



Vigilada Mineducación

Silencio y daño en la poesía colombiana (1985 - 2020)

Daniel Clavijo Tavera

Tesis para optar al título de Doctor en Humanidades

Asesora

Alejandra María Toro Murillo

UNIVERSIDAD EAFIT

Escuela de Humanidades

Doctorado en Humanidades

Medellín

Noviembre de 2021

A Mónica

Agradecimientos

Este trabajo fue posible gracias a una beca de investigación del Departamento de Humanidades de la Universidad EAFIT, asociada al proyecto «Del canon a las márgenes: revisión crítica de la poesía en Colombia en el siglo XX». Agradezco a la profesora Alejandra Toro Murillo el haber incentivado aún más mi interés por la poesía colombiana, así como por su orientación y confianza a lo largo de este proceso. Agradezco al profesor Carlos Thiebaut por sus atentas lecturas, por sus aportes en un momento clave de la investigación y por su generosidad al invitarme a hacer una pasantía bajo su supervisión en su seminario de Teorías del Sujeto, en la Universidad Carlos III de Madrid; las formulaciones y los desarrollos del profesor Thiebaut sobre el silencio y la experiencia del daño resultaron fundamentales para el componente teórico del trabajo. Mis agradecimientos, también, para los profesores Juan Pablo Pino, Miguel Alirangues y Pablo Cuartas por el interés en el tema, por sus juiciosas lecturas parciales y sus enriquecedores comentarios a versiones preliminares de algunos de los capítulos. Agradezco a los profesores Patricia Cardona, Juan Manuel Cuartas y Mauricio Uribe por sus aportes en etapas tempranas del proceso de investigación. Agradezco a Leonor Tavera por su riguroso trabajo en la revisión de los textos. Y, por último, a mi familia por el apoyo y el acompañamiento en todas las decisiones que tomo; incluida, por supuesto, esta.

Contenido

Introducción	6
1. Reflexiones teóricas: el silencio, en relación	16
1.1 Entre el silencio y los silencios	16
1.2 Los silencios y el daño	22
1.2.1 Tipologías del silencio: hacia una desambiguación del silencio en relación con la experiencia del daño	29
1.2.2 Acerca de la noción de daño	36
1.3 Silencio y decir poético	39
1.3.1 Silencio y tradición poética	40
1.3.2 El silencio en el poema: entre una pragmática del texto lírico y una retórica del silencio	43
2. Del estruendo de la guerra al silencio de su rastro	50
2.1 Las violencias en Colombia: de «la Violencia» al posconflicto	56
2.2. La poesía y la Violencia	61
2.2.1 Héroes y gestas	61
2.2.2 El efecto «reflejo»	70
2.3. La poesía y la «nueva violencia»	73
3. Espacios de silencio: la imagen poética del daño	83
3.1 Hablar desde la ausencia	86
3.2 El campo vacío	96
3.3 La casa en ruinas	107
3.4 La ciudad en penumbra	112
3.5 La naturaleza callada	117
4. Los silencios del daño: la tematización del silencio en el poema	122
4.1 El silencio frente al acontecimiento	123
4.2 El silencio de la ausencia	129
4.3 La imposición del silencio	133
4.3.1 La palabra equivocada	135
4.3.2 La poesía silenciada	139
4.4 La palabra imposible	141
4.5 La palabra ignorada	147
5. Los silencios del discurso: el decir poético frente a la palabra pública sobre la experiencia del daño en Colombia	152
5.1 El desmontaje del eufemismo	154
5.1.1 Atenuación del sentido: apropiación del eufemismo por parte del decir poético	155
5.1.2 Inversión del sentido: la ironía y la parodia frente al discurso público	162
5.2 El daño evocado: el acento de (en) lo no-dicho	171
5.3 El parlache: la oralidad urbana ingresa al poema	176

6. El silencio de la escucha	187
6.1 La escucha <i>en</i> el poema	189
6.1.1 Presencia y proyección del <i>tú</i>	189
6.1.2 La escucha de la madre	195
6.2 La escucha <i>del</i> poema	202
Consideraciones finales: <i>decir</i> la ausencia	213
Referencias	219
Índice de poemas citados	237
Índice de figuras	242

Introducción

*Pues el silencio,
que no el bullicio de los días,
atraviesa.*

ANDREA COTE

*la poesía insiste en volver al silencio
cada vez que la voz se ha hecho
en contra suya
dura piedra*

LUIS ARTURO RESTREPO

A finales del año 2020, en una conversación sobre el papel que han jugado los medios de comunicación en el conflicto armado colombiano, Francisco de Roux, presidente de la Comisión de la Verdad, afirmaba que si los colombianos dedicáramos un minuto de silencio a cada una de los nueve millones de víctimas del conflicto tendríamos que permanecer callados durante diecisiete años¹. Además de lo ilustrativo del dato con respecto a la magnitud de lo ocurrido en el país, el enunciado alude a una ritualidad² que plantea algunas preguntas con respecto a cuestiones como las posibilidades de significación del silencio, los límites del lenguaje frente al sufrimiento y la dimensión audible de la experiencia del daño, entre otras; cuestiones que se posicionan como punto de partida de esta investigación, en la que se articulan las nociones de silencio, daño y poesía, con el propósito de analizar la manera en que esta última ha dialogado con la experiencia del daño en Colombia.

¹ Se trata del capítulo 2 de *Frente al Espejo. Charlas con Pachó*, una serie de conversaciones en las que el presidente de la Comisión de la Verdad dialoga con distintos actores y sectores de la sociedad colombiana para reflexionar sobre lo ocurrido durante la historia del conflicto armado. En este capítulo, el padre de Roux dialoga con los periodistas Diana Calderón y Carlos Cortés (Frente al Espejo, 2020, 19m57s).

² El origen del ritual del minuto de silencio en memoria de quien fallece ha sido atribuido popularmente al soldado y periodista australiano Edward George Honey, quien, en 1919, tras haber combatido por un breve periodo para el ejército británico durante la Primera Guerra Mundial, propuso guardar algunos minutos de silencio –inicialmente fueron cinco; después, dos– en remembranza nacional por los soldados caídos durante el conflicto. No obstante, ya en algunos rituales y ceremonias fúnebres de la antigua Grecia se exigía el silencio, por motivos relacionados con la purificación que implica la interrupción del ritmo cotidiano (Suárez, 2007, p. 51).

Dicha articulación sugiere tomar distancia de la comprensión del silencio como una esencia y propone asumirlo, en cambio, desde su carácter relacional (Le Breton, 2016, p. 57). En cuanto relación, sus posibilidades de significación se hacen dependientes tanto de las condiciones de la interacción comunicativa como de coordenadas históricas y culturales. Justamente, uno de los escenarios de mayor presencia e influencia del silencio tiene que ver con el de la violencia y las experiencias del daño. Así lo expresaron en su momento voces como las de Walter Benjamin (2010) o Theodor Adorno (1962), en relación, por ejemplo, con la imposibilidad, la inutilidad o los límites éticos de la articulación del lenguaje frente a experiencias como las de la Primera Guerra Mundial o los campos de concentración en la Segunda Guerra Mundial. De igual forma, voces más recientes han aportado a la profundización de esta relación, tanto con interpretaciones sobre los planteamientos de Benjamin y Adorno (Felman, 2017; Martín, 2011, respectivamente) como con consideraciones alrededor del trauma (Caruth, 1996; Acosta, 2017) o con relación al papel de los silencios en la experiencia y el trabajo del daño (Thiebaut, 2017), entre otras perspectivas.

Algunos avances en esta dirección tienen que ver también con la elaboración de tipologías que intentan desambiguar las posibles significaciones del silencio relacionado con los contextos de violencia. En este sentido, es posible afirmar que existen silencios vinculados con las instancias del daño, con quienes los experimentan o los promueven –víctimas, perpetradores o terceros–, así como con la intencionalidad misma del callar o del silenciar. Si el mencionado gesto del minuto de silencio alberga intenciones de homenaje o de compenetración con el ausente, así como de acompañamiento a familiares y allegados, una manifestación como, por ejemplo, la Marcha del Silencio que tuvo lugar el 7 de febrero de 1948 en Bogotá, promovida por Jorge Eliécer Gaitán, además de expresar el duelo colectivo, movilizó emociones como la rabia y la indignación. Es decir, el silencio se ha constituido también en vehículo de reacciones y expresiones de protesta y resistencia. De hecho, en la «Oración por la paz» (1948/2000), que el propio Gaitán pronunció en esa marcha, se encuentran referencias a diversas posibilidades de significación del silencio desplegadas a lo largo del discurso³.

³ «Excelentísimo señor presidente de la República, doctor Mariano Ospina Pérez: Bajo el peso de una honda emoción me dirijo a Vuestra Excelencia, interpretando el querer y la voluntad de esta inmensa multitud, que esconde su ardiente corazón, lacerado por tanta injusticia, bajo un silencio clamoroso, para pedir que haya paz y piedad para la patria» (Gaitán, en Galindo, 2000, p. 278). En ese «silencio clamoroso» del párrafo que abre el discurso se evidencia, por ejemplo, el silencio de la protesta, que aparecerá también

* * *

Una de las expresiones que más se ha aproximado a la relación silencio-daño, tanto temática como expresivamente, ha sido la lírica. De ahí la relevancia, para la tradición poética occidental, de autores como Paul Celan o Nelly Sachs, voces que han rozado los límites de la palabra: «una poesía que por su hermetismo parece callar, ser poesía de la mudez o del silencio, poesía que lleva el sello del silencio que impone la barbarie de la Europa que posibilitó Auschwitz», dice sobre el primero Rafael Gutiérrez Girardot (2004, p. 220). Estas expresiones han hecho parte de lo que Hans Georg Gadamer (2004) denominó «el enmudecimiento de los poetas» o de lo que George Steiner (2013) entendió como un «abandono de la palabra»: es decir, el reconocimiento que hace la palabra poética de sus propios límites, tanto representacionales como éticos –y, por tanto, de su orientación hacia el silencio–, en el diálogo que entabla con las experiencias de violencia.

Desde sus propios desarrollos y particularidades, este desplazamiento hacia el silencio o, si se quiere, el ingreso del silencio al poema, se ha presentado de distintas maneras en la poesía colombiana que en las últimas décadas se ha ocupado de las diversas violencias. Si, tradicionalmente, la literatura del conflicto bipartidista de los años cincuenta –la Violencia– se caracterizó por una confianza en las «posibilidades miméticas de la palabra» (Reati, 1992, p. 12), expresiones más recientes, en algunos casos, han tomado conciencia de los riesgos éticos de la representación –por ejemplo, tomar distancia de cualquier posibilidad de que la representación artística del sufrimiento genere algún tipo de placer (Martín, 2011, p. 66)– o han asumido en sí

más adelante como el silencio que reclama: «nuestra bandera está enlutada y esta silenciosa muchedumbre y ese grito mudo de nuestros corazones solo os reclaman: ¡que nos tratéis a nosotros, a nuestras madres, a nuestras esposas, a nuestros hijos y a nuestros bienes, como queráis que os traten a vos, a vuestra madre, a vuestra esposa, a vuestros hijos y a vuestros bienes!» (Gaitán, en Galindo, 2000, p. 280). El cierre del discurso, por su parte, hace alusión al lenguaje superficial de los funcionarios del gobierno bajo el que se oculta la «impiedad contra los hombres de su pueblo»: «Malaventurados los que en el gobierno ocultan tras la bondad de las palabras la impiedad para los hombres de su pueblo, porque ellos serán señalados con el dedo de la ignominia en las páginas de la historia» (Gaitán, en Galindo, 2001, p. 280). El mismo ejercicio de identificación de diversas significaciones del silencio puede encontrarse en otro de los discursos de Gaitán: «Oración el silencio es grito», en el que comienza con referencias al silenciamiento –imposición del silencio– al que han sido reducidos los «hombres buenos», para pasar, posteriormente, a invertir la negatividad que invade dicho silencio y a llenarlo del grito de indignación y vitalidad: «El silencio de vuestras gargantas es ahora grito de justicia en nuestras gargantas [...] vuestro silencio es grito. ¡Vuestra muerte es vida de nuestro destino final!» (Gaitán, en Galindo, 2000, pp. 281 - 282).

mismas los quiebres de las posibilidades de significación del lenguaje, a partir de mecanismos como la elipsis, la reticencia, el lenguaje fragmentado, los encabalgamientos o la disposición espacial del texto, entre otros procedimientos. Como se verá a lo largo de estas páginas, además de estos mecanismos, la presencia del silencio en los poemas analizados se materializa también, entre otras maneras, en la configuración de la imagen poética, en la tematización emprendida por cada texto o en la evocación a la escucha y la invitación a la lectura lenta, concernida y reflexiva a la que convoca el discurso lírico.

Justamente, en la mencionada atención a los procedimientos del decir poético se ubica otro de los propósitos de esta investigación. Como lo reconocen autores como Fernando Reati (1992), Selnich Vivas (2001) o Iván Padilla Chasing (2017), para el caso de la literatura, o Elkin Rubiano (2019), para el caso del arte, el privilegiar el contenido referencial de las obras por encima de sus alcances formales o materiales ha sido una constante en las creaciones colombianas que se han acercado a la violencia. En este sentido, el silencio no es solo una posibilidad temática del contenido de los poemas sino que se posiciona como fundamento expresivo de la propia palabra poética, que se ubica, a su vez, como afirma Luis Villoro, en la tensión existente entre la palabra discursiva y su negación (2016, p. 62). Asimismo, como lo reconoce Padilla Chasing (2017), también la crítica literaria ha limitado las perspectivas de análisis de los textos a la dimensión constativo-referencial y a las coordenadas histórico-sociales del acontecimiento empírico, en aproximaciones que obvian los alcances y las posibilidades de sentido que se desprenden, en este caso, de la materialidad de la palabra⁴.

Es la pragmática del texto lírico, en tanto instrumento empleado por la investigación para el análisis de los poemas, una de las alternativas que permite profundizar en las mencionadas particularidades expresivas del poema para dar cuenta de los mecanismos de los que este se vale para la producción de sentido en el proceso comunicativo. Aportes como los de José María Paz

⁴ También es posible afirmar que no existen muchos de la crítica literaria y académica en Colombia dedicados a la relación poesía-silencio. Entre algunos de estos antecedentes que cabe mencionar se encuentran análisis alrededor del fenómeno místico, como es el caso de los trabajos de Jorge Cadavid (2013; 2016) –o sobre el propio Cadavid (Clavijo, 2021)–, o miradas parciales que destacan aspectos específicos relacionados con el silencio en poetas como José Manuel Arango (Vargas, 2010; Jiménez, 2013; Guzmán, 2013; Bonnet, 2013, Cruz, 2013; Aristizábal, 2013), María Mercedes Carranza (Vanegas, 2008), Jorge Gaitán Durán (Hernández, 2012), Carlos Obregón (Hernández, 2012) y José Asunción Silva (Goldberg, 1966).

Gago (1999), Ángel Luis Luján (2005, 2007) o Rafael Núñez Ramos (2008) resultan fundamentales en este sentido para la comprensión de los procedimientos de enunciación y recepción, así como del funcionamiento de los códigos poéticos y de la significación de los campos semánticos en el texto, instancias que configuran las especificidades comunicativas del decir lírico. Precisamente, es en estas instancias en las que, de múltiples maneras, ingresa el silencio para operar también como «signo literario» en el poema, dispuesto para la interpretación, en la medida en que confiere multiplicidad de sentidos al texto (Boves Naves, 1992, p. 101). Para ello, los aportes de la pragmática del poema serán puestos en relación con lo que autores como Ramón Pérez Parejo (2013) o Juan Manuel Ramírez Rave (2016) han entendido como una «retórica del silencio»: «claves estilísticas» o «procedimientos expresivos, recursos fonosimbólicos, léxicos, sintácticos y metafóricos» (Pérez Parejo, 2013, p. 26), propios de la creación poética que busca *hacer decir* al silencio.

Claramente, en los poemas estudiados en la investigación hay un diálogo con el contexto colombiano, pero se trata de un diálogo construido a partir de la discursividad propia del texto lírico:

La poesía habla del mundo a través de sus palabras y de su estructuración compleja y característica, comunicando su reflexión inédita y originalísima sobre ese universo de sensaciones y emociones, una metáfora del mundo real que nos rodea, solo descifrable para el lector que es capaz de adentrarse en ella (Paz Gago, 1999, pp. 115 - 116).

El corpus del trabajo está integrado por diversas voces, poemarios y poemas publicados en las últimas cuatro décadas en Colombia. Como se profundizará en el Capítulo 2, la delimitación temporal obedece tanto a criterios historiográficos de la evolución del conflicto colombiano como a criterios estéticos relacionados con algunos desplazamientos en la creación y en las prácticas propias del campo poético. Con respecto al primer criterio, coinciden diferentes fuentes –Camacho (1991); Blair (2009); Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) (2013)– al señalar que es a partir de la segunda mitad de la década de los años ochenta cuando fenómenos como la irrupción del narcotráfico, el incremento de las acciones de la guerra en las áreas urbanas, la emergencia y consolidación de los grupos paramilitares y el fortalecimiento de las guerrillas, entre otros, implicaron modificaciones estructurales en las dinámicas del conflicto. Con respecto al segundo criterio, son identificables tanto el mencionado giro hacia el silencio –Luque Muñoz (1996); Jiménez (1997)– como cambios en la focalización, en el tratamiento de los temas y las reflexiones sobre el lenguaje con el que tradicionalmente se han nombrado las violencias en el

país, entre otros aspectos que abren nuevas perspectivas para el estudio de la relación poesía-violencia. Asimismo, es a partir de esa misma década cuando comienza a diluirse la tradicional agrupación de poetas en generaciones, que rigió durante muchos años el panorama de la poesía colombiana, para dar paso a una multiplicidad de voces y tendencias que obedecerán desde ese momento a trayectorias y agendas individuales.

Justamente, el abandono de esta manera de asumir las dinámicas tradicionales del campo poético, así como el abordaje de un fenómeno —en este caso, el silencio emparentado con la experiencia del daño— que permea la obra de distintos autores, permite no solamente establecer un encuentro entre expresiones que bajo el esquema de los movimientos o generaciones no podrían relacionarse, sino que abre la posibilidad de atender también a voces que de una u otra manera han estado al margen de las instancias de legitimación y consolidación de la práctica poética en Colombia. En este sentido, la investigación tiene en cuenta y pone en diálogo poemas y poemarios de autores como José Manuel Arango, Juan Manuel Roca, Helí Ramírez, María Mercedes Carranza, Horacio Benavides, Piedad Bonnett, Ómar Ortiz, Pedro Arturo Estrada, Fredy Chikangana, Jorge Mejía Toro, Mery Yolanda Sánchez, Néstor Raúl Correa, Hellman Pardo, Andrea Cote, Luis Arturo Restrepo y Camila Charry Noriega, entre otros, algunos de los cuales han sido incluidos en antologías temáticas sobre el fenómeno de la violencia en el país, como *La casa sin sosiego. La violencia y los poetas colombianos del siglo XX* (2007/2018) o *Entre el miedo y el mal. El género negro en la poesía colombiana* (2014).

Es entonces en la creación de estas voces —así como en la de algunas otras que son referenciadas a lo largo del trabajo— en la que se evidencia de diversas maneras el ingreso al poema de los silencios emparentados con el daño. Explorar el silencio, en tanto fenómeno de la dimensión audible de las violencias en Colombia, es atender a una práctica íntimamente vinculada con la interioridad de la experiencia, así como con la afectividad política del conflicto armado y con el papel del lenguaje en el entramado simbólico de la violencia. Y hacerlo desde la producción literaria es atender a una de las formas en que la palabra se inscribe —responde y actúa— en el «tejido público del daño» (Thiebaut, 2017, p. 225); una palabra que particulariza desde la imaginación para *decir* la experiencia colectiva. En este sentido, la necesidad de indagar en la paradójica situación en la que el poeta escribe *sobre* o *desde* el silencio no es otra que la de reconocer en el poema la responsabilidad de tomar distancia del mutismo cómplice de la

barbarie. Hablar de la relación silencio-daño y de la manera en que las particularidades del discurso lírico hacen del poema un espacio fecundo para el despliegue de dicha relación es entonces, siguiendo a Giorgio Agamben (2010, p. 32), contribuir a la des-mistificación del horror. Y es también reconocer que no todo silencio es negativo, que no todo silencio es ausencia u olvido: que reivindicar y dirigir la atención hacia el silencio –como lo hacen poetas y poemas– es, también, restablecer el valor de la palabra a partir de la conciencia de sus posibilidades y de sus límites.

* * *

Este trabajo se compone de seis capítulos. El primero de ellos, «Reflexiones teóricas: el silencio, en relación», aborda justamente la mencionada relacionalidad del silencio, con el fin de delimitar la aproximación al concepto a partir de los dos ámbitos de significación que entran en diálogo: el discurso lírico y la experiencia del daño. Para ello, se profundiza en dos perspectivas teóricas: de un lado, se exploran algunas ideas sobre lo que sería una ontología del silencio, enfoque que asume este último como espacio pre-lingüístico o pre-comprensivo, como aquello que, más que concepto, es la presencia in-mediata que *se* muestra cuando se elimina ese «filtro» que implica la palabra, cuando se quiebra esa distancia del «conocimiento-representación» del que habla Teresa Guardans (2012, p. 13). Se trata, a la vez, de un silencio relacionado íntimamente con la palabra poética, al que esta, por decirlo de alguna manera, aspira: «Empieza la palabra poética en el punto o límite extremo en el que se hace imposible decir. Es necesario llegar al borde, al precipicio donde comienza lo imposible» (Valente, 2006, p. 26). De otro lado, el capítulo indaga en la pragmática del silencio, que entiende el silencio como práctica propia de la interacción comunicativa. Aquí, el abstracto concepto de «silencio» pasa al ámbito concreto de «los silencios», acciones que albergan, como se mencionó al comentar el gesto y las palabras de Jorge Eliécer Gaitán, diferentes posibilidades de significación, en particular, en relación con la experiencia del daño. Es en este punto en el que se abordan las distintas clasificaciones que, desde la filosofía, la filosofía política y la sociología, han emprendido autores como Alfredo Fierro (1992), David Le Breton (2016), Rigoberto Reyes Sánchez (2017), Carlos Thiebaut (2017) y Wolfgang Heuer (2017), para intentar desambiguar aquello que el silencio podría significar. Posteriormente, el capítulo profundiza en la noción de «daño» y en los motivos que llevan a privilegiarla en esta investigación por encima, por ejemplo, de la de «violencia», en la medida en que atiende no solamente al acto de «dañar» sino a las respuestas y a la atención que dicho acto

genera en el tejido social. Por último, el apartado final del capítulo se enfoca en la relación silencio-poesía, tanto desde la concepción de dicha relación en diversas expresiones de la tradición poética como en los mecanismos mediante los cuales el silencio suele hacerse presente en el poema.

El segundo capítulo, titulado «Del estruendo de la guerra al silencio de su rastro», se enfoca en algunos de los desplazamientos que ha experimentado la poesía que ha puesto la mirada en las violencias en Colombia. Se constituye, principalmente, en un capítulo contextual que alberga al mismo tiempo la construcción del estado del arte sobre el objeto de estudio, en relación también con perspectivas historiográficas sobre la periodización del conflicto armado. Inicia con algunos antecedentes internacionales sobre la poesía de la guerra (*war poetry*) –con énfasis en los conflictos del siglo XX– para identificar ciertos rasgos a partir de los cuales es posible establecer un diálogo con los caminos que ha transitado la poesía colombiana en el abordaje de la experiencia del daño; un abordaje que, como se constata, ha ido creciendo en los últimos años. Si bien autores como Juan Manuel Roca (2002) o Juan Esteban Villegas (2016), entre otros, se refirieron en su momento a la poca atención que tradicionalmente ha recibido esta relación por parte de la crítica literaria y académica en el país, es perceptible también cierto incremento en el interés por estudiar estas expresiones, aunque se trate todavía de un campo por explorar. En medio de este contexto, se profundiza en este capítulo en la delimitación del corpus de poemas y poemarios que será analizado a lo largo de la investigación.

El Capítulo 3 es el primero de los cuatro capítulos analíticos del trabajo. Titulado «Espacios de silencio: la imagen poética del daño», indaga en la manera en que la poesía de la violencia configura en los textos una especie de atmósfera de silencio desde la que brota la palabra poética, o sobre la que reflexiona propiamente el poema, para instalar la ausencia, el vacío y la quietud como rasgos característicos de los «no-lugares del daño» (Thiebaut, 2016); rasgos que, a su vez, eliminan toda posibilidad de porvenir. Se asume en este caso la construcción de la imagen del espacio –que alberga en sí misma valoraciones simbólicas e ideológicas– como una totalidad silenciosa que asigna unidad al poema y que relaciona directamente el espacio dañado con un espacio de silencio. Para evidenciar esta presencia constante del silencio en la imagen poética, el capítulo establece una tipología de cinco espacios recurrentes en el corpus analizado: hablar desde la ausencia, el campo vacío, la casa en ruinas, la ciudad en penumbra y la naturaleza callada.

También construido desde una estructura tipológica, el Capítulo 4, «Los silencios del daño», dialoga directamente con los esfuerzos de desambiguación del silencio discutidos en el Capítulo 1, para analizar la manera en que el silencio es tematizado en el poema y se constituye en el propio objeto de reflexión del texto. En este sentido, son identificables algunas recurrencias de las posibilidades de significación que los poemas asignan al silencio en el contexto del daño, entre las cuales se destacan: el silencio frente al acontecimiento, el silencio de la ausencia, la imposición del silencio, la palabra imposible y la palabra ignorada.

Además del accionar bélico, el conflicto armado colombiano ha sido también un espacio de disputa simbólica y de lucha por la imposición de los sentidos. El Capítulo 5, titulado «Los silencios del discurso: el decir poético frente a la palabra pública sobre la experiencia del daño en Colombia», ahonda justamente en esta dimensión cultural de la violencia, con el fin de analizar las formas en las que la poesía no solo ha puesto su mirada en las acciones de la guerra sino que ha producido un cuestionamiento sobre el lenguaje con el que se han nombrado las violencias. Se trata entonces de una indagación sobre el carácter subversivo de la palabra lírica en relación con los discursos sociales establecidos, y de los mecanismos mediante los cuales el poema revela los silencios que subyacen *en* el discurso público. Para ello, el capítulo se estructura en tres momentos relacionados con el funcionamiento de las maneras en que el decir poético reflexiona sobre aquello que el discurso público calla: primero, el desmontaje del eufemismo, a partir, por un lado, de la apropiación o del cuestionamiento del lenguaje eufemístico que hacen los poemas; por otro, de procedimientos como la ironía y la parodia, que responden, entre otras, a retóricas instauradas como la belicista, la periodística y la publicitaria; segundo, el funcionamiento de la elipsis, en tanto vía para aludir –desde lo no dicho– a la experiencia del daño; tercero, la presencia del parlache –fenómeno sociolingüístico, principalmente oral, propio de los sectores marginales de la ciudad de Medellín– en el poema, como mecanismo de respuesta al español, que se asume como lengua dominante y excluyente.

Por último, el Capítulo 6, «El silencio de la escucha», profundiza en la escucha como espacio de encuentro y reconocimiento de la alteridad. A partir de los planteamientos de Carlos Thiebaut (2017), relacionados con los silencios positivos –duelo, reconocimiento y atención–, el capítulo asume las particularidades de la palabra poética como un espacio dispuesto para la escucha. En

términos descriptivos, en el apartado «La escucha *en* el poema», se analiza cómo buena parte del corpus de poemas se estructura enunciativamente a partir de la presencia, la evocación o la búsqueda de un *otro*; asimismo, se profundiza en la pregunta por *quién* escucha *en* el poema. En el apartado «La escucha *del* poema», se indaga en la disposición textual del poema como espacio de silencio y de escucha, que a la vez escucha y permite escuchar. En pocas palabras, se trata de reflexiones relacionadas con el lugar que ocupa el poeta como tercero interpelado por determinado contexto y su papel en la elaboración colectiva del daño.

Así, la investigación traza entonces un recorrido que abarca desde lo abstracto del concepto de silencio –y su vínculo con la palabra poética– hasta la disposición a la escucha a la que son convocados autores y lectores de la poesía de la violencia; un recorrido que abre a la vez rutas de indagación relacionadas con la propia comprensión del fenómeno del silencio, con las posibilidades de la literatura en el diálogo con experiencias límite y con la dimensión verbal de las violencias.

1. Reflexiones teóricas: el silencio, en relación

Hablo del silencio del hombre

EDUARDO COTE LAMUS

1.1 Entre el silencio y los silencios

Tal vez una de las primeras formas de aproximación que se puede establecer para el análisis del silencio es la distinción, establecida por autores como José L. Ramírez González (1992) o Thomas Bruneau e Ishii Shatoshi (1988), entre una dimensión pre-verbal o pre-comprensiva del silencio y una que asume los silencios –en plural– como prácticas.

Con respecto a la primera de estas dimensiones, la pre-verbal o pre-comprensiva, abordada en particular por aproximaciones ontológicas al silencio, una de las constantes es la de tomar distancia de la idea de entender el silencio desde la negatividad implícita en la ausencia y, en cambio, asumirlo desde la positividad de lo total. Max Picard, por ejemplo, lo considera como el más básico de los fenómenos; es decir, que por su carácter primario u originario no podría ser reemplazado ni rastreado hacia algo más allá (2002, p. 21).

Buena parte de los desarrollos de lo que sería una ontología del silencio –Rivera (1998), Colodro (2014), Muñoz (2006), Martínez (2008, 2012)– se desprende de los planteamientos de la ontología fundamental de Martin Heidegger⁵. Si bien el silencio no aparece tematizado directamente en la obra de Heidegger, sí se constituye como un fenómeno transversal a su pregunta por el ser. En términos generales, en la perspectiva heideggeriana, el silencio puede entenderse como «el marco originario del que brotan todas las cosas y al que tras su existir todo

⁵ La ontología de Heidegger parte de una crítica a la tradición ontológica occidental, a la que le cuestiona lo que entiende como un «olvido del ser», en la medida en que desde los inicios de la filosofía «enterró la “realidad” *ser* bajo el nombre *ente*» (Muñoz, 2006, p. 13). Se trata, en otras palabras, del olvido de la diferencia entre el ser y lo ente por parte de la tradición filosófica, que designó al ser con nombres propios de lo ente, como ocurrió con la «idea» en Platón, la «sustancia» en Aristóteles o el «*cogito*» en Descartes, por mencionar algunos.

vuelve a retornar de nuevo» (Muñoz, 2006, p. 21). Para Max Colodro, existe una distinción inicial entre las cosas y su horizonte de ocurrencia; así, las palabras hablarían de las cosas y de los hechos que ocupan el mundo, «pero el mundo en cuanto horizonte temporal y pre-comprensivo, donde los entes tienen ocurrencia, queda obligado a permanecer innombrable» (2004, p. 15). Desde esta concepción, se entiende entonces el silencio como aquello que abarca la totalidad profunda y pre-verbal, como ese lugar ilimitado e incondicionado en el que «el sentido plural e infinito puede descender de la altura y denigrarse a la condición de palabra inteligible» (Colodro, 2004, p. 17). Un denigrarse que tiene que ver con el contenido fundante que se pierde, con el sentido que no puede ser nombrado, cuya naturaleza indeterminada e infinita se resiste a la limitación de los términos o a manifestarse en un único sentido (Colodro, 2004, p. 18).

Es en esta medida que se reconoce la incapacidad de la palabra para abarcar el sentido completo de aquello a lo que hace referencia: «la totalidad de sentido queda retenida en el silencio que da origen a la palabra. Solo en el silencio se encuentra la totalidad del sentido de las cosas» (Muñoz, 2006, p. 59). Si bien el silencio asume significaciones cambiantes a lo largo de la obra de Heidegger⁶, Rubén Muñoz elabora una clasificación de dichas significaciones a partir de cuatro constantes: el silencio hermenéutico, el silencio etimológico, el silencio meditativo y el silencio poético. El silencio hermenéutico tiene que ver con aquello no-dicho que se encuentra en lo dicho; de acuerdo con Muñoz, la actividad interpretativa en Heidegger está estrechamente relacionada con la escucha –una escucha que alude más a una atención pensante que a la mera percepción audible– y, en ese contexto, el silencio hermenéutico «atiende al “resonar silencioso” de las palabras antes que al “sonar sonoro” de las mismas. Lo fundamental es lo que la palabra calla en su sugerir y no lo que afirma en su decir» (Muñoz, 2006, p. 65). De hecho, para Ramón Xirau, ya *en* la propia palabra se encuentra el silencio: «solamente podemos hablar si antes, después, aun y, acaso sobre todo, durante el proceso de hablar estamos habitados por silencio»

⁶ De acuerdo con Paloma Martínez Matías, las reflexiones de Heidegger sobre el silencio dependerán de las diferentes maneras en que asume el problema del lenguaje a lo largo de su obra: en una primera etapa, el lenguaje aparece como un «mero derivado del tercero de los componentes del “ahí” constitutivo del ente que somos» –los otros dos son el encontrarse y el comprender–; posteriormente, el lenguaje aparecerá como «la instancia posibilitante de la abertura al ser que acontece en el hombre» (Martínez, 2008, p. 115). En este sentido, a partir de la década de los treinta, afirma Martínez, Heidegger asume el silencio como origen y fundamento de la esencia del lenguaje, desarrollo que culminará, en los años cincuenta, con la concepción del habla como *son del silencio*, periodo en el que el ser es designado con términos como «lo no-hablado», «lo no-dicho» o «lo indecible». (Martínez, 2012, p. 33).

(1993, p. 144). Por su parte, el silencio etimológico –afirma Muñoz– tiene que ver con el velo que las traducciones han representado para el sentido originario de las palabras, un sentido que, para Heidegger, se hallaba en la palabra griega, «designación plena de la cosa» (Muñoz, 2006, p. 69). El silencio meditativo está vinculado con la manera en que Heidegger entiende la actividad del pensamiento, en la que, antes que la asignación de conceptos para la aproximación a determinada realidad, prima una escucha que permite el acaecer de las cosas; es decir, que estas se muestren en su decir silencioso: «El silencio meditativo es el que se produce cuando el pensador *calla*, se *recoge* en sí mismo y desde ese silencio deja libre el camino al ser para que se manifieste» (Muñoz, 2006, pp. 72 - 73). Por último, el silencio poético es aquel que se genera cuando

el poema «trae a presencia» aquello de lo que el poema nos habla *sin nombrarlo*. En este «sin nombrarlo» es donde se encuentra la clave de toda la cuestión, ya que ese «sin nombrarlo» es la mayor posibilidad de acercamiento que el hombre puede llevar a cabo en torno al ser [...] «El silencio poético» es, pues, aquel tipo de silencio que trae a presencia la cosa de la forma más absoluta posible (Muñoz, 2006, p. 77).

Paloma Martínez, por su parte, dedica dos reflexiones al silencio en dos momentos distintos de la obra de Heidegger: la primera, «Hablar en silencio, decir lo indecible. Una aproximación a la cuestión de los límites del lenguaje en la obra temprana de Martin Heidegger» (2008), centrada específicamente en *Ser y tiempo* (1927/2014), y la segunda, «Hölderlin y lo no-dicho: sobre la cuestión del silencio en la interpretación de Martin Heidegger de su poesía» (2012), dedicada justamente al decir poético. En *Ser y tiempo*, el silencio aparece ligado al fundamento mismo del habla, entendida esta como la «articulación significativa de la comprensibilidad del estar-en-el-mundo» (Heidegger, 2014, p. 180). De acuerdo con Heidegger, al habla pertenecen las posibilidades de escuchar y de callar: la primera, como un estar abierto al *otro*, en un co-estar; la segunda –que solo podría darse en quien tiene algo que decir– apunta al silencio como forma del habla que «articula en forma tan originaria la comprensibilidad del *Dasein* [ser-ahí], que es precisamente de él de donde proviene la auténtica capacidad de escuchar y el transparente estar los unos con los otros» (Heidegger, 2014, pp. 180 - 183). La pregunta que orienta las aproximaciones de Martínez es: «¿Cómo decir el ser sin que esa misma operación del decir cancele su diferencia respecto del ente?» (2008, p. 114), cuestión que encontrará respuesta, precisamente, en su reflexión sobre el decir poético, cuya singularidad radica en que se dirige «hacia algo que, dotado del carácter de lo indecible, de lo que por naturaleza se sustrae al decir, ha de aparecer, paradójicamente, en el medio mismo del decir siendo dicho en su imposibilidad

de ser dicho» (Martínez, 2012, p. 39). En otras palabras, para Martínez –a partir de la interpretación que hace Heidegger de la obra de Hölderlin–, el lenguaje poético es el espacio en que a través del decir hace aparición lo indecible –el ser– como no-dicho. Entendido entonces desde la perspectiva ontológica, el silencio no es la mera ausencia de palabra; es presencia que abarca por completo los espacios en los que aparece (Picard, 2002, p. 17), incluida, la palabra misma. Es, también, totalidad de sentido.

De otro lado, desde la perspectiva pragmática⁷ que se enfoca en la dimensión del silencio vinculada con la interacción comunicativa⁸, en tanto manifestación relacionada con la comunicación no-verbal (Poyatos, 1994; Ephratt, 2008⁹), se encuentra que el silencio puede asumirse como un acontecimiento (Labraña, 2017), una acción (Ramírez González, 1992) o una conducta (Fierro, 1992). En pocas palabras, es posible afirmar entonces, con Carlos Castilla del Pino, que el silencio es un *hacer* (1992, p. 80). De hecho, de acuerdo con autores como Luis Villoro o Ramírez González, es precisamente en ese *hacer* donde radica la significación general que acompaña a todo silencio. Así, para el primero:

... el silencio significa en cada contexto algo distinto, pero además añade a ese significado un matiz propio: que la palabra no es adecuada al modo como las cosas en torno se presentan, que

⁷ En términos generales, de acuerdo con María Victoria Escandell, la pragmática se ocupa del «estudio de los principios que regulan el uso del lenguaje en la comunicación, es decir, las condiciones que determinan tanto el empleo de un enunciado concreto por parte de un hablante concreto en una situación comunicativa concreta, como su interpretación por parte del destinatario» (2018, pp. 15 - 16). En este sentido, agrega Escandell, es necesario atender a factores extralingüísticos del hecho comunicativo como el emisor, el destinatario, la intención, el contexto verbal, la situación o el conocimiento del mundo, que determinan claramente el uso del lenguaje (2018, p. 16).

⁸ Si bien son múltiples las aproximaciones, esquemas como los de Ikuko Nakane (2007), Michal Ephratt (2008) o Beatriz Méndez (2016) examinan diversas funciones del silencio en el plano de la comunicación. Nakane propone que existen funciones cognitivas, discursivas, sociales y afectivas del silencio (2007, pp. 11 - 12); Ephratt establece un cruce entre el silencio y las seis funciones del lenguaje formuladas por Roman Jakobson: referencial, emotiva, conativa, fática, poética y metalingüística; Méndez, por su parte, identifica cuatro tipos de silencio –silencios discursivos, silencios estructuradores, silencios epistémicos y psicológicos y silencios normativos– relacionados con funciones pragmáticas como la intensificación, la distribución de los turnos de palabra o las convenciones socioculturales (2016, pp. 182 - 183). Los alcances de las formas del silencio con relación a la experiencia del daño son objeto del segundo apartado de este capítulo.

⁹ Para Ephratt, el uso de la expresión «no-verbal» carece de sentido, y opta por los términos paralingüístico y extralingüístico. Con base en planteamientos de M. Anderson, Ephratt argumenta que si la expresión «no-verbal» sugiere una relación con lo verbal, y se trata de una relación obligada, lo «no-verbal» se limitaría a la comunicación que acompaña, complementa o sustituye, por tanto, denominada «paralingüística»; si, por el contrario, dicha relación con lo verbal es de contraste, lo «no-verbal» incluiría cualquier comunicación «extralingüística» (Ephratt, 2011, p. 2291).

no puede figurarlas con precisión. Esa es la significación propia del silencio (Villoro, 2016, p. 67).

Y, para el segundo:

Preguntarse lo que significa el silencio en un caso determinado no equivale a preguntar qué significa una cosa determinada sino qué significa el hecho de que alguien, en un momento determinado, no diga nada. Qué quiere decir el no decir nada en ese caso concreto (Ramírez González, 1992, p. 20).

O, en palabras de Castilla del Pino: «en el silencio no se dice (verbalmente) nada, pero se dice (extraverbalmente) que no quiero, o no debo o no puedo decir aquello que callo (...) con el silencio, comunico que no quiero, no debo o no puedo comunicar» (1992, p. 80). No hay entonces un significado preciso y estable del silencio –se trata, tal vez, del más ambiguo de los signos (Castilla del Pino, 1992, p. 83)–, pero sí hay significación en ese *hacer*, en el *hacer silencio*.

De acuerdo con Dennis Kurzon, para que el silencio albergue algún tipo de sentido –siempre ambiguo–, es necesario que el hablante tenga una intención¹⁰; los silencios involuntarios son, por tanto «*linguistically meaningless*» (1998, p. 8). Para Muriel Saville-Troike, cuando existe esta intención comunicativa, el silencio toma distancia de las simples pausas del discurso; así, el primero operaría como parte del componente verbal de la comunicación mientras que las segundas integrarían aspectos de lo no-verbal (citada por Ephratt, 2011, p. 2296). Ephratt, por su parte, asume esta distinción a partir de las categorías de silencios comunicativos y silencios no-comunicativos (2011, p. 2298). En este sentido, el silencio puede ser asumido como acto de habla, en la medida en que es portador de una función ilocutiva, porque obedece a una intención, y de una función perlocutiva, porque con él se producen determinados efectos (Castilla del Pino, 1992, p. 83). Así, tal como ocurre con la palabra, con el silencio se trasciende también el ámbito de la lingüística¹¹ y se inscribe en el de la vida práctica:

¹⁰ En tanto actividad consciente y voluntaria, el silencio puede operar como medio para conseguir determinados objetivos; en este sentido, es objeto de una intención: «cuando se elige el silencio en lugar de la comunicación, está quedando reflejada alguna actitud del sujeto ante el entorno y, por tanto, podemos inquirir cuál es esa actitud» (Escandell, 2018, p. 37).

¹¹ Si bien este apartado fija la atención en la pragmática del silencio, cabe mencionar algunas consideraciones que se han hecho desde la lingüística. Afirma Alfredo Fierro que el silencio no se define por oposición a la palabra, sino que se adentra en esta y en el discurso a manera de cortes o pausas para articular y separar las unidades verbales y constituirse como un elemento consustancial a la estructura del lenguaje (1992, pp. 48 - 52). De otro lado, también a partir del enfoque lingüístico del silencio, Rogelio Tobón ha establecido una tipología en la que diferencia los silencios alingüísticos y los silencios semiolingüísticos. En cuanto a los primeros, si bien tienen que ver con la carencia de significación,

Las mismas claves analíticas útiles para explorar los significados de la palabra permiten adentrarse en los sentidos del silencio [...] El efecto de sentido [de la palabra] se produce porque la palabra humana no reside o permanece estática en sí misma, antes bien, sale de sí, en movimiento o éxtasis, hacia otras realidades asimismo humanas. En ese movimiento, o, más bien, en los distintos movimientos, por lo que la palabra sale hacia –y enlaza con– esas otras realidades diferentes de ella, se descubre el sentido, la significación. En esos mismos movimientos yace la posible significación del silencio (Fierro, 1992, pp. 50 - 51).

La ambigüedad inherente al silencio exige de los participantes de la interacción comunicativa, en particular del oyente, un mayor esfuerzo en la efectucción de operaciones cognitivas como el reconocimiento, la evaluación o la inferencia, con el fin de «desentrañar la intención comunicativa» o «recuperar un pensamiento del hablante» (Méndez, 2016, p. 172). Al referirse a las maneras en que es posible acceder a los espacios de indeterminación del silencio, Constanza Moya profundiza en las nociones de implicatura e inferencia. Si bien ambas se constituyen como dimensiones pragmáticas de la comunicación, se diferencian en que corresponden a fases distintas del proceso: la implicatura se inscribe en la fase de producción y pertenece al contexto del habla y del emisor; la inferencia se presenta en la fase de recepción y obedece al nivel cognitivo del receptor (Moya, 2012, p. 78). Sobre esta última, Moya aclara: «[l]a inferencia no es exclusivamente un procedimiento lógico. Su naturaleza discursiva supone condiciones contextuales relacionadas con factores socioculturales, históricos y psicológicos que influyen en los supuestos compartidos por los interlocutores» (Moya, 2016, p. 81).

El hecho de que la inferencia dependa de las condiciones contextuales y factores socioculturales compartidos por los hablantes, en los procesos de desambiguación del silencio, permite entonces considerar que, desde el punto de vista de la interacción comunicativa, existen mecanismos para distinguir unos silencios de otros: «*the sameness of silence is superficial*» (Jack Bilmes, citado por Ephratt, 2011, p. 2298). Justamente, una de estas distinciones contextuales está marcada por lo que se ha entendido aquí como una dimensión política del silencio y su relación con la experiencia del daño.

cumplen una función importante en la articulación del lenguaje –oral y escrito–, en la medida en que operan para discriminar, distinguir o dar forma; se trata del silencio como condición de posibilidad de la palabra, en la que Tobón incluye, a su vez, silencios prelingüísticos, intralingüísticos y poslingüísticos, así como interfonemáticos, interlexicales, interfrásticos e intersilábicos (1992, pp. 28 - 35). En cuanto a los segundos –silencios semiolingüísticos– son aquellos en los que «el silencio adquiere un valor significativo articulado a diversos contextos lingüísticos [...] Es la alternancia significativa, el contraste con valor semiótico entre palabras y silencios» (1992, pp. 29 - 30).

1.2 Los silencios y el daño

Pensar la relación del silencio con respecto a la experiencia del daño es, antes que nada, atender a un cambio en la perspectiva con que ha sido comúnmente abordada la violencia: se trata de un desplazamiento del régimen de lo visual al régimen de lo audible (Acosta, 2020)¹². De esta manera, se asume cierta distancia frente al «oculocentrismo» que ha dominado la cultura occidental desde los griegos hasta hoy (Maurette, 2015, p. 49) y se emprende un esfuerzo por «escuchar» aquello que revelan otros sentidos, así como por intentar desentrañar nuevas posibilidades de sentido en relación con situaciones de violencia. De hecho, es justamente la escucha la que permite atender a los silencios, a los vacíos y quiebres de sentido, propios de la experiencia traumática, y para cuya atención María del Rosario Acosta propone lo que denomina «gramáticas de la escucha», entendidas como «sistemas alternativos de significación, móviles, articulados alrededor de la singularidad que en cada caso demanda la voz única proveniente del testimonio, capaces de enfrentarse tanto al quiebre completo del sentido producido por la violencia, como a la posibilidad de comunicar» (2019, p. 75). Claramente, en esta investigación, más que un desplazamiento total al campo de lo audible, se plantea la atención al régimen de lo audible en permanente diálogo con la reflexión sobre el régimen de lo visual, que juega un papel preponderante en la configuración textual de la imagen poética.

