015):

5 Entiendo aquí afectos desde Mabel Moraña (2012) como una fuerza inorgánica de lo social y cultura que una vez desterritorializada se materializa a través de los poemas.

la guerra es producto de todo este sistema patriarcal, en donde las mujeres no ejercemos poder, lo ejercen violentamente sobre nosotras.

Este sentir femenino de la guerra puede ayudarnos a comprender por qué es necesario el enfoque de género en los Acuerdos de Paz. Esta política afectiva se ejerce en lo entendido como literatura y estética desde Jacques Rancière (2005), donde todo aquello que desordena, que ejerce una movilidad, una pérdida de fronteras, como la literatura, está deshaciendo lo policivo de las verdades, el control sobre lo que debe recordarse, pero sobre todo escuchando y desde una postura ética de la creación verbal que involucra la empatía (Bajtín, 2000) como vehículo dinamizador de la creación. El común denominador de la poesía testimonial escrita por mujeres en Colombia es el de crear una mirada femenina en la imaginación pública sobre la guerra, necesaria para ampliar el registro y contrarrestar la fábrica de imágenes sobre víctimas y sujetos al margen.

La comunalidad de la poesía testimonial escrita por mujeres

Dice Walter Benjamin (2001) en su ensayo sobre la violencia:

Donde quiera que la CULTURA DEL CORAZÓN⁶ 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, 2001, p. 23).

Vale con este decir preguntarse: ¿Dónde estará la cultura del corazón en Colombia? El 2 de octubre de 2016 se hizo el plebiscito preguntando por los Acuerdos de Paz entre el gobierno y la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, a pesar de los más de seis millones de víctimas del desplazamiento y más de doscientos mil muertos, y mil novecientas ochenta y dos masacres en el territorio, la respuesta de la mayoría de los escasos

votantes parece un oxímoron, pero aludo a la abstinencia, fue un *No*.

Los colombianos no estaban de acuerdo con la paz, no querían el proceso de paz, mucho se discutió y se habló de campañas publicitarias y de desprestigio de los acuerdos y mediatizaciones sobre el *No*. Sin embargo, llama la atención que, en Bojayá, uno de los municipios más afectados por el conflicto armado durante los últimos decenios del siglo XX y el primero del XXI, la mayoría, sino casi toda la población votante dijo *Sí* ¿Qué fuerzas subterráneas, qué afectos, circulan en la época, para que quienes no han vivido el conflicto en la ciudad y quienes lo viven en sus territorios, lógicamente prefieran el *Sí* a la terminación de la guerra?

Mi aproximación a esta última pregunta es la empatía, como fuerza subterránea (Adorno, 2003), como estructura sentimental de la época (Williams, 1988) que busca su territorio en *la poesía testimonial*. Encuentro entonces la cultura del corazón, la de los afectos, que se corporizan en y mediante la palabra. Una lengua insuficiente dota a los poemas de sus militancias afectivas sobre el amor, la vergüenza, el miedo, la esperanza, el dolor y con ello se construye una lengua literaria que va del testimonio, narrado, a la imagen poética, en algunas ocasiones también violenta, con un gesto de escucha que se cimenta en la no violencia y que se desapropia, desde la individualidad de cada poeta, para poner en común este lenguaje de los afectos, empatía como política de alteridad, de apropiarse la experiencia del otro como un sí mismo y a partir de allí actuar con la palabra, militar con ella, darle cuerpo a la corriente subterránea que hace la común sobrevivencia, o como diría Esposito (2007) lo común de la herida, la falta común, una comunalidad es lo que expresa este registro poético, no ya en el sentido de institución social comunitaria, sino de comunicar, desde el corazón las experiencias de otros y de sí que han atravesado la identidad.

Ahora abordemos las propuestas particulares de cada una de las poetisas. Una de las primeras voces de este nuevo milenio en denunciar con su poesía la guerra en Colombia es la de la poeta Anabel Torres quien con la publicación de su poemario *Poemas de*

6 La mayúscula fija es a decisión de la autora.

la guerra (2000) publicado durante el exilio de la autora. El poemario tiene esta mirada abiertamente feminista sobre la consideración de la guerra como parte de la estructura del sistema patriarcal, así se entiende en los recientes estudios de Rita Segato (2016) al respecto y así lo manifiesta la autora en el prólogo:

El mundo continúa siendo un bélico patriarcado gobernado por el afán de acumulación y la fuerza bruta, ya sea la de las carencias o la de los regímenes antidemocráticos que hallan en él un rico caldo de cultivo. El efecto balancín es tan visible cuando nos atrevemos a verlo: mientras trepa la expectativa de vida en los países ricos, en los países pobres cae significativamente (Torres, 2000, p. 13).

El libro se fundamenta en esta resistencia y militancia valiente de la palabra femenina, frente a la violencia en Colombia, es lo que interpreta Cecilia Castro (2011) como una poética del trauma donde se reivindican las víctimas del sistema patriarcal y los afectos que deja la guerra en la población. Es también relevante mencionar que este poemario se publica en pleno contexto del clima más álgido de la violencia contemporánea entre paramilitares y guerrilleros en Colombia⁷.

Tanto en este poemario, como en el análisis que pretendo aquí, se entiende el género entonces como: “la forma o configuración histórica elemental de todo poder en la especie y, por lo tanto, de toda violencia, ya que todo poder es resultado de una expropiación inevitablemente violenta” (Segato, 2016, p. 19). La poesía testimonial escrita por mujeres, frente a la violencia, manifiesta una política en clave femenina, de la cultura del corazón si se quiere, que vuelve hacia la experiencia común, reteje el ámbito de lo comunitario a partir de los fragmentos del trauma, los dignifica con la mirada femenina, denuncia, como lo hace Anabel Torres en su libro que es pionero no sólo por hablar abiertamente de la guerra sino por el registro de cartas allí disponibles que la misma autora escribe interpelando

al gobierno colombiano, manifestándose en los parlamentos feministas abiertamente en contra de la guerra en Colombia, interpelando a los escritores y denunciando las aún modernas relaciones entre el poder partidista y la poesía sesgada al lado de los poderosos cuando denuncia su repudio contra una publicación literaria que le da la voz poética a Belisario Betancourt, expresidente del país quien se hace responsable del evento trágico de la Toma del Palacio de Justicia en 1986.

