

MEMORIA, DUELO Y RESISTENCIA EN *PALABRAS COMO CUERPOS DE SAÚL GÓMEZ MANTILLA (ED.)**

MEMORY, MOURNING AND RESISTANCE IN THE POETRY ANTHOLOGY
PALABRAS COMO CUERPOS BY SAÚL GÓMEZ MANTILLA (ED.)

ANGÉLICA PATRICIA HOYOS GUZMÁN
hoyosguzman@gmail.com
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, ECUADOR

RECIBIDO (22.01.201) – APROBADO (18.04.2016)
DOI: 10.17533/UDEA.ELC.N39A03

Resumen: En este artículo analizamos la sensibilidad política en una antología de poesía contemporánea en Colombia. La literatura es una respuesta a los hechos sociales que atraviesa el país y la poesía una representación de la biopolítica y la tanatopolítica. El corpus del análisis es la antología *Palabras como cuerpos*. Los poemas, el duelo, la memoria social y el olvido son interpretados desde la teoría del giro afectivo. Aquí se reflexiona sobre la función social de la poesía en un país afectado por un conflicto armado de más de cincuenta años.

Palabras claves: poesía contemporánea, duelo, memoria, resistencia, poesía colombiana.

Abstract: In this paper, we analyze the political sensitivity in an anthology of contemporary poetry in Colombia. The literature is an answer to the social events that reflect the country and the poetry has seen as a representation of the biopolitics and the thanatopolitics. The analyze's corpus is the anthology *Palabras como cuerpos*. The poems, the mourning, the social memory and the oblivion are interpreted from the theory of emotional turn. We reflect about the social role of the poetry in a society affected for more than 50 years of armed conflict.

Keywords: contemporary poetry, mourning, memory, resistance, Colombian poetry.

* Artículo derivado de investigación.

Cómo citar este artículo: Hoyos Guzmán, A. (2016). Memoria, duelo y resistencia en *Palabras como cuerpos* de Saúl Gómez Mantilla (ed). *Estudios de literatura colombiana* 39, pp. 45-59. DOI: 10.17533/udea.elc.n39a03.

Este ensayo se propone analizar cómo la palabra poética constituye una herramienta de intervención política para desestabilizar el lenguaje del consenso que, tácita y jurídicamente, ha operado en Colombia alrededor de las víctimas de las Autodefensas Armadas de Colombia (en adelante AUC), después del acuerdo firmado entre paramilitares y Estado en el 2003 (Acuerdo de Ralito). En este sentido, *Palabras como cuerpos* (2013), antología editada por el poeta colombiano Saúl Gómez Mantilla, responde a este tipo de problemáticas. Es decir, los poemas allí reunidos funcionan como una interrupción del silencio después del asesinato a manos de las AUC en Cúcuta 2013 de los poetas nortesantandereanos Edwin López (estudiante de filosofía, bailarín profesional), Gerson Gallardo (estudiante de Biología y Química) y Tirso Vélez (profesor, sicólogo, reconocido líder comunitario). Luego de diez años, 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. Es de resaltar que en el libro cuenta con veintidós voces, incluso dos autores de otras nacionalidades, sin embargo, tomaremos como muestra cinco poemas, los cuales consideramos sintetizan el sentimiento que interpela a los lectores para hacer memoria sobre estos delitos impunes.

Al analizar las imágenes del duelo en esta poética-política articularemos nuestros argumentos alrededor de las teorías del giro afectivo como recurso crítico para responder a la dificultad del análisis de la palabra poética frente al olvido en Colombia. Así podremos indagar por la corporeidad de los afectos y de la memoria a través de la poesía. Nos suscribimos a las palabras de Mabel Moraña (2012) al respecto:

El giro afectivo propone 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 (p. 323).