Es Walter Benjamin, en el ensayo *El narrador* (2010), publicado originalmente en 1936, quien formula uno de los planteamientos más relevantes con respecto a la relación silencio y daño. En términos generales, a partir de un análisis sobre la obra del escritor ruso Nikolai Leskov, el texto de Benjamin alerta sobre la pérdida del arte de narrar, cuyas causas encuentra en la extinción de

¹² Es en la lectura de los trabajos de Adriana Cavarero donde Acosta hace énfasis en las implicaciones de este desplazamiento, que se entiende como un llamado a atender el papel que cumplen la voz y la escucha en el campo de lo político. «La voz, escribe Cavarero, “pone al oído en acción incluso antes de escuchar”. “Reconocemos” a otros por el sonido de su voz; aparecemos unos frente a otros incluso antes de hablar o actuar. De alguna manera, la singularidad de nuestra voz contiene, lleva consigo y así comunica quién somos. De ahí que, para Cavarero sea en la experiencia de oír que la relacionalidad fenoménica primaria de la voz puede sostenerse» (2020, p. 129). Al profundizar específicamente en el concepto de «horrorismo», de Adriana Cavarero (2009) —que será mencionado en el siguiente capítulo de esta investigación—, Acosta dedica también especial atención a la dimensión acústica de la violencia, estrechamente ligada con la experiencia del horror, tanto en aquello que es silenciado como en su representación, usualmente «callada, silenciosa, inaudible» (2020, p. 135).

la sabiduría, el crecimiento de fuerzas productivas históricas seculares –es decir, la consolidación del dominio de la burguesía y, con ella, de la información como nueva forma de comunicación– y, en especial, el impacto de la Primera Guerra Mundial en la gente, lo que ocasionaría una caída en la «cotización de la experiencia» y en su comunicabilidad: «Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que desde entonces no ha llegado a detenerse: ¿No se advirtió que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? No más rica, sino más pobre en experiencia comunicable» (Benjamin, 2010, p. 60). En palabras de Shoshana Felman, quien reflexiona justamente sobre el silencio en la obra de Benjamin:

En un mundo en el que el discurso público es usurpado por los fines comerciales y por el ruido de la información, los soldados que regresan de la Primera Guerra Mundial no encuentran ningún espacio social o colectivo en el que puedan insertar su experiencia de la muerte. Su trauma se queda como algo privado que no puede ser simbolizado colectivamente (Felman, 2017, p. 37).

Además de *El narrador*, el análisis de Felman se ocupa de otro texto de Benjamin, «Tesis sobre el concepto de historia» (2018), publicado inicialmente en 1941, en el que encuentra –menos explícita, si se quiere– una doble aparición del silencio, con la que respondería a la pregunta de cuál es entonces la relación entre historia y silencio: de un lado, «la tradición de los oprimidos», que históricamente han sido despojados de la voz y reducidos al silencio; de otro, la historia oficial, construida exclusivamente a partir del relato de los vencedores. Así, «la tarea del historiador será la de reconstruir lo que la historia ha silenciado, dar voz a los muertos y a los vencidos y resucitar el relato no registrado, silenciado, oculto, de los oprimidos» (Felman, 2017, p. 49). La lectura que hace Felman de Benjamin inscribe la perspectiva de este último en una teoría de la historia como trauma, entendida como una especie de encadenamiento de interrupciones traumáticas, más que en la idea de una lógica de continuidad causal. Y es justamente en dichas interrupciones donde aparece el silencio: aquellos «traumatizados [...] carecen de un lenguaje para hablar de su victimización [...] Las teorías tradicionales de la historia tienden a despreciar este enmudecimiento del trauma: por definición, lo que queda por fuera del registro de los hechos es el enmudecimiento» (Felman, 2017, p. 48).

En el artículo «Hacia una gramática del silencio: Benjamin y Felman» (2017), María del Rosario Acosta parte justamente de la lectura de Benjamin como teórico del trauma –específicamente, a partir del ensayo *El narrador*– para establecer dos desafíos que la estructura traumática le plantea a la reflexión filosófica: de un lado, la pregunta por la representación, por la producción de una

narrativa de «aquello que la mente experimenta como ese encuentro paradójico entre un exceso y una ausencia de experiencia» (2017, p. 92)¹³; de otro, la pregunta por las posibilidades de hacer memoria que surgen al atender a los quiebres de sentido propios del trauma (2017, p. 95). Para Acosta, el arte de narrar de Benjamin «no solo propone un lenguaje capaz de hacer audibles los silencios provenientes de la experiencia traumática, sino que además ofrece una posibilidad de hacer memoria de aquella audibilidad e inscribirla en la historia» (2017, p. 95). En este sentido, de acuerdo con Acosta, la narración benjaminiana es una experiencia del lenguaje que toma distancia de la «tendencia lineal y progresista a la clausura del sentido» y permite atender múltiples circunstancias de silenciamiento histórico (2017, p. 100).

Con respecto al enmudecimiento del que habla Benjamin al referirse a los soldados que regresaban mudos de los combates durante la Primera Guerra Mundial, advierte Acosta que no se trata simplemente de la descripción de la incapacidad del lenguaje para dar cuenta del horror, sino que debe leerse como un quiebre radical en el ámbito de lo simbólico, en las posibilidades mismas de significación del lenguaje:

No se trata aquí de insistir, sin más, en la imposibilidad de representar y de dar nombre a la violencia, y de caer por tanto en una actitud melancólica que «sacraliza» el evento traumático al insistir en su esencial irrepresentabilidad [...] Se trata más bien de aquello que Nelly Richard, siguiendo los trabajos de Benjamin sobre esta relación de ruptura y pliegue entre lenguaje, representación y violencia, ha descrito como una «catástrofe del sentido» [...]. La violencia, destaca Richard, desencadena el «derrumbe de los ordenamientos categoriales» tradicionales, ocasiona un estremecimiento de todos los contornos habituales de pensamiento y de nuestros modos usuales de comprensión (Acosta, 2017, p. 93).

Dicho quiebre radical en lo simbólico es concebido por Carlos Thiebaut como un «fracaso epistémico», propio de las experiencias del daño. Con base en el mismo Benjamin, Thiebaut

¹³ La conceptualización del trauma que lleva a cabo Acosta se desprende de la lectura de Freud que, desde la crítica literaria, hace Cathy Caruth. Para Caruth, el trauma, más que una patología o que la enfermedad de una herida psíquica, «*it is always the story of a wound that cries out, that address us in an attempt to tell us of a reality or truth that is no otherwise available. This truth, in its delayed appearance and its belated address, cannot be linked only to what is known, but also to what remains unknown in our very actions or language*» (1996, p. 4). A esta «historia de una herida» Caruth agrega a su conceptualización la idea de una experiencia agobiante, sobrecogedora o abrumadora que, por su carácter catastrófico y súbito, no puede ser plenamente integrada como experiencia (1996, p. 11). Es así que, para Acosta, el trauma puede entenderse como «la experiencia de una ausencia de experiencia» (2017, p. 90). De cualquier forma, como señala Miguel Alirangues (2022), quien lleva a cabo una delimitación conceptual de la noción de trauma, a pesar de las diversas formas en que ha sido conceptualizado, es posible ver en todas ellas el carácter de relación co-determinada entre un pasado y un presente que demanda formas de elaboración.

entiende la experiencia tanto como la relación objetiva y subjetiva vivida con el mundo como la conciencia de lo vivido, planteamiento que pone en primer plano al lenguaje. Sin embargo, aclara Thiebaut, una experiencia «fracasada» en términos de comprensión –es decir, de lenguaje– no deja de ser una experiencia fáctica de daño: «[n]o por no poder nombrar o elaborar [...] la experiencia deja esta de ser un núcleo de demandas normativas (de reconocimiento de su verdad, de atender a su cuidado y reparación, de imputación a quienes la causaron)» (Thiebaut, 2017b, p. 16).

En «Gramáticas de la escucha. Aproximaciones filosóficas a la construcción de memoria histórica» (2019), Acosta se acerca a los mismos problemas sobre los que reflexiona en el trabajo sobre Benjamin y Felman pero los enmarca en el contexto colombiano, caso en el que, dice, a los silencios propios de la guerra se ha sumado una historia de silenciamiento institucional de oídos sordos, borramiento de huellas y acallamiento de las voces de quienes sufren la violencia (2019, p. 61). Se refiere entonces a dos desafíos –no solo éticos sino epistemológicos– que tienen que ver, de un lado, con la construcción de memoria en entornos donde la producción misma del sentido –«esto es, lenguajes, formas de percepción y marcos conceptuales» de los sobrevivientes, requeridos para la elaboración del recuerdo (2019, p. 62)– se ha visto afectada; de otro, con la experiencia de la escucha y la responsabilidad de atender a fragmentaciones de sentido, y con los riesgos que implica «intentar reintroducir el lenguaje dislocado de la memoria traumática en un contexto que permite darle visibilidad desde una perspectiva jurídica, política e histórica» (2019, p. 63).

Tras advertir sobre los riesgos de caer en un «optimismo epistemológico de la memoria» (2019, p. 69) –una memoria archivística, orientada a la clausura de sentido a partir de una versión oficial que se anteponga a la pluralidad de voces– o en el pesimismo de una perpetuación del trauma por la insistencia en la «imposibilidad radical de su resolución y elaboración» (2019, p. 68), Acosta se inclina por un ejercicio de memoria –como lo había propuesto en el texto sobre Benjamin– capaz de atender a los silencios de lo que ha sido históricamente excluido: «El desafío, pues, como también lo señala Richard, es tratar de pensar qué tipo de lenguaje es capaz, no de sobrevivir dicha “catástrofe del sentido”, sino de relatarla, de dar testimonio de su profunda y devastadora inaudibilidad» (2019, p. 72). Se trata de lo que Nelly Richard entiende como una

«narrativa del residuo» (2007, p. 124), atenta a la discontinuidad, a los vacíos de sentido, al fragmento, a los restos.

Otro de los planteamientos relevantes –de los más citados también– con respecto a la relación entre silencio y experiencia del daño –y que, en este caso, involucra también a la creación poética–, a partir del repertorio de horror a lo largo del siglo XX, ha sido lo que se ha denominado el «díctum adorniano»; es decir, el enunciado de Theodor W. Adorno sobre la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz: «La crítica cultural se encuentra frente al último escalón de la dialéctica de cultura y barbarie: luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema» (1962, p. 14). De acuerdo con Elaine Martin, la afirmación de Adorno aceleró el debate sobre los peligros morales de la representación de la violencia, debate que continúa actualmente y que, si se quiere, se inscribe en clave de dilema –o de aporía–, entre la necesidad de dar cuenta del horror y la imposibilidad de hacerlo de manera adecuada, «*due to the constraints which this event of unimaginable magnitude [el Holocausto] imposed upon conventional language*» (Martin, 2011, p. 49).

Tras ofrecer un amplio listado de autores que «malinterpretaron» a Adorno, señala Martin que es equivocado reducir el mencionado enunciado a un llamado al silencio¹⁴; de hecho, el propio Adorno aclararía después su posición a favor de la tarea artística frente al sufrimiento¹⁵. La lectura

¹⁴ Martin se refiere a la descontextualización del enunciado, es decir, a su adopción aislada con respecto al resto de la obra de Adorno, como una de las razones de esta lectura equivocada: «*When read in isolation from immediate textual context and without reference to the overall framework of Adorno's thought, the 'barbarity' pronouncement and those others most frequently cited [...] lose the crucial dialectical quality conferred on them in the original text [...] When analysed within both the more immediate and broader contextual framework, it becomes clear, however, that Adorno did not cancel the possibility of art after Auschwitz. Rather, his considerations highlight the aporia confronting the post-Shoah writer, an aporia so extreme that it leaves no space for meaningful resolution*» (2011, p. 52). Para Martin, la crítica adorniana al arte post-Shoah debe enmarcarse en el contexto de su crítica de la modernidad, pues la «máquina de muerte organizada burocráticamente» –que, para Adorno, era, justamente, legado del programa moderno– fue la que facilitó la anulación del individuo, concepto que deviene ilusión después de Auschwitz: «*Not only is the idea of artistic subjectivism intrinsically problematic, given that the Shoah had rendered the idea of individuality entirely void, the concept of subjectivism is itself an illusion in the aftermath of Auschwitz, an illusion which, in turn, prevents the artist from recognising the extremity of the reification process in which we too are caught. Furthermore, the question of agency itself is highly problematic in a post-Auschwitz context*» (Martin, 2011, pp. 53-57).

¹⁵ Frente a la controversia que había generado el díctum –en particular la respuesta de Hanz Magnus Enzensberger, quien había afirmado que «si nosotros queremos seguir viviendo, esta frase tiene que ser refutada» (citado por Ortland, en Adorno, 2013, p. 214)–, en el ensayo «Compromiso», Adorno expresaría lo siguiente: «No querría yo quitar fuerza a la frase de que es de bárbaros seguir escribiendo poesía después de Auschwitz: en ella se expresa negativamente el impulso que anima a la literatura comprometida. La

que Martin hace del dictum apunta entonces a indicar una serie de obstáculos o peligros que hacen de la representación de la *Sboab* un esfuerzo problemático, mas no –reitero– un imperativo hacia el enmudecimiento. Entre estos obstáculos se encuentran, principalmente, tres: primero, la lengua alemana, la misma que sirvió para justificar la ideología del exterminio; segundo, el riesgo de que algún grado de placer pudiera derivar de la representación artística del sufrimiento o que, de una u otra manera, pudiera falsificarse o trivializarse el horror del evento; tercero, el peligro de que la forma artística pudiera dotar de algún sentido al sinsentido de la masacre (Martin, 2011, pp. 66 - 67). Con respecto al primero de estos peligros, también Nelly Richard alude, en el marco de la dictadura en Chile, a la ruptura que implicaba nombrar la experiencia «en el idioma que sobrevivió a la catástrofe del sentido»; se trataba no solo de la lengua empleada por el poder oficial, sino prácticamente cooptada por otras fuerzas en disputa: la ideología tradicional de la izquierda militante y la «racionalidad explicativa de las ciencias sociales alternativas», ninguna de las cuales sería apta para dar cuenta de la ruptura del sentido (2007, p. 113).

En concordancia con las lecturas sobre las formulaciones de Benjamin, previamente comentadas –Felman (2017), Acosta (2017) y Richard (1996)¹⁶–, la aproximación que hace Martin tanto a la obra adorniana como a sus críticos se aleja de una especie de sacralización que rodea la idea de cierta inefabilidad de la experiencia y se centra, en cambio, en la advertencia de los riesgos de la estilización estética del sufrimiento. Asimismo, de acuerdo con Martin, se encuentra también en Adorno la búsqueda o el llamado por un arte capaz de evocar a partir de la ausencia:

pregunta de un personaje de *Morts sans sepulture*, “¿Tiene sentido vivir cuando hay hombres que te machacan hasta romperte los huesos?”, es también la de si el arte es en general todavía posible; si la regresión de la misma sociedad no entraña una regresión intelectual en el concepto de literatura comprometida. Pero también resulta verdadera la contestación de Enzensberger en el sentido de que la literatura debe afrontar precisamente ese veredicto, es decir, ser de tal modo que no se entregue al cinismo por su mera existencia después de Auschwitz [...] El exceso de sufrimiento real no tolera ningún olvido [...] Pero ese sufrimiento, la consciencia de la aflicción como dice Hegel, también exige la continuación del arte que él mismo prohíbe; casi en ninguna otra parte sigue encontrando el sufrimiento su propia voz, el consuelo que no lo traicione enseguida» (Adorno, 2003, p. 406).

¹⁶ Si bien no se desarrolló arriba, también Richard lleva a cabo una lectura de los planteamientos de Benjamin en las claves mencionadas. Afirmo Richard que existen claros ecos de la influencia benjaminiana en la obra de los artistas del Chile de la década de los ochenta y que dicha resonancia, no obstante, no se habría transmitido por la vía tradicional del ámbito académico universitario. Algunas de las formulaciones que más se vieron reflejadas en las expresiones de los artistas chilenos fueron ideas como la del arte refractario y la crítica de la historia como una linealidad homogénea (1996, pp. 111 - 124).

For Adorno art's task is to say the «unsayable» or to think the ineffable. He calls for a form of negative representation that presents the existence of the «extremity» that defies representation; he calls for evocation through absence. Representation must be austere; it must avoid the possibility that pleasure or positive meaning be «squeezed» from it. He warns against self-complacent, untroubled narrative that avoids dealing self-reflectively with the problematics of representing the ineffable. It must be anti-redemptory in nature to avoid a repetition of the violations of the victims. It must avoid «making sense» of the event through the imposition of coherent formal structure or by incorporating it into any positive fable of progress. In Adorno's view art regains validity by reflecting and engaging with its own impossible status even if the extremity of the reification process means that this reflection cannot be carried out in any meaningful way. He calls for art to be self-referentially wary of itself, of its form and of its means of representation (Martin, 2011, p. 65).

En relación con la sacralidad a la que remite la idea de una inefabilidad de la experiencia, en línea con las lecturas a los planteamientos de Benjamin y Adorno, Giorgio Agamben cuestiona la afirmación de que Auschwitz sea entendido como «indecible», en la medida en que conduciría los campos de concentración y exterminio al ámbito de la mística (2010, p. 31). Agamben parte del verbo griego *euphemein* que quiere decir «adorar en silencio», por tanto «[d]ecir que Auschwitz es “indecible” o “incomprensible” equivale a *euphemein*, a adorarle en silencio, como se hace con un dios; es decir, significa, a pesar de las intenciones que puedan tenerse, contribuir a su gloria» (2010, p. 32). El planteamiento de Agamben se inscribe en la idea de que los testimonios de Auschwitz son siempre los testimonios de una ausencia, dado que los verdaderos testigos –los llamados «testigos integrales»– no pudieron testimoniar: «Quien asume la carga de testimoniar por ellos sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar» (2010, p. 34). La palabra del testigo se reconoce así como surgida de un silencio.

Tanto en sus reflexiones sobre el lenguaje y lo inhumano –en *Lenguaje y silencio* (2013)– como en sus ensayos sobre el diálogo entre filosofía y decir poético –en *La poesía del pensamiento* (2016)–, también George Steiner se ha referido a la relación entre daño y silencio, producto de la barbarie de los totalitarismos en Europa en el siglo XX. Si bien su formulación abarca una amplia gama de fenómenos que llevarían a un «abandono de la palabra» –el desgaste, la pérdida de autoridad y de espacios de la palabra, el vaciamiento del lenguaje, la reducción lexical, las limitaciones de la sintaxis tradicional, la híper-especialización de las jergas o la manipulación política de la lengua–, afirma Steiner que las experiencias totalitarias representaron una alteración en las capacidades del lenguaje para asimilar e interpretar la realidad; de ahí que afirme que «[s]olo el silencio puede aspirar a la pérdida dignidad del significado» (2016, p. 209). Tal como se anotó en las reflexiones sobre Adorno, Steiner alude también al quiebre –«la deshumanización»– del alemán nazi y destaca la obra de Paul Celan –quien escribió en alemán, la lengua de los

perpetradores— como poeta que forzó el lenguaje «hasta llegar al borde de lo indecible». El encuentro que traza Steiner entre filosofía y poesía —a la luz del análisis de la relación entre Celan y Heidegger— deja ver las posibilidades que atribuye a esta última como lenguaje capaz de atender a lo no dicho, de alternativa para evitar la banalidad y el anquilosamiento a los que conduce el habla convencional; por ello, al hablar de la insistencia de Heidegger en el papel creativo de la escucha, afirma Steiner: «Los ojos del lector tienen que escuchar» (2016, p. 214).

Las lecturas mencionadas a los planteamientos de Benjamin y de Adorno, así como las reflexiones de Steiner sobre las posibilidades del decir poético en relación con la barbarie, apuntan tanto a advertir sobre el quiebre del sentido que sobreviene a los contextos de experiencias límite de violencia como a pensar en la búsqueda de prácticas del lenguaje — producción y escucha— capaces de atender a dichas rupturas. El breve recuento, además del perdido arte de narrar en Benjamin, da cuenta de cómo el arte —buena parte de los argumentos de Acosta, Adorno, Martin, Richard y Steiner se construyen a partir de referencias directas a manifestaciones artísticas—, gracias a la exploración de lenguajes y a los múltiples mecanismos de producción de sentido, opera como vehículo habilitado para atender y hacer audibles los quiebres, las ausencias y los vacíos. De manera explícita, Jacques Rancière había reaccionado ya en estos términos al dictum adorniano:

Hay que invertir, entonces, la por demás célebre frase de Adorno que decretaba la imposibilidad del arte después de Auschwitz. Es lo contrario lo que es verdadero: después de Auschwitz, para mostrar Auschwitz, solo el arte es posible, porque siempre es lo presente de una ausencia, porque su trabajo mismo es el de dar a ver algo invisible, a través de la potencia regulada de las palabras y de las imágenes, juntas o disjuntas, porque es, entonces, lo único capaz de volver sensible lo inhumano (2013, p. 47).

1.2.1 Tipologías del silencio: hacia una desambiguación del silencio en relación con la experiencia del daño

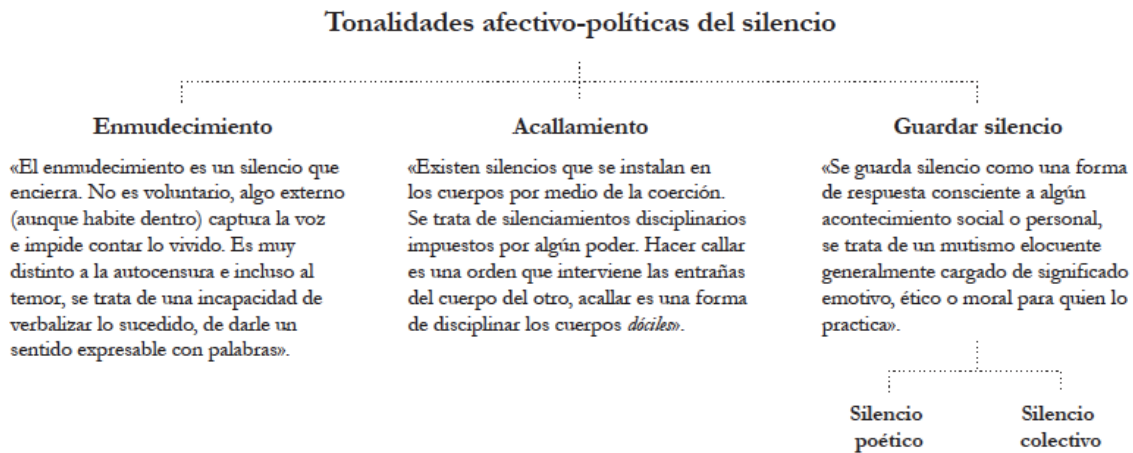
A partir de las posibilidades de significación del silencio en relación con la experiencia del daño, diversos autores se han aproximado a una desambiguación del silencio por medio de la formulación de tipologías que intentan delimitar diferentes alcances de la ausencia de palabra en el marco de la violencia política. Estos esfuerzos clasificatorios apuntan a describir escenarios de aparición del silencio y su relación con los agentes que lo experimentan o lo imponen —víctimas, perpetradores, terceras figuras—, así como con la intencionalidad misma del callar o del silenciar,

entre otras prácticas o condiciones. A continuación, se presentan entonces las propuestas tipológicas que desde la sociología y la filosofía política han emprendido autores como Rigoberto Reyes Sánchez (2017), David Le Breton (2016), Carlos Thiebaut (2017), Wolfgang Heuer (2017) y Alfredo Fierro (1992). Cabe aclarar, no obstante, que la idea de una desambiguación no pretende de manera alguna eliminar la ambigüedad inherente al fenómeno del silencio, razón por la cual no es posible identificar correspondencias exactas al cruzar las tipologías. De igual forma, vale la pena mencionar que, si bien algunos de los autores proponen rangos más amplios de significaciones para el silencio, se incluyen en esta aproximación únicamente aquellas vinculadas con el ámbito de lo político y la experiencia del daño.

Tal vez el autor que plantea la tipología más general del silencio en relación con el daño es Rigoberto Reyes Sánchez en su trabajo «Enmudecer, acallar, guardar. Violencia y silencio en el México contemporáneo» (2017), donde busca aproximarse al silencio de los cuerpos con el fin de «contribuir a comprender de otro modo tanto las dinámicas de las distintas expresiones de violencia como las formas de insubordinación y resistencia que surgen contra ellas» (2017, p. 259). En la medida en que, dice Reyes, el silencio absoluto se presenta únicamente en el cuerpo muerto, prefiere hablar de «tonos y acentos afectivo-políticos del silencio» para referirse a lo que les sucede a los cuerpos vivientes (2017, p. 261). Su énfasis en trabajar el silencio de los cuerpos —o *en* los cuerpos— reduce, en cierta medida, las posibilidades del silencio a quienes lo padecen, excepto en las dos manifestaciones que desarrolla en la última tonalidad, donde incluye las voces de terceros —poeta y sociedad—. A pesar de esta focalización, las categorías sugeridas por Reyes constituyen una importante aproximación para la comprensión de que los silencios de la víctima abarcan diversos ámbitos, relacionados principalmente con los motivos que los generan, así como con quién los impone o con el marco en que se producen. Entre estos, como se observa a continuación, se encuentran el acallamiento, el silenciamiento y el guardar silencio¹⁷.

¹⁷ Cabe mencionar que no todos los autores se refieren de manera explícita al término «tipología» para denominar sus aportes en la diferenciación del silencio y que ninguno de ellos avanza en una visualización gráfica, como se propone en este abordaje; la intención de los diagramas es acentuar aún más las diferencias en estos antecedentes de la búsqueda por desambiguar las posibles significaciones del silencio en contextos de daño, sin pretender, como se mencionó anteriormente, afirmar que se trata de distinciones claramente delimitables o identificables en la práctica.

Figura 1. Tonalidades afectivo-políticas del silencio



Fuente: elaboración propia con base en Reyes Sánchez (2017).

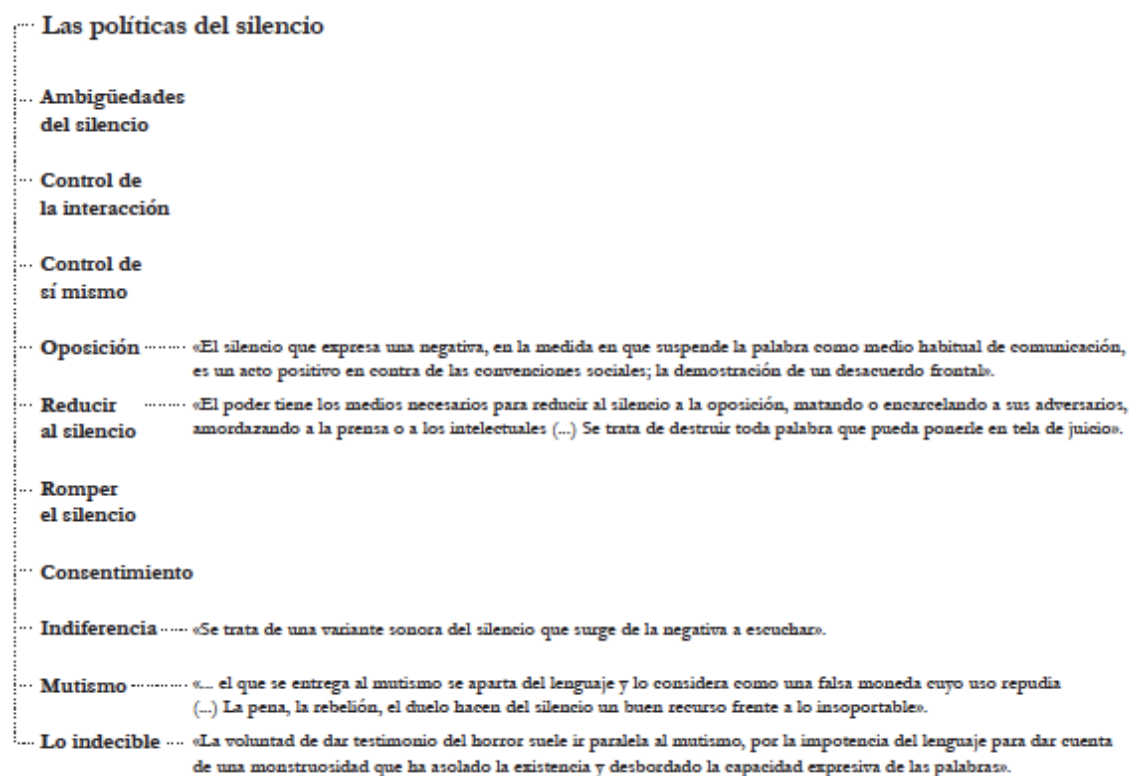
El desarrollo de lo que Reyes denomina «silencio poético» podría entenderse desde dos perspectivas: de un lado, como el trabajo que debe hacer el poeta al intentar nombrar el mundo con las ruinas del lenguaje, «usar el lenguaje de un modo distinto al de los perpetradores», como lo hizo Paul Celan, y que alude, como se mencionó arriba, a los riesgos del uso de la lengua alemana advertidos por Adorno (Martin, 2011, p. 66) o a lo ocurrido en Chile, de acuerdo con Richard (2007, p. 113); de otro, más que un «silencio poético», sería más preciso hablar del silencio del poeta, pues Reyes se refiere al caso del poeta mexicano Javier Sicilia, quien, tras enterarse del asesinato de su hijo, escribió un último poema¹⁸ y abandonó el oficio, a manera de protesta política contra la violencia (Reyes, 2017, pp. 280 - 281).

Desde una perspectiva sociológica, David Le Breton elabora un amplio estudio del silencio y dedica uno de sus capítulos a lo que denomina «las políticas del silencio», donde se centra en las manifestaciones del silencio impuesto por la violencia, aquel que, dice, destruye el vínculo social. Si bien en esas páginas incluye una variedad de apariciones, no todas están relacionadas en forma directa con el problema de esta investigación, por lo que –como se detalla en el diagrama a

¹⁸ Los siguientes son los versos del poema recogidos en el artículo de Reyes: «Ya no hay más que decir / El mundo ya no es digno de la Palabra / Nos la ahogaron adentro / Como te asfixiaron / Como te desgarraron a ti los pulmones / Y el dolor no se me aparta / Solo pervive el mundo por un puñado de justos / Por tu silencio y el mío / Juanelo (Sicilia, en Reyes, 2017, p. 281).

continuación— se presentan únicamente las que resultan pertinentes para el diálogo con la experiencia del daño.

Figura 2. Las políticas del silencio



Fuente: elaboración propia con base en Le Breton (2016).

Sin que la propuesta de Le Breton esté organizada con relación al agente que produce o experimenta el silencio, es claro que las categorías de «oposición» y «mutismo» se configuran como espacios del silencio como respuesta, mientras que la categoría de «reducir al silencio» obedece a la imposición del silencio por parte de quien ejerce determinado poder. En esta última no siempre se busca el silenciamiento pero, de todas maneras, en situaciones como el exilio, el encarcelamiento o el aislamiento este se presenta como consecuencia. Asimismo, si bien no se menciona explícitamente —tampoco aparece mencionada de manera directa en las demás tipologías—, en esta reducción al silencio se encuentra la censura¹⁹. Con respecto a la

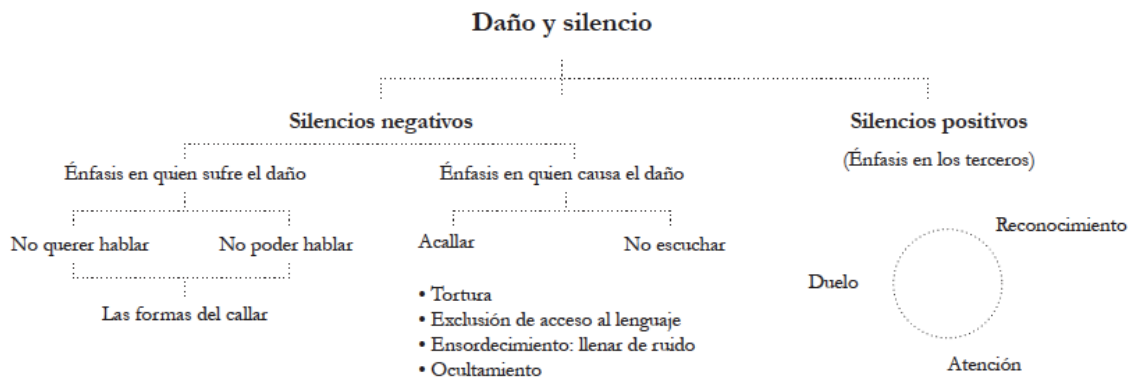
¹⁹ En su estudio sobre los rasgos que caracterizaron la práctica artística del grupo denominado la Escena de Avanzada durante los años 70 y 80 en Chile —en el marco de la represión ejercida por la dictadura—, Richard profundiza en los mecanismos empleados para eludir la censura: «La necesidad de despistar a la censura hizo que las obras de la Avanzada se volvieran expertas en travestimientos de lenguajes, en

«indiferencia», aunque el énfasis del autor se circunscribe al plano individual de quien la padece —«[i]ndividuos sin filiación, que a duras penas se mantienen en el ámbito social, pero que no despiertan el más mínimo interés en los que les rodean» (Le Breton, 2016, p. 76)—, es una categoría perfectamente trasladable al ámbito de lo colectivo-activo, tanto en la actitud de las instituciones como de la sociedad misma frente a quienes han sufrido la violencia; es el «no escuchar» del que habla Thiebaut (2017, p. 232). De hecho, junto con el olvido, Le Breton incluye la indiferencia como una forma radical de «descalificación del significado» ante la experiencia de «lo indecible». Esta última experiencia —la de «lo indecible»— se relaciona con la categoría de «enmudecimiento» de Reyes Sánchez (2017) o de «no poder hablar» de Thiebaut (2017), pero en el caso de Le Breton está presente también el deseo de contar que antecede al testimonio frustrado: «[i]mposibilidad de decir y de callarse, cruel indecisión entre dos necesidades igual de poderosas, dolor que produce una tensión imposible de aliviar» (2016, p. 83).

Bajo la idea de que existen silencios negativos y positivos, Carlos Thiebaut elabora su estudio «Daño y silencio» (2017) con la intención de adentrarse en la comprensión del silencio a partir de la tesis de que este «tiene significados diferentes según sean sus contextos y su carácter performativo» (2017, p. 220). La de Thiebaut se configura como la tipología más amplia y la que más perspectivas abarca pues no solo integra los silencios de quien padece y de quien inflige el daño, sino que tiene en cuenta a los terceros, a quienes se ven interpelados por el daño; a estos últimos hace referencia en la categoría de silencios positivos: «El silencio positivo es aquel que ejercen, como espectadores concernidos y como acompañantes implicados en la elaboración del daño, quienes perciben ese daño y se sienten interpelados» (2017, p. 243).

imágenes disfrazadas de elipsis y metalenguajes» (2007, p. 22). Estas «poéticas de la ambigüedad» no solo dan cuenta del silencio que se impuso sobre la expresión artística, sino que hablarían de una especie de silencio —los «travestimientos» del lenguaje— relacionado con lo críptico, con la elusión de un mensaje directo que debía, en cambio, diluirse en la evocación de lo no dicho. Asimismo, el análisis de Richard permite extraer otra de las formas de silencio que operan en las dinámicas de la censura, el control del sentido: «Pero el arte de la Avanzada no solo tuvo que luchar contra la censura y vencer a la autocensura. Debíó, además, burlar las maniobras de acomodamiento oficial que buscaban controlar el sentido de las obras una vez que estas habían logrado franquear las barreras y limitaciones que acondicionaban su salida a lo público» (2007, p. 23).

Figura 3. Daño y silencio

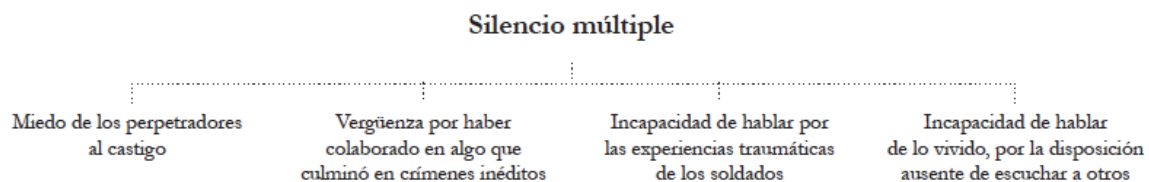


Fuente: elaboración propia con base en Thiebaut (2017).

El esquema de Thiebaut permite, no obstante, pensar que expresiones como la exclusión del acceso al lenguaje, el ensondecimiento, el ocultamiento o el no escuchar, si bien pueden ser motivadas directamente por los perpetradores del daño, también son muchas veces producto de la actitud de displicencia o indiferencia de las instituciones o de la sociedad misma –los terceros, «los espectadores»–, por lo que podría considerarse una categoría de silencios negativos relacionada con los no involucrados directamente en la experiencia del daño.

También desde la filosofía política, Wolfgang Heuer elabora el análisis titulado «Volver a hablar tras la muerte del lenguaje» (2017), en el que, con base en lo ocurrido con el Holocausto en la Alemania nazi, propone cuatro motivaciones para intentar describir lo que entiende como el «silencio múltiple» o el silenciamiento de la experiencia.

Figura 4. Silencio múltiple



Fuente: elaboración propia con base en Heuer (2017).

De entrada, podría objetarse la denominación general de Heuer, pues todo silencio es múltiple: «El silencio no tiene un significado unívoco, pues su orientación depende de cada específica

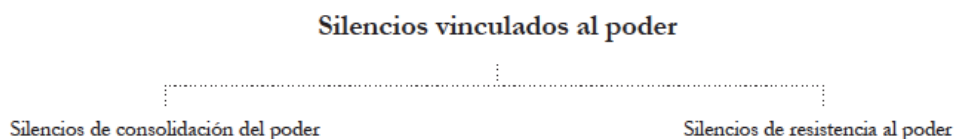
circulación social de la comunicación» (Le Breton, 2016, p. 55); es entonces cada situación particular la que permite delimitar y orientar el sentido de la ausencia de palabras. La formulación de Heuer se centra en el caso alemán y aborda el silencio que se instaló durante las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial. En palabras de George Steiner:

Millones de alemanes comenzaron a comentar entre ellos y a decir a los extranjeros crédulos que les atendían que lo que se contaba del pasado no era del todo cierto, que los horrores habían sido enormemente exagerados por la propaganda aliada y el periodismo sensacionalista (2013, p. 136).

Aunque la perspectiva de Heuer es reducida –tal como la de Reyes (2017)–, pues se focaliza en los perpetradores del daño, ofrece un panorama diverso para aproximarse a lo que sería una especie de silencio institucional; de hecho, pocos esfuerzos de clasificación del silencio se ocupan de profundizar en motivaciones como la vergüenza o la culpa, que no son del ámbito exclusivo de los perpetradores: como recuerda Giorgio Agamben, el sentimiento predominante entre los sobrevivientes de Auschwitz era el de la vergüenza (2010, p. 135).

Desde una aproximación que vincula la filosofía y los estudios del discurso, en su estudio «La conducta del silencio» (1992), Alfredo Fierro reconoce que el silencio «remite, por sí mismo, a contenidos y procesos mentales que la palabra no es capaz de tomar a su cargo» (1992, p. 55) y profundiza en ámbitos en los que el silencio se relaciona con el pensamiento, el deseo, la práctica, el final –la muerte– y las instituciones culturales. Justamente, es en este último contexto –«las instituciones culturales del silencio»– donde Fierro inscribe las manifestaciones de los que denomina «los silencios vinculados al poder», de los que es posible extraer una tipología vinculada con la experiencia del daño.

Figura 5. Silencios vinculados al poder



Fuente: elaboración propia con base en Fierro (1992).

Entre los silencios de consolidación del poder, Fierro incluye manifestaciones como los secretos de Estado, los secretos militares, las materias reservadas de las que no se habla o «el silencio que

a veces sigue al “enterado” de la suprema magistratura respecto a una sentencia de muerte» (1992, p. 73). Entre los silencios de resistencia al poder, Fierro se refiere en particular a los silencios de las víctimas, donde incluye específicamente el «silencio, bajo torturas, ante inquisidores religiosos o policiales, de quien se niega a confesar inexistentes crímenes o a delatar a otros compañeros»; en este último apartado hace referencia también al minuto de silencio, que puede o puede no estar relacionado con una actitud de protesta o resistencia frente al poder (1992, pp. 73 - 74).

1.2.2 Acerca de la noción de daño

En el capítulo IV de *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad* (2013), informe general del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), se lleva a cabo un análisis de los daños y los impactos causados por el conflicto armado colombiano en el periodo que va de 1958 a 2013. Más que una reflexión general sobre el concepto de daño, el informe construye una tipología de los daños y sus impactos, bajo el reconocimiento de que se trata de un «entramado de situaciones que se relacionan mutuamente, lo cual hace difícil separar y especificar aquello que es propio de cada tipo de daño» (2013, p. 260). Dicha clasificación reúne los daños en cuatro grandes tipos: los daños emocionales y psicológicos²⁰, los daños morales²¹, los daños socioculturales²² y los daños políticos²³. Se trata de un amplio desarrollo que, además de describir los rasgos de las

²⁰ Entre los daños emocionales y psicológicos se encuentran el miedo, la angustia y la incertidumbre; la nostalgia y la tristeza; el odio, la rabia, la impotencia, la culpa y la vergüenza (CNMH, 2013, pp. 261 - 268).

²¹ Los daños morales son entendidos como «toda modificación dolorosa del espíritu, consistente en profundas preocupaciones, o en estados de aguda irritación que afectan el honor, la reputación y el equilibrio anímico de las personas que incide en la aptitud del pensar, de querer o de sentir» (Carlos Alberto Gherzi, citado por CNMH, 2013, p. 268). Entre estos se encuentran el sacrilegio, la profanación, la humillación, los señalamientos, las falsas imputaciones, la estigmatización y la exaltación de las acciones criminales (2013, pp. 268 - 272).

²² Los daños socioculturales son considerados como «lesiones y alteraciones producidas en los vínculos y relaciones sociales. Las agresiones incluyen la vulneración de las creencias, prácticas sociales y modos de vivir de las comunidades. Estos daños, que afectan colectivamente a las comunidades, son consecuencia de la prohibición explícita o del impedimento y las dificultades que experimentaron las personas y las comunidades para mantener sus relaciones, vínculos e intercambios, con los cuales participaban de la construcción de la identidad grupal y colectiva» (CNMH, 2013, p. 272). Entre estos se encuentran la destrucción de espacios de encuentro; la interrupción del trabajo y actividades de producción; el menoscabo de las relaciones de confianza; los atentados contra creencias y prácticas; la instauración de nuevos ideales sociales; los daños materiales; los daños ambientales y los daños a los pueblos indígenas y afrocolombianos, como el exterminio cultural y la intervención en los sistemas normativos de pueblos y comunidades (2013, pp. 272 - 281).

²³ Los daños políticos son descritos por el CNMH como «aquellos causados por los esfuerzos premeditados de los actores armados en muchos casos con el apoyo de las élites locales o regionales, para impedir,

mencionadas dimensiones de afectación, establece los impactos que dichos daños generan tanto en el plano individual como en el colectivo.

En *Episteme de la victimidad: Reposicionar al sobreviviente y reparar a la víctima* (2017), Óscar Acevedo asume la idea de daño, de manera general, como «perjuicio», en términos jurídicos; sin embargo, además del daño que se sufre, su concepción abarca la cuestión de las respuestas —en este caso, las institucionales—: «En torno al daño se edifican respuestas gubernamentales que per-forman (dan forma a las subjetividades y definen los trata/mientos que se les deben ofrecer)» (2017, p. 35). Al igual que el CNMH, Acevedo construye su reflexión a partir de distintas clasificaciones del daño, de las cuales cabe profundizar en dos. La primera de estas tiene que ver con lo que denomina la «sujeción al daño», en la que incluye las categorías de daño ontológico, daño por impunidad y daño político²⁴, que determinan, a su vez, tres subjetividades —o «tres duelos en el doble sentido de dolor y lucha»—: víctima sufriente (duelo psicológico), sobreviviente (duelo por la injusticia) y superviviente (duelo por una sociedad mejor) (2017, p. 38). Con esta diferenciación, en el marco de una aproximación crítica al concepto de «víctima» —a partir de lo que denomina «episteme de la victimidad»²⁵—, Acevedo busca des-homogeneizar la noción de víctima, que, afirma, se ha convertido en un «dispositivo de producción de subjetividad» que desconoce las particularidades y la singularización de los sujetos del daño (2017, p. 41). A este

silenciar o exterminar prácticas, mecanismos, organizaciones, movimientos, partidos, liderazgos e idearios políticos calificados como opuestos y percibidos como peligrosos o contrarios a sus propósitos e intereses. Se trata de acciones que inhiben e impiden la participación ciudadana en las decisiones públicas, así como en la organización, deliberación y oposición política a través del uso de varios métodos de agresión como los siguientes: la eliminación física de personas, atentados, amenazas, criminalización, destierro, estigmatización e instauración del terror» (2013, p. 281). Entre los daños políticos se encuentran la persecución de organizaciones, líderes y simpatizantes; la estigmatización de la protesta, de la movilización social y del pensamiento crítico; las decisiones de los resultados electorales por parte de los actores de la guerra; la persecución y el exterminio de la Rama Judicial, los falsos procesos judiciales; la infiltración de organizaciones sociales y la complicidad de agentes del Estado con actores criminales, así como el daño al proyecto de vida. (2013, pp. 281 - 288).

²⁴ En la idea de daño ontológico, Acevedo incluye «daño vital, material, psicológico, a la vida en relación al proyecto de vida, el daño psicosocial al vínculo, el daño colectivo al capital organizacional, el daño cultural a la identidad, a los saberes y prácticas habituales»; en la idea de daño por impunidad, estarían la «inoperancia de la justicia para lograr la verdad, la sanción, la reparación»; por último, en los daños políticos estarían la «sociedad indiferente, indolente, de pobres liderazgos, baja participación comunitaria y social, incapacitada para acoger, apoyar, acompañar y solidarizarse con las víctimas» (2017, p. 38).

²⁵ En su aproximación al tratamiento de los sujetos del daño por parte de las distintas instancias que interactúan en el marco de procesos de justicia transicional, Acevedo entiende la «episteme de la victimidad» como «una reflexión crítica sobre los discursos que tratan de y sobre las víctimas» (2017, p. 35).

respecto, Alejandro Gamboa, a propósito de la producción artística relacionada con la violencia, advierte sobre el peligro de construir «representaciones reduccionistas» o «arquetipos de victimización» que fijen la identidad de las víctimas en dimensiones únicas o simplificadoras que desconozcan la complejidad del conflicto y sus actores (2016, p. 33). La segunda clasificación que Acevedo hace del daño, más en línea con la del CNMH, tiene que ver con la tipología sobre las expresiones del daño, tanto en la dimensión psicológica individual²⁶ como en la psicosocial²⁷.

Thiebaut, por su parte, entiende el daño como «esa forma de mal o de negatividad que no solo sufrimos y padecemos, sino ante la que también respondemos» (2020, p. 1); es decir, integra en el concepto la idea de experiencia –abordada arriba– y la de elaboración, que puede leerse también como una doble temporalidad: el momento en que se es dañado y el momento de la demanda del cese del daño. Se trata entonces de una concepción ampliada que –como se mencionó en el subapartado sobre las tipologías del silencio– permite considerar también aquellos silencios relacionados con los trabajos del daño y sus demandas: resistencia, protesta, duelo, entre otros. En este sentido, el esquema de Thiebaut no solo contempla los actores directamente involucrados en la experiencia directa del daño –perpetradores y víctimas– sino que extiende la reflexión hasta lo que denomina las «terceras figuras», como una de las posiciones del sujeto frente al daño. Thiebaut concibe la articulación entre perpetradores, víctimas y terceras figuras como la de un entramado de relaciones que se entrecruzan y que configuran un sistema de autoridades y responsabilidades (2020, p. 6). Es en las mencionadas terceras figuras –en las que se incluyen jueces, historiadores, escritores y sociedad en general– en quienes recae uno de los conceptos clave de las reflexiones de Thiebaut con respecto al daño: el concernimiento, al que entiende como «la actitud práctica que nos implica en las tareas del daño» (2020, p. 1). Es el concernimiento el que posibilita el esfuerzo por comprender el daño:

[...] podemos, ciertamente, sentirnos desbordados por cada uno de los casos pero pronto advertimos, o podemos hacerlo, que ahí acontecieron procesos cuya estructura cabe esforzarse en develar y de que es menester hacerlo. Ese desvelamiento va de la mano del concernimiento que he mencionado: porque aquel daño nos concierne y nos reclama, intentar comprenderlo o afanarse en hacerlo es una tarea inexcusable. Y, la inversa, llegar a ver un daño como tal, y no

²⁶ Aunque reconoce que los daños de tipo psicológico individual aún están pendientes de tipificación, Acevedo incluye entre estos los trastornos mentales y del comportamiento de difícil tratamiento y los trastornos mentales y del comportamiento de pronóstico favorable (2017, p. 82).