Este libro publicado en el 2000 recoge toda esa corriente subterránea que viene de los dos últimos decenios del siglo XX y que registra el clímax de la violencia en el país, así como el dolor padecido, el trauma sí, pero también las políticas de lo común que devienen en la escritura sobreviviente. Así piensa Anabel Torres en sus poemas sobre la guerra: “Untada/ Vengo de mi país/ la guerra/ rota/ de su costado/ y sigo untada / de su sangre” (Torres, 2000, p. 19).

Observo en el gesto de la imagen poética, en el registro y la huella la ambivalencia que crea la inscripción de la sangre, como rastro vital, como acusador del asesino, de la asesina, una noción de culpa, un sentimiento cristiano que también habla de estos afectos que desde la mirada femenina se entretejen alrededor de la guerra. En este caso la voz lírica, ella por antonomasia, se inculpa para llevar la memoria, la herida del cuerpo que enuncia con el adjetivo *rota*.

El tema de este poemario es el país afectado, personificado, por ello en sus poemas la voz lírica femenina habla de esas afecciones e inscripciones desde el duelo íntimo, así lo hace ver en poemas como *Canción para la otra tristeza*:

Noches de sol, / mañanas negras. / Dicen que de Colombia/ Se ha escapado la cumbia, / Que en París se marchita, / Que en Bélgica y en Suiza/ Se derrama su luz/ Sobre los picos de las nieves, / Que en Alemania se arrincona, muda, / Y en Holanda solloza, / En un cuartico oscuro y sin ventanas. Dicen que nuestra cumbia/ Era rehén /

7 Según el informe *Basta Ya*, del Centro Nacional de Memoria Histórica, se entiende que esta época inicialmente va desde 1982-1996, se distingue por la proyección política, expansión territorial y crecimiento militar de las guerrillas, el surgimiento de los grupos paramilitares, la crisis y el colapso parcial del Estado, la irrupción y propagación del narcotráfico, el auge y declive de la Guerra Fría, junto con el posicionamiento del narcotráfico en la agenda global, la nueva Constitución Política de 1991, y los procesos de paz y las reformas democráticas con resultados parciales y ambiguos. El tercer periodo (1996-2005) marca el umbral de recrudecimiento del conflicto armado (Grupo de Memoria Histórica, 2013).

Y está asilada. Si mataran al sol/ Nuestra tristeza no tendría este frío (Torres, 2000, pp. 26-27).

Se cuenta este relato sobre la música herida, la poesía, la poeta *testiga*, afectada por la guerra, con una política de la tristeza, que imposibilita el agenciamiento, es sencillamente una forma de manifestar cómo la sobrevivencia implica también ese aislamiento, esa imposibilidad del baile, de la música, de la búsqueda de lugar en el mundo que genera el exilio, la desterritorialización del outsider (Deleuze y Guattari, 1994), la sobrevivencia implica también la tristeza, también la autora nos propone la noción del *éthos sobreviviente* en el poema “Sobreviviente / No tengo respuestas. / Ningún sobreviviente/ Las tiene. / Llegamos al hospital/ Demasiado adoloridos, / Demasiado embolados/ Y rotos/ Sin nada más que el amor/ Que pueden darnos/ Las manos de extraños/ Para recibirnos” (Torres, 2000, p. 41).

El gesto del amor pedido para los extraños, es el testimonio de este libro, es el gesto de un exilio que interpela por una política del amor, de todos los lugares, sobre la herida misma, sobrevivir es resistir, es el dolor y también la herida, pero es la superación del trauma con las manos de los otros, con la recepción de otro que políticamente actúa para superar la muerte, atravesar el umbral que deja la guerra en la inscripción del cuerpo, seguir en la vida *a pesar de* la imposición de la maquinaria de guerra sobre las subjetividades, sobre el cuerpo, incluso la heredada sobre las mujeres, tal como lo expresa el siguiente poema:

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

La voz lírica, en primera persona siempre, es importante para el registro lingüístico testimonial, alude a la colonización en la imagen que subordina violentamente *las flautas* por *el clarinete*. Alude al reinado de la violencia cimentado sobre la tierra, sobre los sedimentos y restos de mujeres indígenas, sobre el exterminio de los pueblos, la guerra heredada

para esos otros, su mayor incidencia en lo rural marginal y apunta a los que históricamente la han recibido, campesinos, indígenas, afrodescendientes.

Los siguientes poemas, son los de Cristina Valcke Valbuena, quien en una entrevista en un programa de Telepacífico (Hena, 2017), cadena colombiana televisiva, dice que ella siente el dolor de esas otras mujeres como suyo, quiero resaltar estos poemas de su poemario *Soportar la joroba* (Valcke, 2011), un libro íntimo que logra abordar también de una manera pública la intimidad de la guerra desde el punto de vista de las mujeres. Llamo la atención sobre eso otro que somos nosotros, el cual dice Rita Segato (2016) es el principio de una política femenina. Entonces me encuentro con el devenir sobreviviente en la escritura desapropiada y empática de la autora: “Pesadilla diurna/ Mutada en hombre/ encadenada a la silla/ desnuda-desnudo/ oscuridad húmeda/ excrementos y barro/ ella-él perdidos. / Su sexo erecto a la fuerza/ obligado a penetrar/ la virulenta intimidad del enemigo:/ Ha sido pesadilla/ luego del último bombardeo” (Valcke, 2011, p. 52).

Las imágenes del cuerpo violentado, del ensamblaje, articulación hombre-mujer en un cuerpo poseso y penetrado al mismo tiempo que victimario, el desplazamiento entre lo erecto y el bombardeo, este poema de Valcke nos permite abrir la imaginación a esos múltiples crímenes de violencia sexual que incluso hombres han tenido que padecer en medio del conflicto armado. El residuo humano, lo inhumano de la violación, la pesadilla deja marcada la memoria, denuncia y afecta al cuerpo del lector, la palabra erecta y violentada, víctima y victimario, vuelve presente la pesadilla.