El “tensor afectivo”, la palabra, opera como un dispositivo de análisis que nos permitirá profundizar en la latencia de la época, desde la subjetividad de las voces, interpretar las relaciones de poder, sus configuraciones y también sus huellas. Según estas ideas, resulta pertinente incluir algunas reflexiones sobre la biopolítica, que nos permiten enriquecer la interpretación de los textos elegidos. Aludimos aquí a la poesía como forma cultural desterritorializada;

como 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.

Partamos entonces del título del poemario y de la idea de la “palabra como cuerpo”, alusión directa al cuerpo no solo como máquina biológica —en este caso al cuerpo asesinado que se rememora—, sino a todas las víctimas de la guerra. Siguiendo la perspectiva de Gilles Deleuze y Felix Guattari (1996), “el *cuerpo sin órganos* es un cuerpo afectivo, intensivo, anarquista, que tan solo comporta polos, zonas, umbrales y gradientes, una poderosa vitalidad no orgánica lo atraviesa” (p. 207). La intensidad está materializada en la palabra. Es en este entre lugar, el del cuerpo que va más allá de lo físico, donde se establece una zona afectiva desde la cual se enuncia el acto poético. En el caso del poemario que analizamos se trata del “lugar entre”, como 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 convocado alrededor de estas muertes para darle sentido a la memoria, para resistir frente al olvido y la impunidad de los crímenes. La poesía da cuenta de dicha organicidad: invocación del cuerpo social herido, del cuerpo dolido a través del cuerpo del libro. Este lugar liminal configura, por contagio, una alianza afectiva que se establece para recordar los crímenes, para decir la palabra y desterritorializar el lenguaje oficial, incluso el lenguaje poético tradicional. En sentido deleuziano, el cuerpo palabra restituye una justicia. Frente al biopoder de una hegemonía del olvido, la poesía se vuelve resistencia y máquina de guerra. También se puede tomar como literatura menor (Deleuze y Guattari, 1978), como literatura que agencia un enunciado del colectivo, unos afectos políticos y que habla desde el margen, desde el colectivo minoría que en nuestro caso serían las familias y amigos que se duelen de sus muertos.

Revisemos ahora cada uno de los componentes del cuerpo texto. Se observa la diversa composición de voces que articula una antología que quiere rememorar y exhortar a los colombianos. Los tres poetas asesinados, cuyos poemas también se incluyen en el texto, eran activistas sociales que ejercían el derecho a decir a través de la poesía, ejercicio que finalmente los conduciría a su propia muerte en un contexto de guerra que permitió que la palabra poética se silenciara a través del asesinato. Escribe Saúl Gómez (2013) en el prólogo:

Hace diez 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, encuentros, ni la posibilidad de compartir la palabra por el miedo a ser silenciado, que para esos días significaba la vida (p. 10).

Actos de barbarie que conforman lo que Agamben (2005) denomina “estado de excepción [...] un umbral de indeterminación entre democracia y absolutismo” (p. 26). Esto nos remite a dos hechos que no podemos pasar por alto: primero, la criminalización que se adjudicó a los tres poetas asesinados; segundo, el umbral de indeterminación de la legalidad, de la norma, que genera esa intensidad no orgánica del cuerpo a la que hemos hecho referencia, las afecciones en las que queremos adentrarnos a través de este poemario. En este caso, ese umbral se materializa a partir de la vigilancia que se instaura en Colombia con el surgimiento del paraestado como defensa frente a los grupos guerrilleros, dejando como víctimas a quienes estaban en abierta oposición contra cualquier opción de guerra: gestores culturales, poetas, escritores, periodistas o todo aquel que hiciera uso de la palabra¹.