²⁷ Entre estos, Acevedo lleva a cabo una diferenciación entre los «daños de expresión psicológica individual con efectos concretos en el vínculo social» y los «daños detectados en los procesos de institucionalización de la episteme de la victimidad» (2017, pp.83 - 86).

como una calamidad inevitable, intentar comprenderlo, puede incitar el concernimiento. Comprender los daños que los humanos nos causamos unos a otros obedece al imperativo mayor, que subyace a la vida misma, de atenderlos, de cuidarlos, de prevenirlos (Thiebaut, 2020, p. 2).

En términos generales, Thiebaut entiende el daño como la manera de «nuestro presente» de reflexionar y atender a la experiencia del sufrimiento humano; es un concepto que en lugar de concebir dicho sufrimiento «como males que solo cabe soportar» lo entiende como «una negatividad que [...] reclama acciones» (2020, p. 11). En este sentido, los planteamientos de Thiebaut permiten inscribir al poeta en la experiencia del daño, en tanto tercera figura que es interpelada y que, lejos de sumergirse en una contemplación pasiva, apuesta por una comprensión concernida, por un reclamo de atención, frente a dicha experiencia²⁸.

1.3 Silencio y decir poético

Este último apartado del capítulo teórico de la investigación busca aproximarse a distintas reflexiones que, de acuerdo con las particularidades de la palabra poética, han ubicado a esta última como la más cercana al silencio, en oposición a la palabra prosaica o discursiva. En este sentido, y en línea con la afirmación de María del Rosario Acosta que señala que «[l]a imposibilidad de decir ha sido paradójicamente el motor de toda necesidad artística de decir» (2006), esta reflexión indaga, en un primer momento, por la relación poesía-silencio a partir de la comentada concepción ontológica del silencio y por la manera en que, a partir de un deseo de acceder a esa especie de silencio originario, diversas tradiciones poéticas se han acercado a lo

²⁸ Por estas consideraciones, se opta en esta investigación por privilegiar la noción de «daño» antes que la comúnmente empleada de «violencia», que también aparecerá en diversos momentos del trabajo. Esta última será entendida desde las aproximaciones del sociólogo noruego Johan Galtung, para quien la violencia –en términos generales– se entiende como «algo evitable que obstaculiza la autorrealización humana», donde «autorrealización humana» alude a las «necesidades del hombre [...] básicas, materiales y no materiales» (Galtung, 1981, pp. 92 - 96). No obstante, Galtung trasciende esta visión general –que en otro de sus textos entenderá bajo la idea de «daño»: «*violence means harming and/or hurting*» (1996, p. 2)– por medio de una tipología –«*The Direct-Structural-Cultural Violence Triangle*»– en la que incluye la violencia directa –la violencia que vemos (física, verbal, psicológica)– y dos violencias que subyacen a esta: la violencia estructural, relacionada con la desigualdad social y económica, y la violencia cultural, vinculada con la esfera simbólica –ideología, religión, lenguaje– y que, de una u otra manera, legitima las otras dos (1996, p. 2). Esta diferenciación aparece también en los planteamientos de Judith Butler, quien afirma que «[s]in discutir la violencia del golpe físico, se puede sin embargo insistir en que las estructuras o los sistemas sociales, incluido el racismo sistémico, son violentos. Efectivamente, el golpe físico a la cabeza o el cuerpo es una expresión de la violencia sistémica, y en ese punto hay que poder entender la relación de ese acto con la estructura o el sistema» (2020, p. 14).

indecible, a lo inefable, o se han posicionado como el lenguaje de *lo otro*, de «*lo distinto*» (Han, 2018), en respuesta al ruido de la comunicación cotidiana. En un segundo momento, con base, entre otras, en las propuestas de análisis de la pragmática del discurso lírico –de José María Paz Gago (1999) y de Ángel Luis Luján (2005, 2007)–, así como de la retórica del silencio –de Ramón Pérez Parejo (2013) y de Juan Manuel Ramírez Rave (2016)–, se busca establecer las instancias de aparición y operación del silencio en el poema. La idea general de este segundo sub-apartado, que pretende delimitar el ámbito metodológico para el análisis de los poemas en la investigación, es la de inscribir los mecanismos mediante los cuales figura el silencio en el texto en las instancias y procedimientos de análisis que implica la lectura pragmática, que entiende el quehacer poético en su dimensión comunicativa.

1.3.1 Silencio y tradición poética

Como se mencionó en el primer apartado de este capítulo, algunas de las reflexiones de Heidegger en torno al silencio se desarrollan a partir de sus estudios sobre la obra poética de Friederich Hölderlin, así como las de Rainer M. Rilke y Georg Trakl. A Hölderlin, de quien afirma Heidegger que poetiza la esencia misma de la poesía –«el poeta del poeta» (Heidegger, 2016, p. 38)–, dedica diversos ensayos en los que aparece como núcleo la relación del decir poético, en tanto palabra primordial, con el silencio. Si hay, como explica Colodro –en un fragmento comentado arriba–, una pérdida de contenido fundante en el momento en que el silencio se denigra a la condición de palabra inteligible, un sentido que no puede ser nombrado, sería la palabra poética la única capaz de restituir dicha carencia, en la medida en que «se sabe establecida en función de una copertenencia con el origen silencioso del mundo» (Colodro, 2004, p. 24). Si bien aclara Colodro que dicha palabra está también sometida a la superficialidad del lenguaje, es la ambivalencia de su condición auténticamente metafórica la que le permite aproximarse a lo innombrable del sentido.

Es en el análisis del poema «Como cuando en día de fiesta», de Hölderlin, donde Heidegger indica que «la palabra auténtica solo puede brotar del silencio», en tanto es el poeta el que guarda la «callada conmoción de lo sagrado en la quietud de su silencio» (2016, p. 75). Esta idea de lo sagrado –que en el ensayo de Heidegger es también entendida como «lo de antaño», «lo inmediato inaccesible» o «la omnipresencia inmediata»– no es otra cosa que aquello originario

que se encuentra «tranquilamente resguardado en el alma del poeta»²⁹ y que se hace palabra tras el estremecimiento de esta, al ser golpeada por el rayo de lo sagrado (2016, pp. 76 - 77). Mujica denomina a esta disposición del poeta en el pensamiento heideggeriano como un «escuchar ontológico» que le permite devenir en el instaurador del lenguaje original (2016, p. 26).

De acuerdo con María del Rosario Acosta, hay un momento de la historia en que el hombre del romanticismo «descubre que todo aquello que domina no es más que un espejismo, porque la construcción racional del mundo [...] no le ha servido sino para convertirlo en un ser antinatural, completamente separado de la naturaleza, de los otros» (2006). En pocas palabras, para el hombre romántico –y Hölderlin lo era–, la conceptualización y la racionalidad discursiva lo que han hecho es alejar al hombre de la verdad, en lugar de acercarlo a ella; una verdad que se entiende como lo inabarcable, lo indecible³⁰, «aquello infinitamente otro». En ese sentido, la experiencia estética se presenta como posibilidad de acercamiento a dicha verdad, como camino que permitiría regresar, en cierta manera, a la unidad perdida, a partir del silencio y la contemplación; se trata de una nostalgia, dice Acosta, que se resolvería en el callar (2006): «lo infinito –afirmaba Novalis– se manifiesta a través de lo finito» (citado por Acosta, 2006), y esto finito es la creación artística.

Tzvetan Todorov hace también referencia a esta noción de lo indecible en el pensamiento romántico, que entiende que solo el arte es capaz de expresar lo que la lengua no dice (1991, p. 268). En concreto, con respecto a la poesía, señala que «[a]unque el lenguaje sea su material, la poesía está dotada de atributos estéticos y por lo tanto puede expresar las ideas inaccesibles a ese lenguaje mismo» (1991, p. 269). Tal como en el caso de la ambigüedad a la que se refiere Colodro, Todorov, siguiendo a Kant, ve en la sobreabundancia de sentido el rasgo principal que diferencia al lenguaje poético del no poético y que compensa la ausencia de una representación principal:

²⁹ «más llenos de sentido y más perceptibles por nosotros / flotan suspendidos entre el cielo y la tierra y entre los pueblos: / los pensamientos del espíritu común son, / los que culminan callados en el alma del poeta» (Hölderlin, citado por Heidegger, 2016, p. 56).

³⁰ Como parte de sus reflexiones sobre el silencio y la música, Vladimir Jankélevitch establece una diferenciación entre las nociones de «lo indecible» y «lo inefable»: la primera, pensada desde cierta negatividad, tendría que ver con aquello sobre lo que no hay nada que decir; la segunda, propia del ámbito de la mística, se relaciona con aquello que, por su infinitud, resulta inexpresable (en Garrido, 2013, p. 318).

«el lenguaje lógico es adecuado, el lenguaje poético no lo es, pero gracias a la pluralidad, expresa lo indecible» (Todorov, 1991, p. 270).

En su reflexión sobre la estructura de la lírica moderna, Hugo Friedrich señala que esta se caracterizó por una disonancia y una oscuridad deliberada, con las que diversos poetas quisieron alcanzar lo incomprensible mediante un distanciamiento considerable de las expresiones unívocas y la búsqueda de una concepción autónoma del lenguaje (1959, pp. 14 - 18). En oposición a la unidad entre vida, obra y naturaleza que persiguió el romanticismo, la lírica moderna se fundamentó en rasgos como la «[i]nterioridad neutral en lugar de sentimientos, fantasía en lugar de realidad, mundo fragmentario en lugar de mundo unitario, fusión de lo heterogéneo, caos, fascinación por medio de la oscuridad y de la magia del lenguaje» (Friedrich, 1959, p. 37). Para Friedrich, quien basa su estudio en la obra de Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé, fue este último quien llevó al extremo los presupuestos de la poesía moderna al abandonar el «terrenal sentido del hablar», el de la comunicación, y llevar la palabra a los límites del silencio: «El silencio en Mallarmé penetra en sus poemas por medio de las cosas “calladas” (es decir, anonadadas) y por medio de un lenguaje que con los años va siendo cada vez más escueto en cuanto al vocabulario y más ligero en cuanto a la musicalidad» (Friedrich, 1959, p. 185). El poema ideal, diría Mallarmé, sería el «poema callado, en blanco» (citado por Friedrich, 1959, p. 185). La palabra mallarmeana fue también una respuesta al ruido del periodismo, de la información y de la publicidad que comenzaba ya a dominar el ambiente a finales del siglo XIX y comienzos del XX.

Justamente, en relación con esta última perspectiva y con la posición —ética, si se quiere— que asume el poeta en la actualidad circundante, el filósofo surcoreano Byung-Chul Han recurre a la idea de Adorno sobre la «extrañeza del mundo» que reposa en todo arte y afirma que, en el mundo actual, «ha surgido un campo visual familiar del que se ha eliminado toda negatividad de lo extraño y distinto, una caja de resonancia digital en la que el espíritu subjetivo ya solo se encuentra a sí mismo» (2018, p. 97). En este contexto, la poesía aparece como el «lenguaje de lo distinto»: aquello que «da testimonio de la presencia de lo ajeno que se custodia en ella» (2018, p. 98). Los planteamientos de Han surgen del análisis que hace de la poesía y las reflexiones de Paul Celan, de quien dice que ve en la poesía «una fuerte propensión a enmudecer», en un silencio que, frente al ruido de la hipercomunicación, se establece como el estar a la escucha que permite

que acontezca el encuentro con *el otro*, con *lo otro*. También Hans-Georg Gadamer, al analizar la poesía de Paul Celan, se había referido al posible enmudecimiento de los poetas en los tiempos de la tecnificación; se trataba de una poesía que, dice, requería de un oído particularmente afinado ya que, si bien no sería propiamente silencio, sí había bajado su tono de voz (Gadamer, 2004, p. 117). Tanto los planteamientos de Han como los de Gadamer coinciden con la comentada idea de Steiner sobre una tendencia al abandono de la palabra.

De otro lado, además del relato autobiográfico, género comúnmente empleado para dar testimonio de la unión con la divinidad, también la tradición mística ha encontrado en la palabra poética las posibilidades más fecundas para dar cuenta de la inefabilidad de la experiencia trascendente. Para Juan Martín Velasco (1999, p. 53), el vínculo cercano entre poesía y mística se presenta en la función central que cumple el símbolo en ambos lenguajes y señala que la prueba de esta cercanía radica en el hecho de que, en diversos casos, el místico ha sido también poeta, encuentro en el que destaca el caso emblemático de san Juan de la Cruz, al que podrían sumarse las experiencias y obras de poetas como santa Teresa de Jesús, José Ángel Valente, Ernesto Cardenal y Hugo Mujica. La escritura «silenciosa» (Pérez Parejo, 2013, p. 26) de algunos de estos autores no da cuenta únicamente de la imposibilidad de transmitir la experiencia del misterio, sino que recoge el mutismo –el silencio interior– que se requiere como disposición inicial a la escucha en toda oración o diálogo con la divinidad. Cercanas a este silencio que aparece en buena parte de los poemas de la tradición mística se encuentran expresiones como las del haikú –de origen japonés–, el neopurismo o la llamada poesía del silencio –cultivada, particularmente, en España, durante las últimas tres décadas del siglo XX–, que aún hacen parte de la producción poética contemporánea.

1.3.2 El silencio en el poema: entre una pragmática del texto lírico y una retórica del silencio

Frente a las carencias de las teorías literarias inmanentistas de mediados del siglo XX, que privilegiaron los estudios de los rasgos formales y estructurales del poema, la pragmática de la literatura –en particular la pragmática del discurso lírico– ha pretendido aproximarse al poema desde su dimensión comunicativa, tanto a partir del estudio de los contextos de producción y recepción como de los entornos históricos, sociales y culturales. Desde esta perspectiva, el poema, en palabras de José María Paz Gago, es un texto que «instaura un sistema peculiar entre

emisor y receptor, enunciador y enunciatario líricos, a partir de ciertos rasgos formales que fundamentan su original comportamiento comunicacional» (1999, p. 2). En términos generales, la idea de trascender la visión autotélica del texto lírico busca reconocer que detrás de cada poema está la intención de provocar determinados efectos en quien lo lee (Luján, 2005, p. 12). Es decir que, si bien en un primer momento el decir poético se refiere a su propio lenguaje –instancia en la que radicaría su autorreferencialidad–, es a través de ese mismo lenguaje que «habla de una nueva manera [...] de las realidades fácticas o espirituales, exteriores o interiores», a partir de un despliegue textual que, de acuerdo con Paz Gago, opera como «mundo metafórico», donde el mundo de referencia aparece como «espacio modalizado» que se manifiesta en el texto (1999, p. 116).

El análisis pragmático del texto lírico propuesto por Paz Gago (1999) reconoce principalmente tres elementos constitutivos del decir poético: la enunciación, la recepción y los códigos poéticos, entendidos estos últimos como el sistema de coordenadas o pautas que inscribe el enunciador en el texto con determinada intención sobre el lector; entre estos se encuentran el código rítmico y el código retórico. En una línea similar se inscribe el procedimiento de lectura sugerido por Ángel Luis Luján (2007), quien propone la aproximación al texto lírico a partir del análisis de instancias como los marcos del poema –en la que examina la vinculación del poema con la tradición literaria³¹, así como elementos como el título y los epígrafes, entre otros–, el tema del poema –que incluye elementos como las isotopías, los tópicos o motivos propios de la tradición poética–, las estructuras textuales y, por último, elementos relacionados directamente con la perspectiva pragmática –enfoque que, para Luján, es el que organiza el conjunto del poema como acto de comunicación (2007, p. 15)–, como los deícticos –de persona, de tiempo y de lugar– y los actos de habla.

Además de la aproximación a la dimensión comunicativa del texto lírico, estos esquemas resultan también pertinentes para el abordaje de los mecanismos por medio de los cuales el silencio ingresa al poema, cuya aparición puede darse, justamente, en el plano de la expresión, en el plano del contenido o en los procedimientos enunciativos. A continuación, se exponen entonces las

³¹ Si bien Paz Gago (1999) no asume este como un elemento diferenciado en la presentación de su esquema, sí lo incluye cuando lleva a cabo el análisis de los cuatro poemas en los que pone a prueba su apuesta metodológica.

maneras en que el fenómeno del silencio participa de la configuración del texto lírico en los elementos sugeridos en las propuestas de lectura de Paz Gago y de Luján; cabe aclarar que estas no serán asumidas a manera de pasos estrictos que se deben seguir sino que serán contempladas a lo largo del trabajo –junto con las de otros autores– como portadoras de los elementos necesarios que se deben tener en cuenta para el análisis de los poemas.

En una primera instancia, el análisis de los textos líricos atenderá a los mecanismos de enunciación del poema; es decir, reflexionará sobre las implicaciones de *quién* habla en el texto. Frente a la histórica discusión sobre la naturaleza expresiva o imitativa del poema (Guerrero, 1998), Paz Gago afirma que, en lo relativo a la instancia enunciativa, el poema lírico se caracteriza, justamente, por la falta de especificidad modal, y se inclina entonces por asumirlo como una especie de conciliación que toma distancia de la oposición radical entre ficción y verdad, para comprender que la poesía lírica está compuesta de «un conjunto de textos muy heterogéneos, que admite una gran variabilidad histórica, una singular riqueza de formas y significados, una abundancia multiforme de fórmulas y modalidades enunciativas como receptivas» (1999, p. 108). Luján, por su parte, establece una serie de tipologías alrededor de la enunciación y la recepción que dan cuenta de la complejidad enunciativa del género y que ratificarían la mencionada imposibilidad de definirlo a partir de la especificidad modal. En la clasificación de los déicticos de persona que emprende Luján (2007, pp. 226 - 248) se encuentran poemas enunciados en primera persona –propia o ajena–, en segunda persona –determinada o propia, imposible o impropia, así como como la autocomunicación, la segunda persona generalizada o la apelación sin un «yo» explícito–, en tercera persona –singular y plural– y, por último, los cambios de persona en el poema.

En cuanto a la aparición del silencio en el poema, relacionada con los procedimientos de enunciación, Ramón Pérez Parejo identifica la focalización lírica como una de las claves de la poesía silente, donde

[...] salta a la vista una ocultación o escamoteo del sujeto. Al conceder protagonismo al lenguaje y a su relación con el silencio, la figura del sujeto lírico tiende a desaparecer, a difuminarse entre el blanco de la página [...]. La poesía del silencio está asociada a la renuncia del yo mediante técnicas de diseminación, de dialogismo, de otredad, pero, sobre todo, de difuminación y ocultamiento [...]. El sujeto desaparece o queda en función sintomática implícita para dar

protagonismo a una voz impersonal que trata de revelar lo indecible [...] Estos textos anteponen el objeto y la contemplación al sujeto que los convoca (2013, p. 33).

La importancia de la figura enunciativa en el análisis de poemas que abordan la relación silencio-daño –así como la de los procesos de recepción– se evidencia, por ejemplo, en la propia tematización o problematización que llevan a cabo los textos con respecto a las posibilidades o imposibilidades de la comunicación en los contextos de violencia, problemas en los que han puesto la mirada justamente las expresiones analizadas en esta investigación. Con relación al «escamoteo del sujeto» señalado por Pérez Parejo, será frecuente encontrar en los poemas abordados aquello que Luján entiende como la enunciación en tercera persona, y que ya en un estudio anterior había denominado como «poemas sin la aparición del “yo”»; entre estos, se incluyen poemas narrativos, descriptivos e impersonales. La decisión de prescindir de la explicitación del hablante en el texto obedece, para Luján, a una «intención objetivadora [...] un intento de eliminar toda mediación entre el contenido del poema y el lector» (2005, p. 153). Esta eliminación aparente de la instancia mediadora será frecuente también en los poemas construidos en estilo directo; es decir, la presentación de un diálogo entre personajes –«diálogo poético» o «diálogo textualizado» (Luján, 2007, p. 24)–, que Luján inscribe en su categoría de poemas en tercera persona.

En una segunda instancia, el análisis –tal como lo estipula la propuesta de lectura de Paz Gago– se ocupará entonces del funcionamiento de los códigos poéticos, que, como se indicó arriba, se conforman con el código retórico –que opera en el plano semántico– y el código rítmico-métrico –que opera en el plano formal–. Luján (2007), por su parte, entiende esta instancia del análisis como el nivel léxico-semántico. Es, justamente, cuando el receptor logra descodificar y activar dichos códigos que se alcanza el «efecto poético», entendido como «efectos de naturaleza cognitiva y emocional» que percibe el lector «competente y cooperativo» (Paz Gago, 1999, p. 130).

En relación con el código retórico, afirma Paz Gago que este se constituye como un sistema de estrategias textuales que buscan configurar las estructuras significativas del poema y que aparecen en este a partir de las «asociaciones semánticas imprevisibles e inesperadas, el establecimiento de relaciones originales entre unidades o construcciones sintácticas y semánticas, los tropos y figuras» (1999, pp. 151 - 153). En el modelo general, integran este código, entre otros, factores

como las isotopías –reiteraciones semánticas que aportan la coherencia al texto–, así como los tropos y procesos metafóricos –figuras que implican una manipulación semántica–.

Si bien la idea de una retórica del silencio puede parecer contradictoria (Block de Behar, 1999, p. 11), es posible entenderla como el conjunto de recursos y procedimientos que emplea un autor para que el silencio se escuche en su obra (Ramírez Rave, 2016, p. 145). En cuanto a las isotopías o los campos semánticos relacionados con el silencio, Pérez Parejo señala que estas se asocian usualmente con imágenes o tópicos –muchas veces tomados de la simbología mística– como lo celeste, la luz, lo blanco, la ausencia, la noche, la penumbra, entre otros (2013, pp. 34 - 35). Con respecto a figuras y tropos –en los que se ahondará específicamente en el Capítulo 5 de esta investigación, pero cuya presencia es transversal a todo el trabajo– podrían mencionarse algunos que callan sentidos, como la elipsis, la reticencia, la metáfora o el eufemismo. Asimismo, la aparición del silencio en el plano retórico puede darse a partir de la tematización misma que el poema hace de la idea de silencio, así como mediante la ruptura de la sintaxis lógica (Pérez Parejo, 2013, pp. 31-32), la terminación abrupta de versos, estrofas o poemas y efectos de inconsecuencia (Armantrout, 2007, p. 24), entre otros recursos.

En cuanto al código rítmico-métrico –que en Luján (2007) hace parte del nivel morfosintáctico del análisis–, su función es la de «imprimir al poema una disposición gráfica y textual específica para dotarlo de ritmo, un especial efecto sonoro que va dirigido a intensificar los efectos placenteros de la recepción poética» (Paz Gago, 1999, p. 146). Para el caso específico de esta investigación, como lo afirma Paz Gago (1999, p. 224), es necesario tener en cuenta que las convenciones tradicionales que regían el metro han perdido relevancia normativa frente al verso libre, y que los mecanismos rítmicos se despliegan ahora en recursos como repeticiones o paralelismos. En este sentido, y con el objeto de rastrear las distintas posibilidades en que aparece el silencio en el poema, más que a mecanismos tradicionales de ritmo y sonoridad, el denominado código rítmico-métrico debe atender a ciertos rasgos de la materialidad de la palabra, a la disposición del texto en la página o a espacios en blanco³², entre versos, entre palabras o entre

³² Una lectura sobre la relevancia de la disposición tipográfica del poema puede desprenderse del análisis que hace Octavio Paz sobre los signos en la poesía moderna –específicamente en la obra de Mallarmé–, donde encuentra cierta posibilidad de negación de la sucesión lineal a partir de la organización textual; es decir, un escape en el manejo del espacio en la página «a la tiranía tipográfica que nos impone una visión longitudinal del mundo, como si las imágenes y las cosas se presentasen unas detrás de otras y no, según

las sílabas mismas (Tobón, 1992, pp. 28 - 35)³³. A propósito de este tipo de recursos, Pérez Parejo incluye algunos criterios sobre tipografía y versificación como el segundo punto de su decálogo para una poesía del silencio: esta debe incluir entonces

[...] una inclinación o un predominio de los poemas cortos, la versificación corta, la ausencia de rima y la participación significativa de los espacios en blanco. Quiero destacar la significación de los encabalgamientos abruptos que rompen significados esperados y crean otros al generar el siguiente verso, rompiendo así las expectativas del lector y creando el consiguiente extrañamiento. Hay por otro lado un gran simbolismo de los espacios estróficos e interversales y una significación del fondo blanco de la página en el que se inscriben los poemas como si se tratara de signos que –en lugar de escribirse sobre el espacio– parecen surgir del fondo blanco de la página (2013, p. 30-31).

Con relación al encabalgamiento, en él encuentra Giorgio Agamben el único criterio que permitiría distinguir el discurso poético del prosaico, en tanto es en el final del verso donde se mantienen la tensión y la oposición entre sonido y sentido, entre semiótica y semántica (2016, pp. 249 - 250). En la medida en que en el encabalgamiento se materializa la no coincidencia entre la unidad de sonido y la unidad de sentido, se abre en ese espacio final del verso la oposición que mantendría viva la poesía. También ve Agamben en la rima este desplazamiento entre un acontecimiento semiótico, que sería la repetición de un sonido, y otro semántico, «que induce a la mente a exigir una analogía de sentido allí donde no puede encontrar más que una homofonía» (2016, p. 250). En el análisis de Agamben, el silencio, además de esta discordancia que se crea entre sonido y sentido, aparece al final del poema como el espacio donde dicha oposición se mantendría, en tanto el encabalgamiento ya no es posible (2016, p. 258). Sería también, el espacio donde el sentido aún está abierto.

Hasta aquí, a partir de diversas formulaciones teóricas, este capítulo se propuso establecer los fundamentos conceptuales bajo los cuales es posible articular las nociones de silencio-daño-poesía, tomando como eje la doble posibilidad de comprensión del silencio en tanto espacio pre-comprensivo –y su relación con el lenguaje lírico– y en tanto práctica –y su relación con la experiencia del daño–. Claramente, los apartados aquí incluidos no agotan los desarrollos conceptuales ni los instrumentos metodológicos presentes a lo largo de la investigación –como

realmente ocurre, en momentos simultáneos y en diferentes zonas de un mismo espacio o en diferentes espacios» (2011, p. 271).

³³ Con respecto a estos mecanismos, el poeta Jorge Cadavid habla de «las tácticas del silencio», en las que incluye el balbuceo, la fragmentación, las variantes tipográficas y los espacios en blanco (2016, p. 236).

lo son aproximaciones a la idea de espacio, presentes en el Capítulo 3, o el empleo de la perspectiva del análisis crítico del discurso, presente en el Capítulo 5, o la teoría del testimonio, los estudios de la memoria y planteamientos de la estética de la recepción, entre otros, necesarios para el diálogo con el corpus de poemas–, pero sí permiten delimitar las nociones principales e intentan hacer, de una u otra manera, más operativo el concepto de silencio, al abordarlo desde su carácter relacional.

2. Del estruendo de la guerra al silencio de su rastro

Alguna vez fuimos al combate.

*Y en los valles llenos del humo rebelde
y del «hurra» de los cañones y de los gritos,
sentí reverdecer el espíritu como
bajo el tajo que poda los árboles jóvenes.*

Alguna vez fuimos al combate.

AURELIO ARTURO

En su estudio *Twentieth-Century War Poetry* (2005), Philippa Lyon y Nicolas Tredell llevan a cabo un análisis de las prácticas poéticas surgidas de algunos de los conflictos bélicos de mayor impacto en el siglo XX –en particular las dos guerras mundiales y la guerra civil española–, con el fin de trazar una delimitación general de la *war poetry* o poesía de guerra, a la que conciben como un género en sí misma. En tanto género, no se trata de una categoría fija; ha evolucionado en el tiempo, a partir de los rasgos propios de cada contexto estético, de cada poeta y de cada conflicto. Dicha evolución, como lo afirman Lyon y Tredell, tanto desde el punto de vista de la producción lírica como de su recepción, ha oscilado, principalmente, entre dos polos: de un lado, la exaltación heroica que elogia los valores patrióticos y el arrojo de los combatientes –entre los que se destacaban los *soldier-poets*, poetas-soldados– en el campo de batalla, visión que, en cierta medida, alberga cierta justificación de la guerra; de otro, las corrientes pacifistas, cuyas voces cobraron relevancia en las décadas de los años veinte y treinta, tras asumir con cierta perspectiva temporal las consecuencias de la Primera Guerra Mundial, y que, posteriormente, se posicionaron como la visión predominante a partir de las movilizaciones sociales y protestas anti-bélicas en los años sesenta y setenta. Entre estos dos extremos, la poesía de la guerra en el siglo XX cumplió diversas funciones: sirvió para el consuelo, la conmemoración y la remembranza en relación con los caídos; y, asimismo, operó como retrato de la cotidianidad en las trincheras, como instrumento de propaganda ideológica o como mecanismo de denuncia y de pedagogía frente a los horrores de los combates.

Si bien la relación entre poesía y guerra se remonta hasta los tiempos de la *Ilíada* de Homero (s. VIII a.C.) y ha estado presente a lo largo de toda la tradición literaria occidental³⁴, Lyon y Tredell ven en la Primera Guerra Mundial un hito en el género lírico, pues es cuando se da un giro en la manera de escribir sobre la guerra y, a la par con la poesía celebratoria de carácter patriótico o épico, comenzó a tomar forma una producción lírica que cuestionaba el sentido mismo de la guerra: «*began writing in ways which not only questioned the purpose of war, but also challenged previous poetic orthodoxies. The patriotic imperative “Dulce Et Decorum Est” became “that old lie”*» (Andrew Motion, en Lyon y Tredell, 2005, p. 23). El enunciado en latín hace referencia al «*Dulce et decorum est pro patria mori*», de las *Odas* de Horacio (III 2, 14), motivo que, para los años de la Gran Guerra, comenzó a fracturarse en la escritura de autores como los británicos Wilfred Owen o Siegfried Sassoon. Justamente, en el «Prefacio» de los *Poemas de guerra* (2011), de Owen, se evidencia este giro:

Prefacio

Este libro no trata de héroes. La poesía inglesa aún no está preparada para hablar de ellos.

Tampoco trata de hazañas, territorios ni nada que tenga que ver con la gloria, el honor, el poder, la majestad, el dominio o la fuerza, sino con la guerra.

Sobre todo, lo que no me interesa es la poesía.

Mi tema es la guerra y la pena de la guerra.

La poesía está en la pena.

Pero estas elegías de ninguna manera pueden ser un consuelo para la presente generación. Tal vez lo sean para la siguiente. Todo lo que un poeta puede hacer hoy es alertarles. Por eso los verdaderos poetas deben decir la verdad.

(Si hubiese creído que las palabras de este libro fuesen a perdurar, habría empleado nombres propios, pero si su espíritu sobrevive —esto es, si sobrevive a Prusia— mi propósito y esos nombres habrán alcanzado campos más verdes que los de Flandes...).

(Owen, 2011, p. 15)

El propio Sassoon prologa el poemario de Owen y, con relación a la posición de este último, afirma que «[s]us ideas sobre la guerra están tan en consonancia con las mías que no puedo intentar juzgar su trabajo con distancia crítica» (en Owen, 2011, p. 9). De entrada, en el

³⁴ Para el poeta Alan Bold, se trata, prácticamente, de una relación inevitable: «*Major poets are usually characterized by their ability to interpret man the warrior – to ignore war would be to opt out of possibly the most significant area of human development. Thus poetry has always been in on the action. Primitive poets were employed to record exploits of the winning side; Renaissance poets entertained their sophisticated public by questioning the morality of war; Romantic poets felt an obligation to give a personal account of war; modern poets have turned to war as one area in which they can assume a public role – whatever the reasons at any historical moment poetry and war have been drawn together*» (Bold, en Lyon y Tredell, 2005, p. 26).

«Prefacio», Owen toma distancia de lo épico —«héroes», «hazañas», «gloria», «honor», «poder»— para fijar la mirada en la guerra y su dolor; de hecho, le asigna incluso a la poesía el rol —único— de alertar, de advertir sobre la pena que subyace a este actuar humano. Ya para la Segunda Guerra Mundial, si bien el ideal heroico se mantuvo —en particular durante los primeros años—, de acuerdo con el investigador Sebastian Owen, la influencia de estos dos autores —Owen y Sasoon— fue determinante para la configuración de una poesía de guerra menos «ingenua», menos «sentimental», que se materializaría en voces como las de Keith Douglas o W.H. Auden (2015, p. 134). Un desplazamiento similar reconoce Antonio de Urda (2007) en la poesía que se escribió durante la guerra civil española y aquella que reflexionaría sobre dicho conflicto años después; la diferencia radica, especialmente, en el uso instrumental y propagandístico que los bandos en disputa —nacionalistas y republicanos— dieron a la creación poética en tiempos de la confrontación. Como ejemplo de esta aproximación utilitaria o comprometida, Urda identifica que la representación de la violencia y su crudeza era mucho menos explícita en el caso de los poetas del bando nacional —quienes veían la guerra como «juego limpio y viril»— que en el caso de los partidarios del bando republicano (2007, p. 11).

Además de estas dos grandes posiciones entre las que ha oscilado la poesía de la guerra —exaltación épica o cuestionamiento anti-belicista—, otro de los rasgos que Lyon y Tredell señalan como característicos del género ha sido la anteposición de su valor referencial frente a su potencial estético: «*Many anthologists and critics write of war poetry in terms of its 'truth' to experience or its 'authentic' representation of the history and experience of war, particularly combat experience*» (2005, p. 5). Se trata de un fenómeno que, como se verá más adelante en este capítulo, permearía también la práctica literaria colombiana —la narrativa, la poesía y la propia crítica— del llamado periodo de la Violencia. En esta especie de reducción o limitación fáctico-referencial jugó un papel importante la figura del poeta-soldado —así como el interés romántico en la noble imagen del héroe (Lyon y Tredell, 2005, p. 58)—, de cuyos poemas se esperaba que dieran cuenta fehaciente de la novedosa experiencia de las trincheras durante la Primera Guerra Mundial.

Pero más allá de la constatación de lo que ocurría en el frente de batalla, la Segunda Guerra Mundial trajo consigo la experiencia de los campos de exterminio, cuya incomprendibilidad planteó un desafío para el pensamiento, un quiebre en la elaboración de sentidos y, por tanto, una advertencia sobre la imposibilidad de la representación. «Auschwitz se convierte en la

referencia de la imposibilidad de ningún discurso integral histórico, ético o político», afirma José Antonio Fernández, y agrega, con Lyotard, que el acontecimiento no solo destruyó vidas y vínculos, sino que implicó una ruptura en los instrumentos mismos que podrían medir la magnitud del desastre (2006, p. 3). De hecho, afirma Hannah Arendt que, frente a la experiencia de los campos –en la que incluye los casos nazi y soviético, en tanto mecanismos de dominación de los totalitarismos–, «no tenemos nada en qué basarnos para comprender un fenómeno que, sin embargo, nos enfrenta con su abrumadora realidad y destruye todas las normas que conocemos» (1998, p. 368). De tal ruptura radical y de la evidencia de los límites del lenguaje articulado para dar cuenta de ella surgen planteamientos como el *díctum* adorniano o el «abandono de la palabra», comentados en el capítulo anterior. Como parte de la práctica poética que ha reconocido la inexistencia de medios expresivos para hablar del horror de los campos se encuentra, entre otras, la obra de poetas como Paul Celan y Nelly Sachs –para el caso de la Alemania nazi– o de Anna Ajmátova y Ossip Mandelstam –para el caso bolchevique–. De hecho, la mencionada ruptura llevaría a poetas como Nelly Sachs a descartar toda poesía pre-Auschwitz –construida bajo formas, recursos y paradigmas que para el momento resultaban claramente inapropiados– y a enfrentar la aporética necesidad de atestiguar reconociendo la imposibilidad de hacerlo:

Sachs deemed everything she had written prior to the Holocaust meaningless, so great was the fissure that had occurred. Mellifluous rhyme, the form of the sonnet and romantic imagery were no longer merely inappropriate, nor were they of any use; such poetic devices belonged to the pre-Shoah world. They were incapable of reflecting the horror of Nazism. It was imperative that appropriate literary devices be found, and yet the post-Holocaust writer was confronted with the predicament that this imperative could not be met [...] Bearing witness using the medium in which the extermination orders had been given posed an immense problem for the writer attempting to communicate the suffering of the victims (Martin, 2011, pp. 70 - 71).

En el mismo sentido, en uno de sus discursos más reseñados, el poeta Paul Celan reconocía los cambios que experimentaría el poema tras esa ruptura:

Por supuesto el poema, el poema hoy, muestra –y eso tiene que ver, creo, a la postre solo indirectamente con las dificultades, no subestimables, de la elección del vocabulario, de la abrupta corriente de la sintaxis o de un sentido más despierto para la elipse–, el poema muestra, es imposible no reconocerlo, una gran tendencia a enmudecer (2016, p. 506).

El llamado *boom* de la memoria –característico, como indica Gonzalo Sánchez, del paso del siglo XX al XXI, y heredero, entre otros contextos, de la conciencia colectiva que surgió justamente en torno al Holocausto en Alemania; los juicios de Nuremberg y Tokio por los genocidios en la Segunda Guerra Mundial; los tribunales penales internacionales para los genocidios en

Yugoslavia y Ruanda a mediados de los años noventa (2014, p. 15)– implicó un cambio en el foco de la atención con el que habían sido examinadas las experiencias límite del siglo XX. De hecho, al reflexionar sobre algunos planteamientos de Aleida Assmann, Antonio Gómez Ramos habla de un giro ético y epistemológico en la relación con el pasado, giro que ha significado un desplazamiento de una memoria del sacrificio –que glorifica el pasado que asigna sentido al presente a partir del héroe sacrificado– a una memoria de la víctima –quien sufrió en el pasado es ahora objeto del recuerdo³⁵–. Es decir, del énfasis en la gesta y la batalla la reflexión sobre el pasado pasó a poner su mirada en quien padece el daño³⁶. Y es que es justamente en las dos guerras mundiales en las que se instala el modelo de la «guerra total», que equipara a combatientes militares con civiles y que lleva a que estos últimos representen la gran mayoría de las víctimas (Cavarero, 2009, p. 103).

El auge y la consolidación de los procesos y los estudios de la memoria no solo han tenido como epicentro al continente europeo, sino que se han instalado como perspectiva de análisis de diferentes conflictos alrededor del mundo, a la par con el desarrollo de las comisiones de la verdad. Algunos de los contextos relevantes para la reconstrucción de memoria histórica han tenido lugar, justamente, en países latinoamericanos, entre los que se encuentran casos como los de las dictaduras en Chile y Argentina y los conflictos armados de Perú y Colombia. Se trata, claramente, de un interés por el pasado que ha ocupado la atención de los poetas, en expresiones

³⁵ «'Nunca más' en el quicio del tiempo. Assmann, Sebald y algunas formas de mirar al futuro», sesión del Seminario Permanente de Filosofía, Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación de la Universidad Carlos III de Madrid, 5 de marzo de 2021.

³⁶ En una línea similar, Adriana Cavarero propone el neologismo «horrorismo» como una apuesta teórica que busca, por un lado, responder a la jerga política que inscribe a la actual violencia en conceptos como los de «terrorismo» o «guerra» y, por otro, desplazar la atención hacia las víctimas, pues esta se ha puesto tradicionalmente en el lado de los guerreros (2009, p. 12). En este sentido, de acuerdo con Cavarero, como «paradigma epocal», es la vulnerabilidad del inerte lo que debe ocupar el primer plano en las actuales reflexiones sobre la violencia, en aras de buscar, en cierta forma, una identificación con las víctimas, «un disponer de su palabra para cubrir el silencio sin olvidar el alarido» (2009, p. 12). Para ilustrar las implicaciones tanto del neologismo como del desplazamiento de la mirada, entre diversos ejemplos, Cavarero acude a un atentado ocurrido en julio de 2005 en Bagdad, donde murieron veintisiete personas: veintiséis ciudadanos iraquíes y un soldado norteamericano. Desde la perspectiva de quienes planearon el atentado, afirma Cavarero, es probable que los perpetradores hayan sido considerados como mártires; desde la mirada de Occidente, estos serían terroristas. Sin embargo, para Cavarero, al poner la mirada en la perspectiva de las víctimas y no en la de los guerreros, la situación cambia: «el objetivo [del acto terrorista] se desvanece y el medio cobra sustancia. Más que el terror, lo que sobresale es el horror» (2009, p. 15). Es decir, aquello que podría considerarse como un fin «superior» –si se quiere– y la idea de entender a las víctimas como instrumentos para alcanzar dicho fin desaparecen y queda en la escena, únicamente, el horror.

en las que, como lo afirma Érika Martínez al referirse al caso argentino, la retórica épica y la lógica mimética del realismo social han quedado atrás: «Frente al retrato extremista del héroe y el verdugo, y frente al monólogo de la dictadura, se impuso una nueva tendencia —a veces polifónica— a la profundización en la voz del otro, rastreable tanto en narrativa como en poesía» (2013, p. 31). En términos similares, con respecto al caso chileno, Thorpe Running señala que la práctica poética relacionada con la dictadura —particularmente, la que se escribió a partir de la década de los años ochenta— tomó distancia de la tradicional poesía política en tanto se hizo menos evidente y, por el contrario, más oblicua, más sugestiva, más alusiva (1990, p. 43)³⁷. Nelly Richard aborda estos cambios en la práctica artística en general, a partir de la experiencia de la Escena de Avanzada, que tomó distancia del arte contestatario de la izquierda tradicional chilena que «buscaba sobre todo vengarse de la ofensa dictatorial tramando, en su simétrico reverso, una épica de la resistencia que funcionaba —éticamente— como el negativo de la toma oficial» (1996, p. 113); en el caso específico de la creación literaria —narrativa y lírica—, dicha distancia se alcanzó con la escisión de las narraciones hegemónicas, al «fisurarlas con palabras hostiles a la consigna de una verdad oficial que se vio amenazada cuando se llenaron de dudas “los puntos suspensivos, las repeticiones, los intersticios por donde el significante deja ver sus faltas, sus carencias”» (Richard, 1996, p. 123). En el caso de Perú³⁸, Paolo de Lima (2013) y Carlos Villacorta (2016) coinciden al señalar que, a partir de la década de los ochenta, decae el optimismo de los años sesenta y setenta y se instala en los poetas una actitud de desencanto frente a la situación política, de cuestionamiento de los discursos establecidos y de las posibilidades de un lenguaje que comenzaba a resultar insuficiente para expresar «lo que estaba más allá del lenguaje: el miedo, la violencia, la destrucción» (Villacorta, 2016, p. 126)³⁹.

³⁷ Con respecto a los discursos poéticos frente a las dictaduras, Thorpe establece una diferencia fundamental entre las expresiones que se dieron en Argentina y aquellas que surgieron en Chile: mientras en la obra de los poetas argentinos se evidencia cierto individualismo en la experiencia, en los poetas chilenos es claro un interés por la conciencia de lo nacional y de lo colectivo (1990, p. 43).

³⁸ Paolo de Lima emplea los términos «violencia política» o «guerra interna» para referirse al conflicto peruano entre agentes estatales y movimientos subversivos durante la década de los años ochenta, específicamente, entre 1980 y 1992 (2013, p. 3). Carlos Villacorta, por su parte, habla de «violencia política» y la ubica entre los años 1980 y 2000 (2016, p. 125).

³⁹ Con respecto a la situación argentina, se destacan, entre otras, voces como las de Juan Gelman, Jorge Brega, Horacio Salas, Héctor Yánover, Mirta Rosenberg y Diana Bellesi; en Chile, nombres como Jaime Quezada, Guillermo Trejo, Rosabetty Muñoz, Raúl Zurita y Jorge Teiller; en Perú, nombres como Eduardo Chirinos, Raúl Medizábal, Dalmacia Ruiz-Rosas, Victoria Guerrero y Luis Fernando Chueca.

Este breve repaso de algunas de las expresiones poéticas que han estado vinculadas con conflictos bélicos internacionales, con guerras civiles o con regímenes totalitarios o dictatoriales a lo largo del siglo XX resulta útil para inscribir en una amplia tradición algunos de los desplazamientos que ha experimentado la poesía colombiana a la par con la propia historia de violencia y la experiencia del daño en el país. En este sentido, este capítulo contextualiza parte de la manera en que algunos investigadores se han aproximado a delimitar, distinguir o periodizar las etapas de la violencia en Colombia para, posteriormente, dar cuenta de las diferencias que pueden percibirse entre la práctica lírica que tomó como objeto la violencia bipartidista de los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo y aquella que se ha escrito con base en lo que se ha entendido como el conflicto armado, en particular, en las últimas tres o cuatro décadas. El propósito de este panorama es entonces la descripción de algunos antecedentes de la poesía que ha abordado el fenómeno de la violencia en Colombia, con el fin de identificar continuidades y, sobre todo, rupturas con respecto a expresiones poéticas más recientes, específicamente aquellas que se ubican entre los años 1980 y 2020, que son las que integran el corpus de esta investigación y que se analizan en detalle en los próximos capítulos.

2.1 Las violencias en Colombia: de «la Violencia» al posconflicto

Si bien puede afirmarse que durante la segunda mitad del siglo XX Colombia ha vivido en un estado permanente de guerra, algunos esfuerzos de periodización (Camacho, 1991; Blair, 2009; CNMH, 2013) apuntan a la necesidad de diferenciar los distintos procesos, en tanto, más que «algo meta-social», las violencias deben ser consideradas «como un componente de relaciones sociales históricas concretas» (Camacho, 1991, p. 34). En este sentido, la distinción más clara aparece entre la violencia bipartidista de los años cuarenta y cincuenta –conocida comúnmente como el periodo de la Violencia, con mayúscula– y la violencia que emergió en la década de los años sesenta con el surgimiento y la organización de guerrillas como el Ejército Nacional de Liberación (ELN), en 1965; las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), en 1966, y el Ejército Popular de Liberación (EPL), en 1967, y que –podría afirmarse– se extiende hasta el año 2016, momento en que se firma el Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera entre las FARC y el gobierno del presidente Juan Manuel Santos.

En su artículo «El ayer y el hoy de la violencia en Colombia: continuidades y discontinuidades» (1991), Álvaro Camacho llevaba a cabo una comparación entre los dos momentos históricos, para insistir en que, analíticamente, debían ser abordados como dos fenómenos distintos, pues incluso la sociedad misma había experimentado grandes cambios en las décadas que iban de un periodo al otro:

A pesar de que se reconozca alguna parcial continuidad de regiones e inclusive de personas, pocos autores estarían dispuestos a caracterizar la Violencia de ayer y las de hoy con las mismas categorías. Las transformaciones producidas por el desarrollo capitalista del país han alterado sensiblemente su estructura social; el acelerado crecimiento urbano, la diversificación de los aparatos productivos, la reducción de las tasas de natalidad y fecundidad, la expansión del aparato educativo, entre otros, han producido cambios sustanciales que coexisten con la ausencia de reformas agraria y urbana y otras que reduzcan el enorme hiato existente en la distribución de riqueza e ingresos, y que se asocian con la ausencia de democracia con un clima de descontento social (1991, p. 26).