También plantea Valcke, esta inscripción, la memoria inscrita en el cuerpo palabra en su poema *Después de la guerra*:

El pandemónium imperceptible ahora/ a nuestros sentidos cibernautas/ está ahí. / Giran los continentes/ en la esfera aún puede leerse su patria/ pero el silencio al otro lado del mar.../bajo la arena del desierto/ alguien encuentre un caracol/ un soplo recorra su laberinto/ y agite los océanos/ atrapados en los estratos inferiores (Valcke, 2011, p. 61).

Esta es una propuesta de memoria desde lo global, esa herida fundamental que comunica, el mar

como lugar de lo común originario diría Esposito (2007), al mismo tiempo que la cercanía a pesar de la distancia, de esa violencia contemporánea incluso a través del internet, el nuevo lugar es la violencia interior diría también Byung-Chul Han (2016) donde la sociedad del rendimiento comunica la violencia rural, medieval que coexiste con esa violencia interior, reproducida, dirigida hacia el sujeto, constitutiva del *burning out* del sujeto en la sociedad del rendimiento. Sigue la voz lírica: “Después de la guerra:/ la guerra/ batalla en los vientres/ donde las sangres incompatibles se mezclan. /esta mujer reniega de la hinchazón de su entraña.../ ha sido ocupada a la fuerza/ la desprecia su raza/ y el enemigo” (Valcke, 2011, p. 61).

El ciclo se perpetúa, en el poema prevalece la violencia, pues no hay un después cuando no se ha resuelto el trauma, clama por la justicia, pone las imágenes del resultado de violaciones sexuales en las mujeres, lo paradójico de la vida después de la guerra, del vientre que la reclama y que al mismo tiempo le recuerda, le pone presencia a la pesadilla que ya nos contó la voz lírica, la del ataque y abuso sexual como arma de la misma guerra, el recuerdo, el cuerpo herido y fragmentado, los espectros que militan en el poema testimonial:

Después de los redobles marciales/ el hambre rabiosa rechaza la manzana/ de la misericordia. / Luego del fuego: el fuego.../ inesperado/ tráfuga/ para expurgar la tierra de huellas invasoras./ Seguido el miedo/ el horror y las ruinas/ cómo respirar/ y saber que hay tantas piernas/ tantos brazos/ tantos ojos separados de los cuerpos/ arquitectura fantasma. /Cómo despertar tan huérfano/ cómo volver a dormir. / Nuestros sentidos adiestrados/ en la red telemática/ siguen la programación del olvido. / La zalagarda culminó con éxito.../pero está ahí la capital del infierno/ aunque no la veamos/ arde (Valcke, 2011, p. 62).

Denuncia la voz el olvido, en cuanto a la relación de la guerra en la distancia, desde el ordenador, y la política banal de la memoria que sistemáticamente programa ante el olvido en la medida en que está mediando, ocultando el fuego de los recuerdos del trauma. El que sigue todo a través de la red es el interpelado, el denunciado en este poema. La intimidad pública, la imaginación de los lugares que

pierden su horizonte histórico se trata directamente desde las voces que la autora propone, la desappropriación en el sentido en que Rivera (2015) lo plantea, en el sentido del reciclaje textual, de la intertextualidad incluso, o las técnicas documentales en una era donde las plataformas virtuales ayudan a la difusión común, donde los lenguajes y discursos también pierden su frontera y se aprovechan para la construcción poética, la sobrevivencia como pérdida del margen textual, según Derrida (2003), así lo leo desde el poema *Como Antígona* (Valcke, 2011) que me recuerda también la propuesta de Sara Uribe (Uribe, 2012) en *Antígona González*, una mirada al personaje del mito Helénico, renovada desde el contexto del documento latinoamericano, su memoria contemporánea y en presente:

Como Antígona/ fue el fin del mundo dentro de todo mi cuerpo.../escribe que no todos los musulmanes/ repudian a sus hermanas o mujeres violadas.../ Testimonio de mujer bosnia, citado en el libro:/ «Las mujeres dan la vida, los hombres la quitan». / Madeleine Gagnon (Valcke, 2011, p. 65).

En el epígrafe del poema de Valcke, se vuelve sobre el tema plural de la guerra, deslocaliza el contexto colombiano y denuncia una economía común, una maquinaria sistemática contra el cuerpo de la mujer, luego sigue:

Cuando el mundo conocido explotó/ huyeron al bosque, / alejados de las escrituras, / sólo se tenían el uno al otro.../ Él debió dejarla para ir en busca/ de alimentos/ pero al volver, / no la halló bajo la manta/ de hierba. / Esclavo del miedo/ vagaría entre la serpiente/ y el pájaro, / se revolcaría de incertidumbre, / habría querido ser gruta/ para llevarla guarecida en su entraña.../el escándalo de rapaces/ reveló la ignominia, / su sexo era un cielo desgajado/ en coágulos, / paraíso perdido.../ ella, la fraterna, / la gemela, / la formada en el vientre/ de su madre, / la germinada del esperma/ de su padre, / la llena de gracia, / ahora extendida en la roca/ apenas si conservaba/ bajo el horror, /un punto de honra (Valcke, 2011, p. 65).

Noto cómo las imágenes cruentas develan una de las tesis que sostengo con mi investigación sobre la estética de la sobrevivencia: la representación en los poemas es fallida, se crea así la lengua literaria

a partir del testimonio, la lengua de lo indecible que transfigura el dolor en un lenguaje representado a través de lo animal como una opción posible de lo humano, como la opción política del resto que poetiza y estructura la estética para militar en favor de un régimen ruidoso de la poesía, balbuceante, en el sentido Deleuze-Guattariano (Deleuze y Guattari, 1996), que interpela y configura todo el imaginario desde esa animalidad, lugar que le queda a lo humano después de atravesar el conflicto, después de la huella del trauma.