Observamos la estigmatización cuando el poder no solo se ejerce sobre la conducta social sino también sobre la palabra que opera por fuera del lenguaje aceptado. Es el caso del poema “Colombia un sueño de paz” (1993) de Tirso Vélez, difundido en los batallones del ejército y en toda la ciudad de Cúcuta, cuyas ideas se asociaron con el comunismo, con la guerrilla: fue así como se inició el estigma social que lo llevaría a la muerte como represalia por el contenido del texto. Es válido aclarar que no estudiaremos los poemas desde una valoración estética, sino desde un concepto de literatura no figurativa, donde no hay metáfora porque la lengua está desterritorializada, realidad que se vuelve cuerpo que afecta y cuerpo afectado: la vida misma. De este modo se instaura, desde la literatura, “el pueblo que falta”: la escritura como salud (Deleuze, 1996). Desde su piel extranjera, desterritorializada, la literatura está corporeizando la realidad, dándole vida a estos afectos. Rastreadremos “tensores afectivos”, enunciados e imágenes que los crean, tal como lo propone el enfoque que venimos siguiendo.

Se observa desde el título del poema, “Colombia un sueño de paz”, la intención del poeta de proponer una salida a la guerra. Si quisiéramos reconstruir una historia de la paz en Colombia tendríamos que hablar de los

¹ No aludiremos a otro tipo de víctimas, porque esto exigiría un análisis sociológico muchísimo más amplio; nos limitamos a las víctimas que se mencionan en la antología.

90 y de cómo la Constitución Política de Colombia (1991), según Ochoa Gautier (2004), adelanta una concepción de la restitución de lo social desde la cultura como ámbito de la convivencia, como hilo para suturar las heridas del conflicto colombiano. El poeta Vélez no hizo otra cosa que un llamado a la conciliación, a la finalización de la violencia desde la potencia política de la poesía:

Para que en los campos
el ladrar de los perros
en cualquier madrugada
no sea el rondar siniestro
de la muerte que vaga
sea el apretón de manos
sea la sonrisa cálida
del amigo que llega
y no fauce oscura
del fusil que amenaza (Vélez en Gómez, 2013, p. 113).

La intención de intervenir el poder se enuncia desde el uso de la preposición “para”. El valor gramatical nos da la idea del acto comunicativo, de lo que se escribe en función de algo. Aquí la poesía moviliza a un otro desde este sueño con el que el poeta define al país. Nos dibuja el campo y la alusión a la madrugada como potencia de la esperanza frente a lo siniestro de la muerte; la imagen del apretón de manos y la sonrisa que modifica la imagen violenta de la guerra. El poeta pone en la misma dimensión de lo humano a todos los actores del conflicto armado:

Para que soldados y guerrilleros
no sean el uno para el otro
el tenebroso olfato
de la muerte
husmeando la vida temblorosa
para que exploten bombas
de pan y de juguetes
y corran nuestros niños
entren escombros de besos.
Lancita... mi soldado
recuerda que Jacinto
el hijo de la vieja campesina
se ha ido a la guerrilla
buscando amaneceres
persiguiendo alboradas (Vélez en Gómez, 2013, p. 113).

Esta nominación del “lancita” es un llamado a todos los actores del conflicto, a su humanidad, a su compasión y responsabilidad, como si la poesía intentara colmar la deuda de tanta muerte:

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 (Vélez en Gómez, 2013, p. 113).

La alusión a la “luz” corporiza la vida; la imagen que sigue la oración de la madre, “la vieja que espera”. El ritmo del poema está cercano a lo popular, a las cancioncillas, a la oralidad. El primer verso evoca la canción “Virgen de las Mercedes Patrona de los reclusos” de la banda colombiana The Latin Brothers (1974), marcando así un colectivo social específico que hace parte de un enunciado político. Seguidamente, en otros versos, la evocación se hace a los guerrilleros:

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
símbolo de la Patria (Vélez en Gómez, 2013, p. 114).

Poner a los actores en el lugar de las víctimas es una petición desde la poesía que aclama por el cese del conflicto:

No le trunques sus pasos
tendiéndole emboscadas
porque tendrás tú mismo
que llevar la noticia
que partirá el alma
de aquella pobre madre
vecina de tu casa (Vélez en Gómez, 2013, p. 114).