Además de estas transformaciones en el paisaje social, Camacho se refiere al Frente Nacional como una de las rupturas políticas más importantes con las fuentes de la violencia bipartidista, aunque reconoce que la ausencia de cambios en otras esferas de la vida política impidió el avance hacia una verdadera democracia. Para establecer las principales diferencias entre lo que llama «la violencia de ayer» y «las violencias de hoy», Camacho aborda los fenómenos que aparecieron con los mencionados cambios, entre los que incluye el narcotráfico –«sin duda el escenario más novedoso y que caracteriza más adecuadamente la coyuntura de violencia contemporánea» (1991, p. 27)–, la organización autónoma de las guerrillas –independientes ya de los partidos políticos tradicionales–, la extensión territorial del Estado a regiones donde antes no hacía presencia, las movilizaciones campesinas masivas y la consolidación de la violencia urbana, «fenómeno bastante novedoso, así nuestras ciudades hayan sido tradicionalmente violentas y la Violencia rural de los cincuenta haya estado estrechamente asociada con expresiones urbanas» (1991, pp. 28 - 29). Cabe aclarar que Camacho publica su artículo en 1991, momento en que el accionar de los grupos paramilitares se encuentra aún en una etapa incipiente; de hecho, estos son mencionados en el artículo, pero más como organizaciones ligadas a los escuadrones de la muerte y otras prácticas derivadas del narcotráfico que como los poderosos ejércitos contrainsurgentes en los que llegarían a convertirse en años posteriores.

Otra distinción entre periodos de violencia en Colombia es mencionada por Elsa Blair Trujillo en su artículo «Aproximación teórica al concepto de violencia: avatares de una definición» (2009),

en el que señala que, frente a la carencia de conceptualización de la noción de «violencia» en los estudios colombianos, estos se han orientado a una labor descriptiva del fenómeno en el país, donde los investigadores se han dedicado a

llamar con un solo término LA VIOLENCIA (en mayúscula sostenida), el fenómeno social y político de los años cincuenta del siglo XX y, a la violencia más reciente –asumida por algunos como la «nueva» o el «nuevo ciclo» de la violencia– ponerle «apellido» a los fenómenos violentos que queremos abordar, esto es, violencia política, social, sexual, de género, etc. (2009, pp. 21 - 22).

De acuerdo con Blair Trujillo, esa «nueva» violencia reventaría hacia mediados de la década de los ochenta, cuando surge también una importante cantidad de reflexiones y debates acerca de la continuidad o discontinuidad de la violencia en el país (2009, p. 25). Por su parte, el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) también hace referencia a qué situaciones representaron una continuidad de la Violencia bipartidista en su tránsito a lo que se entiende como el conflicto armado, cuyo origen ubica el CNMH en 1958. Entre estas se mencionan la permanencia del problema agrario y las limitaciones para la participación en política, que se acentuaron con la consolidación del Frente Nacional. La periodización que emprende el CNMH reconoce en la Violencia cierto antecedente del conflicto armado contemporáneo, pero se centra en la caracterización de este último, al que segmenta en cuatro momentos: un primer periodo (1958 - 1982), que abarca justamente la transición de la Violencia bipartidista a la violencia subversiva⁴⁰; un segundo periodo (1982 - 1996), que comprende principalmente la proyección política y la expansión territorial de las guerrillas, la emergencia de los grupos paramilitares, la irrupción del narcotráfico, la Constitución Política de 1991 y los procesos de paz con algunos grupos armados; un tercer periodo (1996 - 2005), caracterizado por el recrudecimiento del conflicto, a partir de la expansión de las guerrillas, de los grupos paramilitares y del narcotráfico, además de las luchas contra este último y contra el terrorismo, fenómenos que, a su vez, aumentaban las presiones internacionales con respecto a la situación de Colombia; y, por último, un cuarto periodo (2005 - 2012), marcado por la ofensiva estatal contrainsurgente, el consecuente debilitamiento de las guerrillas y el fracaso de las negociaciones con los grupos paramilitares, «lo cual deriva en un rearme que viene acompañado de un violento reacomodo interno entre estructuras altamente

⁴⁰ El CNMH explica este tránsito, justamente, a partir de los fracasos de las reformas a la tenencia de la tierra y de la exclusión e inequidad con las que se cuestionaba al acuerdo del Frente Nacional (CNMH, 2013, p. 112).

fragmentadas, volátiles y cambiantes, fuertemente permeadas por el narcotráfico, más pragmáticas en su accionar criminal y más desafiantes frente al Estado» (CNMH, 2013, p. 111).

Con respecto al conflicto armado⁴¹, puntualmente, Jonathan Calderón propone una periodización en tres etapas que abarcaría un periodo posterior a lo indicado por el CNMH. La primera de estas es la «etapa inicial», que comprende el surgimiento de las guerrillas en la década de los años sesenta; la segunda, denominada «etapa intermedia», tiene que ver con los diálogos de paz y la resolución del conflicto, en la que se incluyen los mencionados acuerdos de paz con las FARC; por último, la «etapa final» está relacionada con el posconflicto, que implica no solo el cese de la violencia directa –de todos los grupos armados– sino que contempla los procesos de justicia transicional y de reconciliación nacional (2016, pp. 234 - 244). De hecho, Calderón asume esta última a manera de proyección, en tanto el país está hasta ahora iniciando estos procesos; es decir, no todas las organizaciones han iniciado procesos de dejación de armas.

⁴¹ Como delimitación conceptual, Calderón se vale de la definición de Peter Wallesteen y Margareta Sollenberg, que entiende los conflictos armados como «aquellos que han desencadenado en violencia directa, fundamentalmente debido a la divergencia de intereses en lo concerniente al gobierno y/o territorio donde hay un uso de la fuerza entre las dos partes, de la que al menos una está en el gobierno del Estado y que ha producido más de 25 muertos» (en Calderón, 2016, p. 230). La comprensión del concepto de conflicto armado, para el caso colombiano, se ha intentado también desde la idea de «guerra civil». Con diferencias en los argumentos, investigadores como Carlo Nasi (2003, 2003b), William Ramírez Tobón (2003, 2003b) y Mauricio Uribe López (2011) han coincidido en afirmar que el conflicto armado colombiano puede ser considerado como una guerra civil, incluso cuando la característica definitoria de la guerra civil –«la soberanía escindida» (Kalyvas, 2001, p. 7)– no opera propiamente en el caso colombiano (Uribe, 2011, p. 38). Nasi sustenta su posición en que, más allá de que Colombia sí se ciñe a las delimitaciones cuantitativas con respecto a número de muertes –para el caso de la «guerra civil», dice Wallesteen que se trata de «toda confrontación armada dentro de un Estado que produce al menos mil muertes relacionadas con el combate, por año» (en Nasi, 2003, p. 119)– o de la moralidad o inmoralidad de los medios y objetivos de los actores en disputa, las manifestaciones del conflicto armado colombiano sí se ajustan a las de una confrontación armada a mayor escala dentro de un Estado (2003, p. 121). Ramírez Tobón, por su parte, señala que existe una guerra civil en tanto sus actores armados son actores sociales y políticos, involucrados en una lucha «que no pretende la aniquilación de la familia nacional, sino su reconstitución alrededor de un determinado proyecto hegemónico» (2003, p. 121). Por último, Uribe se apoya en el concepto de lo político de Carl Schmitt –la distinción amigo-enemigo como constitutiva de lo político (Uribe, 2011, p. 24)– para formular que en Colombia existe una guerra civil de carácter político y que la renuencia a admitir el concepto, más que a inexactitudes metodológicas, ha obedecido a la creencia tradicional de que tanto la sociedad colombiana como sus élites son inocentes y se encuentran en medio de un enfrentamiento en el que los actores armados son los únicos –y externos– culpables (2011, p. 37).

En la actualidad, Colombia se encuentra en la etapa de implementación del acuerdo de paz con las FARC, proceso que avanza lentamente⁴². De acuerdo con Rafael Grasa, dicha lentitud se debe a factores como «la incertidumbre política, el escepticismo y los intentos de sabotaje de diversos actores, elementos y conductas inevitables en todo proceso de tránsito que va de hacer las paces a construir la paz»; a la «debilidad de la presencia del Estado, en parte o en la totalidad del territorio, y los obstáculos y dificultades para la provisión de seguridad en los territorios más afectados por el conflicto armado» y a la persistencia de la violencia directa, tanto política como delincuencia (2020, p. 12). Sumado a esta continuidad de la violencia, el proceso de paz ha permitido evidenciar la presencia de otras violencias históricamente ocultas bajo el manto del conflicto armado y que comienzan a ser foco de atención de distintas reivindicaciones:

en los primeros años de un posacuerdo la conflictividad social, no necesariamente acompañada de conductas violentas, se incrementa, puesto que el conflicto armado ya no sirve de tapadera para las disputas entre diversos grupos sociales, o de pretexto estigmatizador de la acción colectiva con afán de cambio para el gobierno o las élites afectadas por la agenda de dicha acción (Grasa, 2020, p. 12).

De hecho, Grasa cuestiona la utilización misma del singular para denominaciones como «violencia» o «conflicto armado», por considerar que dificulta la comprensión de los fenómenos, en la medida en que «ha habido y hay diversos conflictos armados, y muy diversos tipos de violencia directa, con un impacto significativo y persistente de formas de violencia que no pueden considerarse directamente motivados por razones políticas» (2020, p. 3). Como se verá al final de este capítulo, algunas de las expresiones poéticas más recientes emparentadas con la violencia en Colombia abordan en sus textos estas violencias y la mencionada conflictividad social, en textos que, como lo indica la poeta Tania Ganitsky, «*affirm their sense of belonging to a community marked by the devastating effect of the armed conflict and, more recently, by the fragility of the current peace deals*»; entre estas violencias, agrega Ganitsky, se encuentran fenómenos como el sexismo y el racismo (2019, p. 105).

⁴² De acuerdo con los informes del Kroc Institute for International Peace Studies sobre el avance del proceso de implementación de los acuerdos de paz en Colombia, para el periodo de la administración Santos (2017 - 2018), se registró un avance del 19% de cumplimiento pleno de las 578 medidas; para el periodo examinado de la administración Duque (2018 - 2019), se registró un avance del 6% (Grasa, 2020, p. 10).

2.2 La poesía y la Violencia

2.2.1 Héroes y gestas

A partir de los años cuarenta del siglo XX, tras la hegemonía de una práctica lírica distanciada del contexto sociopolítico del país –en particular la poesía del grupo Piedra y Cielo⁴³, caso emblemático de una poesía ajena a la realidad nacional (Romero, 1985, p. 48)–, aparecen distintas expresiones poéticas que ponen su atención en el fenómeno de la Violencia. Además de algunos antecedentes aislados y de varios de los autores que integraron el grupo Mito⁴⁴ –cuyo interés en la situación política del país representó un giro en el papel de la intelectualidad colombiana y, claramente, en la relación poesía-violencia (Romero, 1985; Galeano, 1997; Cobo Borda, 2008)–, expresiones provenientes de un «modo popular» del quehacer poético (Galeano, 1997, p. 28)⁴⁵ tomaron como objeto de sus cantos la violenta confrontación que se vivía especialmente en el campo colombiano.

⁴³ De acuerdo con Armando Romero, Piedra y Cielo es el primer grupo colombiano de intelectuales integrado exclusivamente por poetas. Conformado, entre otros, por autores como Jorge Rojas, Eduardo Carranza, Arturo Camacho Ramírez, Tomás Vargas Osorio y Darío Samper, el «piedracielismo» estará más preocupado «por la arquitectura del verso, por su pureza intrínseca, que por la desarticulación social y política que ya vivía el país en esos momentos» (Romero, 1985, p. 48). No obstante, como se verá más adelante, cabe mencionar que en la obra de Darío Samper se encuentran algunos poemas de corte épico que revelan su interés por el contexto político nacional, en particular por las gestas de algunos personajes históricos.

⁴⁴ Más que una revista, «Mito» es esencialmente un grupo de intelectuales que se lanza a la búsqueda de un compromiso con la vida a través de la palabra» (Romero, 1985, p. 178). El grupo, heterogéneo, estaba integrado por escritores como Jorge Gaitán Durán, Eduardo Cote Lamus, Fernando Arbeláez, Rogelio Echavarría, Fernando Charry Lara, Hernando Valencia Goelkel, Hernando Téllez y Pedro Gómez Valderrama, entre otros. Además de la conciencia del contexto social, la importancia de Mito radicó en la apertura del panorama cultural del país, a partir de la circulación de textos de autores europeos y latinoamericanos desconocidos en Colombia hasta ese entonces (Galeano, 1997, p. 77; Fajardo, 2009, p. 62). Para Carlos Fajardo, «Mito propuso un cambio en la actitud del poeta y del intelectual, con plena conciencia de su praxis contestataria, desacralizadora de normas y costumbres conservadoras» (2009, p. 62).

⁴⁵ *Polen y escopetas: la poesía de la Violencia en Colombia* (1997), de Juan Carlos Galeano, podría considerarse como uno de los trabajos fundacionales de la crítica colombiana que se dedica de manera exclusiva a la relación poesía-violencia, particularmente al periodo comprendido entre los años 1940 - 1960. En él, Galeano divide el corpus de poetas en dos corrientes: de un lado, el «modo popular», que contempla «poetas desconocidos o poco conocidos que no obedecen enteramente a las direcciones literarias internacionales»; de otro, el «modo culto», en el que incluye «poetas de nombre», con obras «reconocidas», que hicieron parte de generaciones poéticas como lo fueron el grupo Mito y el Nadaísmo (1997, p. 28). No se incluyen en el libro de Galeano mayores criterios conceptuales para establecer dichas clasificaciones; de alguna manera, para ponerlo en términos como los de la sociología de la literatura de Jacques Dubois (2014), podrían entenderse como literaturas consagradas y literaturas minoritarias, respectivamente.

En *Polen y escopetas: la poesía de la Violencia en Colombia* (1997), Juan Carlos Galeano identifica, principalmente, dos actitudes que asumieron los poetas de los años cuarenta y cincuenta frente a la situación política del país. De un lado, una actitud optimista, propia de la poesía popular y de algunos integrantes del grupo Mito; de otro, una actitud crítica y desesperanzada, asumida por el movimiento nadaísta —y, en cierta medida, también por algunos poetas de Mito, grupo que manifestó de diversas maneras su preocupación frente a la situación⁴⁶—. Temáticamente, como parte del optimismo y la esperanza de los primeros, Galeano encuentra que en los poemas son recurrentes motivos como la fecundación de la tierra a partir de los cuerpos de las víctimas, y la visión épica que exalta el «heroísmo» de los líderes y los combatientes de los bandos en disputa, así como la glorificación de sus acciones en el campo de batalla. Como parte del pesimismo de los nadaístas, Galeano identifica el desencantamiento, la burla y la desacralización de la tradición como los motivos principales de autores como Gonzalo Arango, Jaime Jaramillo Escobar, Jotamario Arbeláez y Armando Romero, en relación con la Violencia. Carlos Fajardo, por su parte, habla del «fracaso de una generación» como el arma más incisiva —junto con el espectáculo y el «aullido»— del movimiento Nadaísta (2009, p. 68).

Es justamente en la actitud optimista o esperanzadora de la situación donde se hacen evidentes perspectivas como la anotada por Cavarero (2009, p. 15), quien afirma que, en muchas ocasiones, la violencia ha sido asumida como medio para alcanzar un mejor estado de las cosas. En esa necesidad, la idea de una memoria del sacrificio como la mencionada arriba —es decir, el acento en el guerrero— aparece como motivo complementario y consecuente de un relato en el que el

⁴⁶ De hecho, en el número 25 de la revista *Mito*, de los meses de junio - julio de 1959, se incluye el especial «Los intelectuales y la violencia», con diversas voces de la vida cultural y política del país, entre las que se encuentran Juan Lozano y Lozano, Bernardo Ramírez, Javier Arango Ferrer, Fernando Charry Lara, Hugo Latorre Cabal, Cayetano Betancour, Jaime Posada y Jorge Child. La preocupación y la posición del grupo frente al fenómeno de la violencia se plantea en el editorial de dicho número: «La dirección de MITO ha considerado necesario presentar un aporte a la consideración del problema social de la violencia [...] Nos preguntamos si no es ahondando en esos puntos fundamentales de acuerdo, donde se encuentra el camino para conocer —y conocer es destruir— las causas verdaderas de esa baja consideración de la vida humana [...] MITO considera que con esta junta de ideas de hombres responsables, presta además otro servicio: El de evitar que la estimación unilateral del problema lo reduzca a una clasificación cualquiera [...] Lo necesario es no encasillar esa violencia» (Mito, 1959). Además de este especial de la revista y del capítulo de *Polen y escopetas* (1997) dedicado al grupo Mito, la preocupación de este movimiento en relación con la Violencia puede evidenciarse en artículos como «Jorge Gaitán Durán: política y ser» (1997b), de Galeano, y en «El grupo Mito y el Nadaísmo. La poesía colombiana bajo la violencia partidista» (2009), de Carlos Fajardo.

accionar del «héroe» cobra aún algún sentido. Y es tal vez en la concepción épica de la guerra donde se revela una de las rupturas más evidentes entre la poesía que se ocupó del periodo de la Violencia y aquella que, a partir de los años ochenta –incluso, actualmente–, tomará como objeto de su reflexión el contexto del conflicto armado⁴⁷. De acuerdo con Ramiro Lagos, la exaltación épica de héroes y gestas se encuentra desde los orígenes mismos de la tradición poética del territorio de lo que hoy es Colombia; específicamente, en las *Elegías de varones ilustres de Indias*, de Juan de Castellanos. Para el siglo XIX, agrega Lagos, la épica aparecerá, principalmente, en las creaciones inspiradas en las batallas de independencia y en los cantos dedicados a Bolívar. Por último, y en sintonía con lo señalado por Galeano, Lagos destaca la visión heroica que permeó los romances dedicados a guerrilleros, combatientes y líderes campesinos –entre los que sobresalen Guadalupe Salcedo, Eliseo Velásquez o Juan de la Cruz Varela; este último, presente en la poesía de Aurelio Arturo– durante la Violencia política bipartidista (1997, pp. 352 - 363). De acuerdo con Patricia Cardona (2006), entre los rasgos que caracterizan el arquetipo del héroe –y que se encuentran en buena parte de la retórica épica asumida por los poemas– pueden mencionarse la primacía del movimiento y la acción, ya que transformación y acontecimiento sustentan el actuar heroico; una experiencia individual que encarna valores colectivos; la inmortalidad –activada, particularmente, mediante la memoria y la narración– y el sacrificio.

De los poetas de la primera mitad del siglo XX que incluyeron motivos épicos en sus obras se destacan, entre otras, voces como las de Aurelio Arturo y Darío Samper. Es en la obra temprana de Aurelio Arturo –específicamente entre los años 1927 y 1929 (Pino, 2008, p. 92)– donde se encuentra una serie de poemas de «aliento épico» (Bonnett, 2008, p. 8) que exaltan la fuerza de hombres destacados –«héroes»– y sus gestas revolucionarias. De acuerdo con Juan Pablo Pino, hay en la épica de la poesía arturiana un desplazamiento que inicia con los himnos de causas ideológicas para, después, derivar en una especie de épica de la tierra en la que «hazaña ya no significará gesta, sino –en un sentido que la etimología despoja de connotaciones bélicas o aventureras– la *buena acción* con la que, agregamos, el hombre se sitúa en el mundo y define su

⁴⁷ Como se abordará en uno de los apartados del Capítulo 3 de esta investigación, también el arquetipo mítico de la tierra fecundada por la sangre o por los cadáveres de las víctimas desaparecerá en la creación poética más reciente, en cuyos poemas el campo, tras las masacres, quedará ya vaciado de toda posibilidad de renacimiento o de generación de nuevas vidas. Otro caso que rompe con la idea de un dolor que se hace esperanza en la tierra se evidencia en los versos del poema «Olor de patria», de Ómar Ortiz, que, lejos de ver en la sangre la semilla de un mañana prometedor, ve en ella el envenenamiento de los campos: «Para no mentar la sangre que cubre las cosechas / envenenándolas, más que el glifosato» (2021, p. 16).

condición» (2008, p. 92). Como parte de esos cantos celebratorios de hombres excepcionales y de sus batallas se encuentran poemas como «El grito de las antorchas» –poema dedicado a Lenin–, «Balada de la guerra civil», «Balada del combate» y «Balada de Juan de la Cruz».

Balada de Juan de la Cruz

- | | | |
|-------|---|------|
| (I) | Yo soy Juan de la Cruz, llamado el héroe, | (1) |
| | que partió con cien mozos y una bandera | (2) |
| | a cubrirse de gloria bajo el sol. | (3) |
| | Y a elevar su grito rebelde entre las balas | (4) |
| | aún más alto que el grito del rebelde cañón. | (5) |
| (II) | Yo soy Juan de la Cruz, llamado el héroe, | (6) |
| | que vio a la tierra buena enloquecer | (7) |
| | y beber salvajemente la sangre brava, y vio | (8) |
| | caer sus compañeros junto a la cruel bandera, | (9) |
| | bajo el cielo incendiado de la revolución. | (10) |
| (III) | Yo soy Juan de la Cruz, llamado el héroe, | (11) |
| | dueño de un blanco corcel que victorioso | (12) |
| | por campos de sangre y fuego lo llevó, | (13) |
| | y en las fiestas del pueblo enardeció a las mozas, | (14) |
| | quizá demasiado altas para sus quince años, | (15) |
| | que eran ritmo en el talle y en los ojos fulgor. | (16) |
| (IV) | Yo soy Juan de la Cruz, llamado el héroe, | (17) |
| | de quien decían los niños en las tardes del pueblo, | (18) |
| | señalando el ocaso que es como confusión | (19) |
| | de banderas heroicas: por allá con cien mozos, | (20) |
| | Juan de la Cruz, el héroe, partió. | (21) |
| (V) | Yo soy Juan de la Cruz, llamado el héroe, | (22) |
| | que perdió su alegría que era también | (23) |
| | un fruto de su tierra que bendijo el Señor. | (24) |
| | Yo soy Juan de la Cruz, en cuyo honor el pueblo, | (25) |
| | en medio de la plaza solo un roble plantó. | (26) |

(Arturo, 2008, p. 84)

Juan de la Cruz Varela fue un dirigente político y guerrillero de la región del Sumapaz (Cundinamarca), que durante los años treinta, cuarenta y cincuenta ocupó distintos cargos públicos y lideró la organización de movimientos campesinos por la reivindicación de la tierra en distintas zonas de los departamentos de Cundinamarca y Tolima (Varela y Romero, 2006). El poema de Arturo se construye entonces como canto celebratorio de las luchas de aquel hombre «llamado el héroe». Si bien la voz que enuncia es la de la primera persona de un *yo* que se nombra

–un *yo* fingido⁴⁸, presente en los versos que abren cada una de las cinco estrofas del poema, así como en el penúltimo, donde se quiebra la expectativa–, esta alterna con la tercera persona, desdoblamiento que produce una distancia que opera como mecanismo para exaltar la labor de un héroe que pareciera entonces ser visto –narrado– por un *otro*, posiblemente colectivo. Términos como «bandera», «gloria», «grito», «cañón», «revolución» y «victoriosos», entre otros, configuran claramente el campo semántico de la gesta épica bélica de un ídolo cuyo carácter arquetípico de la acción es reforzado por su éxito con las mujeres y por los relatos en boca de los niños. El mencionado quiebre de la expectativa del poema se da con la reaparición de la primera persona en el verso 25, que reasume la enunciación del discurso, ya no para nombrarse antes del recuento victorioso sino para lamentar una especie de olvido colectivo, la poca consideración del pueblo con el legado del héroe.

Si bien poemas como «Balada de la guerra civil» y «Balada del combate» –cuyos versos se toman como epígrafe de este capítulo– se construyen sobre el tono épico, las imágenes grandilocuentes de los enfrentamientos y los estruendos propios de cada batalla –gritos, cañones–, hay en ellos ya cierto rasgo que anuncia una especie de cuestionamiento de la guerra misma. «Balada de la guerra civil» –poema incluido por Juan Manuel Roca en su antología *La casa sin sosiego. La violencia y los poetas colombianos del siglo XX* (2007/2018)– inicia con el entusiasmo de unos jóvenes que se dirigen a la batalla –«Y marchan con tanto alborozo / los mozos que hasta ayer labraban la tierra, / que es preciso preguntar si van a una fiesta» (Arturo, 2008, p. 46)– pero, poco a poco, va dejando ver el otro lado de la guerra, el de la desolación y el horror, el abandono de las mujeres en el pueblo y los campos cubiertos de sangre: «esas mujeres están solas y están desnudas en sus blancos lechos, / demasiado amplios, entonces [...] Tras ellos viene la lluvia roja, la lluvia de sangre, / La lluvia roja» (2008, p. 47). En «Balada del combate» se da un desplazamiento similar, en el que, como indica Pino, el estribillo «Alguna vez fuimos al combate», lejos de aludir al deber cumplido, evoca el arrepentimiento de «quien se fue y dejó tras de sí aquello por lo que partía, ahora evaporado» (Pino, 2008, p. 95). Pino se refiere puntualmente a la última estrofa del poema: «Se borró en la distancia la niña cuyos senos / fueron los frutos más deleitosos de mi comarca.

⁴⁸ Al referirse a las instancias de aparición del *yo* en el discurso lírico, Ángel Luis Luján distingue entre el enunciadore ficticio y el enunciadore fingido: «Es ficticio si se trata de un enunciadore completamente inventado por el autor, y fingido si quien habla en el poema es una persona que ha existido o existe realmente» (2005, p. 174).

/ Se borraron tras las nubes que levantaban nuestros caballos, bellos casi como mujeres, / el pueblo... y las doncellas, altas, en los umbrales» (Arturo, 2008, p. 85).

También Darío Samper, poeta perteneciente al grupo Piedra y Cielo, dedicó varios de sus poemas a la exaltación de lo heroico. Entre estos se encuentran «En el país de las hojas verdes», «La voz del galerón llanero» –que aborda la figura de Tulio Varón, guerrillero liberal de la Guerra de los Mil Días–, «Nuevas palabras», «Galerón de los comuneros» –que aborda las gestas y la muerte de José Antonio Galán–, «Jorge Eliécer Gaitán», «Mataron a Víctor Jara» –sobre la tortura y el asesinato del cantautor chileno a manos de la dictadura militar de ese país– y una serie de poemas titulada «Gesta y muerte de Guadalupe Salcedo», dedicada a este líder de las guerrillas liberales de los llanos orientales entre las décadas de 1940 y 1950. Justamente Salcedo, «el más emblemático de los guerrilleros liberales» (Villanueva, 2012, p. 457), es uno de los combatientes a los que más poemas y cantos se le han dedicado en la literatura colombiana⁴⁹. En «Cuerpo y sangre del guerrillero Guadalupe Salcedo», de Darío Samper, se describe la manera en que fue encontrado su cuerpo, luego de que fuera asesinado en Bogotá en confusos hechos, el 6 de junio de 1957, cuatro años después de haber dejado las armas en una amnistía pactada con el gobierno del general Gustavo Rojas Pinilla, que nunca cumplió con los compromisos bajo los cuales logró la desmovilización del guerrillero (Villanueva, 2012, p. 512).

Cuerpo y sangre del guerrillero Guadalupe Salcedo

Este es su cuerpo

- | | | |
|-----|---|-----|
| (1) | Yo vi su cuerpo desplomado en mitad de la calle | (1) |
| | el día en que le dieron muerte los soldados. | (2) |
| | Sus brazos como la rama de la palmera rota, | (3) |
| | sus grandes manos de jinete que galopa en el llano. | (4) |

⁴⁹ Además de la creación lírica, en la que –junto con Samper– Galeano destaca a poetas como Julio Vanegas Garavito, Gonzalo Lamus, Gustavo Cote Uribe y Bernardo Gutiérrez (1997, pp. 63 - 67), Villanueva dedica un apartado completo de su estudio sobre Guadalupe Salcedo a otros géneros literarios que exaltaron las gestas de Salcedo; entre estas se encuentran las novelas *Capitán Guadalupe Salcedo* (1996), de Silvia Aponte; *Por los caminos del sectarismo* (s.f.), de Leticia Granados, y *El hilo del viento* (2007), de Jaime Restrepo Cuartas. Asimismo, se encuentra la obra de teatro *Guadalupe años sin cuenta*, creada en 1975 por el grupo La Candelaria, de Bogotá, obra derivada de las investigaciones de Arturo Alape con la que la vida del guerrillero alcanzó reconocimiento nacional e internacional (Villanueva, 2012, p. 72). También en la narrativa ensayística se evidenció la concepción heroica de las guerrillas liberales, como se puede ver en enunciados como que su accionar fue «una gesta épica por la liberación humana», de Juan Lozano y Lozano, o una «heroica lucha del pueblo llanero contra la tiranía y la opresión», de Enrique Santos Calderón (Villanueva, 2012, pp. 30 - 32).

- Las botas de piel de becerro que trajo a la ciudad (5)
 porque el domador de caballos lleva el pie desnudo. (6)
 Su rostro tenía el lampo azul de las florestas (7)
 un tinte de petróleo, algo de aceite y piedra. (8)
 Tenía en su perfil campesino aquel duro gesto (9)
 del hombre que día a día tiene que luchar con la muerte. (10)
- (II) Y allí estaba ahora tendido con la sangre en la chaqueta (11)
 y los niños del barrio lo miraban y alguien dijo de paso: (12)
 –Este es el cuerpo de Guadalupe Salcedo el guerrillero. (13)
 El que galopó por los llanos con la bandera roja. (14)
 Le dieron muerte a traición y del cielo manaba (15)
 una gruesa saliva sobre la ciudad de viejos tejados. (16)
 Este es el cuerpo del guerrillero. Lo reconocieron (17)
 por sus botas de chalán y por su sombrero. (18)

Esta es su sangre

- (III) Esta es su sangre, el río donde los tigres abrevan (19)
 que corre como los caños desbordados en los morichales. (20)
 Esta sangre es la de los toros que mugen al crepúsculo. (21)
 Es la del gallo fino que muestra el puñal de la espuela. (22)
 Es la del hombre libre que combate ante el tirano. (23)
 Es la sangre del joven animal cazado en el desierto (24)
 que cae con la dura testuz frente al sol del verano. (25)
 Su sangre cuyo azogue copia el salto del venado. (26)
 La sangre que resuena como un arroyo del monte. (27)
 La sangre del jaguar que va con las entrañas desgarradas. (28)
 La sangre de los rebeldes que canta su eterna venganza. (29)
- (IV) Ahora en esta sucia tarde de Bogotá yace tu cuerpo. (30)
 Tú, que eras como el viento que enlaza las palmeras, (31)
 tú, que eras como el aire que gira entre los cuernos, (32)
 tú, que llevabas en los tobillos las alas del gavilán, (33)
 tú, que te movías derecho como solo caminan los árboles, (34)
 tú, el de la camisa donde el sol pone botones de plata, (35)
 tú, el del machete que corta en dos el día (36)
 tú, cuyo fusil canta en la niebla de la pólvora. (37)

(Samper, 2018, pp. 45 - 46)

De acuerdo con monseñor Germán Guzmán, Guadalupe Salcedo «es la resultante de la simbiosis del hombre con su medio físico» (en Galeano, 1997, p. 59). En efecto, el poema de Samper se construye sobre la integración de los campos semánticos cuerpo-naturaleza. Tanto los deícticos «este» y «esta» de los títulos de las dos partes en que está dividido el poema como la primera persona con la que abre el primer verso ubican al enunciador como una especie de testigo de/en la escena del crimen, muerte anclada históricamente en el mencionado asesinato del líder

guerrillero. A partir del verso 3, cuando comienza a describirse el estado del cuerpo, aparecen imágenes propias del paisaje del llano colombiano que o bien se funden con el cuerpo o bien funcionan como analogía para asignar a este los rasgos propios de una identidad regional colectiva. En la primera parte, la imagen del cuerpo, que se muestra tanto a la vista del enunciador como a la de los niños del barrio, evoca entonces la tierra donde nació y por la que luchó el guerrillero, quien para el momento de su muerte –en el poema– viste las botas y el sombrero propios del atuendo llanero. En la segunda parte, el fluir de la sangre parte de la escena urbana descrita para dirigirse al paisaje natural sugerido, como el recorrido de un vínculo que termina en el propio llano, región que opera como «determinismo telúrico», como indica Galeano al hablar de otro poema de Samper dedicado a Salcedo (1997, p. 59), o como esa tierra que es siempre el destino deseado de todo héroe, como lo afirma Pino al referirse a la épica arturiana (2008, p. 101). Si bien el poema toma como escena central el cuerpo del líder asesinado, la extensión de la corporalidad hacia el campo otorga al héroe, más que la posibilidad de fecundarlo para la generación de una vida nueva, la inmortalidad⁵⁰; de hecho, esta estaría ratificada en los verbos conjugados en presente que aluden a su permanencia en la vida de otros combatientes: «La sangre de los rebeldes que canta su eterna venganza [...] tú, cuyo fusil canta en la niebla de la pólvora». De igual forma, es el flujo constante de la sangre el que instaura el movimiento en el poema, en contraste con la quietud del cuerpo asesinado.

De acuerdo con Galeano, existe otra gama fecunda de poesía de corte épico a cargo de poetas del modo popular que no les cantan ya a los grandes hombres de la política o de las batallas sino que se ocupan de combatientes de «menor altura militar». En este tipo de poemas, aclara Galeano, contrario a lo que ocurre en los textos dedicados a Guadalupe Salcedo o a Jorge Eliécer Gaitán, «se advierte la falta de una asociación íntima de estos jefes guerrilleros con su cosmos; predominando por el contrario en los versos que aluden a estos, la denuncia y la agresión verbal» (1997, p. 70). Como ejemplo, incluye Galeano la siguiente estrofa del «Romancillo a Rafael Rangel», de Leonidas Paeces: «Coroneles, generales, / fauna rapaz, fauna armada. / Llegaron chacales ebrios / y chulavitas se llaman» (en Galeano, 1997, p. 71).

⁵⁰ Paradójicamente, como indica Cardona, la inmortalidad del héroe –en tanto se configura en la memoria colectiva mediante las narraciones– comienza en el momento de la muerte misma del héroe (2006, p. 58).

Desde el punto de vista de la expresión, estas manifestaciones poéticas de la exaltación bélica de los héroes toman distancia de los rasgos que, de acuerdo con Ramón Pérez Parejo (2013), comprenderían una poesía silenciosa. De un lado, como en los casos de Aurelio Arturo o Darío Samper, se trata de poemas extensos de versos igualmente extensos; de otro, es constante la presencia de isotopías relacionadas con el campo de batalla: gritos y armas impregnan de ruido el poema. Asimismo, al tomar como base estructuras tradicionales como la copla, la balada y el romance —en especial, para el caso de los autores populares—, los versos están condicionados por pautas rítmico-sonoras como el metro y la rima, más ligadas al canto del combate que a la reflexión a la que llama un «tono menor» (Caballero, 1985, p. 8), como ocurrirá con la creación lírica de décadas posteriores.

A propósito de los poemas extensos y los versos largos, en los que la palabra discurre sin reticencia alguna, cabe pensar en la poesía de Emilia Ayarza, una de las primeras poetas en Colombia que dedicó parte de su obra al fenómeno de la Violencia y sus consecuencias —en tiempos en que lo temático en la escritura de las mujeres estaba limitado al plano de lo privado y lo doméstico—, desde una perspectiva preocupada, crítica y claramente alejada del sentir épico. Así puede leerse en poemas como «Testamento», «A Cali ha llegado la muerte» o en «Carta al amado preguntando por Colombia», textos que anticipan en cierta medida la posición que asumirán los poetas en décadas posteriores; de hecho, en versos como los de «Carta al amado preguntando por Colombia» se evidencia la distancia que asume el poema frente al motivo de la sangre que fecunda nueva vida —esperanza surgida de la guerra—, por ejemplo, y se invierte la idea mediante la carga negativa de frutos nacionales impregnados de muerte: «Lejos de los campos de Colombia donde abonan los trigos y el café / con irredentos fetos campesinos» (2020, p. 80). De acuerdo con Carolina Dávila, el uso del verso largo y libre —en momentos en que, como se mencionó arriba, aún regían en Colombia formas métricas tradicionales— «reafirma la toma de la palabra y la desbocada rebelión ante la imposición del silencio» (2020, p. 17); un silencio que se refiere, claramente, al acallamiento que sometía la voz de la mujer, al que se le responde desde la propia escritura poética, como se afirma en los primeros versos del poema «El universo es la patria»:

Yo soy esta mujer ancha de cuerpo
hormonal, de frente.
Esta mujer con el sistema solar bajo la dermis
con las extremidades, los bronquios y la pluma saludables;

esta mujer que le corta las venas al silencio
para fluir desesperadamente.

[...]

(Ayarza, 2020, p. 21).

2.2.2 El efecto «reflejo»

Como ocurría en diversas expresiones de la *war poetry*, mencionadas en el apartado introductorio de este capítulo, además de los motivos épicos, otro de los rasgos que ha caracterizado, en general, la literatura de la Violencia ha sido su carácter constataivo en relación con el hecho histórico. Se trata de un rasgo que no solo rige la configuración de los textos literarios sino que ha sido incluso consolidado por la crítica literaria y académica que, como lo indica Iván Padilla Chasing en su estudio *Sobre el uso de la categoría de la violencia en el análisis y explicación de los procesos estéticos colombianos* (2017), ha reducido el hecho estético a sus exclusivas posibilidades documentales o testimoniales⁵¹. Padilla, de hecho, cuestiona el uso mismo de la categoría «de la violencia», al sostener que dicha expresión subordina la creación estética y sus particularidades a fenómenos de índole social o histórica; que se trata de una categoría que ha operado como «saco roto» para agrupar bajo un mismo rótulo obras de diversas características que deben ser abordadas con perspectivas que trasciendan su mero alcance referencial: «Por ser una categoría destinada a evaluar procesos históricos y sociales, pese al uso recurrente que la crítica colombiana hace de ella, resulta problemática para explicar procesos estéticos literarios diversos» (2017, p. 34). Aunque el trabajo de Padilla dedica una mayor parte del análisis a la narrativa, también incluye en su crítica géneros como la lírica y el teatro.

⁵¹ De hecho, podría afirmarse que aproximaciones como las de Carlos Fajardo (2009) o las de Juan Carlos Galeano (1997, 1997b y 1998) caen en esta carencia pues es evidente una tendencia a privilegiar lo temático en detrimento de lo expresivo. Otro cuestionamiento a las aproximaciones críticas que han limitado el estudio del texto literario –poético, en este caso– a su dimensión documental se encuentra en el ensayo «La crítica literaria frente a la relación entre poesía y violencia en Colombia: ¿espacio de memoria y olvido?» (2016), de Juan Esteban Villegas Restrepo, quien evidencia un vacío teórico-conceptual en los estudios sobre la poesía que ha abordado el fenómeno de la violencia. Asimismo, ya desde finales de la década de los ochenta, Marino Troncoso manifestaba el interés de algunos sectores académicos por integrar en sus estudios sobre la literatura de la Violencia una perspectiva «histórico-social» y «semiológico-formal», en aras de superar las aproximaciones exclusivamente inmanentistas o aquellas que se limitaban únicamente a reflejar el fenómeno sociológico de la Violencia (1989, p. 32).

En la misma línea crítica con respecto a la idea de que la literatura que se ha ocupado de la Violencia en Colombia ha operado como «reflejo» de una realidad histórica, se encuentra el trabajo «La marea de la sangre: reflexiones sobre la poesía y la guerra» (2001), de Selnich Vivas, quien sí se centra específicamente en la palabra poética. Para Vivas, en el caso colombiano, existen poemas con valor documental pero, dice, «[s]on obras secundarias, sin ningún valor poético»; poemas que «se quedan en la queja, en el lamento, el lugar común, y demuestran que la guerra ha sobrecogido a sus autores, que les ha impedido ver más allá de su impresión dolorosa» (2001, p. 15 - 18).

Ya en 1992, Fernando Reati mencionaba en su estudio *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina 1975 – 1985* que en la literatura de la Violencia en Colombia existía claramente una tendencia a la representación fidedigna de la realidad aludida, producto de la confianza que aún depositaban los escritores en las posibilidades miméticas de la palabra:

Al leer la literatura de «la Violencia» colombiana (el periodo de guerra civil en aquel país a partir de 1948), comprendí que existían más puntos de contacto entre el caso argentino y el Holocausto judío, que entre el argentino y el colombiano. Había leído antes la literatura del Holocausto, y era evidente que existían similares motivaciones en nuestro caso. Los escritores de Colombia que habían representado la violencia a fines de los años cuarenta y durante los cincuenta (el primer periodo de la literatura de «la Violencia»), confiaban todavía en las posibilidades miméticas de la palabra y estaban imbuidos de una gran pasión partidaria. Los argentinos, en cambio, nos habíamos enfrentado a la violencia treinta años después del Holocausto, cuando ya muchas de sus enseñanzas habían pasado a formar parte de la herencia cultural de Occidente. Mientras los colombianos habían intentado explicar las causas de su violencia, ofreciendo al lector numerosos «porqués», los argentinos habían seguido los pasos del más célebre escritor del Holocausto, Elie Wiesel, quien simplemente propone un interrogante: «¿por qué?» (1992, pp. 11 - 12).

El planteamiento de Reati se basa entonces en una comparación entre la experiencia literaria colombiana y la que se dio en Argentina, donde, según afirma, los autores convenían en que «no es posible representar la violencia por medio de la simulación mimética del realismo. En general no encontramos en esa literatura [se refiere al caso argentino] los detalles brutales y sangrientos, las descripciones morbosas de torturas y masacres» (1992, p. 12). De hecho, en otro de sus textos –«Trauma, duelo y derrota en las novelas de ex presos de la guerra sucia argentina» (2004)– Reati afirma que lo más importante no es el acontecimiento sino lo que viene después, en una afirmación que evoca la conocida crítica que hacía Gabriel García Márquez a las limitaciones que encontraba en la llamada novela de la Violencia, expresión a la que le reclamaba el haberse

reducido a un inventario de los muertos y haber ignorado que lo más importante, desde el punto de vista humano –y, por tanto, literario–, eran los vivos (1959/2014).

Buena parte de ese «inventario» ocupó también el ámbito de la poesía, como puede leerse en poemas de destacados miembros del grupo Mito y del Nadaísmo. Poemas como «Tortura de Julio Rincón», de Jorge Gaitán Durán (en Galeano, 1997, pp. 105 - 107), o «Los presagios de la lluvia», de Fernando Arbeláez (en Luque, 1996, pp. 188 - 192), del grupo Mito, o «Las hijas del muerto», del poeta nadaísta Jaime Jaramillo Escobar, describen de manera explícita los mecanismos de la barbarie y las acciones llevadas a cabo por los bandos en disputa durante la Violencia bipartidista. En el poema de Jaramillo Escobar, por ejemplo, se presentan las prácticas del conflicto en los siguientes términos:

Y la venganza. Y el odio. No somos un pueblo carente de imaginación: si se le cortaba a alguien la cabeza, se le metían por el cuello las manos cortadas y se exhibía «el florero». Se abría la piel por el pecho, se extendía a los lados y se mostraba «el murciélago». En el camino de Urrao se castraba a los hombres a golpe de mazo. El poema no admite más ejemplos. Acudid a las actas (1983/2000, p. 150).

Tras la cruda descripción de la sevicia con que era tratado el cuerpo del contrincante⁵², el hablante reconoce que «el poema no admite más ejemplos» y le sugiere al lector que, en caso de que requiera información sobre el hecho, acuda a las actas. Se trata, en cierta medida, de un poema bisagra, es decir que se ubica entre la representación del hecho violento y la crítica de la misma, en un acto de conciencia que sugiere que las posibilidades del poema, contrario a los documentos, no se reducen a la descripción de los hechos. Si bien en la creación poética analizada en esta investigación aún hay expresiones que podrían aludir a esa «confianza» en las posibilidades miméticas de la palabra, es evidente –en especial en los poemas de José Manuel Arango, de María Mercedes Carranza y de Hellman Pardo– una ruptura frente a esta idea de la reproducción verbal del acontecimiento, a la que se contraponen una escritura a todas luces silenciosa, predominantemente nominal –estática–, fragmentada y cuya fuerza radica en el evocar, más que en el decir.

⁵² De acuerdo con el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), la sevicia se entiende como «la causación de lesiones más allá de las necesarias para matar. Es decir, es el exceso de la violencia y la crueldad extrema que tiene como expresión límite el cuerpo mutilado y fragmentado» (2013, p. 54).

2.3 La poesía y la «nueva violencia»

Resultado de la situación nacional y de acontecimientos internacionales como «la revolución cubana, la ruptura chino-soviética, la guerra de Vietnam, la creciente tensión de la Guerra Fría» se consolidarían, por un lado, la figura del intelectual «comprometido con las luchas revolucionarias, con la utopía marxista y la militancia de izquierda, [así como] con los análisis de las ciencias sociales sobre la realidad del país», y, por el otro, la actitud crítica del poeta frente al establecimiento, particularmente, durante la década del sesenta (Fajardo, 2009, p. 65).

Para la década siguiente —es decir, los años posteriores al movimiento nadaísta—, de acuerdo con la poeta María Mercedes Carranza (1988), la práctica poética estuvo marcada por cierta «apoliticidad», derivada de fenómenos como el Frente Nacional y el debilitamiento de la izquierda política. Para Carranza, «[p]arece como si la convivencia partidista decretada por el Frente Nacional hubiera rebasado el terreno político para sentar sus reales también en el terreno de las ideas» (1988, p. 245). Carranza caracteriza la poesía de estos años como carente de espíritu polemista, escéptica y complacientemente indiferente frente a la realidad nacional⁵³. En su ensayo incluye autores como Giovanni Quessep, Jaime García Maffla, Elkin Restrepo, Juan Manuel Roca, Darío Jaramillo Agudelo, Juan Gustavo Cobo Borda, Jaime Manrique Ardila, Fernando Garavito, Harold Alvarado Tenorio, Nelson Osorio Marín, Álvaro Rodríguez, José Manuel Arango, Víctor Gaviria y Rubén Vélez, que, por primera vez, no eran considerados como grupo o movimiento aglutinable bajo una agenda estética o ideológica específica, más allá de cierta posibilidad de agrupación cronológica⁵⁴. De hecho, poetas y críticos como el propio Cobo Borda (2008, p. 381) o como Jorge Cadavid, Juan Felipe Robledo y Óscar Duque Torres (2012, p. 133) han hecho referencia a la individualización y al abandono de agendas comunes como

⁵³ En su estudio sobre la poesía y la violencia durante la década de los años setenta Samuel Jaramillo coincide al afirmar que la gran mayoría de los poetas decidieron tomar otros rumbos, distintos al del abordaje directo de la realidad nacional: «la violencia como tal no parece estar en el centro de la atención generalizada y esto se desdobra en la bitácora de los poetas» (2015, p. 103). Incluso, ve en esta actitud una especie de deber, cuando señala que «[a]unque lo parezca, la anotación de una atención tal vez menor de estos poetas la violencia no es un reproche. En principio, es simplemente una constatación. Ocuparse de otros temas, de un espectro muy amplio de temas, no es solamente un privilegio del poeta: en buena parte también es su obligación» (2015, p. 105).

⁵⁴ Carranza advierte sobre la dificultad de considerar este grupo de poetas como una generación en sí misma o, incluso, de llamarlos post-nadaístas, en la medida en que varios de ellos, o bien nacieron, o bien publicaron sus primeras obras antes de la irrupción del movimiento nadaísta en 1958 (1988, p.239).

característica estructural de la manera en que los poetas de las décadas más recientes comenzaron a relacionarse con el campo literario, rasgo que marca una ruptura con respecto a movimientos precedentes. No obstante, en años posteriores al surgimiento de algunas de estas obras, quiso agrupárseles bajo la idea de generación, con apelativos como los de «Generación sin nombre», «Generación desencantada» o «Generación *Golpe de dados*»⁵⁵.