En la imagen, la serpiente, el pájaro son la antecámara del horror visto por el hermano que desprotege a la mujer y la encuentra fragmentada. Así lo es también, la poesía de Torres, lo animal constituye el lugar de la militancia, la consigna política, de otro al margen, que al momento de poetizarse está en ese lugar, tal vez la mirada es antropocéntrica en la medida en que ese despojo de derechos hace volver a las mujeres al mismo lugar animal, después de la nuda vida la única vida posible, reclamable, al menos en la poesía testimonial es la de la animalidad.

En sus ojos aún despiertos/ vio que lo dejaría abandonar/ sin reproches. / - ¡Nunca.../allá, la letra/ aquí, la sangre! / Llevó el lago hasta su cuerpo/ y lo dejó hacer, / la piel era huellas que caían, / ocupaba su lugar/ una membrana delicada, / dolorosa. / Cuidador de su hermana, / devolvió cada hueso/ a su espacio/ y esperó. / Gestada por segunda vez, / se levantó para amarlo.../ en el bosque, / en la guerra (Valcke, 2011, p. 66).

En esta imagen final encuentro la propuesta militante afectiva de las políticas del amor, como alternativa ante el trauma vivido, como sobrevivencia en el sentido de Didi-Huberman (2012), resistencia posible ante la violencia, pues en la crónica que nos cuenta el poema, en ese híbrido de palabra balbuceante y atemporal, surge entonces la posibilidad de amar a pesar del dolor, de la sutura abierta que deja la guerra en el cuerpo femenino.

En el caso del libro de Nana Rodríguez, *El bosque de los espejos* (2002) encuentro la definición de la poesía del testimonio, de su estética abiertamente militante a favor de un régimen afectivo de la sobrevivencia desde el epígrafe del libro: “Toda caricia, toda confianza/ se sobreviven/” (Éluard, 1929 citado

en Rodríguez, 2002, s.p.). En el poema central del libro este régimen sensible se manifiesta así:

El bosque de los espejos/ Quitar la corteza de una fruta/ Y no hallar la fruta entre las manos/ Destino azaroso de los hombres/ Que empuñan la verdad/ Como arma explosiva/ En el bosque de los espejos. / La tierra gira y en su corteza/ Volcanes de miedo/ Miran hacia los astros/ No hay nadie (Rodríguez, 2002, p. 4).

Desde el inicio el poema pone al lector en el escenario bélico, la articulación entre lo natural como lugar de solución de la guerra, de recepción del estallido, la tierra y el origen de aquella violencia que niega a las personas, los espejos sujetos al arma explosiva, empuñada, con la palabra. Sigue el poema: “Los metales en silencio/ Se apilan llenos de horror/ La sangre inocente/ Corre por los laberintos/ Una zaga de eunucos/ Arrasa enloquecida/ Los cimientos de la casa” (Rodríguez, 2002, p. 4).

Tal vez aquí lo más dicente es la imagen de la sangre, la crónica cuenta su correr por los laberintos, la figura del eunuco aparece como consigna de esa virilidad perdida también a causa de la guerra, de la mutilación y la violencia de ellos contra la casa que ya en medio del bosque figura otro escenario, tal vez interior.

Mira cómo la tierra/ Sepulta a sus muertos/ Mientras el río/ Serpiente de aguas negras/ Lleva sobre sus lomos/ La mirada de hombres/ Con una interrogación al infinito/ El amor galopa las copas de los árboles/ Las raíces mueren de inanición/ Bajo el peso de los rencores (Rodríguez, 2002, pp. 4-5).

La imagen de la tierra, el paisaje militante de la vida que irrumpe, al mismo tiempo que sepulta a los muertos, del río que es una imagen recurrente en los poemas testimoniales de la guerra, y las emociones que allí se van configurando a pesar de la destrucción, la tierra no tiene fuerza para dar vida, por eso las raíces, la herencia muere de hambre, pero en las copas de los árboles se ensambla el amor como posible, y el rencor que trae desde allí su peso como causa externa, causa posible de sobrevivencia.

Una lluvia ponzoñosa/ Inunda la imagen/ Desgastada de los diarios/ La palabra acampa en territorios

francos/ la palabra es sorprendida en la madrugada/
cuando la muerte viaja veloz sobre el asfalto. / En
la noche / la mirada de Edipo/ ya sin ojos es más
sutil/ que cinco niños / al devorar el tiempo/ entre
las botellas de un licor/ que apaga los sentidos/ la
raza humana/ turbia, sanguinaria/ frágil paradoja/ y
a veces, pocas veces tierna (Rodríguez, 2002, p. 5).

Lo que sigue en este relato mítico es la aparición de la palabra, con la luz de la madrugada, ese ensamblaje de las emociones con las copas de los árboles, también trae consigo esta mañana, en contraste con la noche edípica, ciega y sin tiempo, toda huella de destrucción posible pero también la capacidad de ternura, este encuentro fugaz insiste en lo que sobrevive a pesar de la guerra: “Puertas abiertas al futuro/ Cuál futuro, cuáles puertas/ Una cinta verde en la solapa/ Y el corazón blindado/ Y una pareja que se abraza/ Para robar una porción de vida/ Entre las sábanas” (Rodríguez, 2002, p. 6).

Luego el Eros, para reafirmar la batalla de los afectos que se libra en este relato-poema, la victoria de lo que no perece y es esa porción de vida. Pero no solo el amor y la pulsión de vida son probables, es memoria móvil arrastra la culpa, la vergüenza de lo acontecido, necesaria vergüenza que se dirige a la no repetición, un ejercicio de imaginación pública sobre lo que se recuerda y debe ser recordado para no repetir: “Y quién dice/ Que llevar el rostro cubierto/ Protege del peligro y de la culpa/ El cáncer igual crece/ En las vísceras del mercenario/ Y del rey ciego/ Ambos arrastran culpas distintas” (Rodríguez, 2002, p. 7).