Luego el poema nombra la cotidianidad de la guerra, aquello que Ochoa Gautier (2004) denomina “ciudadanía del miedo” (p. 15), condición del sujeto que convive con un estado de zozobra permanente:

Pero también el hambre
bate tambor de guerra
impulsando las armas.
Cada fusil le quita
-por precio solamente-
un año de alimentos
por familia o por casa
sirviendo desayunos
de odios y de balas (Vélez en Gómez, 2013, p. 114).

Los dos versos finales contrastan el cuerpo de la guerra con el cuerpo del sueño, de la esperanza, desde el cual sale el ideario de la cultura como “civilizadora” (Ochoa Gautier), salen las palabras del lenguaje ordenado que van a ser criminalizadas por el autor. Esta transgresión le cuesta la vida al autor:

Paz
te han vestido de negro
siendo tu blanca blanca
o de azul de naufragio
o del rojo siniestro
de sangre derramada.
Tampoco eres el verde
vendaval de las montañas.
Que todos los partidos
Hoy se tapen la cara
y te desnuden toda
novia inmaculada
para ponerte un traje
blanco de nube blanca (Vélez en Gómez, 2013, p. 115).

Vemos a la palabra acallada, corporizada en cadáver —lo tanático de la biopolítica—, responder a esa “vita nuda” que es el cuerpo sin derecho, reducido a pura materia orgánica, para dar paso a la normalización del orden social. Ahora bien, algo sugerente en el poema de Tirso Vélez es que no se hace alusión al paramilitar. Esta ausencia aparece corporeizada en el camuflaje del uniforme, color verde que se enuncia en los últimos versos, y en otros poemas como “Verde naturaleza” de Oscar Schoonewolf:

Herido en su herida verde infinito verdesol
verde árbol verde mango verde guanábana verde limón.
Cómo llamar el verde sino rojo
rojo camino rojo asedio rojo abismo
ver de verde verde árbol verde calle verde casa (Schoonewolf en Gómez, 2013, p. 40).

El comienzo de “Verde naturaleza” evoca el “Romance sonámbulo” de Lorca, en el contexto de la Guerra Civil Española, memoria compartida sobre un color que deviene en escenario de guerra:

Verde aurora verde pasajero verde ciudadela verde indio.
Ayer era azul el día con sus nombres
soñando cuentos bajo el árbol.
Rojo y negro negro y rojo negro verde
oscuridad encierro gesto víctima (Schoonewolf en Gómez, 2013, p. 40).

Encontramos una relación con la naturaleza, un cambio de colores que nos matiza la idea de la barbarie, verde que sufre un devenir perverso a causa del hombre, de la guerra que lo vuelve derramamiento de sangre:

Mediodía sin sombra
mediodía sin voz
mediodía sin palabras.
Verde torbellino verde bullerengue verde faroto.
Silencio de la sombra sombra del silencio.
Verde patasola verde llorona verde mohán verde aurora.
Rojo asedio rojo abismo rojo tenebroso
Verde sol verde infinito verde herido en su herida.
Verde brisas verde brisas
verde brisas.
el Arboricidio repentino
inútil la sombra del cuerpo.
Ayer era azul el día con sus nombres
era verde el verde de la sombra (Schoonewolf en Gómez, 2013, p. 40).

En los últimos versos encontramos el arboricidio como mutilación del cuerpo animal, de la manada que se configura a partir del poemario. *Bios* convertida en *zoé*², muerte del paisaje como camuflaje de aquel árbol de la palabra, árbol del olvido que se resiste a ser talado y por eso los poemas encuentran su fuerza comunicativa, su punto de referencia en nombrar el verde que uniforma a todos los actores, tanto soldados como guerrilleros y paramilitares. 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,

² Nos referimos a las categorías del estado de excepción, donde la *zoé* es el resultado del despojo de la *bios* o vida en términos sociales, la ausencia de derechos que deja a los sujetos en su animalidad, en precariedad y cercanos a lo orgánico.