Para la segunda mitad de los años ochenta, publicaciones como *País secreto* (1987), de Juan Manuel Roca; *Cantiga* (1987), de José Manuel Arango o *La ciudad que me habita* (1989), de Mery Yolanda Sánchez, evidenciarían una especie de resurgimiento del interés de los poetas por la situación de violencia que comenzaba a dominar nuevamente el panorama político colombiano. Se trata de un momento que coincide precisamente con las «violencias de hoy», de Álvaro Camacho (1991), o con la idea de una «nueva violencia», de Elsa Blair (2009), o con los procesos de expansión de los actores del conflicto y de recrudecimiento de sus acciones, señalados por el CNMH (2013). En el caso de Roca, el poemario busca «denunciar los males de su entorno» (Galeano, 1998); en el caso de Arango, como lo reconoce el propio poeta, más que denunciar, «[q]uería hacer una reflexión sobre la violencia» (2015, p. XLIX); en el caso de Sánchez, se trata de un «diario de guerra» que se aleja de las «trampas sociologistas» o del «señuelo puramente historicista» para dar cuenta de «una arrolladora realidad» (Roca, 1989, p. 7). Ya para los años noventa y la primera década del siglo XXI, se irá presentando un incremento en el comentado interés de los poetas por la violencia, que se reflejará justamente –además de los poemarios mencionados– en las publicaciones que integran el corpus de esta investigación, entre las que se encuentran *El canto de las moscas. Versión de los acontecimientos* (1997), de María Mercedes Carranza; *Conversación a oscuras* (2014), de Horacio Benavides; *Los días derrotados* (2016) y *Reino de peregrinaciones* (2017), de Hellman

⁵⁵ En el artículo «Poetas de los años setenta en Colombia: denominaciones y singularidades» (2016), Alejandra Toro lleva a cabo una revisión historiográfica sobre los y las poetas de esta década, en la que afirma que, si bien abundan las designaciones –a las mencionadas arriba pueden agregarse las de «Posnadaístas», «Desarraigados», «Frentenacionalistas», «Poetas del In-xilio»–, falta claridad al momento de establecer puntos de encuentro con respecto a la creación lírica. En relación con la designación «Generación desencantada», fue acuñada por el poeta Harold Alvarado Tenorio en el artículo «Una generación desencantada: los poetas de los años 70's» (Toro, 2016, p. 111); de acuerdo con Antonio Caballero, dicho desencanto proviene del «temor a ser engañados; y la sospecha, casi la convicción –más intelectual que poética, más del saber que del sentir– de que durante toda su vida han querido engañarlos» (Caballero, 1985, p. 7). Con respecto a la denominación «Generación *Golpe de dados*», proviene del nombre de la revista que concentró buena parte de la obra de los mencionados autores, aunque, de acuerdo con Carranza, no se puede afirmar que opere como «publicación bandera» de este grupo de escritores (1988, pp. 246 - 247).

Pardo, *Agradece a la piedra* (2018), de Jorge Mejía Toro, y las antologías *La casa sin sosiego. La violencia y los poetas colombianos del siglo XX* (2007/2018), selección de Juan Manuel Roca; *Colombia en la poesía colombiana. Los poemas cuentan la historia* (2012), editado por la asociación cultural Letra a Letra –como parte de una convocatoria del Ministerio de Cultura–, y *Entre el miedo y el mal. El género negro en la poesía colombiana* (2014), selección de Emilio Alberto Restrepo. Asimismo, se encuentran poemarios que incluyen un amplio número de poemas relacionados con la experiencia de la violencia, como *Puerto calcinado* (2003), de Andrea Cote; *Oscura edad y otros poemas*, de Pedro Arturo Estrada (2006); *Diario de los seres anónimos* (2015) y *Pequeña historia de mi país* (2021), de Ómar Ortiz; *Entre el sol y la carne* (2015), de Camila Charry Noriega; *Sucia luz* (2018), de Luis Arturo Restrepo; *El crecimiento del vacío* (2019), de Néstor Raúl Correa, y diversos textos de Piedad Bonnett⁵⁶.

Lejos ya de cualquier elogio o exaltación del actuar bélico, de cualquier reconocimiento a un héroe de la guerra o de cualquier esperanza que permita asumir el conflicto armado o la violencia como instrumento o como «mal necesario» en el camino hacia un mejor porvenir, la búsqueda de este grupo de poetas se traslada a la reflexión crítica sobre el padecimiento de la guerra y el sinsentido de sus acciones. De ahí que buena parte de la focalización de los poemas, en los casos en que es identificable un sujeto o un objeto de la enunciación –una parte considerable del corpus está construido desde la impersonalidad–, asuma la perspectiva de la víctima. Dicho desplazamiento, en el que el héroe victorioso ha dado paso a la voz que da cuenta del sufrimiento, hace parte de una de las diferentes rupturas que se materializan en la práctica poética reciente

⁵⁶ Cabe mencionar que con el creciente interés de la poesía por la experiencia de la violencia en Colombia se ha incrementado también el interés de la crítica literaria y académica por algunas de estas expresiones. En este sentido, vale la pena resaltar trabajos –particularmente sobre algunos de los autores y poemarios más consagrados– como «*El canto de las moscas* y la predicación sobre la violencia ocultada» (2008), de Beatriz Vanegas Athías; «Regiones en vías de extinción: *El canto de las moscas* de María Mercedes Carranza» (2012), de Enrique Yepes; «El logro de la “palabra única” en *El canto de las moscas*» (2014), de Sofía Kearns; «María Mercedes Carranza. Toda la tierra sobre ella pesa» (2014), de Fernando Garavito; «La poesía de José Manuel Arango» (2013), de David Jiménez; «*Cantiga* de los vendados y desnudos» (2013), de Jorge Mario Mejía Toro, y «*País secreto* de Juan Manuel Roca: para una poética de la violencia» (1998), de Juan Carlos Galeano. A manera de estudios generales sobre la relación poesía-violencia, vale la pena mencionar el ensayo «La poesía colombiana frente al letargo» (2002), de Juan Manuel Roca, y los artículos «Memoria traumática y poética del duelo en la poesía colombiana» (2017), de Adalberto Bolaño Sandoval; «Manadas sobrevivientes: el ruido de la poesía colombiana contemporánea frente al silencio de la memoria» (2017) y «Poesía testimonial escrita por mujeres: memoria de la violencia en Colombia» (2018), de Angélica Hoyos; «*Violence, Nature, and Memory in Contemporary Colombian Poetry*» (2019), de Tania Ganitsky, y «¿Súplica inaudible? Poesía y violencia en poetas colombianas» (2020), de Luz Mary Giraldo. Estos últimos cinco serán descritos con mayor detalle más adelante.

con respecto a la de décadas anteriores. Esta focalización es constatable, por ejemplo, en poemarios como *Reino de peregrinaciones* (2017), construido a partir de las voces de una población desplazada por la violencia, o *Conversación a oscuras* (2014), elaborado a partir de voces –ausentes y presentes– que dan cuenta de su propia experiencia del daño. Tal como se ha propuesto a lo largo de este capítulo –y como se profundizará en los capítulos subsecuentes–, otra ruptura determinante con relación a la práctica poética anterior tiene que ver con la primacía de la quietud sobre el movimiento, en diferentes componentes de la imagen poética, como expresión de la imposibilidad de cualquier idea de transformación o de futuro y, en cambio, la mostración de una experiencia dolorosa que se instala indeterminadamente en el tiempo, como ocurre en poemarios como *El canto de las moscas* (1997) o en *Los días derrotados* (2016), ambos dedicados a la experiencia de las masacres en Colombia.

Además de cambios en lo temático y en el contenido de los poemas, son claros también desplazamientos en la conciencia sobre las posibilidades del lenguaje y las estrategias discursivas empleadas por los poetas que comenzaron a publicar a partir de los años setenta y ochenta. Al respecto, coinciden voces como las de Henry Luque Muñoz, David Jiménez, Jorge Cadavid, Juan Felipe Robledo, Óscar Torres, entre otros, al señalar que uno de los factores que ha caracterizado a la poesía post-nadaísta tiene que ver con el lugar primordial que ocupa el silencio. El primero afirma que

Los autores pertenecientes a esta hermandad lírica [la llamada Generación sin nombre] –surgida hacia 1967–, como casi todo joven poeta en América Latina, cubrían a sus expensas el costo de su primer poemario. Ajenos a la estridencia nadaísta, acogen un «método» general de trabajo: el silencio (Luque Muñoz, 1996, p. 39).

Y agrega que

... el silencio laborioso de esa generación está cargado de estupor y toda su práctica poética ha tenido como telón de fondo la pólvora y la sangre, emanadas ya de la locura del narcotráfico, ya de una creciente guerrilla contradictora, que lleva más de medio siglo en los campos de Colombia (Luque Muñoz, 1996, pp. 40 - 41).

Por su parte, al reflexionar sobre la poesía colombiana durante la década de los años ochenta, David Jiménez señala que la función principal de dicha producción había sido más la de «infiltrar un poco de silencio en la barahúnda de la época que en agregar un eco más a la confusión de voces y de gritos que nos ensordecen»; que la poesía había continuado ejerciendo su resistencia en contra de la vida enajenada, labor que asumía un «carácter más bien silencioso» (1997, pp. 264

- 265). También en el texto que prologa la antología *Una generación desencantada* (1985) –compilada por el poeta Harold Alvarado Tenorio–, Antonio Caballero destaca el temor de estos poetas de «haber sido engañados por la grandilocuencia» y resalta su «tono de horror por lo retórico» y la «horrible desconfianza al entusiasmo» (1985, pp. 7 - 9). Cobo Borda destaca en los poetas de estos años el rechazo por el énfasis y la sobriedad en el lenguaje (2008, p. 388), rasgos que se alinean con el mencionado carácter silencioso. Por último, Cadavid, Robledo y Torres reconocen también la desconfianza frente al lenguaje y la cercanía al silencio como algunas de las características expresivas más relevantes de los poetas de las últimas décadas.

Su actitud crítica se refleja en una desconfianza ante el lenguaje y cierta «tentación por el silencio» (Chirinos, 1998: 17). Poética de lo blanco (Montejo, 2008: 5), tendencia a la eliminación de nexos sintácticos, a una destrucción del discurso lineal así como una ruptura del yo poético (despersonalización); gustan del empleo de metáforas herméticas, de difícil interpretación, con cierta oscuridad deliberada; entienden la poesía como un palimpsesto (Genette, 1989: 10) (Cadavid, Robledo y Torres, 2012, p. 131).

Con la adopción del silencio como «método» o con su inserción como estrategia discursiva en el poema, la poesía colombiana de estos años le respondía a la mencionada tradición retórica y grandilocuente y, en lo relacionado con el tratamiento de la experiencia de la violencia, trazaba nuevos caminos temáticos, expresivos y de perspectiva para observar una realidad que impedía ya ser vista bajo la mirada optimista o esperanzadora de la épica o la militancia. Así se lee, por ejemplo, en el siguiente poema de Mery Yolanda Sánchez:

Tus ojos

- | | | |
|-------|----------------------------|------|
| (I) | No prives mis ojos | (1) |
| | de los tuyos. | (2) |
| | No obstaculices mi sonrisa | (3) |
| (II) | Gira conmigo | (4) |
| | en una hamaca | (5) |
| | de fantasías. | (6) |
| (III) | Es que, amigo mío | (7) |
| | girando y girando | (8) |
| | menos estruendosos | (9) |
| | se hacen | (10) |
| | los sonidos de las bombas. | (11) |

(Sánchez, 1989, p. 73)

Hasta antes de la última palabra, el motivo predominante del poema sería el de la invitación al amor, a partir de una voz lírica que le habla a un interlocutor —«amigo mío»— para que la deje acceder a él. Dicha invitación se da, en la primera estrofa, en el plano de la mirada. Ya para la segunda estrofa y para los primeros versos de la tercera, se evoca la fantasía de los cuerpos que «giran» juntos en la hamaca. Sin embargo, con la alusión a la violencia que introduce la palabra «bombas», el motivo amoroso es instrumentalizado frente a la irrupción —acústica— de la violencia; es decir, en un contexto como el que sugiere el poema —así como, epitextualmente, lo propondría todo el poemario *La ciudad que me habita* (1989)—, el amor sería solo un mecanismo para hacer menos estruendoso —no para superar ni para enfrentar— el ruido de las bombas. Y es justamente esta sutil inscripción de la violencia en la cotidianidad de los amantes, en la que los dos campos semánticos aparecen entrelazados, la que da cuenta de una realidad ineludible, prácticamente intrínseca a cualquier experiencia vital en el mencionado contexto. De hecho, la idea de hacer menos estruendosos los sonidos no es otra cosa que la aceptación —la desesperanza, el no esperar ya— de la convivencia con la barbarie. Si bien el estruendo de la guerra —en este caso, de la violencia urbana que se vivió en Colombia a finales de la década de los ochenta y a principios de los noventa— aparece explícitamente mencionado, la configuración del poema lo inserta como evocación, como telón de fondo aludido y no como representación verbal de las acciones del horror, más propias de tendencias poéticas de décadas anteriores. Y es que, como lo anota el poeta Samuel Jaramillo al examinar la poesía que comenzó a abordar la violencia a finales de los años setenta y comienzos de los ochenta, «[t]al vez el efecto más profundo de la violencia, más que el horror de la sangre y la presencia directa de las agresiones y la crueldad, sea esta zozobra invasiva que malogra toda experiencia vital» (2015, p. 107).

Como se indicó en un apartado anterior de este capítulo, entre las tendencias de la poesía colombiana más reciente es posible identificar algunas expresiones que abordan una idea ampliada de la violencia, desde perspectivas que trascienden lo relacionado estrictamente con el conflicto armado o con la violencia directa y se vinculan con la violencia estructural o simbólica —esta última será abordada en el Capítulo 5 de esta investigación, que examina la manera en que el discurso poético responde a los discursos públicos sobre la experiencia del daño—, en fenómenos como el sexismo, el racismo o las violencias de las que es víctima la naturaleza. En este sentido, en su artículo «*Violence, Nature, and Memory in Contemporary Colombian Poetry*» (2019), Tania Ganitsky lleva a cabo una reflexión sobre la relación poesía-violencia en la que incluye

autores nacidos entre los años 1973 y 1994, y en la que traza algunas diferencias entre los poetas nacidos en las décadas de los años setenta y los ochenta y aquellos nacidos en la década de los noventa. Mientras los primeros tuvieron una relación muy cercana con la violencia directa del conflicto armado —«*Poets born in the 1970s and 80s were in their teens and twenties when the armed conflict was at its peak due to the illicit drug trade that developed between the late 1980s and 90s*» (2019, p. 105)—, cercanía que claramente se refleja en su obra, los segundos han tenido una experiencia distinta, afirma Ganitsky, marcada por dinámicas propias del posconflicto como la justicia transicional, la construcción de la memoria histórica, los fracasados procesos de desmovilización, la emergencia de nuevas organizaciones delincuenciales y las alianzas entre grupos armados e industrias como la del narcotráfico y la minería ilegal, «*that continue to endanger marginal communities and the environments*» (2019, p. 105). Dicha diferencia, de acuerdo con Ganitsky, ha volcado a las voces más recientes a una lírica que ha fijado la atención en fenómenos como la memoria o el olvido; entre estas voces —incluidas por Ganitsky— se encuentran Saúl Gómez Mantilla, Lucía Estrada, John F. Galindo, Camila Charry Noriega, Felipe García Quintero, Héctor Cañón, Miguel Tejada Sánchez, Damián Salguero, Amalia Moreno, Yenny León, Ana María Arango Correal, Ashanti Dinah Orozco⁵⁷ y Carolina Dávila⁵⁸.

En la misma línea que inscribe la práctica poética como ejercicio de memoria se encuentran los trabajos de Angélica Hoyos, de Beatriz Vanegas Athías, de Adalberto Bolaño Sandoval y de Luz Mary Giraldo. En el artículo «Manadas sobrevivientes: el ruido de la poesía colombiana contemporánea frente al silencio de la memoria» (2017), Hoyos describe de qué manera la poesía testimonial —en tanto reclamo activo de los sobrevivientes⁵⁹— se constituye como memoria afectiva y sensible de una época: «existe un corpus de propuestas poéticas que dialoga con las políticas de la memoria, que quiere insertarse y afectar la realidad, que tiene una estética desde el

⁵⁷ De hecho, el poema «Gramática de la otredad», de Orozco, relacionado con la exclusión inherente al castellano, será abordado en el Capítulo 5 de esta investigación.

⁵⁸ En su artículo, Ganitsky aclara que la manera en que llegó a este corpus fue resultado de un ejercicio en el que les pidió a los propios autores que le hicieran llegar poemas de su autoría que exploraran las relaciones entre violencia, memoria y olvido. Tras varias lecturas en las que identificó algunos patrones comunes, seleccionó los trece nombres que incluye en su estudio (2019, p. 105).

⁵⁹ Hoyos ve en la figura del poeta a un sobreviviente que «hace sobrevivir al testimonio y al testigo, cuya forma de resistir ha sido apropiándose de este dolor de los otros [...] sobrevivir es defenderse, hacer memoria y afectar el silencio con el ruido poético, con el cuerpo-palabra herido» (2017, p. 53). En esta relación del poeta-sobreviviente, Hoyos traza una tipología en la que identifica tres formas de la sobrevivencia en la escritura —poetas asesinados, poetas dolientes y poetas condolidos—, que será abordada con mayor detalle en el Capítulo 6 de esta investigación.

sobreviviente como lugar de enunciación» (2017, p. 49). Entre este corpus incluye las voces de Horacio Benavides, Saúl Gómez Mantilla, Adolfo Ariza Navarro, Camila Charry Noriega, Andrea Cote, Fabio Delgado, Edwin Gamboa y Fabiola Acosta, así como algunos proyectos colectivos del CNMH⁶⁰. En «Poesía testimonial escrita por mujeres: memoria de la violencia en Colombia» (2018), Hoyos analiza la obra de Anabel Torres, Cristina Valcke Valbuena, Nana Rodríguez, Camila Charry y Andrea Cote, a quienes llama las «poetas *testigas*», a partir de una mirada de género a la que entiende como una militancia «frente al sistema patriarcal de la guerra». Para Hoyos, en estas autoras la escritura se convierte justamente en una militancia política construida desde los afectos, en una acción «contra hegemónica de memoria» que permite escuchar 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», mediante estrategias discursivas como «la hibridación del género, [con la que] deformando lo establecido utilizan la lengua del resto, las imágenes se construyen con la falta del recuerdo, de lo imposible de contar y posible de poetizar desde el silencio y la impunidad» (2018, pp. 8 - 9).

Por su parte, en su artículo «Poéticas de la violencia en Colombia. El papel de la poesía en la formación de una memoria crítica» (2018), Vanegas Athías elabora una especie de estado del arte de la poesía que ha abordado la violencia⁶¹, con el fin de «configurar una memoria poética de las distintas maneras de matarnos que han acaecido en casi sesenta años del siglo XX e inicios del XXI en Colombia» (2018, p. 110). El texto, que asume la violencia como un continuo desde los años cuarenta hasta etapas recientes del conflicto armado –como ocurre con los poemas de María Mercedes Carranza– se centra en el análisis de diez poemas que «registran las calamidades bélicas»; estos poemas son: «La balada de los pájaros», de Mario Rivero; «Desplazados», de Héctor Rojas Herazo; «A Cali ha llegado la muerte», de Emilia Ayarza; «Llanura de Tuluá», de Fernando Charry Lara; «18 de agosto de 1989», de María Mercedes Carranza; «Yo que iba para la

⁶⁰ Entre estos, menciona «Alabaos por la vida, del Colectivo de Madres por la Vida; ¡Y yo levanto mi voz!: Memorias de Resistencia en Tumaco; Escuela de poetas de la gloria y poemas del informe *Que nadie diga que no pasa nada* (2011 - 2014)» (Hoyos, 2017, p. 61).

⁶¹ Se trata de un primer estado del arte como parte de su investigación doctoral, en el que incluye las antologías *La casa sin sosiego. La violencia y los poetas colombianos del siglo XX* (2018), seleccionada por Juan Manuel Roca, y *Colombia en la poesía colombiana. Los poemas cuentan la historia* (2012), selección de Luz Eugenia Sierra, Joaquín Mattos Omar, Robinson Quintero Ossa y Amparo Murillo. Asimismo, menciona los ensayos «La violencia en la poesía colombiana» (2015), del poeta Ómar Ortiz, y «Poesía y violencia en Colombia en los años setenta. Memoria y anticipación», del poeta Samuel Jaramillo.

fiesta», de Horacio Benavides; «Cuestión de estadísticas», de Piedad Bonnett; «Los que tienen por oficio lavar las calles», de José Manuel Arango, y el poemario *El canto de las moscas*, de María Mercedes Carranza. De otro lado, en el ensayo «Memoria traumática y poética del duelo en la poesía colombiana» (2017), Bolaño analiza algunos poemas de Fernando Charry Lara, José Manuel Arango, Eduardo Cote Lamus, Piedad Bonnett, Horacio Benavides, María Mercedes Carranza y José Ramón Mercado, para describir la manera en que la poesía en Colombia ha respondido a la violencia y se ha posicionado como una forma de resistencia. Si bien los trabajos de Vanegas Athías y de Bolaño se ocupan de autores consagrados, cuya obra es vista ya con cierta perspectiva histórica –ambos incluyen autores que le escribieron tanto al periodo de la Violencia como a etapas más recientes del conflicto armado–, se trata de miradas que pretenden abordar dichas expresiones poéticas bajo el lente de la construcción de la memoria desde la práctica artística.

Por último, el artículo «¿Súplica inaudible? Poesía y violencia en poetisas colombianas» (2020), de Luz Mary Giraldo –cuyo nombre es tomado del verso «Súplicas inaudibles», del poema «Nada anormal», de Beatriz Vanegas Athías, que alude al silencio de la voz desatendida–, indaga en la forma en que las voces femeninas han expresado el dolor individual y colectivo que ha dejado el conflicto armado colombiano. Tras un amplio recuento de la literatura de la violencia a lo largo del siglo XX en Colombia, Giraldo se adentra en la obra de poetisas como María Mercedes Carranza, Piedad Bonnett, Miryam Alicia Sendoya, Mery Yolanda Sánchez, Luisa Fernanda Trujillo, Beatriz Vanegas Athías, Camila Charry Noriega, Andrea Cote y Diana Carolina Sánchez, para dar cuenta de cómo estas autoras, desde una perspectiva principalmente intimista, han reflexionado sobre la crisis, sobre la pérdida del idilio y han develado la inestabilidad de los valores tradicionales: «Roto el idilio, resulta necesario manifestarse ante un mundo quebrantado, herido, hecho trizas» (Giraldo, 2020, p. 160).

Con los cuatro momentos desarrollados en este capítulo –un marco introductorio internacional de la relación poesía-violencia en distintos conflictos alrededor del mundo; un marco histórico-conceptual de las violencias en Colombia y, por último, dos etapas de la relación poesía-violencia en Colombia–, además de establecer algunos de los principales desplazamientos que se pueden evidenciar en la práctica poética que –a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y lo que va del XXI– se ha ocupado de la violencia en Colombia, se pretende dar cuenta de los trabajos críticos

y académicos que han tomado como objeto de estudio dicha relación. Es decir, se trata de la construcción de un estado del arte que reconoce las investigaciones y los análisis precedentes que, de una u otra manera, aportan al enfoque particular de este trabajo. Un trabajo que, por su parte, busca –como se mencionó en la Introducción– poner la mirada –la escucha– un poco más allá del alcance referencial de los poemas y atender a un fenómeno que abarca tanto lo temático como lo expresivo, tanto la experiencia del daño como la configuración misma del lenguaje lírico. En los siguientes capítulos se abordarán entonces distintas maneras en las que el fenómeno del silencio es asumido por el corpus de poemas seleccionado.

3. Espacios de silencio: la imagen poética del daño

*Todo era oscuro allí
era un lugar de puro silencio*

HORACIO BENAVIDES

La imagen, dice Octavio Paz, somete la pluralidad a la unidad (2011, p. 98). Así, la construcción de la imagen poética integra múltiples significados en una totalidad para hacerla presente en el poema. Tal es el caso de la imagen poética del silencio, configurada a partir de diversos recursos enunciativos, semánticos, sintácticos y tipográficos, entre otros (Pérez Parejo, 2013), mediante los cuales el silencio ingresa al texto. Y tal vez sea en la configuración de la imagen del espacio en donde, justamente, la presencia del silencio se hace más intensa, más constante y más totalizante, en tanto adquiere el carácter de atmósfera callada que envuelve los elementos evocados. En este sentido, es posible afirmar que varios de los poemarios y poemas objeto de esta investigación están enunciados desde una especie de elaboración espacial alusiva, explícitamente, a entornos de silencio⁶². En algunos de ellos es desde estos espacios de silencio de donde surge la voz lírica; en otros, es la presentación del espacio silencioso el objeto de la reflexión poética. En uno u otro caso, la presencia continua de ese silencio espacial –asumida también por el espacio textual– es la que otorga mayor unidad a los poemarios y establece ciertas constantes en la poesía que en las últimas décadas se ha aproximado a la experiencia del daño en Colombia.

Con respecto al lugar desde el cual surge la voz lírica, podría pensarse en el espacio evocado como una instancia que asume ese silencio originario del cual proviene la propia palabra poética (Sucre, 2001, p. 293). Se trataría de cierto aprovechamiento en el que se recurre a espacios directamente relacionados con el silencio para situar el silencio poético, aquel que custodia el

⁶² Cabe mencionar que uno de los puntos que aborda Pérez Parejo en su poética del silencio tiene que ver con las «coordenadas espaciales» (2013, p. 32). Si bien algunos de los recursos e imágenes que menciona para la configuración de un espacio propio de una estética del silencio se encuentran en los poemas abordados en esta investigación, su interés se orienta hacia manifestaciones como lo impresionista o lo abstracto, relacionadas con tendencias poéticas españolas de finales del siglo XX, como la poesía mística, la poesía minimalista y la poesía experimental.

poema –del que surge y al que regresa la palabra poética (Corigliano, 2012, p. 68)–, en este caso, mediante la primacía que cobran en dicho espacio la negatividad, la permanencia del daño y la muerte. El vacío prelingüístico es así, en cierta medida, asumido por el espacio dañado, a través de diversos mecanismos mediante los cuales el poema permite incluso que, más que una representación del espacio, el silencio se haga presente en el texto como *lugar* dispuesto para la palabra poética. Si, además del reconocido carácter temporal, el sonido ocupa una dimensión espacial –como ocurre con la música, por ejemplo, en tanto «espacio creado» (Hernández, 2012, p. 26)–, dicha dimensión es atribuible también al silencio, capaz de «ocupar» e incluso «llenar» un espacio.

Al reflexionar sobre la configuración de los espacios ficcionales, Luz Aurora Pimentel señala que estos se constituyen como una ilusión discursiva de lo visual y que, además de asumir buena parte de la carga referencial del texto, articulan los valores temáticos, ideológicos y simbólicos; es decir, «concretan y aun espacializan los modelos de significación propuestos» (2001, pp. 7 - 11). De hecho, y a propósito de la indagación sobre estos escenarios de silencio, la poeta Andrea Cote reconoce percibir el paisaje como «una imagen en la cual se puede meditar acerca de las características de la historia que nos ha tocado vivir [...] Concretamente relaciono el tema del paisaje y sus formas poéticas en nuestra literatura como una forma de abordar la violencia» (Cote y Guerrero, 2018, pp. 155 - 156)⁶³. El silencio de los escenarios propuestos por el poema adquiere así una dimensión semántica, simbólica y valorativa que trasciende la referencialidad informativa o la mera ubicación de lo expresado por el texto –en especial, en los casos en que es posible establecer una relación más directa con el referente extratextual, como ocurre, por ejemplo, con el uso del nombre propio (Pimentel, 2001, p. 29)– y asigna al ambiente aludido buena parte de la carga significativa que en contextos de daño adquiere la ausencia de palabra y, en este caso específico, de sonido. En palabras de Carlos Thiebaut, quien reflexiona específicamente sobre los lugares –o los no-lugares– del daño:

[...] los lugares no son contenedores neutros de experiencias. Tampoco son la pura materialidad externa de los objetos, como si fueran escenarios de un guiñol en el que existen y se mueven

⁶³ En relación con el término «imagen», Pimentel reconoce que puede ser engañoso, en la medida en que puede distorsionar la condición no visual del lenguaje; para ello, aclara que «[c]uando se habla de una imagen asociada con elementos lingüísticos y discursivos, se trata más bien de describir un efecto de sentido que se asemeja a una impresión de lo visual» (2001, p. 34). Y es justamente con ese efecto de sentido que se asumen en esta reflexión las imágenes espaciales evocadas por los poemas.

personajes y objetos. Los lugares retienen el «dentro», la entraña, de la experiencia que ahí tuvo o tiene lugar y expresan, entonces, el carácter relacional de las personas que los habitan o habitaron. Tienen, entonces, los significados, gozosos o dolientes, de esas experiencias (2016, p. 38)⁶⁴.

Para Thiebaut, con la experiencia del daño se habita un no-lugar⁶⁵, una especie de espacio liminar en el que se suspenden el tiempo y el espacio, que no permite ser recorrido ni ser abandonado; se permanece, como ocurre con el caso de los supervivientes de experiencias de daño, en situación de fractura y simultaneidad entre «aquel momento, *entonces*, frente a la vida *ahora* vivida» (2016, pp. 33 - 34). Thiebaut reconoce en el cuerpo doliente –el dolor como índice, como marca– y en geografías emblemáticas del horror –Auschwitz, Hiroshima, Guantánamo, entre otras– lugares del daño. Estos últimos, dice, están permeados por el vacío y la ausencia, por una «fuerza negativa –la vida negada, la vida suspendida, la vida dañada–» que posibilita pensarlos como no-lugares (2016, p. 31). Enunciados desde las posibilidades y particularidades de la expresión poética, espacios imposibles como el lugar de la ausencia o inasibles como el espacio de la memoria, entre otros aludidos por el grupo de poemas abordado en este capítulo, adquieren realidad discursiva para evocar, justamente, la ausencia y el vacío de la experiencia negativa.

La atención que el grupo de poetas objeto de este estudio ha puesto en los espacios –así como lo han advertido, entre otros, los estudios críticos de Vanegas (2008), Yepes (2012), Villegas-

⁶⁴ Las citas del texto de Thiebaut en español hacen parte de la versión original del texto, no publicada; el texto publicado en 2016 está en catalán.

⁶⁵ La noción de no-lugar fue inicialmente acuñada por el antropólogo Marc Augé, quien la propuso para referirse a lugares de tránsito, provisionales, lugares sin identidad, no relacionales y no históricos (2017, p. 83), así como a las relaciones particulares entre los individuos y dichos espacios (2017, p. 98). Thiebaut (2016), por su parte, se vale de la idea de no-lugar para describir aquella especie de indeterminación espacio-temporal que se habita *en* la experiencia del daño. Cabe mencionar que Thiebaut no hace la distinción entre las confusas nociones de «lugar» y «espacio», diferenciación que sí lleva a cabo Michel de Certeau (2000), de quien Augé toma algunas ideas. Para Certeau, el lugar se relaciona con cierta estabilidad –«una configuración instantánea de posiciones»–, mientras que el espacio alude a «un lugar practicado», al lugar animado por los movimientos y operaciones que en él ocurren (2000, p. 129); sin embargo, Augé sí asigna a la noción de lugar la posibilidad de espacio recorrido, de espacio practicado (2017, p. 87). De otro lado, perspectivas narratológicas como las de Mieke Bal (2016), Luz Aurora Pimentel (2001) o Marie-Laure Ryan (2014) –tenidas en cuenta en este capítulo– aluden a la categoría abstracta de espacio, vinculada con la manera en que las dimensiones físicas y la ubicación son concebidas y entran en relación tanto con los personajes como con las tramas en los textos narrativos. En ese sentido, si bien en este capítulo tampoco se establece una clara diferenciación entre las dos nociones, se aborda la designación general de «espacio» para hacer referencia a la manera en que los poemas construyen textualmente una atmósfera dotada de significación, integrada en la propia imagen poética.

Restrepo (2016), Guerrero (2018), Palacio (2019), Ganitsky (2019)⁶⁶— da cuenta justamente del carácter relacional de los sujetos; se trata de una especie de desplazamiento o descentramiento de la experiencia subjetiva en la que lo humano deja de ocupar el lugar nuclear y, en cambio, se revelan los vínculos de este con el espacio enunciado o desde el cual se enuncia. De hecho, en muchos casos, se difuminan las fronteras entre sujeto y espacio, entre interior y exterior, o se configuran imágenes en las que el espacio opera como metáfora del cuerpo dañado. Asimismo, el *yo* que aparece como hablante en algunos de los poemas —muchos se construyen desde la impersonalidad— debe entenderse como una voz colectiva o en co-dependencia con su entorno.

Con base en la mencionada unidad espacial, vinculada estrechamente con la unidad temática y expresiva de los poemarios, así como en la recurrencia de la aparición de ciertos escenarios o marcos en los poemas (Ryan, 2014), es posible establecer una tipología espacial que posiciona —desde el lugar *del* que surge la palabra poética o del lugar *sobre* el cual esta reflexiona— el silencio como condición primordial del espacio dañado. Entre estos espacios se encuentran el hablar desde la ausencia, el campo vacío, la casa en ruinas, la ciudad en penumbra y la naturaleza callada; en todos ellos, para decirlo con David Le Breton, la percepción del silencio, más que una cuestión de sonido, es una cuestión de sentido (2016, p. 114).

3.1 Hablar desde la ausencia

Del espacio rulfiano se ha dicho que está inserto en el silencio. Comala aparece, justamente, como el pueblo donde no hay ruido y donde, de manera paulatina, se revela que murmullos, voces y diálogos son silencio, en tanto son rememorados desde la muerte. La construcción de la

⁶⁶ Entre otros estudios, estas aproximaciones críticas y académicas atienden a ese desplazamiento de lo humano como centro de la experiencia hacia una comprensión relacional de esta. A manera de ejemplo, Beatriz Vanegas encuentra en la naturaleza como denuncia de la muerte una de las isotopías centrales del poemario *El canto de las moscas* (1997/2014), de María Mercedes Carranza; Enrique Yepes aborda el mismo poemario desde las perspectivas del «conocimiento situado», el «factor ecológico» y la relación afectiva con el ambiente rural; María Paz Guerrero, en entrevista con Andrea Cote, dedica buena parte de su indagación al carácter de negatividad que albergan los paisajes evocados en la poesía de Cote, en especial, el del desierto; Laura Juanita Palacio propone una lectura de *Puerto calcinado* (2003), de Andrea Cote, en la que invierte la tradicional atención puesta en el sujeto para reflexionar acerca de la manera en que objetos y espacios pueden ser configuradores de subjetividad. Desde una perspectiva más general, Juan Esteban Villegas-Restrepo llama la atención sobre el antropocentrismo que ha dominado los estudios sobre la poesía de la violencia en Colombia (2016, p. 121) y Tania Ganitsky anota que en la creación lírica colombiana más reciente es perceptible una apertura al campo de la eco-poética (2019, p. 109).

muerte como espacio de enunciación, independientemente de la elocuencia que pueda albergarse en las voces de personajes ficticiales o de hablantes líricos, es claramente un espacio de silencio; un no-lugar habitado únicamente por quien se encuentra separado, radicalmente, del mundo de los vivos, aunque este siga operando como referencia⁶⁷. El escenario de la muerte, que aparece con alguna frecuencia en la poesía colombiana, adquiere usualmente un doble sentido: de un lado, como constatación –testimonio– de la experiencia dañada, es decir, como vehículo de memoria⁶⁸; de otro, como mecanismo a través del cual la ausencia, de alguna manera, se hace presente *en* ese mundo del cual la vida fue arrancada. En efecto, más que de la configuración verbal o de la descripción detallada de ese no-lugar de la muerte, las voces de estos poemas hablan *desde allí sobre* el mundo del que han sido violentamente apartadas. Hablan, para ponerlo en palabras de José M. Cuesta Abad, desde la indeterminación de un *abí*, que sugiere una especie de «ubicuidad ilocalizable» (2001, p. 190). Desde este lugar están contruidos, entre otros, el poemario *Conversación a oscuras* (2014), de Horacio Benavides, *Agradece a la piedra* (2018), de Jorge Mejía Toro, y los poemas «Joaquín Ronderos», de Hellman Pardo; «Héctor Fabio Díaz», de Ómar Ortiz, y «Falso positivo (su voz)», de Leonardo Torres⁶⁹.

Justamente, es posible percibir cierta cercanía entre *Conversación a oscuras* y *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, particularmente en una especie de atmósfera común, en la medida en que buena parte de

⁶⁷ Si bien la noción de no-lugar de Augé está caracterizada por la transitoriedad (2017, p. 83), y la muerte remite claramente a la permanencia, se asume esta como no-lugar en tanto, en los poemas, se propone como una especie de lugar de tensiones: presencia/no-presencia, voz/ausencia de corporalidad, ligada a la indeterminación espacio-temporal de Thiebaut para la experiencia del daño (2016, pp. 33 - 34).

⁶⁸ En su análisis de *Labio de liebre (venganza o perdón)*, del dramaturgo Fabio Rubiano, Juliana Espinal afirma –en una idea aplicable a todos los poemas abordados en este apartado– que el empleo del espectro en dicha obra –no exento de problemas con relación al estatuto de verdad–, además de operar como mecanismo mediante el cual es posible acceder a la idea del «testigo integral» (Agamben, 2010, p. 34), es también un recurso para atender a «las irrupciones del pasado en el presente» (Espinal, 2019, p. 32). En este sentido, la «ubicuidad ilocalizable» del espectro –mencionada arriba– no abarcaría únicamente la dimensión espacial sino, también, una totalidad temporal que se abre como posibilidad de acceso y de reconstrucción de la memoria.

⁶⁹ Un antecedente importante de este hablar desde la ausencia en la poesía de la Violencia es el poema «Coplas del campesino asesinado», de Carlos Castro Saavedra, cuyo hablante se sitúa –como lo indica el título– en el no-lugar de la muerte para indicar, por ejemplo, como se advierte en los siguientes versos, qué ocurrió con su cuerpo y quiénes le quitaron la vida: «Por el aire vino un pájaro / a picotear mis despojos, / y se llevó entre su pico / las dos niñas de mis ojos. / Me pusieron cuatro velas / pero se apagaron tres, / porque el día del velorio / me mataron otra vez. / Los labriegos más oscuros, los causantes de mis males, / son los que siembran cuchillos / y cosechan funerales» (1974, p. 127).

quienes protagonizan las conversaciones del poemario se encuentra en ese más allá de la vida⁷⁰. La mayoría de los setentaicinco poemas del libro, como el título mismo lo indica, alberga un tono dialógico, conversacional, que en algunas ocasiones explicita la presencia de los interlocutores –incluso con el uso de rayas para los diálogos– y en otras evoca la escucha de un *tú* ausente. En esta medida, la constante presencia de voces y conversaciones sugeriría cierta distancia con relación a una poética del silencio, como la descrita por Pérez Parejo (2013, p. 26). Sin embargo, la mencionada configuración del escenario, acentuada por la economía del lenguaje y por la constante alusión a la ausencia de sonidos, inscribe el espacio de la muerte como una especie de no-lugar o lugar de discurso permeado claramente por el silencio.

La falta de descripciones o alusiones a ese no-lugar y, en cambio, la constante referencia de los hablantes al espacio dañado, al mundo de los vivos que ha sido convertido en marco espacial de muerte, destrucción y dolor, acentúan la condición de ausencia, de vacío y de silencio desde la cual surge la palabra y, asimismo, la hacen presente, constante. A esta presencia se suman elementos paratextuales y de extensión espacial del texto (Ryan, 2014)⁷¹, que refuerzan dicha sensación, como el sintagma «a oscuras» en el título del libro, la ausencia de índice, la ausencia de secciones y de títulos para los poemas, así como de puntos finales y de indicación del número

⁷⁰ En un conversatorio organizado por la Universidad del Valle, que se puede ver en el programa Cas(z)a de Letras (33), el propio Benavides admite que es probable que haya ecos o influencia de Rulfo en su obra (Cas(z)a de Letras, 2017, 21m27).

⁷¹ En su aproximación narratológica a la noción de «espacio», Marie-Laure Ryan (2014) distingue cuatro formas de espacialidad textual, relacionadas tanto con el contenido como con la disposición del texto en la página, algunas de las cuales resultan útiles para el abordaje de dicha noción en el poema; estas son: el espacio narrativo, la extensión espacial del texto, el espacio como contexto y como contenedor para el texto, y la forma espacial del texto. De estas cuatro, la primera –espacio narrativo– profundiza en las categorías relacionadas con el contenido textual, a la vez que establece una diferenciación entre: a) marcos espaciales (*spatial frames*), que son los entornos inmediatos donde tienen lugar los eventos; b) escenario (*setting*), que es el ambiente socio-histórico-geográfico en el que la acción tiene lugar; c) espacio de la historia (*story space*), aquel relacionado directamente con la trama, mapeado por las acciones y los pensamientos de los personajes; d) mundo narrativo (*narrative world*), que es el espacio completado por la imaginación del lector, con base en su experiencia en el mundo real, y e) el universo narrativo (*narrative universe*), que es el espacio-tiempo presentado como real por el texto, así como todos los mundos contrafácticos contruidos por los personajes a partir de sus creencias, miedos, especulaciones, sueños, etc. Las otras tres grandes formas guardan mayor relación con lo que podría entenderse como el espacio del discurso –o espacio del decir–, asunto de particular importancia en el texto poético, donde la disposición textual, los espacios en blanco o las decisiones de tipo editorial juegan un papel decisivo en los procesos de significación.

de página⁷². De hecho, se trata de poemas breves –solo cinco poemas ocupan más de una página– que llevan a la primacía del blanco de la página sobre el texto. En conjunto, esta serie de decisiones, que hacen parte de la primera publicación del poemario a cargo de Frailejón editores, publicada en 2014, establece cierta coherencia entre la materialidad de la edición y el contenido del texto, en aras de construir esa ambientación silenciosa.

Desde el primero de los poemas se evidencia que el *yo* lírico se ubica desde el lugar de la muerte. Dicha condición no se hace a través de una constatación explícita en un enunciado del hablante que así lo señale sino que se revela, a medida que avanza el poema, por los indicios contextuales y por la propia ausencia de cuerpo que experimenta y de la que da cuenta la voz:

ESCUCHÉ tu llamado, madre	(1)
y cogí fuerzas para levantarme	(2)
Era de noche	(3)
y me fui adivinando el camino	(4)
Quise guiarme por el sonido	(5)
de la quebrada	(6)
pero el agua no se oía,	(7)
solo los perros ladraban a mi paso	(8)
Esta es la casa de Juan Chilito me decía	(9)
pues eran tres los perros que ladraban	(10)
Cómo no iban a ladrar si me faltaba la cabeza	(11)
Voy por donde Pedro Daza	(12)
pues ladran como cuatro o como seis	(13)
volvía y me decía	(14)
Cómo no iban a ladrar	(15)
si me faltaban las piernas	(16)
Al fin di con tu casa, madre	(17)
Tu casa como una nube blanca	(18)
entre tanta negrura	(19)
Pensé que dormías agotada por la pena	(20)
y no quise despertarte	(21)
y me fui yendo por donde había llegado	(22)

(Benavides, 2014)

Hasta el verso 10, el poema presenta la voz de un hablante que parece ubicarse físicamente en un espacio rural. Ya en el verso 11, si bien se encuentra en el entorno descrito, se evidencia una ruptura de la voz en relación con su corporalidad. La ausencia de cabeza –y, posteriormente, la de las piernas– abre de inmediato una nueva dimensión espacial en la que el hablante existe

⁷² Por esta razón, cada vez que se cite un poema de *Conversación a oscuras*, se prescindirá del número de página; únicamente se incluirá el apellido del autor y el año de publicación.

exclusivamente como voz. Podría pensarse que esta nueva condición estaba anunciada por algunos indicios en versos anteriores: la imposibilidad de escuchar el agua –el agua es símbolo de fuente de vida (Chevalier, 1986, p. 52)⁷³– y la escucha del ladrido de los perros, mamífero que ha sido asociado por distintas tradiciones a la muerte, en especial, como acompañante en el paso del hombre hacia ese más allá (Chevalier, 1986, p. 816). Sin embargo, la certeza llega en el verso 11, pues se sabe que se trata de un diálogo que el hablante sostiene consigo mismo en medio del diálogo que sostiene con el *tú*, la madre. Una de las características de los poemas que hablan desde la muerte –no solo en el caso de Horacio Benavides, como se verá más adelante– es justamente la irrupción de la condición de muerto del hablante en alguna instancia avanzada del poema. El carácter narrativo de estos poemas permitiría entender este giro como un acontecimiento en el nivel del argumento, de acuerdo con la perspectiva narratológica para el análisis lírico de Peter Hühn y Jörg Schönert (2005)⁷⁴. En estos casos, la expectativa del poema es quebrada de manera abrupta por el reconocimiento del hablante de que se encuentra ausente, de que habla desde otra dimensión⁷⁵.

El silencio del espacio de ausencia se ve acentuado por la referencia explícita a imágenes silenciosas en el entorno descrito: «noche», «nube blanca», «tanta negrura» y «dormías» operan como isotopías de un ambiente que no es del todo claro para el hablante, en el frustrado encuentro tras el regreso a la casa materna del que habla el poema. A partir de la descripción del

⁷³ La misma imposibilidad de escuchar el agua-vida se presenta en el poema «¿Y ahora qué ve?», diálogo que se construye entre dos voces que están siendo llevadas por el río hacia el mar: «–¿Y esto que nos mece y no suena? / –Es el río de la vida, hijo» (Benavides, 2014).

⁷⁴ La propuesta de estos autores ve en la narración una práctica semiótica y antropológica universal empleada para estructurar la experiencia y producir sentido. En esa medida, buscan aplicar los desarrollos del modelo de análisis narratológico al discurso lírico, para lo cual establecen categorías como nivel del argumento (*happenings*), relacionado con la secuencialidad de las acciones, y nivel de presentación (*presentation*), relacionado con las instancias de mediación. El concepto de acontecimiento (*event*), que se da en los dos niveles, es entendido como el punto de giro decisivo en la estructura secuencial de un poema: «*Eventfulness in our sense is defined as deviation from the expected continuation of the sequence pattern activated by the text*» (Hühn & Schönert, 2005, pp. 1 - 7).