Con la memoria, también la fragmentación del tiempo, la imposibilidad de la lengua resto sobre el cronos, que es atípico, atemporal, pero que sucede en el mismo tiempo del poema, la reescritura en presente siempre: “Abril, junio, septiembre/ fragmentación caprichosa/ Del tiempo que sucede/ Suma del ayer/ Resta del presente/ Más valiera un ladrón de agua/ Para las diversas formas / e sed que nos persiguen” (Rodríguez, 2002, p. 7).

El origen de todo lo común, a la manera de Espósito (2007) se evoca con la imagen de la madre, del documento de otros que invitan al absurdo: “Puertas inasibles/ Puertas blancas en una terraza/ De cara al cielo o al infierno/ Kafka vive/ Los funcionarios del Estado/ Han perdido su dentadura de leche/ Maman

con encías/ De acero oxidable/ A una teta blanda e inocente” (Rodríguez, 2002, p. 7).

La madre alimenta el absurdo, una boca robótica de acero inoxidable que contrasta con la carne humana, la boca de los funcionarios de la burocracia que no siente, del trámite y la gestión de una memoria también burocrática, frente al cuerpo blando, expuesto, el daño que hace quien mama con ese acero al cuerpo materno, al origen mismo de la herida, la madre, igual que el cuerpo, igual que la palabra, también se presenta portadora de la herida, del alimento y la herida.

Los verdugos/ le madrugaron a la vida/ las calles babélicas/ la ciudad laberinto/ en busca de Teseo/ Ariadna, Ariadna,/ Ariadna...Anoche soñé/ Que por el Estigia/ Bajaba mi cuerpo de algas/ Ofelia reía una risa triste.../ Esta mañana al despertar/ Por el río bajaban los cadáveres/ En la tarde/ Los hombres caían en hilera/ Con la boca llena de polvo/ Daban su último beso a la tierra (Rodríguez, 2002, p. 7).

Con el absurdo de la burocracia, de la gestión oficial de las heridas, aparecen los mitos de Ariadna, Ofelia y Estigia, todas mujeres mitológicas, la del tejido, dentro del río y Estigia la hija del océano, el río también por el que bajan los cuerpos que, como dije antes, es tema recurrente, es una imagen de hecho percibida como lugar común, en la medida en que se sabe que los ríos colombianos son los lugares de la desaparición, son los lugares del espanto, con esos cadáveres que albergan y son visibles en sus corrientes, o al menos alguna vez los vieron, se hacen presentes en el poema, el río también como lugar de vida, como la sangre que corre en el origen y en la herida.

Un día en un café/ Un hombre que leía y pensaba/ Pensaba y leía me dijo/ Nana todos estamos equivocados/ Una risa estrepitosa/ Sonó como dúo de cañones/ Nos reímos de la tragedia/ Una risa llena de angustia/ Que dulzizó el café y la tarde (Rodríguez, 2002, p. 8).

Aparece la conversación como punto de otro presente en el poema, todo lugar de origen es transgredido con la risa, con la tragedia y la angustia de una conversación, el nombre propio de la autora es la

voz lírica misma, en este desdoblamiento manifiesta su desapropiación, el yo es el otro y el otro, sobre el que se duele, es sí mismo. Así termina el poema:

Entre ser y no ser/ El punto medio/ La lucha cotidiana/ La colmena sin jardines/ Nos faltaría ser más felices/ Diría Borges/ En esta tierra de orquídeas y puñales. / En el anverso de la hoja está el vacío/ Una escritura de arena/ Se ha signado a merced del viento/ (Rodríguez, 2002, pp. 8-9).

Una ontología de los afectos es posible en el intermedio, en ese lugar liminal que reclama la no repetición, la justicia, que testimonia la destrucción y la vida posible después de la huella tanática inscrita en la herida: “La memoria se ha perdido/ El ayer no existe/ Una sumatoria/ Es la historia de los tiempos/ La historia oficial/ Una mirada de perfil, sólo una sombra” (Rodríguez, 2002, pp. 8-9).

El lugar de la memoria se irrumpe con la experiencia poética, la crítica de la memoria como lugar de acumulaciones, como mal de archivo, es explícita en estos versos, la sumatoria, lo que se acumula como capital incapaz de ver las múltiples historias, decretando un discurso hegemónico, se anticipa el poema a denunciar una política pública inoperante frente a lo acontecido, sin mirarlo de frente. La poesía testimonial no solo aparece, así como lugar alterno a la literatura no canónica, sino alterno a la historia oficial, esta doble condición es la que hace su militancia y su política afectiva en: “Un país que sueña/ Sueña hojas y árboles y murmullos/ Un país que sueña infancias y potrillos/ amor y leche fresca/ los comedores de hombres y mujeres/ salieron a cazar: a blindar los sueños en el bosque” (Rodríguez, 2002, p. 9).

Ahora bien, en el caso del poemario de Camila Charry *El sol y la carne* (Charry, 2015) el país, es pensado desde sus marcas violentas, desde la huella que ha dejado en el mapa colombiano las masacres, la intensidad afectiva que propone la poeta *testiga* es el resultado de una atenta observación, de un documento de lo que se ve a través de la creación desapropiada de su experiencia, del yo de la poeta que no es víctima propiamente pero que siente con los otros, lo propio de la violencia. Encuentro esta propuesta de militancia a través de la palabra como ofrenda para resarcir la falta, como una inmunidad

(Esposito, 2012) posible y lo afectivo se enuncia para un tercero que adeuda:

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

La voz lírica cuenta la errancia, en ese somos, asume también la desterritorialidad de quienes han tenido que huir de sus lugares de origen para alejarse de la violencia, la propuesta poética testimonial le da territorio a quienes lo han perdido:

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

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

No hay en esta poesía posibilidad para el tiempo histórico, porque siempre se recrea el trauma en presente, que trae no solo el trauma sino otros afectos con él, que son parte de lo humano también: “Olvido todo/ Menos a un perro amado, / menos su ternura, / su enfermedad. / Humo en la memoria que lo trae de vuelta/ que desconoce mis manos/ y las horas felices” (Charry, 2015, p. 24).