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 al acallamiento impuesto.

Veamos ahora cómo se representa la biopolítica en otros poemas de la antología. 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. En este sentido es necesario preguntarse cómo aparecen los muertos en los poemas. Para responder, se hace importante resaltar la voz de Javier Cortés, quien nos entrega el poema “Interrogatorio en el cuarto de hielo”:

vos preguntas dónde ir
si la marisma hunde la sabiduría
si este odio que se traga todas las miradas,
enquistando el silencio hasta desaparición (Cortés en Gómez, 2013, p. 30).

Al entrar a la escena del interrogatorio, en estos pocos versos notamos cómo se apela al uso del “vos”, la interpelación al sujeto lector, y la presencia de alguien que desde el poema está haciendo las preguntas a ese “vos”, se nos recrea el drama y el dolor del interrogatorio. El escenario aparece bajo una doble función: hacernos sentir el dolor de la víctima; ponernos en el lugar del victimario. Cuerpo congelado en el tiempo para cuestionar al lector, como se enuncia en el verso que cierra la primera estrofa: “conecta tan imposiblemente todos los teatros del hombre” (Cortés en Gómez, 2013, p. 30). El yo lírico se pone en el lugar del interrogado, de la víctima que nos duele y de la que el poemario se duele, cuestionándonos frente al indolente olvido:

Vos preguntas con tu mirada turbia,
con las armas preparadas,
con esta suerte de actitud que representa
todas las posibilidades negadas
por si acaso la respuesta es un enfrentamiento.
Y en tu pregunta se van tras los árboles,
hundiéndose sin más remedio en el olvido,
la sonrisa y el quehacer de una esperanza sin crecer (Cortés en Gómez, 2013, p. 31).

La adjetivación de lo “turbio” en la mirada, “las posibilidades negadas” y la sonrisa y la esperanza que se hunden “en el olvido”. Por oposición

el poema, sin embargo, el cuerpo poema interrogado está escribiendo en la memoria con esta palabra dolosa:

Vos preguntas qué hacer con esta rabia que puede
más que el miedo
y sin embargo tan atada, tan sin manos, tan sin voz (Cortés en Gómez, 2013, p. 31).

La indignación por la violencia, por la desaparición forzada, otorga la valentía para nombrar, para hacer memoria, para derribar el miedo que silencia los crímenes haciendo emerger el cuerpo en la memoria. Los cuerpos del pueblo que falta son los cuerpos que se reclaman, son los duelos que se manifiestan.

Consideremos ahora el propósito de lo poético en un libro de amigos que viven una época marcada por la muerte, amigos convocados a través del dolor sentido por cada uno y por todos:

Es el nombrar las cosas lo que permite su existencia, es el hablar de las cosas lo que impide el olvido. Y es nuestra palabra la que ahora crea el mundo y a esta ciudad, es la palabra la que hará sentir vergüenza a los hombres por sus actos. Será la palabra la que propicie los encuentros, será la palabra la que lllore y ría ante el dolor. Ya que la ausencia de nuestros amigos es algo que se siente, se palpa, se padece (Gómez, 2013, p. 11).

El llorar y el reír ante el dolor forman parte de los afectos que se transmiten en los diversos poemas, memoria dirigida hacia el futuro, hacia la esperanza que alberga el poder hablar sobre lo acontecido después de tanto tiempo. En ellos se hace un llamado a la vergüenza relacionada con aquel estado de orden que se instituye desde los marcos jurídicos del Acuerdo de Ralito, en lo que se conoce como la “ley de justicia y paz”. En este contexto aparece la función de la poesía como catalizadora de estos sentimientos provocados por las operaciones del paramilitarismo. También nos detenemos en una idea de “consenso” que se puede relacionar con el caso de Chile y la posdictadura. En este sentido podemos mirar a Colombia según lo que nos plantea Nelly Richards (1998):

El consenso fijó un paradigma de normalidad y legitimidad políticas que demandaba disciplinar antagonismos y confrontaciones para controlar la pluralidad heterogénea de lo social y proteger el acuerdo de todo aquello susceptible de desbordar la formalidad de su acto de constitución. Por eso el consenso excluyó de su firma la memoria de la disputa entre las razones y las pasiones que lucharon en el curso del proceso de elaboración de su pacto discursivo (p. 64).