⁷⁵ En el caso del poemario de Benavides, este giro sustancial en la condición de la voz se presenta además en poemas como «¿Cierto que las que zumban son las abejas...», «Estoy alto y así», «–Vuélvete hijo que aquí...», «–¿Quién pasa por la calle...», «–¿Y ahora qué ve?» y «De repente en medio de los sueños». En poemas como «Vuélveme la cabeza», «Si al menos me hubieran dejado», «Nosotros tuvimos suerte», «La muerte me transformó», «Dicen que hay un pájaro» y «No sé si voy o si vengo» la condición ausente de la voz con respecto al mundo de los vivos se anuncia desde los primeros versos. El poema «Nos recogieron en la plaza», como se verá en el próximo apartado, se construye sobre una ambigüedad en la que no es posible determinar el espacio –la vida o la muerte– desde el que habla la voz del poema.

recorrido espacial, que plantea una tensión presencia-ausencia donde a la vez se encuentra y no se encuentra el hablante –o se encuentra como voz pero no como cuerpo–, el texto construye la expectativa del reencuentro que, al final, no se da. En la mayoría de los diálogos que sí se materializan en el poemario, los hablantes comparten tanto el espacio físico –marco espacial (Ryan, 2014)– como el espacio de la ausencia⁷⁶. En este tipo de poemas, los hablantes están muertos, hecho que, además, problematiza la condición de la percepción sensorial de la corporalidad pues hay voces que parecen necesitar de otras para que el espacio dañado les sea descrito –como ocurre en «Nosotros tuvimos suerte»– o interpretado –como ocurre en «– ¿Cierto que las que zumban son las abejas...»–. Esta problematización de la percepción corporal del espacio de los vivos es abordada directamente en el poema «La muerte me transformó», donde reaparece el motivo del regreso a la casa pero la voz reconoce estar encarnada en un escarabajo, en el que se re-activan plenamente los sentidos:

- | | | |
|-------|---|------|
| (I) | LA MUERTE me transformó | (1) |
| | en escarabajo | (2) |
| | y voy en esta noche incierta | (3) |
| | rondando hacia mi casa | (4) |
| (II) | Espero llegar en la madrugada | (5) |
| | con el canto de los gallos | (6) |
| (III) | Subiré las piedras del patio | (7) |
| | me asomaré a la cocina | (8) |
| | y podré ver | (9) |
| | el humo del café, | (10) |
| | las manos de mi madre | (11) |
| | más hermosas que pájaros | (12) |
| | sobre el fulgor de la candela | (13) |
| (IV) | Y mi oído | (14) |
| | afinado por la sombra | (15) |
| | escuchará el resoplido de los caballos afuera | (16) |
| | las voces con un dejo de sueño de los peones | (17) |
| | y los pasos recios de mi padre | (18) |
| | preparándose para enfrentar el día | (19) |

(Benavides, 2014).

⁷⁶ Así ocurre en poemas como «– ¿Cierto que las que zumban son las abejas...», «Nosotros tuvimos suerte», «Vuélvete hijo que aquí», «De repente en medio de los sueños».

En el poema «– Dicen que hay un pájaro» se da una conversación entre los que parecen ser dos hermanos, en la que se explicita que uno de ellos está muerto: «– Cómo fue que la muerte que me llevó / andaba tan en silencio, / bien pude tirarme al monte / bien pude perderme» (Benavides, 2014). En un momento de la charla, el hermano muerto le pregunta al otro por qué, si era él el entendido, no descifró los mensajes que la muerte había enviado antes de llevárselo; la respuesta de la otra voz, con un marcado tono de culpa, sugiere que esta se encuentra aún en el mundo de los vivos: «Eso, hermano, sigue siendo un nudo / que no puedo desatar» (Benavides, 2014). Así, sería este el único de los poemas en que efectivamente se daría un diálogo entre hablantes que se ubican en dimensiones distintas, pues hay en el texto indicaciones que permiten señalar que los interlocutores comparten un mismo marco espacial.

El poemario *Reino de peregrinaciones* (2017), de Hellman Pardo, está también construido sobre la base de un escenario de silencio, en donde cada uno de los cincuenta poemas opera como testimonio de uno de los personajes que abandonó el pueblo de Simario y que ahora habita el pueblo de Catalpa. El último de los poemas-testimonios del libro es «Joaquín Ronderos» y corresponde a la voz del fundador de Simario⁷⁷. El poema –el más extenso del libro– está estructurado en tres partes: en la primera, la voz de Joaquín Ronderos da cuenta del comienzo y del final de Simario y hace explícito que es una voz que surge desde el espacio de silencio: «Escribo desde la muerte. / Desde la muerte escribo / para hacer más lenta la noche /y que sea posible hablar sin hablar» (2017, p. 62); en la segunda parte, la misma voz relata el comienzo y el fin de Catalpa y, tras informar que hace siete años murió víctima de una bala perdida, reitera: «Escribo desde la muerte porque del Matajo ascienden los fusilados / Escribo desde la muerte, / escribo desde la muerte un eco ahorcado que vocifera el odio» (2017, p. 63); en la tercera parte, la voz cuenta cómo «desde la muerte» le ha dicho a Isaías⁷⁸ que «Catalpa / es un incendio» y que es necesario encontrar «un nuevo reino de peregrinaciones» (2017, p. 64).

⁷⁷ Joaquín Ronderos había aparecido ya en el libro *Anatomía de la soledad* (2013), como título de la primera parte del poemario «La soledad de Joaquín Ronderos» y como hablante en el poema «Monólogo de Joaquín Ronderos».

⁷⁸ En páginas anteriores aparece el poema «Isaías Ronderos, el sastre», construido desde la voz de Isaías. Por el apellido y el diálogo del que habla la tercera parte de «Joaquín Ronderos», es posible pensar en un parentesco entre las dos voces y en una especie de herencia del liderazgo.

La presencia de Joaquín Ronderos es transversal en los testimonios de los demás habitantes de Catalpa; referencias explícitas a él aparecen en poemas como «Relato de Lázaro Ibáñez, almacenero de osarios», «Natalio Bautista, el juntacadáveres», «Margarita Nazario, la cesterera», «Horacio Ojeda, el ebanista», «Elisa Castellanos, la novelista» y «Orlando Ventura, el mendigo». El único de los poemas cuyo título no corresponde al nombre de un testimoniante es el primero del libro: «Simario». Junto con «Joaquín Ronderos», «Simario» aparece también estructurado en tres partes: la primera, enunciada desde una voz impersonal que describe el origen del pueblo; en la segunda, aparece hacia el final un *yo* que adviene después de relatar cómo la muerte llegó al pueblo; en la tercera, el *yo*, en estilo indirecto, da cuenta de las palabras de Gastón, otro de los personajes, en quien la voz del *yo* se desplaza hacia un *nosotros*, con el que cierra el poema: «Somos habitantes de un jardín desamparado / decía, / jornaleros de un suelo que se enfantasma» (2017, p. 11). Por referencias que aparecen en otros poemas, podría afirmarse que el *yo* del poema que abre el libro viene de la voz de Joaquín Ronderos, fundador, en vida, de Simario, líder de la transición a Catalpa y quien ahora, desde la muerte, reclama un nuevo peregrinar de las gentes del pueblo. Su voz, de hecho, aparece incluso antes de los poemas, en el fragmento firmado de una «columna de prensa» que abre el libro: «y los ríos de mi aldea se llenaron de cuerpos que se confundían con las piedras, esas donde los peces se alimentaban de nuestra mano» (2017, p. 7).

El poemario *Diario de los seres anónimos*, de Ómar Ortiz, está estructurado de manera muy similar a *Reino de peregrinaciones*. Se trata de cincuenta y siete poemas, cada uno de los cuales se configura como testimonio de un personaje. En la nota de prensa «El libro que rescata a los seres anónimos de Tuluá» (2015), publicada en el diario *El país* de Cali, se revela que Ortiz buscó seguir la línea de la *Antología de Spoon River*, de Edgar Lee Masters, en donde se construye poéticamente un pueblo a partir de epitafios. La propia voz de Edgar Lee Masters es incluida como testimoniante en el poema homónimo, donde –en un gesto metapoético– el hablante señala que fue invitado por un colega a participar del libro, escrito como un homenaje a su propia obra, y da cuenta de su solidaridad con aquellos seres «que no tienen un lugar en el mundo, menos un epitafio. / Por eso los abrazo y hago más sus cuitas / ellos también están sedientos de amor / y hambrientos de vida» (Ortiz, 2015, p. 66). Esta intertextualidad le da al poemario de Ortiz el trasfondo de voces ausentes, que se ratifica con el juego entre la anonimía señalada en el título y los nombres propios que titulan los poemas; voces a las que se les otorga entonces presencia textual o «vida», para usar las palabras del Lee Masters de Ortiz. Si bien no todos los poemas-testimonios de

Diario de los seres anónimos están enunciados desde la muerte, sí es posible identificar el hablar desde este no-lugar en poemas como «José David López», «El loco Ceballos», «Héctor Fabio Díaz», «Chumila Rodríguez» o «Cornelia Cortés», algunos de los cuales explicitan que su ausencia se debe a una experiencia violenta⁷⁹.

Entre los poemas que hablan de la ausencia de un *yo* que da cuenta de su propia experiencia del daño se encuentra «Héctor Fabio Díaz»⁸⁰. Como ocurre con el poema «Escuché tu llamado, madre», analizado arriba, en este, hasta el verso 14 pareciera que se trata del relato del sobreviviente de una situación traumática, pero en el verso 15 se revela que la voz se instala desde un no-lugar representado por una imagen:

Héctor Fabio Díaz

Llevo encima el traje azul, la corbata naranja,	(1)
la camisa que tanto gusta a Margarita, la del 301,	(2)
los zapatos negros recién lustrados, una pinta de hombre,	(3)
como dijo mi madre después del beso ritual de despedida.	(4)
En la Kodak me tomaron la foto para la solicitud de empleo.	(5)
Pero de pronto me empujaron a un auto,	(6)
me pusieron dos armas en la cabeza	(7)
y acabé tirado en una pocilga	(8)
donde me preguntaban por gente desconocida.	(9)
No señor, decía y me pegaban.	(10)
Sí señor, respondía, e igual me pegaban. Duro, lo hacían,	(11)
como si no tuviera carne, ni huesos, ni sangre, ni alma.	(12)
Ya no tengo traje azul, ni corbata naranja,	(13)
ni puedo abrazar a Margarita.	(14)
Ahora soy una desteñida foto que mi madre	(15)
lleva a cuestras en plazas y desfiles.	(16)

(Ortiz, 2015, p. 49)

Más allá de la revelación mencionada, el extrañamiento del poema se da en la contraposición del presente de la enunciación de los versos 1 y 13: «Llevo encima el traje azul, la corbata naranja» y

⁷⁹ Además de «Héctor Fabio Díaz», que se analiza en este apartado, cabe mencionar a «Chumila Rodríguez» como otro de los poemas que, desde la muerte, testimonia sobre la experiencia que lleva a la fragmentación de la voz en el *boy-aquí* de la palabra y el *ayer-allí* de la vida: «He caminado todos los dolores / Como la vaca que descuartizaron en el potrero, / así me mataron» (Ortiz, 2015, p. 50). A la muerte de la hablante se suman la de sus padres y la de su esposo, la de sus sobrinos y la de su cuñada, todas de manera violenta.

⁸⁰ Este poema hace parte también de la antología *La casa sin sosiego. La violencia y los poetas colombianos del siglo XX* (2018), preparada por el poeta Juan Manuel Roca.

«Ya no tengo traje azul, ni corbata naranja», pues es justamente en la simultaneidad de la oposición donde se configuran la tensión presencia-ausencia y la ubicación de la voz en una instancia indeterminada cuya materialidad deviene fotografía. El poema inicia en dicho presente, donde la imagen central es aquella en la que el *yo* dice portar «una pinta de hombre», para pasar posteriormente al pasado testimonial de la experiencia violenta y volver, por último, al presente, donde ya no hay aspecto, ni pinta de hombre, ni corporalidad que pueda abrazar. Se trata de un presente sin referencia a una ubicación espacial; el hablante no está *en* la fotografía, *es* la fotografía misma. Su espacio sería únicamente el de la memoria de la madre que carga con ella (él) «a cuestras» públicamente.

El mecanismo de los epitafios como posibilidad de acceder a la palabra del ausente se encuentra también en el poemario *Agradece a la piedra* (2018), de Jorge Mejía Toro. En tanto palabra residual, se indica en el «Preámbulo», el epitafio inventa a su muerto (2018, p. 20). Si bien los cincuenta y nueve poemas dialogan directamente con la forma del epitafio funerario de la antigua Grecia y varios de ellos se construyen desde la voz de personajes históricos –ausentes, claramente–, en una entrevista Toro reconoce que se trata de textos impensables fuera del contexto de la violencia contemporánea en Medellín: «el libro infiltra en el antiguo epigrama funerario pensamientos que, aun referidos a personajes griegos y a personas reales o imaginarias, solo pueden concebirse viviendo y muriendo en Medellín»⁸¹.

En la antología *Entre el miedo y el mal. El género negro en la poesía colombiana* (2014)⁸², editada por Emilio Alberto Restrepo, se encuentra otro de los poemas cuya palabra surge desde la ausencia: «Falso positivo (su voz)», de Leonardo Torres, que se refiere a uno de los eufemismos con los que se ha velado en el habla cotidiana la atrocidad de la guerra en Colombia –en un claro gesto de silencio discursivo que será abordado en el Capítulo 5 de esta investigación, donde se

⁸¹ Entrevista concedida por el autor a la Editorial de la Universidad de Antioquia (Mejía, 2018).

⁸² También en esta antología de Restrepo se incluye otro antecedente importante de este hablar desde la ausencia en la poesía de la violencia en Colombia: se trata del poema «El asesinado en la sombra», de Óscar Echeverri Mejía, donde la voz lírica dice: «Soy el que asesinaron en la sombra. / La muerte se ha tendido / a lo largo y lo ancho de mi cuerpo. Soy más oscuro que la noche. Peso / cada vez menos, y en la tierra ocupo / un espacio ignorado, / más ignorado que mi propia muerte» (1964, p. 446). Sin embargo, la versión publicada por Restrepo presenta algunas diferencias en la versificación con respecto a la publicada en el *Boletín Cultural y Bibliográfico* (1964) del Banco de la República, del cual se extrajo este fragmento.

encuentra citado el poema completo—. El *yo* del poema —que se dirige a un *tú*, la madre— describe el proceso de espera y de búsqueda que soportaron y emprendieron su madre y sus hermanos tras su propia desaparición, hasta que en la mitad del poema se advierte que «Ya no era tiempo, madre, de buscarme entre los vivos, / De andar por la ciudad llamándome, / Colgando en tu árbol del temor mi nombre / Como si eso que ahora soy fuera tu hijo» (en Restrepo, 2014, p. 61). Tanto el paréntesis que acompaña el título, «(su voz)», formulado en tercera persona, como el verso citado, que divide el estado actual del «ahora» —presente— con respecto al «hijo» que *se* sería sin la experiencia de la desaparición, asumen la tensión presencia-ausencia y refuerzan el carácter de no-lugar desde el cual se habla. El título pareciera enunciado desde quien escucha la voz que posteriormente habla en el poema, y los versos citados reconocen que se trata de una identidad quebrada, reducida ahora a un nombre.

3.2 El campo vacío

El sintagma «campo vacío» hace parte de uno de los versos del poema «Siembra triste», de *Puerto calcinado* (2003), de Andrea Cote. Al referirse a los paisajes presentes tanto en ese poemario como en *La ruina que nombro* (2015), Cote habla de una «estética de lo despoblado» donde traza una conexión entre las ruinas físicas y la palabra (2018, p. 154). Si bien hay contextos en los que el vacío no implica necesariamente negatividad sino, por el contrario, totalidad —la tradición mística es un ejemplo de ello—, el ambiente evocado por el verso de Cote remite claramente a un espacio dañado, quebrado. La idea misma de «des-poblado» sugiere la ausencia actual de lo que alguna vez hubo y se asume como efecto de la fractura. Así, el campo vacío —que es, en realidad, el campo arrasado⁸³— es en estos poemarios la inversión del *locus amoenus* —o paisaje idílico— que en la tradición literaria ha significado el espacio bucólico (Pino, 2021, p. 67); aquí, el paisaje rural ha devenido espacio de destrucción y desolación, donde el tiempo pareciera extenderse en una continua quietud que elimina cualquier esperanza en un mejor porvenir. Este campo vacío es

⁸³ El Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) denomina como «masacres de tierra arrasada» a las grandes masacres, en las que «[l]os actores armados ejercieron la mayor devastación [...] No fue suficiente con matar masivamente. Atacaron el entorno físico y simbólico de las comunidades. Violentaron a las mujeres, los ancianos, los niños y los liderazgos comunitarios; destruyeron viviendas, dañaron y robaron bienes materiales de las víctimas, y escenificaron la violencia con sevicia y torturas. Fue un ejercicio de terror sistemático que buscaba generar una desocupación duradera. El terror desplegado apuntó a volver inhabitable el espacio físico y social para producir así el desplazamiento forzado masivo, el abandono y el despojo de tierras» (CNMH, 2013, p. 53).

entonces una de las constantes en las geografías silenciosas y, además del mencionado *Puerto calcinado*, se encuentra en poemarios como *Los días derrotados* (2016) y *Reino de peregrinaciones* (2017), de Hellman Pardo, y *El canto de las moscas. Versión de los acontecimientos* (1997/2014), de María Mercedes Carranza.

De los veintinueve poemas de *Puerto calcinado*, nueve albergan marcas espaciales en sus títulos⁸⁴ –además del título del libro–, imágenes que muchas veces aparecen caracterizadas por adjetivos que remiten a la experiencia negativa y al silencio: «calcinado», «de piedra», «quebrado», «triste», «olvidado» y «vacía»⁸⁵. Más allá del camino que toma cada poema –de hecho, algunos de ellos no se centran propiamente en el espacio físico y, asimismo, otros poemas con títulos alusivos a imágenes distintas sí profundizan en la tematización espacial–, el dato es pertinente en tanto anuncia, desde el componente paratextual del libro, el campo semántico que atraviesa su contenido: el espacio quebrado como constante de la evocación y la rememoración de la voz lírica. Si bien aparecen también escenarios como la casa –abordada más adelante–, las calles, el río y el cuerpo mismo como geografía del dolor, el ambiente dominante reposa sobre la imagen de una tierra seca, quemada, desértica y hecha cenizas, tal como se describe con el término «yermo» de la primera estrofa del poema que abre el libro: «Nuestro puerto / que era más bien una hoguera encallada / o un yermo / o un relámpago» (Cote, 2003, p. 13). La imagen del puerto-yermo opera así, en todo el libro, como un pantónimo, que, en palabras de Pimentel, es la «permanencia implícita de la nomenclatura a lo largo de toda una descripción, y que es, a un tiempo, el tema descriptivo» (2001, p. 23). Esta tierra hecha cadáver aparece, así, como imagen central del poema «Llanto»:

⁸⁴ Los títulos de poemas que aluden al espacio son: «Casa de piedra», «Puerto quebrado», «Un rincón para quedarse», «Fervor de tierra», «Siembra triste», «Olvidado paisaje», «Casa vacía», «Calles rotas» y «Dos callejones».

⁸⁵ Contrario a lo que ocurre en poemarios como *El canto de las moscas* y *Los días derrotados*, que emplean nombres propios de lugares en el mundo real, o en *Reino de peregrinaciones*, que emplea un nombre propio sin referente extratextual –características en las que se profundizará más adelante en este capítulo–, el espacio de *Puerto calcinado* se construye a partir de un nombre común que, de acuerdo con Pimentel, «no tiene un referente individual sino general» (2001, p. 34). En este caso, en el adjetivo, que es «el instrumento privilegiado de una descripción» (Pimentel, 2001, p. 37), recae la mayor parte de la carga particularizante que implica el nombre común; de ahí la importancia de las isotopías en la configuración de un espacio dañado y silencioso a lo largo del libro.

Llanto

- (I) María, (1)
 hablo de las montañas en que la vida crece lenta (2)
 aquellas que no existen en mi puerto de luz, (3)
 donde todo es desierto y ceniza (4)
 y es tu sonrisa gesto deslucido. (5)
- (II) Allí es Enero el mes de los muertos insepultos (6)
 y la tierra es el primer cadáver. (7)
 María, (8)
 ¿No recuerdas?, (9)
 ¿No ves nada? (10)
 Allí nuestras voces son desecas (11)
 como nuestra piel (12)
 y se nos queman los talones (13)
 por no querer saber (14)
 de las casas incendiadas. (15)
- (III) Hablo María (16)
 de esta tierra que es la sed que vivo (17)
 y el lecho en que la vida está enterrada. (18)
- (IV) Piensa María, (19)
 en que esto no es vivir (20)
 y la vida es cualquier otra cosa que existe (21)
 húmeda en los puertos donde el agua sí florece, (22)
 y no es hoguera cada piedra. (23)
- (V) Acuérdate, María, (24)
 que somos (25)
 pasto de perros y de aves, (26)
 somos hombres calcinados, (27)
 cortezas vacías (28)
 de lo que éramos antes. (29)
 ¿De qué estás hecha?, niña mía, (30)
 ¿Por qué crees que puedes coserle la grieta al paisaje (31)
 con el hilo de tu voz?, (32)
 cuando esta tierra es una herida que sangra (33)
 en ti y en mí (34)
 y en todas las cosas (35)
 hechas de ceniza. (36)
- (VI) En nuestra tierra, (37)
 los cuervos lo miran a uno con tus ojos (38)
 y las flores se marchitan (39)
 por odio hacia nosotros (40)
 y la tierra abre agujeros (41)
 para obligarnos a morir. (42)

(Cote, 2003, pp. 24 - 26)

Desde el título, el poema está construido como una especie de exhortación que dirige la voz lírica a ese *tú*, «María», que aparece a lo largo de las dos primeras partes del poemario y que, por distintas referencias, se revela como la hermana de quien habla. El tono inicial del hablante va adquiriendo gradualmente mayor intensidad, y lo que comienza como una descripción deviene, inicialmente, interrogante y, posteriormente, imperativo, en un llamado a la reflexión y a la memoria, dirigido a la interlocutora: «¿No recuerdas?», «¿No ves nada?», «Piensa María», «Acuérdate, María».

El lamento –«llanto»– está motivado por la ausencia de vida que abarca la tierra *de* –«allí»– y *desde* –«esta»– la que se habla, construido a partir del contraste que reitera la carencia en comparación con la vida anhelada, con aquello que el puerto no es, como se evidencia en los versos 2, 3, 21 y 22. El contraste no se da únicamente con el paralelo espacial sino temporal, pues alguna vez hubo algo más en ese *aquí*: «somos hombres calcinados, / cortezas vacías / de lo que éramos antes». La mencionada ausencia de vida se manifiesta tanto en las imágenes del paisaje –desierto y ceniza, casas incendiadas, piedras que son hogueras, flores marchitas y tierra agrietada que se oponen a la vida que crece en las montañas y la humedad de los puertos en donde el agua florece– como en las del propio cuerpo y sus facultades, territorio íntimo impregnado de la aridez exterior, que responde con la sonrisa deslucida –imagen que se acentúa con la consonancia entre «ceniza» y «sonrisa» en los versos 3 y 4–, la voz y la piel desecas y los talones quemados como imposibilidad de ignorar el desastre exterior. Así, la voz lírica va asumiendo cierto tono de alarma que advierte la encarnación –claramente, en el espacio íntimo del cuerpo– de la herida del paisaje exterior, vínculo que se constata con los primeros tres versos de la estrofa V –«Acuérdate, María, / que somos / *pasto de perros y de aves*»– y que guardan resonancia con el inicio de la *Iliada*, donde los héroes terminaron siendo «presa para los perros y para todas las aves» (I, v. 4)⁸⁶; pero la preocupación parece cobrar un carácter definitivo, pues no hay voz que logre ya recomponer el paisaje fracturado.

⁸⁶ Jean-Pierre Vernant ve en el ultraje del cadáver en la épica griega –entre cuyas formas se encuentran tanto el cadáver insepulto como el arrojar el cuerpo a las bestias, ambas presentes en el poema de Cote (versos 6 y 26, respectivamente)– uno de los principales mecanismos para impedir que aquella vida ingrese a la memoria de los hombres y, por ende, una vía para la negación de la propia condición humana (2001, pp. 70, 76)

En «Llanto» aparece también una de las imágenes más recurrentes de la escenificación del campo vacío, tanto en este como en poemarios de otros autores, y tiene que ver con el recubrimiento de sequedad y ceniza de una vida que se encuentra enterrada; como ocurre con la nieve en el paisaje descrito por Gaston Bachelard (2012, p. 72), la ceniza «universaliza el universo» en una única tonalidad. Si en la poesía de la Violencia era posible ver en la sangre de las víctimas sobre el campo la posibilidad de germinación de una nueva vida (Galeano, 1997), la esperanza de un renacer es definitivamente silenciada bajo la tierra-ceniza. De hecho, como se advierte en «La merienda», la voz lírica rememora el momento en que –junto con María– había intentado acceder a esa vida: «Acuérdate del suelo encendido, / de nosotros rascando el lomo de la tierra / como para desenterrar el verde prado» (Cote, 2003, p. 13). También el río, tradicionalmente entendido como el fluir de lo vital, aparece en el poemario como cementerio «quemante», como capa, «como las aceras» que sedimentó la vida, como se describe en el poema «Puerto quebrado»: «Si supieras / que el río no es de agua/ y no trae barcos / ni maderos / solo pequeñas algas / crecidas en el pecho / de hombres dormidos» (Cote, 2003, pp. 19 - 20). Tanto las imágenes de la tierra como las del agua que lo ocultan todo bajo su extensión se convierten en el centro de la reflexión de algunos de los versos del poema «Siembra triste»:

- | | | |
|-------|-------------------------------------|------|
| (I) | No salgas al campo vacío | (1) |
| | todo sembrado por debajo | (2) |
| | del dolor todo. | (3) |
| | No bebas el agua de los ríos | (4) |
| | porque abajo | (5) |
| | duermen | (6) |
| | las ciudades extraviadas. | (7) |
| | [...] | |
| (III) | No salgas al campo | (11) |
| | y las piedras no hablarán de su sed | (12) |
| | y la selva no será odio | (13) |
| | y la aurora no será horror. | (14) |
| (IV) | No salgas y no habrá otro espanto | (15) |
| | que el de este | (16) |
| | redondo fondo sembrado de lo muerto | (17) |
| | [...] | |

(Cote, 2003, p. 39 - 40)

En este poema la advertencia de la voz hablante al *tú* se hace explícita; de hecho, se configura como un imperativo para impedir la constatación del horror. Bajo el campo, todo el dolor; bajo

el agua, ciudades extraviadas. Tampoco hay en la superficie rastro de vida sino de un «redondo fondo sembrado de lo muerto». Si bien no hay indicaciones sobre el adentro en que se encuentra el *tú* –por alusiones en otros poemas del libro podría pensarse que es la casa–, el afuera es una imagen-capa-fachada que esconde lo que el paisaje hablaría si fuese escuchado, si fuese verdaderamente contemplado. «Siembra triste» advierte entonces lo que el paisaje sabe pero que no debe ser atendido; caso contrario, el de poemas como «Un rincón para quedarse» –«El paisaje es todo lo que ves / pero no sabe que existes» (Cote, 2003, p. 21)– o «Calles rotas» –«El paisaje no te habla nunca, / no sabe que estás aquí» (Cote, 2003, p. 68)–, donde el paisaje guarda silencio.

La imagen del campo vacío alcanza también una clara materialización en *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)* (1997/2014), de María Mercedes Carranza. El poemario está compuesto por 24 cantos, cada uno titulado con el nombre de una población colombiana víctima de masacre. Se trata de poemas muy breves, «emparentados con el haikú» (Vanegas, 2008, p. 29)⁸⁷, y que en un ejercicio de éfrasis construyen, prácticamente, fotografías del espacio rural devastado por la violencia. El silencio espacial es una constante que se ve acentuada tanto por la extensión espacial del texto –además de la mencionada brevedad de los poemas⁸⁸, son muy frecuentes los espacios en blanco entre palabras, que podrían entenderse como parte de una tensión entre los silencios alingüísticos y los semiolingüísticos de los que habla Rogelio Tobón (1992, pp. 28 - 35)– como por el anuncio de continuidad que se extrae de los versos del primer poema del libro y que se extiende a los demás *territorios* textuales:

Canto 1
Necoclí

Quizás	(1)
el próximo instante	(2)
de noche tarde o mañana	(3)

⁸⁷ Beatriz Vanegas dedica un apartado de su análisis a la relación –tanto en el plano formal como en el del contenido– entre los poemas de *El canto de las moscas* y el haikú japonés, donde identifica en la concisión, en la sencillez, en la brevedad y en el carácter sintáctico de primacía nominal puntos de encuentro entre las dos manifestaciones poéticas. Si bien reconoce que los poemas de Carranza no se restringen al patrón silábico 5-7-5 propio del haikú, sí hay en ellos una «atmósfera formal» que los vincula con manifestaciones poéticas japonesas como el propio haikú o como los *tanka* (Vanegas, 2008, pp. 28 - 30).

⁸⁸ En su estudio, Vanegas identifica las siguientes cuatro isotopías en *El canto de las moscas*: la identidad, entre el olvido y la memoria, la naturaleza denuncia la muerte y, por último, el silencio. Sin desarrollarlo en profundidad, Vanegas afirma que «la gran isotopía del silencio es la página casi blanca por la brevedad de cada poema» (2008, p. 36).

en Necoclí	(4)
se oirá nada más	(5)
el canto de las moscas.	(6)

(Carranza, 2014, p. 133)

El poema inicia con un acentuado espacio prelingüístico (Tobón, 1992, p. 30), que antecede a la palabra «Quizás» y cuyo alcance, por tratarse del primero de los poemas de un libro con marcada unidad temática y expresiva, podría ampliarse a todo el poemario. Dicho espacio textual es además una constante que no solo antecede a varios de los poemas sino que aparece de manera interlexical e interfrástica (Tobón 1992, p. 35) a lo largo de los 24 cantos; es decir, se ubica con acentos específicos entre las palabras y entre los versos. Es justamente esta idea de acentuar el «silencio», de ampliar el espacio en blanco que normalmente se ubica antes, entre y después del texto, lo que permite hablar de una tensión o de un paso entre un «silencio» alingüístico –aquel que carece de significación y cuya función se ocupa de la articulación del lenguaje– a un silencio semiolingüístico –que es donde «el silencio adquiere un valor significativo articulado a diversos contextos lingüísticos [...] [e]s la alternancia significativa, el contraste con valor semiótico entre palabras y silencios» (Tobón, 1992, pp. 29 - 30)–. Ocho de los veinticuatro poemas del libro comienzan con un espacio prelingüístico similar al de «Necoclí»⁸⁹.

Después del mencionado «silencio», aparece el adverbio «quizás», indeterminación que es interrumpida por un determinismo en dos instancias: de un lado, la certeza del «próximo instante», que se opone a la posibilidad abierta del adverbio y que además ocupa la totalidad del ciclo del día, al hacer referencia a «de noche tarde o mañana»; de otro lado, la convicción del «se oirá nada más», cuya conjugación en futuro, en lugar del subjuntivo que comúnmente acompaña al adverbio, instaura la certeza de un único sonido ambiente, «el canto de las moscas», que no es otra cosa que el zumbido de los insectos alrededor de los cadáveres; es decir, la muerte como posibilidad única de futuro. Cabe mencionar que la imagen de las moscas como metonimia de las escenas de la muerte –marcos narrativos, en el esquema de Ryan (2014)– está presente también en poemas como «¿Cierto que las que zumban son las abejas...», de Horacio Benavides, «Memoria de una ciudad», de Pedro Arturo Estrada (2006, p. 24), «Paisaje», de Piedad Bonnett (2015, p. 303), y «Los muertos», de Guillermo Martínez González (en Restrepo, 2014, p. 84). En

⁸⁹ Los otros siete poemas que inician con el mencionado acento en el espacio prelingüístico son: «Tamborales», «Segovia», «Amaime», «Humadea», «Ituango», «Taraira» y «Soacha».

el caso de María Mercedes Carranza, al operar como título del poemario, el zumbido de las moscas es un sonido que «se oirá» a lo largo de los veinticuatro cantos⁹⁰.

Esta idea de futuro que instala una especie de inmutabilidad en la desolación aparece también en «Taraira». Y tal como ocurre en «Necoclí», las dos alusiones a un tiempo por venir —«mañana» y «será»—, más que abrir una expectativa de cambio, ratifican la sentencia de continuidad invariable. En este caso, el tiempo señalado no aniquila únicamente la posibilidad de lo venidero sino que arrastra también con los vestigios del pasado:

Canto 21

Taraira

En Taraira	(1)
el recuerdo de la vida	(2)
duele.	(3)
Mañana	(4)
será tierra y olvido.	(5)

(Carranza, 2014, p. 153)

El verbo copulativo, que responde al futuro del «recuerdo de la vida», está aquí acompañado por los sustantivos «tierra» y «olvido», cuya imagen, silenciosa, remite al mismo campo semántico del canto de las moscas: la muerte, el abandono. De esta manera, se elimina cualquier posibilidad de memoria. De igual forma, el futuro es arrasado, pues el «mañana», que opera como adverbio temporal para los primeros versos, puede también abrirse como posibilidad de sustantivo de lo venidero, debido a la ambigüedad que genera el encabalgamiento de los versos 4 y 5.

Si en algunas expresiones poéticas de la Colombia del siglo XIX y la primera mitad del XX era común la exaltación idílica de la tierra, entendida como metonimia del paisaje —caso emblemático, el de Rafael Maya, quien por demás elogia esa característica de la poesía decimonónica (Pino, 2021, p. 68)—, dicha concepción se invierte de manera radical en la poesía contemporánea que se ocupa de la violencia. Las escenas de *Puerto calcinado*, comentadas arriba,

⁹⁰ Como lo advierten Vanegas (2008), Kearns (2014) y Garavito (2014), la imagen de las moscas tenía ya un antecedente en la obra de Carranza, en uno de los versos de «Poema del desamor», del libro *Hola, soledad* (1987/2014): «Las preguntas que solo zumbaron como moscas» (Carranza, 2014, p. 89). Sin embargo, hay una clara distancia semántica entre la fuerza del deambular —movimiento— que adquiere en este poema y la imagen —sonido— de muerte que asume en *El canto de las moscas*.

en las que aquello que alude a la vida es sepultado por la tierra-ceniza, o aquellas del poema «Tierra» del Hellman Pardo, donde «En el trasfondo de la tierra / donde se pudren los huesos / los desaparecidos danzan el temblor del bosque» (2016, p. 57), aparecen también como imagen central y recurrente en los poemas de *El canto de las moscas*, donde la idea de la tierra asume una especie de desplazamiento semántico de metonimia del paisaje a su acepción como elemento material del que está compuesto el suelo. En el poema «Oración» –del libro *Hola, soledad* (1987/2014)– Vanegas encuentra el origen de la idea de la tierra en la poesía de Carranza, una posibilidad que se abre como «espacio para la vida, pero también para la muerte» (2008, p. 34) y que en *El canto de las moscas* se configura como isotopía alrededor de la metáfora «tierra y olvido»:

La tierra constituye una isotopía en *El canto de las moscas*. La isotopía de la tierra como escenario de muerte. Así en el Canto 5, «Encimadas», la tierra es escenario del terror; en el Canto 7, «Tierralta», la tierra es tumba para el amor; en el Canto 10, «Amaimé», la tierra es sepultura para los sueños; en el Canto 13, «Uribia», la tierra es espacio de anulación total; en el Canto 17, «Pore», la tierra es espacio abonado por la muerte; en el Canto 18, «Paujil», la tierra es germen de la muerte y el canto 21, «Taraira», es quizá la reelaboración del intertexto «Oración», porque allí el verso final es recurrente, confirmando el campo semántico de la tierra como espacio de germinación de la vida y como estación de la muerte (Vanegas, 2008, pp. 34 - 35).

Pero en *El canto de las moscas* ya no hay vida que germine. La única alusión a lo humano se hace a la corporalidad muerta, a los cadáveres que ocupan el espacio; también la vida natural aparece arrasada. La propia impersonalidad enunciativa de los poemas acentúa el silencio que cubre las imágenes. De acuerdo con Pérez Parejo, en la poética del silencio es perceptible la «ocultación o escamoteo del sujeto. Al conceder protagonismo al lenguaje y a su relación con el silencio, la figura del sujeto lírico tiende a desaparecer, a difuminarse entre el blanco de la página y unos signos intensos en su fulgor» (2013, p. 33). Y si en la poesía de la Violencia la presencia clara de un *yo* que asumía la palabra era una constante, dicha instancia desaparece en la focalización que adquiere el paisaje en los cantos.

Así como ocurre en *El canto de las moscas*, en el poemario *Los días derrotados* (2016), de Hellman Pardo, se da relevancia al rasgo espacial a partir del nombrar y dedicar los 28 poemas de la primera parte del libro a poblaciones víctimas de masacres en el territorio colombiano⁹¹. De acuerdo con Pimentel, el nombre propio es tal vez el elemento de mayor carga referencial; así,

⁹¹ El libro se compone de tres partes: la primera, «El sol antes de caer», con 28 poemas; la segunda, «Los días derrotados», que puede ser leída como un solo poema con tres partes; por último, «Apariciones», que incluye los poemas «Agua», «Tierra», «Aire» y «Fuego», cada uno conformado por cinco partes.

«el texto ficcional activa, aun sin nombrarlos, los valores semánticos e ideológicos que han sido atribuidos en el mundo extratextual» a dicho espacio nombrado en el texto (2001, pp. 29 - 32). Sin embargo, en el caso de poemarios como los mencionados –así como en *El sol y la carne* (2015), de Camila Charry Noriega, que titula varios poemas con los nombres de lugares históricos del daño⁹²– la referencia espacial es desplazada a la carga histórica que alberga cada nombre. Como indica Yepes para el caso del libro de Carranza, se trata de la redefinición y el cuestionamiento del discurso hegemónico de un territorio nacional tradicionalmente centralista y metropolitano a partir de poner la atención en las provincias y las experiencias rurales, históricamente silenciadas (2012, pp. 116 - 117); a esto hay que agregar que las poblaciones adquieren notoriedad es justamente en tanto víctimas del daño, por lo que el referente se establece como acontecimiento más que como territorio. Así, el texto poético, más que describir fielmente el espacio referenciado, recoge un instante –continuo, muchas veces– que con silencios y metáforas da cuenta de la experiencia de la pérdida. El nombre propio opera entonces como designador histórico que, como indica Pimentel, recoge las cargas referenciales y establece la intertextualidad con el texto cultural de la historia de las masacres en Colombia: el espacio, para decirlo con Bachelard, «conserva tiempo comprimido» (2012, p. 38).

Otra similitud de *Los días derrotados* con *El canto de las moscas* radica en la presencia de múltiples y acentuados espacios prelingüísticos, interlexicales e interfrásticos en la disposición textual, rasgo que intensifica el ambiente de silencio evocado por los poemas. En medio de ese trasfondo de silencio, contrario a la propuesta de Carranza, en algunos de los poemas de *Los días derrotados* aparece el estruendo de la acción del daño: «Las ráfagas se enclavaron en los pliegues del valle / y su resuello frío / agujereó el silencio / en la alfombra del amanecer» (2016, p. 24). En otros, la irrupción violenta es evadida mediante la elipsis o evocada metafóricamente, como se verá en capítulos posteriores de la investigación.

Si en *Los días derrotados* (2016) Hellman Pardo aborda de forma directa el problema de las masacres en Colombia, en *Reino de peregrinaciones* (2017) el poeta se acerca, mediante la

⁹² Si bien el libro de Camila Charry no guarda una unidad espacial como poemario, sí incluye diversos poemas nombrados a partir de lugares históricos del daño, entre los que se encuentran: «Bojayá», «El Aro», «Segovia», «Chengue» y «Treblinka», poema con el que establece un diálogo de la experiencia negativa más allá del referente territorial colombiano.

configuración de dos espacios ficticiales⁹³, al fenómeno del desplazamiento, al proceso de abandonar un pueblo reducido «a la quietud de la ceniza» para fundar otro, que, de acuerdo con su fundador, es ahora un país «en la palabra del olvido». De ahí que tanto Simario como Catalpa operen como espacios de silencio y permeen las voces testimoniantes de los poemas con un aura de ausencia y desolación. «Siempre estuvo ahí, / en el centro del abandono [...] Siempre estuvo ahí, / en la habitación callada del mundo» (2017, p. 9) son dos de los versos de la primera parte del poema «Simario» que hablan del abandono en el que se sumía la población incluso antes de que llegara la guerra, la muerte, y evidenciara que «Somos habitantes de un jardín desamparado [...] jornaleros de un suelo que se enfantasma» (2017, p. 11). De esa tensión entre el *allí/pasado* de un pueblo incendiado y el *aquí/presente* de uno nuevo –que, seguramente, correrá con la misma suerte– surgen las voces de quienes habitan ese segundo lugar –signadas por un eco de nostalgia, pesadez y desilusión–, que describen la vida desde la particularidad de sus oficios: almacenero de osarios, mampostero, panadero, ensalmador, cestería, sastre, lavandera, recolector de vidrios, entre otros; solo «Natalio Bautista, el juntacadáveres» ha quedado en Simario, donde «Al carecer de cementerio, / apilaba los muertos / sobre tiernas pajas de arroz/ arrastrándolos al maizal» (2017, p. 14).

Imágenes como «La muerte / tendida en los adoquines / como un astrolabio que determina la posición de la tierra» (2017, p. 30) o «Hacer crujir las tijeras en la sábana infiel / que envolverá los cuerpos abatidos de mañana» (2017, p. 31) –de los poemas «Patrocinio López, el barrendero» e «Isaías Ronderos, el sastre», respectivamente– ambientan el escenario del que emergen las voces y anuncian aquello que en el último de los testimonios-poemas será una certeza para Joaquín Ronderos: la guerra llegará también a Catalpa y será necesario emprender una nueva peregrinación. Que el poemario inicie con el relato de una peregrinación y termine con la posibilidad de que ocurra una nueva plantea una especie de ciclo, de estabilidad en el no-lugar del peregrinar: un abandono continuo que incesantemente coloniza nuevos territorios.

⁹³ Para Pimentel, la configuración de espacios sin referente extratextual es un fenómeno de autorreferencialidad en el que se emplean particularidades tanto del funcionamiento del nombre común como del nombre propio. Así, la construcción de los efectos de sentido en este tipo de espacios ficticiales se logra a partir de «sistemas de contigüidades obligadas que orientan y organizan la descripción [y que] constituyen modelos tanto lingüísticos como culturales que permiten la adecuación entre la construcción ficcional y las construcciones de la realidad» (2001, pp. 44 - 45). A partir de la redundancia y la iteratividad (Pimentel, 2001, p. 45), presentes en los testimonios de los ex-habitantes de Simario y los habitantes de Catalpa, es posible proyectar las características espaciales de estos territorios.

3.3 La casa en ruinas

En su aproximación fenomenológica a la imaginación poética del espacio, dice Bachelard que la casa se configura como un «cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad» (2012, p. 48). Tal como se invierte el campo como paisaje idílico en este grupo de poemas, ocurre de manera similar con las ideas de estabilidad o refugio y protección que pueda albergar la imagen de la casa (Chevalier, 1986, p. 256); bien sea asumida como espacio de la enunciación, como contenedora de memorias y de afectos o como metáfora del cuerpo, de la patria o «de una promesa rota» (Cote e Ildelfonso, 2015), la casa es configurada desde un silencio y un abandono que intranquiliza⁹⁴. De hecho, el poeta Juan Manuel Roca adopta la imagen de la casa como título para su antología de la poesía de la violencia en Colombia: *La casa sin sosiego*, nombre en el que introduce la intranquilidad, la inquietud, en la conocida imagen del verso de san Juan de la Cruz: «estando ya mi casa sosegada» (2010, p. 71).

Tal vez el poema que con mayor claridad aborda esta imagen de la casa en ruinas, en las décadas más recientes de la poesía en Colombia, sea «La patria», de María Mercedes Carranza⁹⁵, incluido en el libro *Hola soledad* (1987/2014):

La patria

(I)	Esta casa de espesas paredes coloniales	(1)
	y un patio de azaleas muy decimonónico	(2)
	hace varios siglos que se viene abajo.	(3)
	Como si nada las personas van y vienen	(4)
	por las habitaciones en ruina,	(5)
	hacen el amor, bailan, escriben cartas.	(6)
(II)	A menudo silban balas o es tal vez el viento	(7)
	que silba a través del techo desfondado.	(8)

⁹⁴ De acuerdo con Le Breton, es el ruido el que otorga tranquilidad a una casa, «pues priman las conversaciones, los juegos de los niños, una radio encendida en un rincón del aparador, un grifo abierto para lavar la vajilla, una llamada que se abre paso a través de varias habitaciones: se considera que respira una felicidad tranquila» (2016, 121).

⁹⁵ Sin que aparezca explícitamente la metáfora de la casa, la idea de «patria» ya estaba presente entre muros, rendijas, desastre y miedo en «Los muros de la patria mía», del poemario *Tengo miedo* (1982/2014), poema que establece un diálogo intertextual con uno de los sonetos de Francisco de Quevedo (2004, p. 170); tanto el poema de Carranza como el de Quevedo inician con el verso «Miré los muros de la patria mía» y proponen una reflexión alrededor de las imágenes de «patria», «casa» y «cuerpo».

	En esta casa los vivos duermen con los muertos,	(9)
	imitan sus costumbres, repiten sus gestos	(10)
	y cuando cantan, cantan sus fracasos.	(11)
(III)	Todo es ruina en esta casa,	(12)
	están en ruina el abrazo y la música,	(13)
	el destino, cada mañana, la risa son ruina,	(14)
	las lágrimas, el silencio, los sueños.	(15)
	Las ventanas muestran paisajes destruidos,	(16)
	carne y ceniza se confunden en las caras,	(17)
	en las bocas las palabras se revuelven con miedo.	(18)
	En esta casa todos estamos enterrados vivos.	(19)

(Carranza, 2014, p. 77)

Por el deíctico «esta» se entiende que la voz hablante emerge desde la propia casa descrita en el poema. La metáfora de la casa como patria se establece entre el contenido del texto y el título del poema, pues ni el segundo de los términos en tensión ni equivalente alguno aparece de nuevo en el poema; la impersonalidad o carencia de vínculo con que, en las dos primeras estrofas, se hace referencia a los *otros* —«las personas», «los vivos», «los muertos»— refuerza esta idea, que en el último verso se desplaza a una enunciación colectiva.

Más allá de las abundantes referencias a la destrucción (Yepes, 2012, p. 112), los silencios predominantes son aquellos relacionados con la indiferencia, con la no-escucha —«[c]omo si nada las personas van y vienen», «los vivos duermen con los muertos»—, y con el miedo —«en las bocas las palabras se revuelven con miedo»—. Son entonces tres las fuentes del silencio que envuelve esa casa-patria en ruinas y que derivan en la lapidaria imagen final: «En esta casa todos estamos enterrados vivos», que alude a la tierra que —junto con la ceniza del verso 17— cubre toda vida. Y tal como ocurre con otros de los poemas analizados en este capítulo, el marco de la casa en ruinas no solo da cuenta del espacio desolado sino que instala el tiempo de la desesperanza al ingresar en los ritmos de la cotidianidad y en las posibilidades de porvenir: son «el destino», «los sueños» y «cada mañana» —imágenes de futuro— los que están en ruinas.

También la voz del poema «Yolombó (Crónica de los muros)», de Hellman Pardo, se ubica *en* la casa en ruinas sobre la que habla el poema. Si en «La patria» predomina en alguna medida la descripción originada por la percepción de la vista, en el poema de Pardo el sentido, en las estrofas IV y V, se traslada al oído del hablante:

Yolombó (Crónica de los muros)

- | | | |
|-------|--|------|
| (I) | Hay pesadumbre en los muros de esta casa | (1) |
| | una amargura de cargar el cielo raso. | (2) |
| (II) | La verdad cansa. | (3) |
| (III) | Lo sabe esa humedad en las esquinas | (4) |
| | que respira un moho parecido al hambre | (5) |
| | invadiendo el traspatio. | (6) |
| (IV) | Dicen por ahí | (7) |
| | que los gritos permanecen adheridos a las paredes. | (8) |
| (V) | Aún se oyen lágrimas | (9) |
| | como áspero aleteo | (10) |
| | del guardacaminos. | (11) |

(Pardo, 2016, p. 15)

En efecto, términos como «dicen», «gritos» o expresiones como «aún se oyen» refuerzan el carácter acústico del texto. La idea de «crónica», que acompaña el nombre de la población que da título al poema –y que activa el referente espacio-temporal y con él la carga cultural e ideológica (Pimentel, 2001, p. 38) de la masacre ocurrida en Yolombó (Antioquia), en 1999–, dirige la atención ya no tanto a describir el aspecto de los muros sino a ese escuchar lo que estos tienen para decir. Más que imágenes, la casa alberga el peso de una verdad, que cansa. La «pesadumbre» que aparece en el primer verso, y en la que reposa buena parte del contenido semántico del poema, se entiende justamente en una doble dirección: la del peso y la de la pena de sostener la verdad; una verdad que no se configura como adecuación ni como versión sino que se revela en los gritos y en las lágrimas que aún conservan las paredes.