La poeta *testiga* se sabe en proceso de testimonio, de escritura y de sentir sobre los otros de sí mismo, se sabe herida, también su palabra, se sabe militante del despojo y en el resto de la animalidad, de la representación de lo animal ejerce su sobrevida: “Escribo/ desde la desgarradura de la tarde/

cuando el último pájaro/ trina en una rama/ mientras lo imagino” (Charry, 2015, p. 26).

En este trinar, que es la propuesta de la autora, en otros autores es un bramido, se recrea la imagen pública del país, el estallido de lo acontecido que también busca su cauce afectivo, busca conmocionar a partir de la imagen del sufriente:

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

El cuerpo es afectado por el trino de la poesía testimonial, por su desgarradura, es abierto y ofrendado por la violencia, es recordado también, aunque sin nombre propio, es un lugar colectivo de todos los cuerpos que allí confluyen en el sentir común de la sobrevivencia. Las imágenes del cuerpo afectado, anormal, vulnerable también hacen parte del espectro de lo posible después de la guerra, de la carne que se invoca para iluminarla con el sol, para inmunizar al otro común, en el lazo afectivo con el que se está identificando al enunciador del discurso, la víctima de la guerra: “Se acostumbra el cuerpo a ser muñón/ y desea de lo perdido su verdad, su belleza fulminante. / Se hace más presente el deseo que el muñón, /su latencia de carne mutilada” (Charry, 2015, p. 31).

La poesía es sonido, caja de resonancia de estas fuerzas que se territorializan en el poema y también luz sobre las imágenes banalizadas de la violencia, luz después del espectáculo, luz sutil que se halla en medio de la negrura.

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

El cuerpo roto, la carne expuesta, busca su lenguaje, apela a un Dios, que ha sido fiero, que es animal también, que está con los otros, los nosotros en este despojo de lo humano para poder decir, para

que esas víctimas ya no sean más objeto banal de la memoria, de la violencia, de la cifra que se cuenta en los informes del resto, sino experiencia humana, militante que exige la teología, la luz en medio de lo abyecto, una bendición que redima, una redención al menos, que no se da en las posibilidades humanas de una cristiandad, pero a lo mejor la poesía, su exigencia ante Dios, incluso la alusión a Spinoza, que se incluye en un poema del poemario, buscan una respuesta desde lo afectivo y la comunión como posibilidad del alma-cuerpo-herido, desde la palabra para nombrarlo y su imposibilidad:

La palabra ha muerto/ Sin ella/ ¿Cómo nombrar a Dios? / En el silencio, / en la ausencia de palabra/ el mundo flota como una idea/ ensombrecida, virtuosa/ y también Dios, / su lenguaje hecho de capricho humano/ de humana incertidumbre. / Ahora, cuando no hay palabra/ cuando el lenguaje abandona/ su servidumbre, / su súplica, aún digo/-Dios, sálvame de tu furia, dame luz y sed/ protégeme de mí misma, / aunque sea haz que en mí las palabras digan algo/ traigan algo/ revelen alguna verdad/ si es que acaso existes (Charry, 2015, p. 33).

Las poetas *testigas* recogen la herencia, la estética de la sobrevivencia les permite pensar sobre esta, sobre el dolor que acumula la tierra y su origen, lo único que queda de esta palabra desvencijada que se busca, de ese Dios imposible es el resto, el ruido como dignidad, la magnitud sonora de las imágenes que estallan con un lenguaje cifrado en los animales, en la natural comunidad que les queda a quienes han padecido para poderse restituir del daño causado por otros como humanos:

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

Estos ruidos animales del pánico vuelven común hombre y dios en el lugar menos humano, hay que

decir entonces que la animalidad es lo que sobrevive de todo lo heredado, incluso en el resto, lo único que queda completo es este animal, toda la fauna de las imágenes que tienen cuerpo, herido, se redimen en la enunciación del animal poético. En el espectro que es y que conforma.

Ahora bien, a partir de la obra *Puerto calcinado* de Andrea Cote, noto también la religiosidad y el resto desde la escritura desapropiada, e interpreto también esta religiosidad como resto, como residuo.

Observo así un tema religioso, la oración a María, que se vuelve una recreación lírica y también un nuevo valor poético de la profanación, la autora no se desdibuja de la producción, su propuesta autoral dialoga con los residuos de una postura religiosa. En *Puerto calcinado* (Cote, 2003) la voz conversacional interpela y construye su escritura con la oración: *Acuérdate María...* el catolicismo se desapropia, el poemario incluye el documento, pero no es un documento apropiado, por el contrario, está contagiado del ruido animal, de la lengua resto, también de la ruina y de la huella de la violencia en lo que ha dejado el fuego, el lugar de la ceniza como diría Derrida (2009), como la autora lo deja de manifiesto en los versos que hacen parte de su poemario:

Éramos en avidez musical/ y de fasto/y malabares, /
ante la lustrosa acera, /antes de quedarnos parados/
y sin voz/ para ver la desolada estampa, / la ruina.
/ Pues el silencio, / que no el bullicio de los días, /
atraviesa. / El silencio, / que es que son treinta y dos
los ataúdes/ vacíos y blancos (Cote, 2003, p. 18).

Estos juegos entre las luces, entre el fuego y la oscuridad, son propios de una opción lírica que profana la oración atribuyéndole un carácter humano, la profanación se da con la humanidad de esa María nombrada y afectada por la herida, recordada y en medio de la ruina ocupando un lugar: “Acuérdate María, que tú eres la casa y las paredes/ que viniste a derrumbar/ y que la infancia es territorio/ en que el espanto anhela/ no sé qué oscuro rincón para quedarse” (Cote, 2003, p. 22).

Si bien no hay una inserción de textos con un carácter comunal, la experiencia es íntima, el universo poético de *Puerto calcinado* es uno solo, se estructura con una voz propia de la autora, reconocible

incluso, la desapropiación del texto poética se da en cuanto a la referencia religiosa, a la profanación en sí, el derrumbamiento que trae consigo lo ruidoso, lo que resta y la oscuridad que se transgrede con la mujer nombrada. El poema *Planto* de este poemario es el que más relaciona esa referencia desapropiada, que también puedo evocar con la religiosidad a la que se refiere Derrida (2009), en su propuesta de lectura de lo que queda, las cenizas como opción de lenguaje de la historia, tal vez lo que resta de los cuerpos afectados por la violencia. Dice Derrida: “Entonces, en lugar de quemarlo todo, se comienza a amar las flores. La religión de las flores sigue a la religión del sol” (p. 32).