Es decir, un consenso que reprime el desborde afectivo, controlando la tristeza e impidiendo el duelo, la catarsis, y frente al cual la poesía ejercer el derecho al duelo, como se aprecia en un poemario lleno del dolor y de “tristeza [...] una afeción que reprime el esfuerzo del hombre, o sea, su potencia de obrar” (Spinoza, 1980, p. 165). La palabra se entrega aquí después del tiempo, ante la impotencia de un orden que criminaliza, y de un consenso que calla. La palabra introduce una sensibilidad nueva ante la sociedad, esta es su intervención política. La represión de la memoria opera sobre lo que los poetas tienen por decir. Se necesita tiempo para poder decir, se necesita la memoria para hacer el duelo, pues la represión debilita la potencia comunicativa. Según Spinoza (1980):

Quando decimos que el alma, al considerarse a sí misma, imagina su impotencia, no decimos sino que, al esforzarse el alma por imaginar algo que afirma su potencia de obrar, ese esfuerzo suyo resulta reprimido, o sea, que se entristece (p. 164).

De este modo, la memoria pasa de la tristeza a la indignación que es “el odio hacia alguien que ha hecho mal a otro” (p. 174). Sin embargo, como la memoria pasa por el entendimiento, las pasiones toman para este mismo autor el nivel de una razón afectiva, de una exposición razonada e intencionada de lo afectivo que organiza así una apuesta de transgresión frente al silenciamiento y el olvido, una resistencia de la literatura. Un nuevo *sensorium* se instala en la medida en que la

memoria es un proceso abierto de reinterpretación del pasado que deshace y rehace sus nudos para que ensayen de nuevo sucesos y comprensiones. La memoria remece el dato estático del pasado con nuevas significaciones sin clausurar, que ponen su recuerdo a trabajar, llevando comienzos y finales a reescribir nuevas hipótesis y conjeturas para desmontar con ellas el cierre explicativo de las totalidades demasiado seguras de sí mismas. Y es la laboriosidad de esta memoria insatisfecha que nunca se da por vencida la que perturba la voluntad de sepultura oficial del recuerdo mirado simplemente como depósito fijo de significaciones inactivas (Richard, 1998, p. 65).

De este modo, la perturbación organiza nuevos significados, entrega nuevos afectos desde la tristeza que había imposibilitado el obrar. En el proceso de reinterpretación del pasado es donde se han convocado las voces que nombran los sucesos para perturbar el “olvido conveniente” establecido por las políticas oficiales, manifiestas en el acuerdo y con el respaldo del gobierno de turno, legitimadas a través de los marcos jurídicos emergentes en este contexto. Por ello los poemas de *Palabras como cuerpos* se vuelven interlocutores del colectivo, alianza entre los muertos que aparecen y los sobrevivientes que los rememoran a través del cuerpo palabra. Lo podemos

apreciar en el conteo de otros crímenes y en las alusiones a los lugares de la criminalidad como el caso des al Catatumbo, zona de operaciones del paramilitarismo que aquí se enuncia, una suerte de mapa afectivo del conflicto armado. Vemos así cómo se recurre a la insistente laboriosidad a la que alude Richard cuando se refiere al pacto discursivo del consenso, como lo expresa “Pequeño conteo de los gritos” de Saúl Gómez Mantilla:

A Fabio lo mataron saliendo de su casa un 18 de diciembre. Roberto no soportó su juego y se hundió en sus miedos. James en lo profundo de una fosa recibe el abrazo de su hermano. Luis viajó y no dejó noticias de su impenetrable paradero. A Mireya, el tedio de sus pulmones la arrojaron fuera del escenario. Alexander quedó en la autopista de Villa del Rosario esperando con ansia la fecha de su grado. Javier espera tendido en medio de una emboscada. Arturo no pensó que el miedo de sus vecinos pesara tanto. Tirso vio a su esposa envolver su cuerpo. Gerson dibujaba sobre los árboles pensando en sus abuelos. Edwin reía y sentía al bailar como se le iba el cuerpo. Los demás como débiles sombras se alejan lastimeramente. Todos ellos me reciben en sueños, toman mis libros y desordenan mi ropa. Todos ellos reclaman mi silencio, penan por mi olvido y esperan un encuentro que no se mida en lágrimas (Gómez, 2013, p. 47).

Observamos entonces cómo este pequeño conteo no es cifra burocrática indeterminada sino lugar para nombrar lo que no tiene cómputo. 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.

Uno de los teóricos de la violencia, René Girard (1995), afirma que si en la literatura griega, especialmente en la tragedia, “parecen coincidir una violencia y una paz sobrehumanas”, en la “experiencia patológica moderna” no encontramos “ninguna catarsis” (p. 168). Sin embargo, hemos visto que sí se logra deshacer la violencia como una suerte de ciclo del que pareciera nunca salirse. La palabra logra superar lo acontecido para llevar a los lectores a vivir otros afectos, es decir, a la purificación de las emociones. Lo cierto es que con este tipo de poemarios se demuestra que solo con el lenguaje del dolor puede haber paz, en la medida en que se posibilita el duelo. Pues es su demanda de paz la que pide la palabra para memorar. Lo vemos en este poema de Rodolfo Ramírez Soto:

Resulta entonces que no tenemos miedo
a estos golpes quiebra huesos
que hacen saltar los ojos
y nos dejan sin cabello (Ramírez en Gómez, 2013, p. 55).

Aquí llama la atención la alusión a la “vita nuda”, al cuerpo precario y reducido a su materialidad más orgánica, la alusión a la violencia, la imagen del cuerpo frágil y dolido. Esta se une a la condición de mutilación de la palabra:

Que nos ponen acorbatada la lengua
terminando en el centro del pecho
y saliendo del final del cuello.
Que nos derriten la humanidad
y nos adornan de moretones el cuerpo
nuestro bello cuerpo de amores embadurnado
y caliente aún de sexo (Ramírez en Gómez, 2013, p. 55).

La referencia al cuerpo es tanto erótica como tanática. La humanidad está contenida en la imagen de la vitalidad desbordada, del cuerpo individual y colectivo, cuerpos rememorados que se aferran a la vitalidad de la palabra que cura, la poesía:

Resulta entonces que no tenemos miedo
florece en nuestro último latido la esperanza
y una palabra nuestra bastará para sanarnos (Ramírez en Gómez, 2013, p. 55).

Luego aparece la promesa que trae consigo dicha esperanza, el lugar de la purificación, de la resistencia después de la violencia, la memoria que se llena de valor en el estribillo que distribuye los lugares por todo el mapa de intensidad del poema:

Uno y mil veces uno naceremos
nuestra es la eternidad del amanecer
y del instante de los pájaros en el pecho.
Resulta entonces que no tenemos miedo (Ramírez en Gómez, 2013, p. 55).

Entonces vale preguntarse: ¿qué es lo que pasa cuando no se tiene miedo? Según Spinoza, podríamos decir que se tiene esperanza, la misma que sugiere el poema, pues luego de la catarsis, de la purificación del dolor, algo se devuelve, una alegría de afección de algo externo. No quiere decir el olvido de los muertos, pero sí la posibilidad de recordarlos, de contar lo sucedido luego de diez años de silencio. Así actúa la poesía como intervención política, la palabra que otorga la paz con la memoria para sacar del dolor y traer la esperanza.