Los prolongados espacios interfrácticos o de los encabalgamientos entre los versos 7 y 8 y entre los versos 9, 10 y 11 acentúan el llamado al oído, como si en cierta manera se asignara ese espacio para que el lector «escuche» las voces que «dicen por ahí», así como las lágrimas o el aleteo. Los blancos o «silencios visuales» están acompañados de la aliteración del fonema /s/ que está presente en cada uno de los versos del poema; este, junto con el fonema /m/, alude directamente al silencio que, en este caso, reina en la casa.

En el escenario que es ese «puerto calcinado» del poemario de Cote se encuentran diversos marcos evocados por la voz lírica; entre estos, por su recurrencia, se destaca la casa. La casa aparece como título en los poemas «Casa de piedra» y «Casa vacía» y, metonímicamente, en el título «Un rincón para quedarse»; además, la casa y sus espacios están presentes como marco en pasajes de «La merienda», «Miedo», «Noche en ti», «Canción para la noche» y «Nodriza». Así como ocurre con el exterior del puerto, como se comentó arriba, también las diversas apariciones de la casa y sus recintos conservan unidad semántica, a partir de imágenes que reiteran las ideas de escasez, ausencia, vacío y desolación, en versos como «que no son más que huesos de esta casa muerta» (2003, p. 21) o «aunque la casa esté incendiada» (2003, p. 33).

En el poema «Casa de piedra» se plantea inicialmente un contraste interior-exterior que sugiere, en apariencia, cierta ilusión presente en el afuera, en oposición a la oscuridad y la pesadez de la casa paterna: «Era corriente / y deslucido / y mohíno / el ademán, / con que dábamos la espalda a la casa de piedra de mi padre / para ondear faldas floreadas / y de luz / en nuestro puerto desecado» (Cote, 2003, p. 16). De hecho, es tal vez el único momento del poemario que insinúa cierta vitalidad a partir del color y del movimiento de ese ondear de las faldas de las dos niñas, la hablante y María, al distanciarse del marco del espacio paterno. La ilusión se construye en ese dar la espalda a la casa para evitar «las manos de piedra de mi padre / oscureciéndolo todo, / apresándolo todo, sus palabras de piedra» (2003, p. 16). Se trata de un gesto que anuncia cierta libertad frente a la rigidez y las normas de la casa. Sin embargo, dicho instante de ilusión será apabullado por el silencio de la muerte que envuelve el puerto y que desdibuja la oposición interior-exterior propuesta en los versos de la primera estrofa del poema arriba citados:

- | | | |
|------|---------------------------------|------|
| (IV) | Éramos en avidez musical | (26) |
| | y de fasto | (27) |
| | y malabares, | (28) |
| | ante la lustrosa acera, | (29) |
| | antes de quedarnos parados | (30) |
| | y sin voz | (31) |
| | para ver la desolada estampa, | (32) |
| | la ruina. | (33) |
| (V) | Pues el silencio, | (34) |
| | que no el bullicio de los días, | (35) |
| | atraviesa. | (36) |
| | El silencio, | (37) |
| | que son treinta y dos ataúdes | (38) |
| | vacíos y blancos. | (39) |

(Cote, 2003, pp. 17 - 18)

La música, la celebración y el movimiento son atravesados por la imagen de la muerte, que indica que la vitalidad de la infancia –rememorada por la voz lírica a lo largo del poemario– se encuentra entre dos marcos de silencio: el adentro y el afuera. También en los poemas «Casa vacía» y «Un rincón para quedarse» aparece la casa como espacio de abandono y desolación; sin embargo, en estos casos dicha imagen se construye desde la metáfora de la casa como cuerpo, vínculo que ha sido señalado, entre otros, por Gaston Bachelard (2012), Jean Chevalier (1986) o Juan Eduardo Cirlot (2016), quienes se han referido a la relación que ha establecido el psicoanálisis entre el interior de la casa y los estratos de la psique. En «Casa vacía» es el propio cuerpo de la voz lírica el que se revela como aquella casa en la que la hierba no para de crecer, una hierba en la que todo se hunde: «A ella entran todo el tiempo cosas / que se hunden en la hierba. / Mi cuerpo es esta casa vacía / A la que también yo entro / pero que no me habita» (2003, p. 49)⁹⁶. Es el interior vacío, como lo indica el título, pero que con la ambigüedad del «no me habita» del último verso adquiere una doble dirección de negación, tanto en el contener como en el contenido. En «Un rincón para quedarse» la identificación casa-cuerpo –que ocurre no en la voz hablante sino en el *tú* del poema, en María– se soportaría más sobre una idea de memoria, en donde la casa operaría como una instancia de espacialización del tiempo, de un tiempo no grato: «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» (2003, p. 22).

La imagen de la casa es también una constante en el poemario *Conversación a oscuras*, de Horacio Benavides. Más allá de configurarse como espacio de ruinas desde el cual se enuncia, adquiere en este libro diversas posibilidades de significación. De un lado, se presenta como espacio explícito del daño, como ocurre en el poema «El camino de llegada» –del cual tomo el epígrafe de este apartado–, donde se describe una casa oscura cuyo silencio era interrumpido por «el grito de algún torturado / y el chapoteo de los caimanes en el pozo / disputándose los muertos» (2014). De otro lado, la imagen de la casa conserva en otros poemas el carácter de refugio, de protección y tranquilidad, pero se instala como la ilusión de un regreso frustrado: la casa es el

⁹⁶ En el tercero de estos versos resuenan dos de los versos finales del poema «Casa de cuervos» –«otra vez esta casa vacía / que es mi cuerpo»– de la poeta peruana Blanca Varela (2013, p. 182), a quien Cote dedicó su monografía de grado *Blanca Varela y la escritura de la soledad* (2004), de la Universidad de los Andes.

deseo, la búsqueda sobre la que reflexionan las voces del poemario pero a la que no logran acceder pues se ha interpuesto la experiencia del daño. Se trata entonces de una ausencia, de un no-lugar, de una imposibilidad. Así ocurre en poemas como «Escuché tu llamado, madre», «Te metieron en una bolsa», «—Cuando volvamos», «La muerte me transformó», «Esa que ves soy yo», «Volaba sobre la línea de la carretera», «Llamaste en mi puerta», «Mi casa estaba vacía» y «Mi alma se acerca a la casa»⁹⁷. Junto con la justicia o la venganza que reclaman algunas de las voces, el motivo del regreso sería una especie de anhelo del restablecimiento de un equilibrio que no se concreta. Tal vez en la única ocasión en que se alcanza el deseado refugio de la casa se da en el poema «Te metieron en una bolsa negra», donde el hablante describe cómo su hermano muerto se encuentra ahora en la casa: «Ahora estás en el solar / A tu lado sembramos un ciruelo, / el que da las frutas que tanto te gustan / y todos los días lo regamos con agua / y con lágrimas» (Benavides, 2014); es decir, se logra el regreso pero ya sin vida. Por lo fragmentario y difuso de los discursos de las voces que hablan desde la muerte, las casas de *Conversación a oscuras* no aparecen detalladamente construidas; por el contrario, solo algunos indicios —recintos, puertas o ventanas— permiten identificarlas como marco de la acción descrita.

3.4 La ciudad en penumbra

De acuerdo con Carlos Fajardo Fajardo en *La ciudad poema. La ciudad en la poesía colombiana del siglo XX* (2011), es a partir de la década de los setenta que el fenómeno urbano comienza a ejercer una importante influencia en los poetas colombianos; fenómeno que ha estado caracterizado por rasgos del espíritu moderno, «como la secularización de la vida, el cosmopolitismo, el individualismo, la superación de tabúes religiosos y morales, el tránsito de un mundo cerrado a uno más plural [...], el capitalismo racional burgués, la especialización de las profesiones, etc.» (2011, p. 159). Entre los poetas de la segunda mitad del siglo XX en los que se evidencia una clara y recurrente atención a la ciudad como objeto de la reflexión poética se encuentran Rogelio Echavarría, Mario Rivero, Juan Manuel Roca y José Manuel Arango (Fajardo, 2011, p. 165). Es, sin embargo, en este último donde la indagación por la violencia en la ciudad asume una mirada

⁹⁷ Como ocurre con «La muerte me transformó», en poemas como «Volaba sobre la línea de la carretera» o «Mi alma se acerca a la casa», el regreso se efectúa pero no en la corporalidad humana; se da como escarabajo, como alma o como identidad indeterminada que se desliza por el viento.

y una expresión particular, con marcado interés en la noche urbana, que sitúan a la ciudad – comúnmente asociada con el ruido y el ritmo acelerado de la vida– como espacio de silencio.

En su análisis sobre la poesía de José Manuel Arango, Juan Pablo Pino reconoce dos rasgos que caracterizan su obra: el pandemonismo –«una mayor atención a la “parte mágica y sagrada de la vida”» que «se encuentra de algún modo presente en este mundo, a la manera de otra dimensión en las cosas más ordinarias»– y la condición citadina. En los primeros libros de Arango, *Este lugar de la noche* (1973/2015) y *Signos* (1978/2015), esta manifestación sagrada de lo rutinario se da justamente en la noche, en lo oscuro: «Se trata de ámbitos, ciertamente, nocturnos, es decir, *oscuros* –adjetivo muy usado por Arango –, ámbitos accesibles más a la intuición o a la sensación física que al control clarificador y diferenciador de la razón» (Pino, 2021, pp. 259 - 262). Ya para *Cantiga* (1987/2015), su tercer libro –aquél en el que el autor reconoce que «[q]uería hacer una reflexión sobre la violencia» (2015, XLXIX)–, indica Pino que esa visión de las profundidades, esa visión nocturna del pandemonismo –que «se interna en un pasado remoto que sobrepasa la historia individual y la historia humana, pero con el que no obstante se presiente un vínculo original»– entra en tensión con el presente histórico (Pino, 2021, p. 264): la mirada, la actitud visionaria del poeta, está ahora puesta en la violencia que se ha tomado la ciudad. O, en palabras de David Jiménez: «el *pathos* de lo sagrado se atenúa y da paso a una poesía de ojos abiertos frente a lo inmediato» (2013, p. 220).

Tal como ocurre en publicaciones como *El canto de las moscas*, *Conversación a oscuras* o *Los días derrotados*, el primer silencio con el que se encuentra el lector en la poesía de José Manuel Arango es el espacio en blanco de la página: poemas muy breves, con un lenguaje fragmentado y gran cantidad de espacios interlexicales e interfrásticos que, ante la ausencia de signos de puntuación, marcan el ritmo y refuerzan la percepción general de una estética del silencio (Pérez Parejo, 2013). De los cincuenta y nueve poemas que integran *Cantiga*⁹⁸, la ciudad nocturna, sus lugares y

⁹⁸ De acuerdo con Luis Hernando Vargas, editor de la edición de *Poesía* (2015), de José Manuel Arango, del Instituto Caro y Cuervo, la primera publicación de *Cantiga* incluía 61 poemas. Posteriormente, el autor eliminó los poemas «Con la uña del índice» y «Esta primera hora de la mañana» (Vargas, 2015, p. LXXI). Este último poema revela claramente la relación noche-penumbra-daño formulada en este apartado: «Esta primera hora de la mañana es buena para ver la ciudad / salgo a primera hora y echo a callejear los ojos / las plazas todavía no están atestadas / todavía no es la vida a codazos / las trampas aún no se han armado / la muerte aún no se deja ver por las calles / la muerte descansa a esta hora / anoche tuvo mucho trabajo / matar debe ser fatigoso» (Arango, 2009, p. 183).

momentos, así como isotopías de lo oscuro, aparecen en quince⁹⁹; de estos, podrían relacionarse con la experiencia del daño los poemas «Ciudad», «Si estuviera despierto», «Ah y es de nuevo la mañana» y «Los que tienen por oficio lavar las calles»¹⁰⁰. Es justamente en «Ciudad» –uno de los poemas más breves del libro– donde la imagen de la ciudad en penumbra se hace más evidente –tanto formal como temáticamente–, pues más que escenario deviene objeto de la reflexión misma:

Ciudad

Ciudad:	(1)
la sombra del soldado se alarga	(2)
sobre los adoquines	(3)

(Arango, 2015, p. 159)

Al igual que sucede con los poemas de *El canto de las moscas*, «Ciudad» carece de marcas que permitan identificar la presencia de un «yo». Las huellas de subjetividad se suprimen, a cambio de una pretensión de objetividad en la que se enmarca la descripción austera de la imagen de la ciudad, que le llega al lector, aparentemente, sin la mediación de una instancia enunciativa definida¹⁰¹. Con respecto a los espacios textuales en blanco, se pueden mencionar tres: el primero, después del sustantivo «Ciudad», que es el mismo título del poema, y que al estar seguido por los dos puntos –que «se dicen sin ser dichos» y posibilitan el hablar y el escribir (Cuesta Abad, 2001, p. 189)– se enmarca en el contexto de una especie de definición, para la que sugiere una pausa entre término y significado; el segundo corresponde al espacio poslingüístico del verso 3 que, junto con el espacio interfrástico de los versos 1 y 2 consigue crear el efecto visual que acentúa el verbo «alargar» que recae sobre el sustantivo sombra y que asume la única acción del poema; el último tiene que ver con la ausencia de punto final, que refuerza también la extensión de la sombra y que reintegra al poema en el silencio de la página en blanco.

⁹⁹ Entre estos se encuentran: «El anochecer incipiente», «Noticia de la muchacha ahogada», «Oro en los dientes», «Esta noche he encontrado», «En el cuerpo del bailarín hay un duende», «Son como retazos de una conversación», «El alma colectiva», «En la noche de carnaval», «Acerca del niño nacido en la casa de putas», «Madrugada» y «Cantiga de enamorados», que hace referencia a la ciudad nocturna como exterior.

¹⁰⁰ Hay en *Cantiga* otros poemas relacionados con el daño como «Fe de erratas» o «Como para el amor», que serán analizados en otros capítulos de este trabajo.

¹⁰¹ De acuerdo con Luján, se trata de una apariencia de impersonalidad, en la medida en que «... en realidad [sí] asistimos a la mediación de la mirada y la voz del autor, que dejan su huella en la perspectiva y la vibrante manipulación del lenguaje» (2005, p. 161).

En cuanto a la sonoridad del poema, esta se construye sobre la aliteración del fonema /s/, que abre el texto desde el título y lo cierra con el plural de «adoquines». Este sonido está presente en siete de las diez palabras del texto: «ciudad», «sombra», «soldado», «se», «sobre», «dos» y «adoquines» y, como ocurre en el comentado poema «Yolombó», de Hellman Pardo, se trata de un sonido claramente vinculado con la idea misma de silencio. El otro sonido dominante en el poema es el del fonema /d/, presente particularmente –con recurrencia– en las palabras «ciudad» y «soldado», equivalencia fónica que refuerza la imagen soldado-ciudad que el poema busca evocar.

La imagen sugerida por la palabra «sombra» activa claramente el campo semántico del silencio, tanto por la oscuridad sugerida como por aquello que oculta, aquello que es cubierto por ella: en este caso, el adoquín –sinécdoque de ciudad– que queda oculto bajo la sombra del soldado. Sin que se haga explícito el daño, en términos de acción, al ser puesta en relación con la palabra «ciudad» del título y del verso 1, la escena particular de la sombra del soldado adquiere el grado de generalidad que permite pensar en la ciudad sitiada, la ciudad en guerra, valorada por la negatividad de lo oscuro.

En los poemas «Ah y es de nuevo la mañana»¹⁰² y «Los que tienen por oficio lavar las calles»¹⁰³ la noche se hace presente por su ausencia, pues en ambos casos se habla *desde* el amanecer urbano del día siguiente «*sobre*» una noche de una u otra forma evocada¹⁰⁴. En el primero de los poemas, la mañana y el día parecieran mediar entre la noche que pasó y la que está por venir, momento en el que ocurre la acción: «Ah y es de nuevo la mañana / tibia y azul / El que está señalado / (en la lista hay una cruz después de su nombre) / liviano todavía / va por las calles» (Arango, 2015, p. 203). El sintagma «de nuevo» del primer verso –que repite el título– propone la idea

¹⁰² «Ah y es de nuevo la mañana / tibia y azul / El que está señalado / (en la lista hay una cruz después de su nombre) / liviano todavía / va por las calles / Trae la calavera llena de sueños / Limpio recién peinado / va a sus negocios / Cuando el asunto se despache un nombre / se tachará / Por ahora va por las calles» (Arango, 2015, p. 203).

¹⁰³ «Los que tienen por oficio lavar las calles / (madrugan, Dios les ayuda) / encuentran en las piedras, un día y otro, regueros de sangre / Y la lavan también: es su oficio / Aprisa / no sea que los primeros transeúntes la pisoteen» (Arango, 2015, p. 204).

¹⁰⁴ También en el poema «Esta primera hora de la mañana», mencionado arriba, la noche es apenas sugerida. Se habla en cambio desde un amanecer en que, como indica Jorge Mario Mejía, «[l]a contemplación se ha visto desplazada por la rumia de la muerte, y no cualquier muerte, sino la del matar, que incluso tiene que tomarse un respiro» (2013, pp. 272 - 273).

cíclica de que lo que pasó pasará otra vez y así indefinidamente; de ahí el futuro que aparece en el penúltimo verso: «Cuando el asunto se despache un nombre / se tachará / Por ahora va por las calles» (Arango, 2015, p. 203). El nombre tachado será la muerte de quien, por ahora, en el presente de la mañana, «va por las calles». El factor cíclico es también acentuado por la interjección «ah», que, al carecer de signos de exclamación, abandona su carácter de sorpresa e ingresa en el de la rutina: es costumbre que se despache un nombre entre mañana y mañana. En el segundo, en «Los que tienen por oficio lavar las calles», la presencia de la noche o del daño es aun menos perceptible: «Los que tienen por oficio lavar las calles / (madrugan, Dios les ayuda) / encuentran en las piedras, un día y otro, regueros de sangre» (2015, p. 204). La indicación de la noche recae en el madrugar; la del daño, en la sangre. Como en el caso anterior, es aquí la idea de «oficio» la que asigna el carácter cíclico y rutinario a quienes deben eliminar los vestigios de sangre que deja cada noche «no sea que los primeros transeúntes la pisoteen» (2015, p. 204). La rutina de cada mañana es resultado de la rutina nocturna no nombrada.

Las imágenes de noche/oscuridad y sangre se condensan también en el breve poema «Ciudad», de Luis Fernando Afanador, incluido en la antología *La casa sin sosiego*: «A cierta hora de la noche / Cuando todos duermen / La ciudad apaga sus luces / Para no ver la sangre» (en Roca, 2018, p. 102). Además del silencio configurado por la página en blanco y del espacio evocado —que más que escenario se convierte en agente mismo de la acción—, el poema propone cierta tematización del silencio a partir de la indiferencia frente al daño: es la ciudad la que «apaga sus luces», la que decide mirar para otro lado o ignorar la sangre que llega en algún momento de «la noche»; es decir, de todas las noches. Dicha indiferencia recae también en el «todos duermen» del segundo verso: todos han cerrado sus ojos, por lo que la ciudad hará lo mismo y la noche silenciosa hará lo suyo. Sería posible establecer un diálogo también entre esta indiferencia y el sueño —no nombrado explícitamente— en el poema «Si estuviera despierto», de Arango: «Si estuviera despierto / oiría en la noche —brusco, / hecho de muchos talonazos— / un talonazo / son los soldados que se afirman para / el simulacro de fusilamiento» (2015, p. 198). El silencio del sueño imposibilita oír aquello que ocurre, que irrumpe en la noche, como lo anota Jorge Mario Mejía: «Al admitir que está dormido, al reconocerse en esta bendición o maldición del sueño, quien habla en el poema hace que resuene tanto más lo que él no oye, lo que no oímos o no queremos oír» (2013, p. 272).

En el año 2014, con la intención de comenzar a consolidar un espacio de «lo negro» en la poesía colombiana, Emilio Alberto Restrepo publicó la antología *Entre el miedo y el mal. El género negro en la poesía colombiana*. Si bien el antólogo señala que desde Rafael Pombo los poetas en Colombia se habían ocupado del mundo del crimen y de «los aspectos más oscuros y abyectos del comportamiento del ser humano en relación con sus semejantes», reconoce un vacío del subgénero «negro» en la tradición poética colombiana; por el contrario, dicho subgénero ha aparecido con frecuencia en la narrativa, el periodismo y el cine (2014, p. 10). El subgénero negro es primordialmente urbano. Por tanto, diversos poemas de la antología editada por Restrepo adoptan como escenario o marco los callejones, esquinas y barrios de una ciudad consumida por la violencia; entre estos, correspondientes al periodo de estudio, se encuentran poemas como «I», de Liana Mejía; «Blues de los ausentes» y «Parábola del fratricida», de Juan Manuel Roca; «Ciudad transfigurada», de Miriam Montoya; «Medellín, 2:30 a.m.», de Samuel Vásquez; «Noche urbana», de Celedonio Orjuela, y antecedentes como «Duerme la ciudad», de Óscar Hernández; «El callejón de los asesinos», de Jaime Jaramillo Escobar, y «El miedo en un grito», de Helí Ramírez.

3.5 La naturaleza callada

«La palabra ancestral es la voz de la misma madre, el gran organismo vivo, que se defiende de sus hijos díscolos», afirma Selnich Vivas en su ensayo sobre poética ancestral contemporánea (2015, p. 15). Pensar en la idea de una naturaleza que calla sería justamente hacer conciencia en torno al daño que ha recaído sobre esa voz; una voz que ha sido particularmente escuchada por la literatura indígena¹⁰⁵, como lo explicitan versos como los del poema «Nuestra tierra», de Vito

¹⁰⁵ Vivas, quien reconoce su desacuerdo con respecto al término «indígena», afirma que este debe ser entendido como «producciones y apropiaciones culturales y heterogéneas muy lejos de llegar a constituir un conjunto aislado. Aunque se hable, por ejemplo, de una cultura específica [...] siempre se habla de rasgos muy diversos, a veces contradictorios y hasta excluyentes [...] hablar de “poesía indígena” o incluso de “literatura indígena” implica una reubicación del concepto tradicional de literatura en un espacio más incluyente» (2015, p. 74 - 75). También, como advierte Rocha, es necesario tener en cuenta que dichas producciones trascienden muchas veces los límites territoriales de los Estados: «Las obras literarias indígenas contemporáneas suelen agruparse y/o confluir en redes de comunicación con las que buscan trascender y/o cuestionar los forzados marcos de los Estados en que están incómodamente incluidas las naciones indígenas. En tal sentido las producciones simbólicas de los autores indígenas sobrepasan con frecuencia los límites convencionales de países o culturas determinadas» (Rocha, 2018, p. 98).

Apüshana: «Cuando vengas a nuestra tierra, / escucharás nuestra voz, también, / en los sonidos del anciano monte». (2019, p. 53). Se trata entonces del silencio que constataría la ruptura de un vínculo radical, original, pues «[e]n el pensamiento indígena no existe la oposición entre civilización y naturaleza o entre sociedad humana y naturaleza» (Vivas, 2015, p. 11). No obstante, como indica Miguel Rocha, es necesario tener en cuenta que dicho vínculo no puede entenderse desde la limitada óptica del «indígena guardián» o «sabedor» de la naturaleza, «estereotipo usado en diferentes facetas del pensamiento eurocéntrico colonial, en muchas ocasiones para criticar la sociedad de su tiempo», y que consiste más bien en un posicionamiento social y político de «la identidad diferenciada de un sujeto indígena al interior de una sociedad mestiza, cuyo carácter dominante debe ser resistido [...]» (Rocha, 2018, pp. 90, 111).

Si el espacio natural, así como sus seres animados e inanimados o sus fenómenos, asume en ciertos poemas la agencia de la comunicación y del equilibrio constante entre sujeto y entorno, el silencio, en tanto voluntad de callar, opera como indicador de la fractura del vínculo, producto de la experiencia del daño. Tal vez una de las obras en que la voz de la naturaleza asume con mayor claridad este silencio frente al daño sea la de Fredy Chikangana¹⁰⁶, poeta quechua de la nación yanakuna mitmak, del suroriente del Cauca. Si bien no es común que la poesía ancestral aborde con referencias explícitas el conflicto armado –este silencio será abordado en el Capítulo 4 de este trabajo–, este y otras manifestaciones del daño sufrido por los pueblos indígenas aparecen en diversos poemas de Chikangana –«Dolorosa ha sido (es) la historia de nuestros pueblos», dice el poeta mapuche Elicura Chihuailaf (en Chikangana, 2010, p. 13)–, entre los que podrían mencionarse «Hablando con los muertos», «Del vacío», «Todo está dicho» y «De los ríos»; se trata, en pocas palabras, de poemas en que «lo lamentable» se opone «a lo dichoso» del himno-*haylli*, para usar los términos de Rocha (2018, p. 124).

Todo está dicho

No tengo nada que decir	(1)
sobre el tiempo y el espacio que se nos	(2)
vino encima.	(3)
Todo está dicho.	(4)
Que hablen los ríos desde su agonía,	(5)
que hablen las serpientes que se arrastran	(6)
por ciudades y pueblos,	(7)

¹⁰⁶ Su nombre en quechua es Wiñay Mallki, que significa «raíz que permanece en el tiempo» (Chikangana, 2010, p. 113).

que algo digan las palomas desde sus	(8)
ensangrentados nidos;	(9)
yo,	(10)
hijo de tierras ancestrales,	(11)
no tengo nada que decir.	(12)
Todo está dicho.	(13)
Esos soles transcurridos	(14)
también algo tendrán en su memoria,	(15)
aquellas lunas que lloran con la lluvia	(16)
algo tendrán en sus recuerdos de amargura,	(17)
los árboles, los peces,	(18)
el último arcoíris venerado	(19)
tendrán algo entre sus quejas;	(20)
yo,	(21)
hijo de dolores y esperanzas,	(22)
nada tengo que decir.	(23)
Todo está dicho.	(24)

(Chikangana, 2010, p. 91)

En «Todo está dicho», la voz lírica asume el silencio desde una especie de reconocimiento de los límites de la palabra frente a ese tiempo y ese espacio que «se nos vino encima». Para Chihuailaf, se trata de un gesto de humildad del poeta (en Chikangana, 2010, p. 13). Sin embargo, la experiencia del daño –cuya isotopía se construye con imágenes como las de la agonía de los ríos, los nidos ensangrentados, el llanto y la amargura de las lunas y las quejas de los árboles, peces y del «último arcoíris venerado»–, el subjuntivo –hasta el verso 8– y el futuro en tono de suposición –a partir del verso 15–, al referirse a aquellos agentes a los que delega la palabra, ubicarían dicha humildad más en el plano de la imposibilidad: «no tengo nada que decir» y no es seguro que los demás agentes sí lo tengan. El silencio no aparece entonces únicamente en la negativa del hablante a *decir* sino en la indeterminación que acompaña la referencia a la posible palabra de esos *otros* –ríos, serpientes, palomas, soles, lunas, árboles, peces y arcoíris–, palabra que tampoco es escuchada por el hablante y, por ende, tampoco es transmitida al lector. En pocas palabras, también esos otros han guardado silencio. Si en «Todo está dicho» la indeterminación del subjuntivo y del futuro deja abierta la opción de que la naturaleza se pronuncie, en «De los ríos» esta posibilidad está ya clausurada:

De los ríos

Navegando sobre un río silencioso	(1)
dijo un hermano:	(2)
«Si los ríos pudieran hablar,	(3)
cuánta historia contarían...»	(4)

Y alguien habló desde lo profundo de esa selva misteriosa: (5)
«La historia es tan miserable (6)
que los ríos prefieren callar...» (7)

(Chikangana, 2010, p. 29)

El poema se construye como un diálogo que, luego de la introducción impersonal de los versos 1 y 2 y de la intervención del verso 5, se presenta en estilo directo con el recurso de las comillas. Las palabras del primer interlocutor aparecen como una suposición sobre la base de la imposibilidad fáctica de que los ríos «puedan» hablar. Dicho planteamiento es entonces desvirtuado en un doble sentido: tanto desde la voz que le responde como desde lo dicho por la voz. En primer lugar, si los ríos no pueden hablar, la indeterminación del «alguien» del verso 5 abre la posibilidad de que algún (otro) agente no-hablante sea quien se pronuncia desde la selva misteriosa. En segundo lugar, el contenido de lo señalado por la voz aclara que no se trata de una imposibilidad fáctica de hablar sino de un silencio voluntario del río, que no tiene nada que decir –o no quiere decirlo– frente a lo miserable de la historia. Es entonces la naturaleza la que mediante una reticencia que oscila entre la resignación y la protección opta por callar.

Poemas como «Un rincón para quedarse» y «Calles rotas», de Andrea Cote, mencionados arriba, o como «Paisaje» y «Sin novedad en el frente» –este último será abordado en el Capítulo 5 de esta investigación–, de Piedad Bonnet, también abordan el silencio del entorno natural. Sin embargo, en lugar de una naturaleza que decide callar como respuesta de indignación o de protesta frente al daño –motivos presentes, tal vez, en el penúltimo verso de «Sin novedad en el frente», en el que después de la descripción del horror se indica que «Todo en el monte calla» (2015, p. 307)– el silencio de estos paisajes se aproxima más a cierta indiferencia ante el sufrimiento de las víctimas. Así ocurre en varias de las escenas que construyen la imagen poética de «Paisaje»¹⁰⁷, donde, luego de la referencia a unas manos atadas y a unos ojos que «como espejos» reflejan el vuelo circular del ave carroñera, pareciera que la «luz sonámbula», el «cielo tirante y sordo» y las «vacas tardas, tontas» ambientan la despreocupación de un paisaje que

¹⁰⁷ «El sol de mediodía, su luz sonámbula, / el recio azul del cielo tirante y sordo, / el aire y su ondulante resplandor de hojalata, / las vacas tardas, tontas, en el verde infinito, / y las moscas zumbonas, / tornasoladas, / su círculo de muerte coronando el silencio; / los ojos como espejos, y en los ojos, / el ave circular, la nube pasajera; / y las manos atadas, / y la tierra / donde crecen los yuyos fieramente, / las zarzas, el jaramago, las madre selvas. / Todo esperando el lente de los fotógrafos; / y a lo lejos la risa de las hienas» (Bonnett, 2015, p. 303).

ignora la atrocidad, en un silencio que contrasta con el único sonido –indolente, también– de «la risa de las hienas» (2015, p. 303).

4. Los silencios del daño: la tematización del silencio en el poema

Pero el grito de la víctima puede mostrarse en su silencio.

JOAN-CARLES MÈLICH

Con base en los esfuerzos de desambiguación del silencio emprendidos por autores como Rigoberto Reyes Sánchez (2017), David Le Breton (2016), Carlos Thiebaut (2017), Wolfgang Heuer (2017) y Alfredo Fierro (1992), referidos en el apartado «Tipologías del silencio: hacia una desambiguación del silencio en relación con la experiencia del daño» del capítulo teórico de esta investigación, este capítulo busca acercarse a las diversas posibilidades de significación que adquiere el silencio como motivo de la reflexión poética; es decir, como tema del poema. De acuerdo con Ángel L. Luján (2007, p. 42), el tema es el elemento que le otorga el anclaje referencial al texto lírico. Su determinación, agrega, se consigue a través de dos mecanismos: las isotopías —«redundancia de significados que aparecen en un texto y que a la vez que orientan su sentido hacen posible su lectura como discurso homogéneo» (2007, p. 46)— y los tópicos literarios —«repertorio de motivos que la tradición [literaria] ha consagrado» (2008, p. 51)¹⁰⁸.

Si bien en varios de los poemas son perceptibles algunas de las tipologías propuestas por los autores mencionados, el análisis permite evidenciar que los poemas mismos proponen formas particulares de abordar la reflexión sobre el silencio, por lo que es posible establecer unas categorías surgidas de los propios textos. Más que de forzar el contenido de los poemas para que coincida directamente con las formulaciones teóricas, se trata entonces de establecer ciertas recurrencias temáticas que —junto con los mecanismos retóricos del silencio— proponen diversas maneras de aproximación a la carga semántica del silencio relacionado con el daño.

¹⁰⁸ A propósito del silencio como tema del poema, Luján incluye justamente la inefabilidad como uno de los tópicos «preferidos por la lírica» (2007, p. 54). Claramente, y como se ha comentado en pasajes anteriores de esta investigación, la inefabilidad ha sido un motivo propio de la tradición mística, que de una u otra manera ha sido relacionado con la experiencia del daño al ser equiparada con los quiebres del lenguaje propios del trauma.

Así como fue posible identificar unos espacios particulares desde los que surge la voz lírica en la poesía de la violencia de las últimas décadas en Colombia, se puede afirmar –como se anticipó en el Capítulo 2 de esta investigación– que el silencio es uno de los objetos de reflexión más frecuentados por este grupo de poemas. Claramente, la idea de una desambiguación del silencio es aproximativa pues siempre persistirá ese remanente de sentido que, si es inherente a la palabra, lo es aún más al silencio. Incluso con la delimitación que permiten ciertos elementos de la interacción comunicativa o de los contextos socio-culturales, la práctica del silencio albergará siempre una indeterminación, una apertura; apertura que se hace aún más manifiesta en la palabra poética. No obstante, en aras de dialogar con los esfuerzos de desambiguación, y con el ánimo de evidenciar que la pluralidad significativa del silencio ha sido una de las preocupaciones más recurrentes de la poesía –por supuesto, no solo de la emparentada con el daño sino de toda poesía en tanto pregunta fundamental del lenguaje poético–, se propone el análisis de la obra de los poetas abordados, a la luz de las siguientes consideraciones temáticas: el silencio frente al acontecimiento, el silencio de la ausencia, la imposición del silencio –donde es posible identificar manifestaciones como la palabra equivocada y la poesía silenciada–, la palabra imposible y la palabra ignorada.

4.1 El silencio frente al acontecimiento

En el Capítulo 2, al hacer referencia a la escritura –lírica y narrativa– de la Violencia en Colombia, se mencionó cierta tendencia de los escritores a hacer de la literatura un instrumento constataivo de la realidad fáctica del país. Entre otras obras y críticas comentadas se mencionó el poema «Las hijas del muerto», de Jaime Jaramillo Escobar, como un texto que alberga en sí mismo la explicitud en la descripción de la sevicia de las prácticas violentas de la época y la inadecuación del lenguaje poético para operar como «acta» que documente los hechos. Esta doble presencia en el poema –este contraste entre la exhibición textual del daño y el reconocimiento de que el poema no es espacio para la constatación fáctica– opera como una especie de antecedente de la tendencia del discurso poético más reciente a eludir o callar el acontecimiento violento, por medio de metáforas, elipsis y quiebres sintácticos, entre otros recursos, que refuerzan la desconfianza en las posibilidades miméticas del lenguaje y abren nuevos sentidos frente a la relación palabra-acontecimiento. En efecto, aun cuando el poema guarde un anclaje directo con

respecto al referente histórico, es el propio decir poético el que se asume como acontecimiento¹⁰⁹; o, en palabras de Alexis Nouss, es el poema el que dice su propio acontecer:

La obra de arte o el poema dicen su propia acontecibilidad nacida tal vez de una acontecibilidad *externa*, pero, borrándola, ellos crean la acontecibilidad de su decir; y es a esa acontecibilidad a la que el espectador o lector reacciona, remontando eventualmente la acontecibilidad externa, histórica (Nouss, 2006, pp. 77 - 78).

Si bien son diversas las posibilidades en que la reciente poesía de la violencia elude la referencia al acontecimiento del daño, es en los poemas con un anclaje directo en el referente histórico donde con mayor claridad se podría constatar el mencionado silencio frente al acontecimiento. De hecho, en poemarios como *El canto de las moscas* (1998/2014), de María Mercedes Carranza, o en *Los días derrotados* (2016), de Hellman Pardo, se emplean recursos textuales que explicitan la ambigüedad que se abre entre el nombrar y el callar. Además de los nombres propios con los que se designan los poemas —que, como se indicó antes, son nombres de poblaciones víctimas de masacres en Colombia—, el título del poemario de Carranza está acompañado del enunciado (*Versión de los acontecimientos*), elemento paratextual que remite a un «acontecimiento» anterior al texto y que, junto con la idea de «versión», sugiere cierta recreación particular de los hechos. Sin embargo, la versión propuesta por los poemas se encarga de silenciar los sucesos y poner el énfasis en la ausencia de porvenir, en un «cementerio de sueños» (Carranza, 2014, p. 154). Así ocurre, por ejemplo, con el poema «Mapiripán»¹¹⁰:

¹⁰⁹ Son los estudios sobre el discurso los que permiten entender el poema como acontecimiento. A partir de la oposición entre discurso y lengua, Paul Ricoeur establece que, mientras esta última se entiende como un sistema abstracto, virtual y ajeno al tiempo, el discurso se realiza en el tiempo, remite a un hablante y «es siempre a propósito de algo: se refiere a un mundo que pretende describir, expresar o representar» (2010, p. 98). En este sentido, es posible asumir el texto poético como un tipo de discurso que, además de los procesos de significación que elabora con recursos como los mecanismos de enunciación, la estructura sintáctica, la materialidad de la palabra, el sonido o la imagen, reconoce que se inscribe y participa de una realidad histórica particular. Por su parte, Hans-Georg Gadamer describe al poema como un «acontecimiento verbal» (2004, p. 111). El propio poeta Paul Celan se refirió también en alguna ocasión a esta acontecibilidad del poema al afirmar que «realidad no es para el poema en modo alguno algo firme, previamente dado, sino algo que está en cuestión, que se pone en cuestión. En un poema *acontece* algo real. El poema mismo, en la medida en que es un poema real, es del todo consciente de la cuestionabilidad de su comienzo» (en Gutiérrez Girardot, 2004, p. 228).

¹¹⁰ Tanto este poema de María Mercedes Carranza como el de Hellman Pardo, que lleva el mismo nombre y que será abordado enseguida, remontan la acontecibilidad externa o histórica —para decirlo con Nouss— de la masacre de Mapiripán —municipio del departamento del Meta—, ejecutada por grupos paramilitares en 1997.

Canto 2
Mapiripán

Quieto el viento,	(1)
el tiempo.	(2)
Mapiripán es ya	(3)
una fecha.	(4)

(Carranza, 2014, p. 134)

Si en el capítulo anterior se mencionó que en la mayoría de poemas que emplean el nombre del lugar del daño se presenta un desplazamiento de la carga espacial a la carga temporal del acontecimiento de la masacre, este desplazamiento se hace explícito en «Mapiripán», donde el nombre-espacio ha sido reducido a un dato temporal. No se trata, no obstante, de una temporalidad que discurre sino de una estática: de un lado, el adjetivo «quieto», que por anteceder a la imagen del viento –única posibilidad de movimiento en el poema– lo inmoviliza, opera también para el sustantivo «tiempo»; de otro, la idea de fecha carece de continuidad; una fecha se fija, se instala, y así lo ratifica el adverbio «ya» del verso 3, cuya acepción no debe leerse en el sentido de ahora o inmediatamente sino en el de tiempo u ocasión pasados. La isotopía reinante es entonces la de la inmovilidad: el referente evocado por el nombre del poema activa tanto la temporalidad previa al acontecimiento, la del fluir del tiempo vital, como la de la ausencia de movimiento, ausencia de vida, instalada por el poema. También la predominancia nominativa y la ausencia de verbos, advertidas en el análisis de Beatriz Vanegas –«[s]olo tiene un verbo de estado o copulativo, el verbo *es* (ser)» (2008, p. 37)–, refuerzan el carácter estático del ambiente sugerido por el poema.

En el caso de *Los días derrotados*, de Hellman Pardo, son los nombres de los poemas de la primera parte –vinculados también con poblaciones víctimas de masacres– los que están acompañados de enunciados en paréntesis que, en algunos casos, remiten asimismo a una reconstrucción verbal de los acontecimientos; entre estos, se encuentran términos como «crónica», «historia» o «discurso», que claramente sugieren nuevas aproximaciones a referentes espacio-temporales – más temporales que espaciales, como se mencionó antes– que activan la carga histórica de las masacres en Colombia. Tal como lo hace Carranza, también Pardo dedica uno de los poemas al caso de Mapiripán:

Mapiripán (Los pliegues del agua)

(I)	No es el golpe invernal de árboles dolidos	(1)
	que tropiezan con la noche	(2)
	o el rencor de las luciérnagas	(3)
	cuando naufragan por el aire	(4)
	y llevan a media asta las alas húmedas	(5)
	de abandono.	(6)
(II)	No es la fatiga del valle	(7)
	tardío arrepentimiento de cuchillos jubilados.	(8)
(III)	No es el hambre	(9)
	o su llanto en el estómago.	(10)
(IV)	Asciende una fiebre imperturbable	(11)
	en aguas solísimas.	(12)
(V)	Es el río Guaviare	(13)
	madre	(14)
	su aguacero	(15)
	estanque de cuerpos condenados	(16)
	donde lavabas y herías la ropa contra las piedras	(17)
	de tus pechos.	(18)

(Pardo, 2016, p. 16)

El poema sugiere dos momentos, identificados a partir de la estructura enunciativa de las estrofas: el primero, en las estrofas I, II y III, construido a partir de la negación, remite a cierto malestar; el segundo –que, en contraste con la negación de las primeras tres estrofas, podría entenderse como afirmativo– ocupa las estrofas IV y V y alberga la imagen que –junto con el nombre– configura la alusión al daño. Entre los versos 1 - 10, la negación –explícita en los versos 1, 7 y 9– pareciera tratar de explicarle a un *tú* –la madre– cuáles no son las causas del malestar. Si bien aparecen imágenes que evocan dolor, cansancio, culpa, carencia o abandono –que en la primera estrofa acompañan sustantivos asociados con lo positivo: árboles, luciérnagas, alas–, es la negación la que indica que hay algo más allá de estas condiciones que se ha instalado y rige el temple afectivo del pueblo. Para los versos 11 y 12 ha desaparecido la negación y pareciera configurarse una transición –«Asciende una fiebre imperturbable»– que deriva en la causa buscada: «Es el río Guaviare», convertido en «estanque de cuerpos condenados», aquello en lo que recae un malestar más profundo que el sugerido en las primeras tres estrofas. Como señala el CNMH, «[l]os actores armados convirtieron a los ríos en fosas comunes» (2013, p. 62), y la masacre de Mapiripán no fue la excepción: al río Guaviare fueron a dar los restos de algunos de

los 49 civiles asesinados durante los hechos (CNMH, 2013, p. 408). De ahí que en este poema de Pardo –así como en muchos otros¹¹¹– sea el río en donde repose el peso del daño: el fluir de la vida –como el dinamismo del viento en el poema de Carranza–, por arduo que fuera, es ahora un estanque –quieto– de agua y de cuerpos. La idea misma de pliegue, en el paréntesis que acompaña el título del poema, sugiere también un doblez, un mirar la otra cara, un poner atención a lo que oculta el agua. También la metáfora «piedras de tus pechos» refuerza el contraste de los campos semánticos del fluir de la vida frente a la quietud, al asociar la fuente del alimento inicial con la inmovilidad y carencia de vida de la piedra.

Los dos poemas analizados permiten conocer dos aproximaciones poéticas a un mismo referente histórico, ninguna de las cuales se funda sobre la base de una reelaboración discursivo-poética de los hechos. En los dos casos, la acontecibilidad externa es eludida; desaparece el «inventario de muertos» en la propia acontecibilidad del decir poético que instala un tiempo de quietud que se opone al discurrir de la vida, a partir de metáforas que evocan los campos semánticos de esta tensión, así como de los recursos enunciativos y sintácticos del poema. Claramente, no se trata de un silencio de reticencia, ocultamiento, indiferencia u olvido, pues el uso del nombre propio activa la memoria sobre el hecho; lo que se presenta es más bien un desplazamiento en el énfasis del contenido a aquellas significaciones que la propia disposición de la palabra está provocando en el despliegue textual.

En otros poemas de *Los días derrotados* se da un procedimiento en el que la acción reconocible del acontecimiento es conservada en el poema –en particular, como movimiento– pero esta es inscrita en un juego metafórico que abre nuevos sentidos del hecho a partir de la tensión entre la imagen del poema y el referente nombrado en el título. Este mecanismo se presenta en poemas como «Santo Domingo (El tamaño de la lluvia)» o «Bojayá (Parábola en el aire)»: en el primer caso, recordado por tratarse de un bombardeo aéreo, son imágenes como la lluvia y el pájaro que deja caer «hojas de olivo / cargadas de espanto» las que trazan la acción que caracteriza al

¹¹¹ La imagen del río como fosa común, como corriente de sangre o como fluir que, paradójicamente, transporta los cadáveres es una constante en la poesía de la violencia en Colombia; entre estos poemas, como se comentó en el apartado anterior, podrían contarse «Siembra triste», de Andrea Cote, «¿Y ahora qué ve?», de Horacio Benavides, así como otros no mencionados, como el caso de «Este arroyo», también de Benavides, «Dabeiba» y «Humadea», de María Mercedes Carranza, o «Cumaribo» (Breve discurso del águila), también de Pardo.

hecho; en el segundo, son el movimiento parabólico mencionado en el paréntesis del título, así como las imágenes del gas en el verso 2 y la ambigüedad «Catedral o cementerio» del verso 7 las que asumen la carga referencial de la masacre de Bojayá –municipio del departamento de Chocó–, ocurrida en mayo de 2002, en donde murieron alrededor de ochenta personas tras la explosión de una pipeta de gas arrojada a la iglesia del pueblo.

Santo Domingo (El tamaño de la lluvia)

- | | | |
|-------|--|---|
| (I) | Digamos que un pájaro agorero dejó caer las zarzas
del espanto. | (1)
(2) |
| (II) | Digamos
por ejemplo
que la mañana se empozó
en los carrmatos de los niños
o que las mujeres estaban acostumbradas a
lavar todos los desastres
y los hombres
a sostener en sus lomos el tamaño de la lluvia. | (3)
(4)
(5)
(6)
(7)
(8)
(9)
(10) |
| (III) | Digamos que el pájaro aún arponea el cielo
mientras deja caer
hojas de olivo
cargadas de espanto. | (11)
(12)
(13)
(14) |

(Pardo, 2016, p. 17)

Bojayá (Parábola en el aire)

- | | | |
|-------|---|--------------------------|
| (I) | En la pesebrera de cemento
los rampleros lanzan el gas. | (1)
(2) |
| (II) | En la túnica de San Pablo
suspendidos en un campanario de agua
penden tres dedos talados
como bayas a punto de caer. | (3)
(4)
(5)
(6) |
| (III) | Catedral o cementerio
los huesos cabalgan su propia floración
cuando el gas extiende su parábola en el aire. | (7)
(8)
(9) |

(Pardo, 2016, p. 19)

En cualquier caso, la tensión entre las imágenes propuestas por el lenguaje poético y la memoria activada del acontecimiento empírico es la que abre nuevas posibilidades de sentido y de reflexión frente al hecho. La insistencia del «Digamos» que estructura la enunciación de «Santo

Domingo (El tamaño de la lluvia)», en relación con lo acostumbradas que estarían las mujeres a lavar los desastres, y los hombres, a sostener el tamaño de la lluvia, propone cierta ironía sobre la manera en que la guerra ha sido asumida como una cuestión cotidiana. De otro lado, el contraste entre imágenes sagradas e imágenes de destrucción evoca las paradojas y lo absurdo de una guerra en la que, literalmente, como lo advierte la mencionada ambigüedad en la disyuntiva «catedral o cementerio», se ha desdibujado/rebasado cualquier límite.