Habla Derrida (2009), de las flores como una opción de ofrenda, de la posibilidad de sepultura de los muertos, pero también la desaparición de aquellos quemados en la cámara de gas, el único rastro posible de los cuerpos desaparecidos durante las políticas Nazi contra los judíos. Entonces queda la ofrenda, hay ceniza y es la misma que evoca Cote en *Puerto calcinado*, donde si bien puede tratarse de una opción local, atribuible al calor del paisaje en la población donde nace la autora y a su biografía, la referencia a la violencia universaliza el resto.

Conclusiones

La poesía testimonial escrita por mujeres, desde la estética de la sobrevivencia que proponen, muestra no solo la capacidad de empatía verbal como forma de creación entre las poetisas *testigas* y los sujetos que enuncian con ellas sus políticas de afecto, sino que inciden con una política femenina y comunal en la militancia política que es sustrato a otras alternativas posibles de política frente al patriarcado como generador de violencias. La opción escritural de las poetisas *testigas*, más allá de convertir el poema en un documento de sobrevivencia enlaza estos afectos, actúan en consecuencia con un feminismo militante desde el origen común de las heridas.

El lenguaje de la poesía testimonial es el resto colectivo que también se enuncia como un lenguaje de lo femenino, no sólo como representación, sino como lenguaje político. Hay que decir que la lectura de los afectos permite ubicar la poesía testimonial dentro de las características de cierto primitivismo

vanguardista⁸ en el cual lo animal, la resonancia de la guerra y las imágenes del cuerpo fragmentado, incluso los recuerdos que imposibilitan el olvido parten de esta estética para poder tomar cuerpo, para poder crear sujetos de discurso antes que objetos de memoria.

Pues las mujeres, además de estar configuradas dentro de la alteridad que recibe la guerra, de representar sus cuerpos afectados por las violencias, incluyen todas las alteridades posibles, contagian a sus lectores/lectoras a partir de la creación poética, no sólo se busca la denuncia, sino que se acompaña a las acciones colectivas de la no violencia, de la cultura del corazón, pues la poesía testimonial escrita por mujeres busca ofrendar la palabra para inmunizar al que recibe y se deje afectar como las mismas mujeres, por lo acontecido. Esta sensibilidad de lo comunal sobreviviente se teje también en el colectivo que resiste en militancia permanente contra la desaparición forzada, la mayoría víctima de algún familiar desaparecido.

Lo que hacen las mujeres escritoras en sus propuestas es acercarse a la experiencia de guerra y no quedarse en las orillas, sino testimoniar desde el otro. Es caso contrario a lo que ocurre con las mujeres en Chile (Richard, 2010), que en defensa de la familia y el conservadurismo los testimonios se tergiversaron. Aunque si hay un fuerte colectivo que defiende la idea de ideología de género en Colombia, sobre todo aliado a la iglesia, también hay mujeres poetas que desde su poesía escriben sobreviviendo ante la indiferencia, se salen de esta economía política del odio eligiendo los regímenes afectivos como poéticas-políticas, como múltiples verdades desde lo poético, como vimos también como resistencia ante el olvido por acumulación. Esta alusión es necesaria pensando el testimonio como género, desde la poesía como apuesta y tendencia estética de la sobrevivencia, porque también los contextos son diferentes, aunque las políticas y resistencias sean similares.

Así, las mujeres desde su escritura abren el testimonio hacia el común deseo de no repetición, tal vez es que la poesía en sí y el testimonio permiten

militar desde el lenguaje del origen, que es eminentemente el del silencio, la imposibilidad de decir se transgrede con la lengua resto, al mismo tiempo que se reconoce fallida. Los elementos que reúnen las propuestas poéticas que analicé en este texto son la animalidad, cada una desde su forma íntima de manifestarla, el cuerpo fragmentado, los híbridos entre la lírica y la crónica y la reelaboración textual de los lenguajes culturales, tales como el lenguaje religioso, el de los medios que banalizan la violencia, el de otros textos que han escrito antes sobre la guerra. Los temas en común generan también una forma comunal de politizar con la creación desapropiativa, la del resto en cuanto al desplazamiento, la desaparición forzada, el cuerpo desmembrado, los paisajes del dolor, el país enunciado desde sus otredades.

Estas apuestas del testimonio como literatura han sido desvirtuadas por la crítica en Colombia, de hecho, el surgimiento de la poesía testimonial sólo lo registra la crítica en el extranjero, ubica a algunos pioneros como Ramiro Lagos, Emilia Ayarza durante el siglo XX (Urbanski, 1965). En el XXI encontramos a las autoras aquí mencionadas y a otros autores a quienes se les debe un estudio sobre sus propuestas poéticas testimoniales desde los afectos como registro de intensidades que ha dejado la guerra. Por lo pronto he mencionado lo que hace común las propuestas de las autoras reseñadas, pienso también que en un estudio más profundo se pueden develar las relaciones propuestas con otros poetas, en particular y desde la comunalidad como espacio político, ético, estético y filosófico de la sobrevivencia.