Es útil a los hombres, ante todo, asociarse entre ellos, y vincularse con los lazos que mejor contribuyen a que estén unidos, y, en general, hacer aquello que sirva para consolidar la amistad [...] Lo que engendra la concordia tiene que ver con la justicia, la equidad y la honestidad. Pues los hombres, aparte de la injusticia y la iniquidad,

también soportan mal lo que se tiene por deshonroso, o que alguien rechace lo que es costumbre establecida en el Estado (Spinoza 1980, pp. 243-244).

Con estas últimas ideas observamos que el proceso de lectura del libro nos lleva del dolor del cuerpo herido y la palabra silenciada a la esperanza y unión a través de la salud que otorga la poesía, no solo nombrando los hechos violentos, tanto individuales como colectivos, sino restituyendo una idea de comunidad poética que políticamente se establece frente a la impunidad. La resistencia aquí es la palabra de estos amigos reunidos en torno al dolor y la poesía, una salida que se da al impacto de la violencia en la sociedad. Una estética del duelo y la memoria que da un valor distinto al hecho poético, tal como podría analizarse en los trabajos realizados por las víctimas del Chocó: *Yo levanto mi voz, memorias de resistencia y paz* o en el poemario *Regresemos a que nos maten, amor*, de Adolfo Antonio Ariza Navarro, denuncia poética las masacres paramilitares en el Magdalena; o en otros lugares de Latinoamérica como Chile, en la voz de Raúl Zurita, o en Argentina, a través de la estética neobarroca de Néstor Perlonger. Este *sensorium* se expande mucho más y es de mayor interés en un contexto latinoamericano que nos emparenta y por ello merece atención y estudio desde Colombia.

Finalmente, cabe referirse a lo que se nos queda por fuera de este artículo. Se trata de las obras de fotógrafos y pintores colombianos que en los últimos diez años han dado expresión a los problemas de la violencia en el país. Imágenes a las que se suma la literatura y el teatro (con un corpus aproximado de veinte obras), trabajos que dan cuenta de las transformaciones estéticas que surgen alrededor de la problemática social de Colombia y que merecen, en función de lo que hemos expuesto, un estudio más profundo y pormenorizado. Hacen parte del cuerpo texto, función-estética de una Colombia donde el estado de excepción permanente ha sido la regla desde hace más de medio siglo.

Bibliografía

- ¹ Agamben, G. (2005). *Estado de excepción. Homo sacer II, I*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- ² Deleuze, G. Guattari, F. (1978). *Kafka: por una literatura menor*. México: Era.
- ³ Deleuze, G. Guattari, F. (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- ⁴ Girard, R. (1995). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.

- ⁵ Gómez M.S. (2013) *Palabras como cuerpos. Antología de poemas en memoria de Edwin López, Gerson Gallardo y Tirso Vélez*. Bogotá: Épica Ediciones - Observatorio de dinámicas sociales y territoriales de Colombia.
- ⁶ Moraña, M. (2012). Postscriptum. El afecto en la caja de herramientas. En Mabel Moraña-Ignacio Sánchez Prado (eds.). *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América latina*, pp. 313-337. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- ⁷ Ochoa Gautier, A. (2004). Sobre el estado de excepción como cotidianidad: cultura y violencia en Colombia. En A. Grimson. *La cultura en la crisis latinoamericanas*, pp. 17-42. Buenos Aires: Clacso.
- ⁸ Ranciére, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- ⁹ Richard, N. (1998). Políticas de la memoria y técnicas de olvido En Luz Gabriela Arango, Gabriel Restrepo y Jaime Eduardo Jaramillo (eds.). *Cultura, política y modernidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas.
- ¹⁰ Spinoza, B. (1980). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Editora Nacional-Orbis.