Cada una de las autoras mencionadas tiene sus apuestas particulares y estas van desde la experiencia personal, sin distanciamientos, sino desde su manera de sentir la guerra, en el caso de Anabel Torres, desde el exilio, en el caso de Andrea Cote, desde su sobrevivencia y la vivencia en Barrancabermeja como ese *Puerto calcinado* al que se alude en su poemario, desde Cristina Valcke y Camila Charry está la consciencia plena de no hacer parte directamente de un grupo de víctimas reconocidos como tal, pero deciden con sus propuestas mirar lo acontecido, no ser indiferentes. La postura desapropiativa no distancia

8 Sobre el primitivismo como flujo continuo de las escrituras posmodernas Roger Bartra defiende en su ensayo *Territorios del terror y de otredad* (2007) que esta estética permanece en los estilos comprometidos con las problemáticas sociales, desde el arte y la poesía como manifestaciones de las migraciones, de las fracturas de esta época.

a unos y a otros más o menos cerca de la guerra, por el contrario, comunica y crea lazos de empatía entre las creadoras y su realidad social.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodore. (2003). *Notas sobre literatura. Discurso sobre lírica y sociedad* (A. Brotons, Trad.). Madrid: Akal. (Obra original publicada en 1974).
- Alexiévich, Svetlana. (2015). *La guerra no tiene rostro de mujer* (I. Dobrovolskaia, Trad.). Madrid: Debate. (Obra original publicada en 1985).
- Augé, Marc. (1998). *Las formas del olvido* (M. Tricas y G. Andújar, Trads.). Barcelona: Editorial Gedisa. (Obra original publicada en 1999).
- Bajtín, Mijaíl. (2000). *Yo también soy. (Fragmentos sobre el otro)* (T. Bubnova, Trad.). México: Taurus, La huella del otro y Alfaguara S.A. (Obra original publicada en 1979).
- Bartra, Roger. (2007). *Territorios del terror y la otredad*. Barcelona: Pre-textos.
- Benjamin, Walter. (2001). *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos* (R. Blatt, Trad.). México D.F.: Taurus. (Obra original publicada en 1991).
- Castro, Cecilia. (2011). La poética del trauma y la esperanza en Agua herida de Anabel Torres. *Perífrasis. Revista de Literatura, teoría y crítica*, 2(3), 99-112.
- Charry, Camila. (2015). *El sol y la carne*. Madrid: Ediciones Torreozas.
- Cote, Andrea. (2003). *Puerto calcinado*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Deleuze, Gilles. y Guattari, Félix. (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (J. Pérez y U. Larraceta, Trads.). Valencia: Pre-textos. (Obra original publicada en 1972).
- Deleuze, Gilles. y Guattari, Félix. (1996). *Crítica y clínica* (T. Kauf, Trad.). Barcelona: Anagrama. (Obra original publicada en 1993).
- Derrida, Jacques. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (P. Vidarte, Trad.). Madrid: Editorial Trotta S.A. (Obra original publicada en 1995).
- Derrida, Jacques. (2003). *Sobrevivir. Líneas al borde*. En Harold Bloom, *Deconstrucción y crítica* (pp. 79-167) (M. Sánchez y S. Guardado, Trads.). México D.F.: Siglo XXI Editores. (Obra original publicada en 1979).
- Derrida, Jacques. (2009). *La difunta ceniza* (D. Alvaro y C. de Peretti, Trads.). Buenos Aires: Ediciones La Cebra. (Obra original publicada en 1987).
- Didi-Huberman, Georges. (2012). *La supervivencia de las luciérnagas* (J. Calatrava, Trad.). Madrid: Abada Editores. (Obra original publicada en 2009).
- Esposito, Roberto. (2007). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Madrid: Amorrortu Editores.
- Esposito, Roberto. (2012). Inmunidad, comunidad, biopolítica. *Las torres de Lucca*, (0), 101-114.
- Grupo de Memoria Histórica. (2013). *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Han, Byung. (2016). *Topología de la violencia* (P. Kuffe, Trad.). Barcelona: Herder Editorial. (Obra original publicada en 2011).
- Henaio, Dario. (28 de julio de 2017). Cristina Valcke en ConversanDos. *Centro Virtual Jorge Isaacs*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=YDbech7y8o4>.
- Houghton, Lali. y Bernal, A. (Dirección). (2017). *Witness. Children of the FARC* [Documental]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=tU2mNWipUNY>.
- Ludmer, Josefina. (2007). Literaturas postautónomas. *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, (17). Recuperado de <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v17/ludmer.htm>.
- Moraña, Mabel. (2012). Postscriptum. El afecto en la caja de herramientas. En M. Moraña e I. Sánchez (Eds.), *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina* (pp. 313-337). Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Rancière, Jacques. (2005). *Sobre políticas estéticas* (M. Arranz, Trad.). Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Richard, Nelly. (2010). *Crítica de la memoria*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Richard, Nelly. (1998). Políticas de la memoria y técnicas de olvido. En L. Arango, G. Restrepo y J. Jaramillo (Eds.), *Cultura, política y modernidad* (pp. 62-85). Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas, Centro de Estudios Sociales, Universidad Nacional de Colombia.
- Rivera, Cristina. (2015). *Dolerse y condolerse*. México: Surplus.
- Rodríguez, Nana. (2002). *El bosque de los espejos*. Bogotá: Colibrí Ediciones.
- Segato, Rita. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Torres, Anabel. (2000). *Poemas de la guerra*. Barcelona: Ediciones Árbol de Papel.
- Urbanski, Edmund. (1965). La realidad hispanoamericana en la poesía testimonial. En Centro Virtual Cervantes, *AIH. Actas II*, 643-653. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/02/aih_02_1_065.pdf.
- Uribe, María. (2009). *Recordar en conflicto: iniciativas no oficiales de memoria en Colombia*. Bogotá, Colombia: Centro Internacional para la Justicia Transicional (ICTJ).
- Uribe, Sara. (2012). *Antígona González*. México D.F.: Surplus.
- Valcke, Cristina. (2011). *Soportar la Joroba*. Cali: Colección las ofrendas, Universidad del Valle.
- Williams, Raymond. (1988). *Marxismo y literatura* (P. di Maso, Trad.). Barcelona: Península (Obra publicada en 1977).
- Wills, María. (2011). *Mujeres que hacen historia. Tierra cuerpo y política en el Caribe colombiano*. Bogotá: Ediciones Semana, Editora Aguilar, Altea, Taurus y Alfaguara S.A.
- Wolf, Virginia. (2013). *Tres guineas* (A. Bosch, Trad.). Madrid: Lumen. (Obra original publicada en 1938).