4.2 El silencio de la ausencia

En el capítulo anterior se abordó el hablar desde la ausencia como espacio de silencio; es decir, el no-lugar de la muerte o la desaparición como lugar de enunciación de la voz del poema. El otro polo de la ausencia como experiencia del daño, también recurrente en la poesía de la violencia y que no aparece desarrollado en las tipologías de desambiguación del silencio – únicamente, Le Breton (2016) lo menciona, pero en su capítulo dedicado a «El silencio y la muerte»–, es el de la figura presente –también víctima– que reclama a su vez la presencia de quien ya no está. Se trata de poemas que no solo constatan la corporalidad ausente que «ocupa» un vacío, sino que abordan diálogos imposibles, expectativas que quedan sin respuesta. De hecho, en ocasiones, además de la presencia de ese *otro*, el reclamo deriva en el ruego por una palabra, por una certeza de lo que ocurrió con ese *otro*, por una versión que permita el descanso. Ese desplazamiento en la demanda de quien espera es tematizado en el poema «País de silencio», de Pedro Arturo Estrada:

País de silencio

Alguien se atreve a preguntar por el que no ha vuelto.	(1)
Y las sombras le contestan: nada, nadie, ninguno.	(2)
Alguien deambula husmeando los últimos pasos,	(3)
los ayes que dejó en el aire, las voces que aún	(4)
se cuelan por debajo de las puertas. Alguien	(5)
bajo las sábanas húmedas de la medianoche	(6)
no logra conciliar el sueño, espera hasta la alta	(7)
desolación del alba esa noticia, ese ya, ese basta,	(8)
ese grito final que restablezca el curso de los días	(9)
y desate la voz sobre el vacío	(10)
excavado por años de silencio	(11)
y miedo.	(12)

(Estrada, 2006, p. 29)

La carencia de un *yo* en la enunciación, la indeterminación del pronombre «alguien» en los versos 1, 3 y 5, y el nombre común del título –«país»– inscriben el poema en un contexto de generalización, donde, más que a una figura –no identificada–, el mencionado pronombre se acercaría a la posibilidad de un «todos» o de un «cualquiera»; ocurre lo mismo con aquel que es objeto de la espera. La singularidad indeterminada de ese «alguien» sugiere entonces una pluralidad constante de situaciones similares –las tres apariciones podrían leerse como tres agentes distintos– en la marca territorial que implica el sustantivo «país», cuya totalidad se ve caracterizada por el sintagma preposicional «de silencio», recurso que se repite en poemas como «País de nadie» y «País de palomas», también del poemario *Oscura edad y otros poemas* (2006). No se trata de un caso específico de ausencia sino de un país impregnado de ella; por tanto, de silencio.

La isotopía del silencio, nombrada de manera explícita en el título del poema –así como en el verso 11–, es construida además con palabras como «sombras», «nada», «nadie», «ninguno», que caracterizan la negación o ausencia de respuesta que rige los versos 1 y 2 del poema. Tras la pregunta del verso 1, se presenta, posteriormente, una especie de búsqueda, en los versos 3 - 5, y, por último, una espera, que iniciaría con el insomnio en los versos 6 y 7 y que se extiende hasta el verso 12. Pero si la búsqueda –«alguien deambula husmeando»– está orientada por los vestigios de aquel que «no ha vuelto», particularmente por sus «pasos», sus «ayes» y sus «voces», la espera se desplaza hacia la demanda por una «noticia», por una información que, al leerse como «ese ya», «ese basta», «ese grito final», abriría la posibilidad de la resignación «que reestablezca el curso de los días», no ya con un regreso de la presencia sino con una certeza que quiebre el silencio de la ausencia o que lo desplace, quizá, a uno positivo, a ese silencio como «ropaje casi imprescindible del duelo» (Thiebaut, 2017, p. 242).

En un desarrollo temático en el que se encuentran diversos puntos en común con «País de silencio», el poema «Despedazando el silencio»¹¹², de Mary Grueso, aborda también la

¹¹² «Aquí tienen frente a ustedes / a una negra de verdad / tataranieta de guerreros / que lucharon sin descanso / contribuyendo con su aporte / a las naciones del mundo edificar. / Y levanto mi voz / para despedazar el silencio / cuando las ondas sonoras / se esparcen azotadas por el viento. / Y en las turbias aguas de los ríos / se oyen ladrar las piedras / cuando arrastran al mar / pedazos de hombres muertos / con cara aun de sorpresa / y sus grandes ojos abiertos, / que ya no miran la noche / ni los días de sus pueblos. / Están rígidos como árboles / que derribaron los rayos / y asustaron los truenos / y los

experiencia de la ausencia desde una hablante que se nombra –«Aquí tienen frente a ustedes / a una negra de verdad / tataranieta de guerreros / que lucharon sin descanso / contribuyendo con su aporte / a las naciones del mundo edificar» (2015, p. 140)– para levantar su voz y «despedazar el silencio» que sobreviene con esos «pedazos de hombres muertos» que son arrastrados por los ríos y tirados al mar. No habla como quien experimenta la ausencia propiamente sino, más bien, como una voz –con alcance colectivo– que se instala para honrar no solo a aquellos destrozados por los buitres, que ahora se encuentran en los esteros «que se vuelven cementerios / de seres que no regresan» (2015, p. 140), sino a aquellas madres que incansablemente continúan esperando la verdad para alcanzar algo de sosiego: «Pero hay madres que aún esperan / ponerles las cuatro velas / allá en el camposanto / echarle un puñado de tierra / bajo una cruz de madera» (2015, p 141).

Quien espera se debate entre el ahora/aquí del *esperar* y el después/allí de *lo esperado*; es decir, una especie de temporalidad/espacialidad indeterminada o en tensión constante entre lo que es y lo que podría ser. Y si en «País de silencio» la espera inicial deviene resignación y ansia de certeza –frente a la no presencia de aquel «que no ha vuelto»–, en «–¿Qué hace ese hombre sentado...», de Horacio Benavides, se evidencia la mencionada fractura espacio-temporal de un sujeto que en su espera alberga la esperanza –«parece cosa segura que en la vida del hombre no hay espera sin esperanza» (1978, p. 10), decía Pedro Laín Entralgo–; una esperanza que, a medida que pasa el tiempo, no solo se va borrando ella misma sino que arrastra también a quien la alberga:

- | | | |
|-------|--|---------------------------|
| (I) | – ¿QUÉ HACE ese hombre sentado
día y noche en el parque? | (1)
(2) |
| (II) | – Espera a sus hijos,
piensa que en cualquier momento
pueden regresar | (3)
(4)
(5) |
| (III) | – ¿Y desde cuándo espera? | (6) |
| (IV) | – Desde que se los llevaron
Se va y vuelve el invierno
y él sigue ahí
El tiempo lo ha ido borrando, | (7)
(8)
(9)
(10) |

remolinos los succionan / cuando los llevan a la bocana / y los buitres los destrozan / cuando se enredan los esteros / que se vuelven cementerios / de seres que no regresan. / Pero hay madres que aún esperan / ponerles las cuatro velas / y allá en el camposanto / echarle un puñado de tierra / bajo una cruz de madera» (Grueso, 2015, pp. 140 - 141).

- | | | |
|------|----------------------------------|------|
| | lo que usted ve es su alma | (11) |
| (V) | – ¿Y sus hijos volverán? | (12) |
| (VI) | – Nadie ha regresado, | (13) |
| | pero él ha atado a sus muchachos | (14) |
| | con un hilo de esperanza | (15) |
| | (Benavides, 2014) | |

Tampoco aparece aquí el *yo* como hablante de la experiencia de la espera. El poema se construye, en cambio, como un diálogo en el que los interlocutores describen la «actividad» de un hombre que espera día y noche, de invierno a invierno, el regreso de sus hijos. La experiencia del daño aparece en el verso 7, pues se sugiere que los hijos del hombre fueron llevados contra su voluntad, ruptura que abre una doble ausencia: no solo faltan los hijos; el verse abocado a la temporalidad futura –por medio de la metáfora del «hilo de esperanza»– va desdibujando la presencia misma del hombre que se ve reducido a su alma.

El silencio de la ausencia es abordado temáticamente con cierta recurrencia en otros de los poemas de *Conversación a oscuras*. Contrario a lo que ocurre en «¿Qué hace ese hombre sentado...», donde la ausencia marca de tal manera al presente que lo va borrando –en una imagen que debe ser constatada entonces por terceros–, poemas como «Puede ser que ande lejos», «Llamaste en mi puerta» y «¿Qué sentirá un hombre...» asumen la propia voz de quien se encuentra inmerso en la incertidumbre y formulan preguntas o enunciados al silencio. Las idas y vueltas de la incertidumbre son de hecho explicitadas en «Puede ser que ande lejos», poema que plantea una oscilación continua entre la suposición de las estrofas I y III –«PUEDE SER que ande lejos» y «Puede ser que vague perdido»– y la certeza de las estrofas II y IV –«sé que ha de volver» y «sé que un día volverá»–; es justamente el movimiento entre los dos polos de la tensión el que alberga la carga de intranquilidad del poema, que se hace incesante –o cíclica, si se quiere–, debido a la intercalación de las estrofas y a la ausencia de una resolución o punto al final del poema. En «Llamaste en mi puerta» –que se analizará en detalle en el siguiente capítulo– se profundiza en una especie de arrepentimiento de la voz que habla y que se dirige al *tú* ausente, al hermano: en los tres primeros versos –«LLAMASTE en mi puerta, / supuse que querías beber / y no te abrí, hermano»– se revela la negación a un encuentro cuya imposibilidad derivará en la espera interminable de los versos finales: «Ahora velo / esperando tu llegada / pero solo el viento llama». En el poema «¿Qué sentirá un hombre...» no se presenta la angustia de la espera incierta

sino que se cuenta ya con la certeza de que ese *tú* al que se le dirige la palabra ha muerto: «¿QUÉ SENTIRÁ un hombre / al que levantan en un carro para matarlo? / ¿Qué pasaba por tu cabeza / en ese viaje hacia la muerte? / ¿Qué escalofríos te llegaban desde el abismo?»; la indeterminación del tono interrogativo de los primeros dos versos es posteriormente desplazada al *tú*; y, si bien se es consciente de que la ausencia es definitiva y de que no habrá respuesta alguna, las preguntas no dejan de formularse.

4.3 La imposición del silencio

La imposición del silencio es tal vez la más explícita de las expresiones de la violencia directa (Galtung, 1981, p. 95) relacionada con la palabra y tiene que ver con la coacción ejercida por los victimarios para silenciar al *otro*. En los esquemas de Reyes Sánchez (2017) y de Thiebaut (2017) esta práctica se denomina «acallamiento»; en el segundo, hace parte de los silencios negativos con énfasis en quien causa el daño e incluye prácticas como la tortura, la exclusión del acceso al lenguaje, el ensordecimiento y el ocultamiento. Le Breton (2016), por su parte, la llama «reducir al silencio» e inscribe en esta categoría manifestaciones como la censura, el control de la lengua o la falta de ella, el silencio del vencido o el aislamiento. La amplitud del ámbito abarcado por los silencios que se desprenden del ejercicio de la fuerza permitiría pensar que toda acción violenta implica, de una u otra manera, el advenimiento de alguna forma de silencio. En ese sentido, podría afirmarse también que toda poesía dedicada a la experiencia del daño alberga en sus versos una reflexión sobre el silencio impuesto.

El poema «Parábola de los dos hermanos», de Víctor Gaviria, es un caso paradigmático de la tematización del silencio impuesto, donde dicha violencia es llevada al extremo en una cadena de amenazas y extorsiones que se extiende a una subjetividad colectiva que, incluso, trasciende el universo ficcional e incursiona en lo meta-textual.

Parábola de los dos hermanos

Había una vez dos hermanos que negociaban	(1)
con ganado robado, vaya a saber sus razones.	(2)
Descontento de cuentas, el menor se peleó	(3)
con su hermano mayor,	(4)
y contrató unos hombres para que lo mataran.	(5)
Un niño, como siempre, fue testigo del crimen,	(6)

y los hombres fueron descubiertos. (7)
El hermano menor huyó de su casa, (8)
los asesinos de su hermano huyeron también, rastreando su pista, (9)
hasta hallarlo en otra vereda cercana, tan mísera (10)
y tan próspera como la anterior. (11)
Pidieron plata por su silencio, (12)
él les envió dinero en un sobre. La lengua (13)
les picaba y les daba vuelta en la boca (14)
por decir el hecho escandaloso, (15)
entonces el hermano menor contrató a otros hombres (16)
para que mataran a los primeros hombres. (17)
Los asesinos fueron a su vez asesinados, (18)
sorprendidos por los segundos hombres cuando menos (19)
lo esperaban. (20)
El hermano menor descansó aliviado, (21)
pero los segundos asesinos eran todavía más pobres (22)
y más despiadados, (23)
y pidieron dinero por su doble silencio. (24)
Entonces el hermano buscó entre la gente (25)
a otros hombres peores, (26)
habló de paso con ellos, (27)
pero los segundos hombres desconfiaron a tiempo (28)
y lo mataron frente a su casa, (29)
la que era apenas una casa transitoria, (30)
y fue hallado su cuerpo entre el rastrojo, (31)
frío y tieso como un palo. (32)
Los segundos hombres se dispersaron en el acto (33)
y se disolvieron entre la gente. (34)
Los terceros hombres son cualquiera, nosotros, (35)
los justos, (36)
todavía más pobres y más despiadados. (37)

(Gaviria, 2006, pp. 82 - 83)

Desde las diferencias iniciales se impone el silencio mediante el fratricidio: se asesina al hermano porque no piensa de la misma manera. A partir de ese quiebre incidental –el poema tiene una clara secuencia narrativa, derivada de la forma de la parábola–, se despliega la búsqueda desesperada que emprende el determinador –hermano menor– por imponer otro tipo de silencio: ese que busca acallar aquello que el *otro* sabe. Se trata de un silencio que tiene valor; por tanto, la primera acción es «comprarlo» –más precisamente, pagar la extorsión–, pero esta resulta insuficiente: es necesario entonces asesinar a los asesinos y, con ellos, su versión. En ese punto, se inicia una nueva necesidad de imponer silencio, para la que otra vez se contemplan los mismos recursos: dinero y homicidio. Esta vez, no obstante, el ciclo se quiebra: los segundos hombres actuaron antes de que pudieran hacerlo los terceros, y el determinador es asesinado. Sin embargo, con la aparición de los terceros hombres no solo se quiebra dicho ciclo del plano diegético, sino

que aparece el «acontecimiento en el plano de la presentación» (Hühn & Schönert, 2005), el giro enunciativo del poema que, al incluir el plural del «nosotros, los justos», involucra tanto al enunciador como al lector en la dinámica de muerte y silencio que envuelve todo el poema. De hecho, la indeterminación de los personajes y del propio «nosotros», así como la indiferenciación entre víctimas y victimarios, alude, en cierta medida, a la generalización del daño, a una realidad permeada completamente por él, como de silencio y ausencia se impregna todo un territorio en el anteriormente comentado poema «País de silencio», de Pedro Arturo Estrada.

Como parte de la mencionada presencia constante de la imposición del silencio en la poesía de la violencia, es posible identificar también tematizaciones recurrentes alrededor de la práctica de la tortura, que será analizada desde la lógica de «la palabra equivocada», y el silenciamiento de voces que trasciende el alcance del contenido del poema, para abarcar la situación misma del autor empírico, en lo que se entiende como «la poesía silenciada».

4.3.1 La palabra equivocada

Un sub-apartado dedicado a la tortura bien podría llamarse también «la palabra arrancada» o «la palabra arrebatada», para usar los términos de Sophia McClennen, pues su propósito es el de arrancar el lenguaje de la voz, arrebatarse brutalmente un lenguaje del cuerpo (2004, p. 68). Y es que, en cierta medida, la tortura no impone el silencio sino que busca romperlo¹¹³. De acuerdo con Elaine Scarry, se trata de un mecanismo de violencia que, por lo general, comprende dos actos: uno verbal, interrogar –la pregunta y la respuesta–; otro físico, infligir dolor (1987, p. 28). Justamente, sin ignorar el segundo acto, los poemas –en tanto espacios de problematización de

¹¹³ Tanto para Thiebaut como para el CNMH, la tortura trasciende en muchos casos el objetivo de la obtención de información. Para el primero, esta práctica presenta una paradoja, en la medida en que busca que la víctima articule un lenguaje; sin embargo, señala Thiebaut, «no es infrecuente, y quizá sea su sentido profundo, que la tortura no tenga ese fin ni ese efecto atterradoramente policial sino que se estructure como un proceso de destrucción de la víctima» (2017, p. 236). Por su parte, el CNMH define la tortura a partir de la Convención para la tortura aprobada por la Ley 70 de 1986: «todo acto por el cual se inflija intencionalmente a una persona dolores o sufrimientos graves, ya sean físicos o mentales, con el fin de obtener de ella o de un tercero información o una confesión, de castigarla por un acto que haya cometido, o se sospeche que ha cometido, o de intimidar o coaccionar a esa persona o a otras, o por cualquier tipo de discriminación, cuando dichos dolores o sufrimientos sean infligidos por un funcionario público u otra persona en el ejercicio de funciones públicas, a instigación suya, o con su consentimiento y aquiescencia» (2013, p. 56).

la palabra– ponen su énfasis en el primero, en el acto verbal. Así ocurre en poemas como «Fe de erratas», de José Manuel Arango, o «Héctor Fabio Díaz», de Ómar Ortiz, analizado en el apartado dedicado a la palabra que emerge desde el no-lugar de la ausencia, donde cualquiera que sea la respuesta del interrogado es una respuesta equivocada.

Fe de erratas

(I)	Ha equivocado la palabra	(1)
(II)	donde dijo sí	(2)
	quizá	(3)
	debió decir no	(4)
	y tal vez un poco más tarde	(5)
	donde dijo no	(6)
	debió decir sí	(7)
(III)	El carpintero –el lápiz en la oreja– toma sus medidas	(8)
(IV)	Un helicóptero pasa volando sobre las terrazas	(9)
(V)	Soldados de cabeza rapada vigilan las calles	(10)

(Arango, 2015, p. 156)

Como buena parte de los poemas de *Cantiga*, «Fe de erratas» carece de la presencia de un *yo*; la voz se construye desde la perspectiva impersonal de la tercera persona. Si bien podría pensarse que la violencia se hace presente por medio de las imágenes de los tres últimos versos –el ataúd no mencionado del verso 8, el helicóptero en las terrazas, del verso 9, y los soldados en las calles, del verso 10–, estas operan más bien como contexto y resolución; la carga de violencia en realidad se ejerce sobre la palabra de aquel que la ha equivocado. La indeterminación expresada por los adverbios «quizá», en el verso 3, y «tal vez», en el verso 5, junto con la oposición «sí» y «no» de las dos preguntas no incluidas –pero sí evocadas en dos momentos distintos–, indica que no había ya respuesta posible. Se trata de una palabra quebrada, insuficiente, cuyas imposibilidades se ven acentuadas por la ausencia de pronombres personales que asuman el *decir*, como si en alguna medida el lenguaje mismo fuera ya incapaz de responder ante la violencia: «*Still, isn't language produced by violence merely language that justifies violence?*», se pregunta McClennen (2004, p. 68).

El tono de suposición de la voz que describe la escena –voz que, a su vez, emprende la corrección *a posteriori* sugerida por el título del poema– desdibuja la contradicción fundamental del lenguaje

—aquella entre la afirmación y la negación— y le resta aún más fuerza a la palabra frente a la violencia, como si, de alguna manera, la incerteza manifestada por los adverbios relativizara la oposición sí/no. El pasado de las dos primeras estrofas contrasta con el presente de las últimas tres, que, como se indicó, operan como resolución, como consecuencia: la equivocación de la palabra —cuya consumación se constata en el tiempo del «dijo»— deriva en la confección —cual sastrero— de un ataúd a la medida, en medio de una ciudad militarizada. El contraste, como lo advierte Jorge Mario Mejía, también estaría dado por la configuración visual de los versos: «Los versos horizontales del poema hablan de lo que pasa abiertamente en la superficie; los verticales, de lo que ocurre en sus “huecos”» (2013, p. 270). Como se percibe en buena parte de la producción poética analizada, «Fe de erratas» elude también la mención directa al acontecimiento del daño y, por el contrario, este queda sugerido en las imágenes finales¹¹⁴. La atención queda puesta entonces en la destrucción de la que es víctima la palabra misma.

Como se mencionó arriba, la palabra equivocada aparece también en los versos 9 - 12 del poema «Héctor Fabio Díaz», de Ómar Ortiz: «donde me preguntaban por gente desconocida. / No señor, decía y me pegaban / Sí señor, respondía, e igual me pegaban. Duro, lo hacían, / como si no tuviera carne, ni huesos, ni sangre, ni alma» (2015, p. 49). Si bien en este caso hay referencia explícita a la tortura, la violencia ejercida frente a las dos respuestas posibles —afirmación y negación—, así como el desenlace del poema —la muerte del hablante—, conduce también a la

¹¹⁴ El silencio del acontecimiento en «Fe de erratas» contrasta notablemente con la descripción explícita en el poema «*Vendados y desnudos*», publicado inicialmente en la edición de *Este lugar de la noche*, de 1984, que reunía los dos primeros libros de Arango e incluía una sección titulada «Otros poemas», que lo incluía. En la edición del Instituto Caro y Cuervo, «*Vendados y desnudos*» se encuentra en la sección «Textos publicados alguna vez y no recogidos posteriormente por el autor». Si bien tanto «Fe de erratas» como «*Vendados y desnudos*» tematizan la práctica de la tortura, el contenido del primero se centra en el problema del lenguaje mientras que el del segundo lo hace en el componente físico de la tortura. «*Vendados y desnudos*» es un poema en prosa construido a partir de tres testimonios de víctimas de tortura, «dos de ellos tomados directamente de las declaraciones de los torturados» (Jiménez, 2013, p. 216). Transcribo un fragmento del poema para evidenciar el contraste: «“Vendados y desnudos, fueron pateados en el vientre y los testículos, y colgados de las manos atadas a la espalda. Les enterraron agujas bajo las uñas. Les metieron palos y tubos por la boca. Los sometieron a simulacros de fusilamiento. Los privaron de alimentos y de sueño, obligándolos a permanecer de pie día y noche, desnudos. Les aplicaron choques eléctricos. Los sumergieron en charcos de agua helada”. Y el remedo, obscuro, de la caricia: “Me agarraban los senos y los torcían y jalaban como si quisieran arrancármelos”. (Obdulia Prada de Torres, con cédula de ciudadanía número 20.299.097, de Bogotá.)» (Arango, 2015, p. 316). La poesía en «*Vendados y desnudos*», dice David Jiménez, se encuentra en el silenciamiento de lo poético, «manteniendo al mismo tiempo la atmósfera de concentración del poema, para invitar a que se lean estas palabras con la misma atención que se presta a la poesía» (2013, pp. 216 - 217).

invalidez de la palabra frente al acto físico de la tortura: ambas palabras eran equivocadas, sí o sí el acto verbal sucumbiría frente a la violencia física. El valor de la palabra aparece anulado desde el momento mismo de aquella pregunta «por gente desconocida».

El valor ambiguo de la respuesta entre el «sí» y el «no» durante el interrogatorio que acompaña la tortura aparece también tematizado en el poema «Le preguntaron si los había visto pasar», de Horacio Benavides. Sin embargo, la ambigüedad no se configura en este caso por la equivalencia entre la afirmación y la negación sino por la revelación de un enunciado que aparece como falso pero que, de acuerdo con las lógicas del conflicto armado, bien podría adecuarse a los hechos:

- | | | |
|-------|---|------|
| (I) | LE PREGUNTARON si los había visto pasar | (1) |
| | y ella les dijo que no | (2) |
| (II) | y los había visto | (3) |
| | porque por aquí pasaban | (4) |
| | los unos y los otros | (5) |
| (III) | Entonces la amarraron | (6) |
| | le cortaron las manos y los pies | (7) |
| | y la abandonaron en la orilla del camino | (8) |
| (IV) | Lloró y se quejó mientras la sangre se le iba | (9) |
| | y nadie pudo auxiliarla | (10) |
| (V) | Al fin se quedó en silencio | (11) |
| | y su silencio grita ahora en esta montaña | (12) |

(Benavides, 2014)

Es en los versos 4 y 5 donde se abre la mencionada ambigüedad; específicamente, en la indeterminación de «los unos y los otros», que se suma al plural no determinado que lleva a cabo las acciones de interrogar y de torturar. Quien responde se encuentra justamente en el *entre* que se abre entre esos *unos* y esos *otros*, pues, como reconoce el CNMH, «[l]os actores armados atacan a la población civil como parte de sus estrategias para obligarla a transferir o a mantener sus lealtades y a servir como proveedora de recursos» (2013, p. 37). La negativa de la interrogada frente a la pregunta y la aclaración de la voz lírica de que «y los había visto /porque por aquí pasaban /los unos y los otros» evocan justamente la obligada cercanía logística de una mujer cuya palabra se emitirá siempre desde una encrucijada, desde una condena, desde una imposibilidad. A partir del verso 6, el poema abandona el problema verbal de la tortura para centrarse en el daño físico del que es objeto el cuerpo. Sin embargo, los llantos, los quejidos y el

silencio final en el verso 11 evidencian la condición del dolor físico como espacio no solo de resistencia frente al lenguaje sino, como señala Scarry, de destrucción del lenguaje (1987, p. 4).

4.3.2 La poesía silenciada

En Colombia, uno de los sectores que más ha padecido el fenómeno particular de la violencia contra la palabra ha sido el del periodismo, silenciamiento que, de acuerdo con el CNMH, deriva en el rompimiento del «tejido comunicativo de comunidades que muchas veces quedan en el desamparo informativo o, lo que es peor, en las interpretaciones únicas» (CNMH, 2015, p. 21). No obstante, dicho acallamiento también ha recaído sobre la poesía; más allá del abordaje temático de ciertos poemas alrededor de esta práctica, los poetas mismos han sido censurados, amenazados, obligados a callar e incluso asesinados por los actores del conflicto armado. Uno de estos casos es nombrado en el poema «Segovia», de María Mercedes Carranza, que evoca el asesinato del poeta y periodista Julio Daniel Chaparro en el municipio de Segovia (Antioquia), en 1991:

Canto 9
Segovia

Los versos	(1)
de Julio Daniel	(2)
son la risa	(3)
del Gato de Cheshire	(4)
en el aire de Segovia.	(5)

(Carranza, 2014, p. 141)

Se trata, tal vez, del único de los cantos del poemario de Carranza que, a pesar de evocar la realidad de una experiencia del daño, instala la voz de aquel a quien le fue despojada por la violencia. Al silencio inicial que inaugura el poema, señalado por el espacio prelingüístico, se le oponen «Los versos» –la voz, la palabra– del poeta que, como aquella sonrisa del Gato de Cheshire, tiene la facultad de aparecer y permanecer aun sin el cuerpo. La referencia a la «risa», y no a la sonrisa característica de ese gato en particular, evoca más la presencia acústica que la imagen visual, preeminentemente muda; en este sentido, el poema invierte de manera directa el silencio impuesto y sitúa en su lugar el sonido vital de la risa, una risa que, como indica Heuer en su reflexión sobre el quiebre de la palabra que sobrevino al Holocausto nazi, se establece

como uno de los pocos mecanismos de posibilidad de recuperación del lenguaje tras la pérdida (2017, p. 316). De alguna manera, es como si el poema de Carranza atendiera a los versos que el propio Chaparro dejó escritos en un poema de 1986: «si una noche cualquiera me encuentran muerto en una calle / y ven mi boca repleta de insectos rabiosos / trabajando en mi lengua / no me sufran [...] piensen en mí y recuérdense cantando» (en Cadavid, 2012, pp. 69 - 70).

Al caso de Chaparro se suma el de los activistas y poetas nortesantandereanos Edwin López, Gerson Gallardo y Tirso Vélez, asesinados por grupos paramilitares en Cúcuta en 2003, en hechos distintos¹¹⁵. En su ensayo crítico sobre la antología *Palabras como cuerpos* (2013)¹¹⁶, Angélica Hoyos dedica el análisis a algunos de los poemas de estos autores, de los que afirma que ejercían su 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». De hecho, señala Hoyos que incluso el contenido del poema «Colombia un sueño de paz», de Tirso Vélez, habría incidido en su muerte; un poema que, según Hoyos, fue distribuido en unidades militares y en distintos espacios de la ciudad y que clama por la conciliación y el fin de la violencia (2016, pp. 47 - 48)¹¹⁷.

La idea de una palabra poética silenciada se ha presentado también en el campo de la poesía indígena. De acuerdo con Miguel Rocha, si bien departamentos como el Cauca o el Huila han sido considerablemente golpeados por el conflicto armado, dicho fenómeno no ha sido una

¹¹⁵ Gallardo y López eran activistas y estudiantes de la Universidad Francisco de Paula Santander cuyos cuerpos sin vida y con signos de tortura fueron encontrados cerca del municipio de Tibú –departamento de Norte de Santander–, dos meses después de haber sido víctimas de desaparición forzada –abril de 2003–, llevada a cabo por hombres del Bloque Catatumbo de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). Vélez, por su parte, poeta y político, fue asesinado por paramilitares en la ciudad de Cúcuta en junio de 2003.

¹¹⁶ Se trata de una antología editada por Saúl Gómez Mantilla en la que, además de las voces de los tres poetas asesinados, se recogen poemas de diversos autores dedicados, justamente, a las tres víctimas.

¹¹⁷ Por tratarse de un poema extenso, se reproducen aquí solo algunos de los versos, dirigidos tanto a soldados como a guerrilleros: «[...] Lancita... mi soldado / recuerda que Jacinto / el hijo de la vieja campesina / se ha ido a la guerrilla / buscando amaneceres / persiguiendo alboradas. / Que no regrese muerto / no le apagues su lámpara / porque la vieja espera / pegada a su camándula / pidiéndole a las ánimas / que no pase nada. / Compita... camarada / recuerdas a Cuchito / 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. / 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 [...]» (2013).

constante en las creaciones de estos autores: de un lado, algunos poetas afirman que se trata de una guerra que no les pertenece; de otro:

[...] durante las últimas dos décadas, con el recrudecimiento del conflicto armado en Colombia, denunciar en nombre propio a los señores de la guerra implica posibles retaliaciones (secuestro, asesinato, persecución). Cuando se trata de creaciones de carácter colectivo, como el videodocumental, en algunos casos disminuyen las posibilidades de un señalamiento personalizado, aunque también los realizadores audiovisuales indígenas reciben amenazas (Rocha, 2018, p. 122).

Claramente, el silenciamiento de las expresiones indígenas no ha sido un fenómeno exclusivo del conflicto armado colombiano sino una constante desde la conquista y la colonia. A la violencia directa ejercida contra las poblaciones se suma el desplazamiento de las lenguas y expresiones nativas: «[d]esconocer es lo mismo que traicionar la pluralidad de la existencia. Quiénes hablan de paz olvidan que los gobiernos han adoptado una lengua europea y no una lengua nativa como lengua oficial. Aceptaron la continuación de un modelo colonialista [...]» (Vivas, 2015, p. 21). No solo la poesía indígena ha padecido este tipo de acallamiento; son muchas las comunidades y expresiones poéticas que han sido desconocidas por las distintas instancias de reconocimiento o de legitimación literaria, en medio de la lógica excluyente de la tradición colombiana, que ha posicionado una visión limitada de lo que debe entenderse por poesía. Una de estas expresiones es la poesía afrocolombiana, en la que se encuentran poemas como «Despedazando el silencio», de Mary Grueso, comentado arriba, o «Gramática de la otredad», de Ashanti Dinah Orozco, mencionado en el siguiente capítulo.

4.4 La palabra imposible

Al silencio derivado de la imposibilidad de la palabra se le denomina mutismo, en la tipología de Le Breton (2016), y enmudecimiento, en la de Reyes (2016). Thiebaut (2016), por su parte, lo incluye entre las formas del callar –focalizadas en quien sufre el daño–, específicamente en la idea de «no poder hablar». De una u otra manera, se trata de las rupturas del sentido, propias del trauma, que develan las limitaciones del lenguaje para expresar o dar cuenta de la experiencia del daño. Como se ha mencionado en distintos momentos de este trabajo, además del mutismo anotado por Walter Benjamin a propósito de los soldados que regresaban del campo de batalla durante la Primera Guerra Mundial (2010, p. 60), la experiencia de Auschwitz y de los campos de concentración en la Segunda Guerra Mundial ha sido entendida a través del silencio como

una especie de expresión del fracaso del *logos*, «de la quiebra de la palabra como razón y gesto humanizador» (Fernández, 2006, p. 1) o asumida como la experiencia en la que «imperó lo indecible» (Forster, 2013, p. 28). Contrariamente, para Giorgio Agamben, esta idea de «lo indecible» o de lo «incomprensible» con respecto a Auschwitz opera como una especie de mistificación (2009, p. 32). En este sentido, la poesía se ubicaría entre esta tensión entre el decir y el callar, en donde, más allá de transmitir un contenido, el poema mismo constata las limitaciones de la palabra.

Fueron, justamente, los autores de la literatura del Holocausto los que se destacaron por evidenciar los límites del lenguaje ante la experiencia del daño, y lo hicieron a partir del reconocimiento de que no existía tradición literaria alguna que contara con los medios expresivos disponibles para dar cuenta del horror (Reina, 2009, p. 10); entre estos se encontraban poetas y narradores como Paul Celan, Nelly Sachs, Elie Wiesel e Imre Kertész. De hecho, al describir los motivos recurrentes en la obra de estas voces, José Luis Reina resalta el enmudecimiento como una de las características más relevantes (2009, p. 10)¹¹⁸. Si bien, como se mencionó en el Capítulo 2 de este trabajo, aún es perceptible en la práctica poética colombiana cierta confianza en un lenguaje representativo para hablar del daño, son varias las voces que reconocen las limitaciones de la palabra y las rupturas que experimenta el lenguaje al ser superado por la experiencia límite. En este sentido, cabe mencionar el poema «Fósil», de Luis Arturo Restrepo, construido sobre una de las metáforas más recurrentes con las que la poesía del daño intenta aproximarse a los quiebres del lenguaje:

Fósil

- (I) La madera se ha convertido en piedra
y aun así
su color insiste en recordar los cuerpos
quemados en la víspera del tiempo

- (II) al sacrificio por el fuego
se le concede la salvación del alma

¹¹⁸ Al enmudecimiento Reina agrega como rasgos permanentes en la obra de estas voces: «[...] represión del sentimiento de la vida por una constante conciencia de la muerte, desintegración de las expectativas normales de la realidad y perversión de la razón, enmudecimiento, superación violenta de la infancia y del crimen contra esta [...], embrutecimiento del hombre, refugio en el delirio, destrucción del sentido del tiempo» (2009, p. 10).

- (III) al sacrificio por la palabra
la salvación de la lengua
- (IV) la poesía insiste en volver sobre el silencio
cada vez que la voz se ha hecho
en contra suya
dura piedra

(Restrepo, 2018, p. 33)

John Felstiner, biógrafo de Paul Celan, afirma que, para el poeta, «que tuvo que sacar piedras con una pala y que no pudo poner una lápida sobre la tumba de sus padres, la palabra *piedra* seguía teniendo la connotación de mudo dolor» (2002, p. 97). Se trataba de una imagen por medio de la cual Celan intentaba decir lo inexpresable y que, de acuerdo con Felstiner, aparece como una de las más frecuentes en su obra, junto con «mudo», «nieve», «recordado», «voz» y «silencio» (2002, p. 152). La imagen de la piedra está también muy presente en la obra de Nelly Sachs, en la que adquiere otra posibilidad de sentido, relacionada con el recuerdo, con la permanencia, como se lee en estos versos del poema «Coro de los huérfanos»:

[...]

Nosotros los huérfanos
clamamos al mundo:
las piedras se han vuelto nuestros juguetes,
las piedras tienen rostros, rostros de padre y madre
no se marchitan como las flores, no muerden como los animales –
y no arden como leña seca cuando se las arroja al horno –

[...]

(Sachs, 2009, p. 87)

Tanto la memoria como lo inexpresable se encuentran en el poema «Fósil», en el que, por aparecer en el título, la imagen de la piedra condensa las dos posibilidades. El primer verso abre con la transición –sugerida ya en el proceso de fosilización– de aquel resto de vida que pasa a estar petrificado; en seguida, surge el campo semántico de la memoria: en el color de la piedra permanece el recuerdo. Y aquello que es recordado es justamente la vida arrancada violentamente, los «cuerpos quemados». Dicha violencia es ratificada en la segunda estrofa, cuya imagen, «el sacrificio por el fuego», alude al sentido original del término «holocausto» y remite, claramente, al exterminio de los judíos por los nazis. Ya para las estrofas III y IV se abre la posibilidad de leer la imagen del fósil desde la tensión palabra-silencio; tensión en la que aparece

la propia palabra poética como aquella que se ve siempre tentada hacia el silencio cuando la voz se ha hecho piedra; es decir, frente a lo inexpresable. Con algo más de apertura que la piedra, la imagen del fósil en el poema de Restrepo encierra entonces el encuentro muerte-vida a partir de la doble posibilidad olvido-recuerdo/silencio-palabra.

Ya de manera menos metafórica –y, en algunos casos, de manera explícita– las limitaciones de la palabra son tematizadas en distintos momentos del poemario de Restrepo titulado *Sucia luz* (2018); de hecho, el epígrafe de Herta Müller que abre el libro aborda de entrada la aporía entre la necesidad y la imposibilidad de la expresión: «Si nos mantenemos en silencio, nos odiamos a nosotros mismos. Si hablamos, nos volvemos ridículos» (en Restrepo, 2018, p. 11). Dicha tematización de la difícil relación con la palabra se despliega entonces en dos ámbitos: de un lado, la imposibilidad de la palabra y de la expresión, en poemas como «Derrota», «Negación del dibujo», «Hambre propia» y «Negación»; de otro, sus carencias, sus límites, en poemas como «Fe de erratas», «Esperanza», «El hueso de la palabra», «Cuestión de voluntad», «Confesión», «Las palabras cobran vida», «Impotencia» y «Fracaso».

También en la obra de Camila Charry Noriega es explícita la reflexión sobre los límites del lenguaje. En el poema «La palabra ha muerto», por ejemplo, aborda el «abandono de la palabra», término que había sido empleado también por George Steiner (2013) para referirse a la crisis del lenguaje en la segunda mitad del siglo XX, y que en Charry se cruza con la pregunta por la existencia de Dios:

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

[...]

(Charry, 2015, p. 33)

En «Lo que arde y fluye» aborda la tensión entre la vida y la palabra como posibilidad de memoria; una palabra que, si bien intenta restituir el tiempo, resulta insuficiente para la reconstrucción de lo concreto de la experiencia vital: «No puede la poesía reconstruir huesos y dientes [...] Ciertas cosas habitan la potencia de lo innombrado, / ciertos abismos en la vida / tocados jamás por el lenguaje [...]» (2017, p. 49). También en el poema «Canto de la tarde» aparece la memoria inherente a la palabra; una memoria que se torna problemática cuando lo que persigue es el olvido: «Si pudieran las palabras / –como las piedras– / sepultar los cuerpos que se amaron. / Si pudieran erigir templos al olvido, / reales templos / por los que ya no cruzaran el cuerpo y su temblor» (2017, p. 42). Contrario a la significación de la piedra en Nelly Sachs, dicha imagen adquiere en estos versos la liberación que implica el sustraerse del recuerdo. A pesar de que algunos de estos versos no aluden de manera explícita a la experiencia del daño, se encuentran en poemarios –*El sol y la carne* (2015) y *Arde Babel* (2017)¹¹⁹ – donde dicho tema es una constante.

Desde una perspectiva más narrativa que reflexiva, uno de los poemas que con mayor claridad aborda la imposibilidad de la palabra es «Nos recogieron en la plaza», de Horacio Benavides, donde el hablante reconoce que el relato de la experiencia ha llegado a un punto en el que no se puede avanzar más:

- | | | |
|-------|---|------|
| (I) | NOS RECOGIERON en la plaza | (1) |
| | nos apretujaron en camiones, | (2) |
| | las bocas de los fusiles sobre nuestras cabezas | (3) |
| (II) | Pensé que debía ser un error | (4) |
| | y que volvería a abrazarte | (5) |
| (III) | Un escalofrío me subía por la espalda | (6) |
| | y se me encalabraba en el cuello | (7) |
| | Pasamos por estaciones de policía | (8) |
| | pasamos por retenes | (9) |
| | y clamamos | (10) |
| | pero nadie nos oyó | (11) |
| (IV) | El terror hacía imposible todo consuelo | (12) |
| (V) | Me encomendé al Milagroso | (13) |

¹¹⁹ Este último es una antología de la obra de Charry Noriega, que hace parte de la colección Un libro por centavos, iniciativa de la Universidad Externado de Colombia.

- recé lo que recordaba (14)
 se me heló la sangre al imaginar lo que vendría (15)
- (vi) Lo que vino no te lo puedo contar, madre (16)

(Benavides, 2014)

El poema se construye a partir del relato que hace un hablante a un *tú*, la madre. El tiempo verbal –pretérito– lo inscribe como una especie de testimonio de la experiencia, en la que se evidencian dos rupturas: de un lado, la del vínculo afectivo, marcada por el contraste entre el pretérito del «pensé» del verso 4 y el condicional del «volvería a abrazarte» del verso 5, que sentencia la ilusión y quiebra el reencuentro; de otro, la ruptura del relato mismo en el verso 16, donde el final del poema coincide con el reconocimiento del hablante de la imposibilidad de continuar relatando. Dicha imposibilidad está, a su vez, construida sobre la base de una indeterminación, de un silencio, que le otorga la carga de ambigüedad al poema: ¿se suspende el relato por la ausencia de palabras frente al horror de «lo que vino» o se suspende por la ausencia misma del hablante con respecto al espacio del *tú*? Si se atiende a los versos 4 y 5 se trataría de un discurso construido desde la ausencia, desde el no-lugar de la muerte: el relato se interrumpe en el momento en que la vida del hablante se interrumpe; si se atiende únicamente al verso 16, se trataría del enmudecimiento del hablante. De ahí que sea en la coexistencia de estos dos momentos –los dos momentos en que aparece el *tú*– en donde recae la tensión irresuelta del texto.

Tanto *lo* imaginado del verso 15 como *lo* callado del verso 16 evidencian que el silencio recae en ese *lo*, pronombre que indica aquello que el discurso omite, que nombra sin nombrar. Se trata justamente del lugar límite que ocupa la palabra poética frente al daño: «*the poetry of torture recognizes the impossibility of describing torture at the same time that it registers the need to bear witness*» (McClennen, 2004, p. 68). Más que dar cuenta de un *qué*, se plasma la necesidad de dar cuenta de que hubo un *qué* no traducible al lenguaje. Si dicho *qué*, dicho contenido, debe su inexpresibilidad a su referencia al dolor, *lo* evocado alberga también una incompatibilidad –«*unshareability*»–, en tanto el dolor es resistente al lenguaje (Scarry, 1987, p. 4). En este sentido, esta incompatibilidad del dolor, manifiesta en la reticencia del hablante, entrañaría también un silencio de protección del interlocutor, de la madre, en este caso.

Además del silencio de la comentada indeterminación del poema, de la imposibilidad de la palabra o de la mencionada protección del interlocutor, en «Nos recogieron en la plaza» es

posible rastrear otras expresiones del silencio en relación con el daño; entre estas, la imposición del silencio, que atraviesa la experiencia completa del hablante, y la palabra ignorada de los versos 10 y 11 «y clamamos / pero nadie nos oyó», manifestación que será objeto de reflexión en el siguiente apartado. Asimismo, en *lo* callado reside el núcleo del acontecimiento violento, donde es dable escuchar el grito de las víctimas, tal como lo menciona Mèlich en el enunciado tomado como epígrafe para este apartado (2001, p. 27).

4.5 La palabra ignorada

De acuerdo con los esfuerzos de desambiguación del silencio y en relación con la figura que desatiende la palabra del *otro*, es posible entender la palabra ignorada en un doble plano. De un lado, en el esquema de Thiebaut, como parte de los silencios negativos, se alude al no dejar oír –ensordecimiento– y al no escuchar como prácticas incluidas en el repertorio de acciones u omisiones de quien causa el daño (2017, p. 232). De otro, estarían «el silencio de los espectadores», en la tipología de Thiebaut (2017, p. 239), o la indiferencia, en la formulación de Le Breton (2016, pp. 76-77), relacionados con el silencio que recae en los terceros. A este segundo plano se refería Nelly Sachs en un poema que cuestionaba, justamente, la posición –cómplice– de quienes optaron por mirar hacia otro lado durante el Holocausto nazi: «Vosotros espectadores, / que no alzasteis ninguna mano de asesino, pero que no agitasteis el polvo de vuestro / anhelo, / que os detuvisteis allí donde se transfigura / en luz» (2009, p. 70).

En la poesía de la violencia en Colombia pueden encontrarse tematizadas las dos posibilidades: tanto la violencia que inflige el victimario al rehusarse a escuchar a la víctima como el estado de adormecimiento e indiferencia de la sociedad –o del Estado– frente al daño, desatención que, por lo general, deriva en una revictimización. Se trata, este último, de un silencio que alude, en cierta medida, al cuestionamiento que se hace frente al conocido motivo del «silencio de dios», como aparece en uno de los versos que cierra el poemario *Puerto calcinado* (2003), de Andrea Cote: «Temo que el infierno sea tan largo como el silencio de Dios» (2003, p. 71). Es decir, una palabra que no encuentra ni la resonancia ni las condiciones para ser asimilada; una palabra que se enfrenta al silencio, no de la ausencia, sino de la falta de «disposición a la escucha» (Arfuch, 2013,

p. 15)¹²⁰. Si bien en *Conversación a oscuras* es frecuente el motivo de la imposibilidad del diálogo – ya sea por la ausencia del interlocutor o por la ausencia misma del hablante del mundo de los vivos–, el poema «Les mostró las manos callosas», de Horacio Benavides, aborda específicamente la no escucha por parte del victimario. De otro lado, como se verá más adelante, la apertura de la pregunta «ante quién», en el poema «De la muchacha asesinada», de Pedro Arturo Estrada, plantea la ausencia de cualquier tipo de interlocutor o responsable al que se le pueda exigir respuesta frente al daño.

(I)	LES MOSTRÓ las manos callosas	(1)
	pero no lo escucharon	(2)
(II)	Les mostró los arpones los peces	(3)
	la carne de animales muertos	(4)
(III)	Le gritaron que era auxiliador de los otros	(5)
	que lo habían visto venderles cocos	(6)
(IV)	Les señaló a sus hijos pequeños	(7)
	a su mujer en cinta	(8)
	pero no lo escucharon	(9)

(Benavides, 2014)

Construido desde la voz de un tercero que describe la escena, el poema se acerca al mencionado motivo de la víctima que se encuentra en la encrucijada entre los *unos* y los *otros*. Se trata entonces de un *él* que responde a los *unos* por haber «auxiliado» –la venta de unos cocos se asume como «auxilio» en la versión de esos *unos*– a los *otros*. Pero el sujeto sobre el que está focalizada la acción no ofrece versión alguna, no es su palabra la que no es escuchada: son sus propias acciones las que aparecen en los versos 1, 3 y 7 del poema. La palabra, que podría ser puesta en duda, es aquí reemplazada por la mostración de los indicios –las manos callosas, los arpones, los peces, la carne de animales muertos– y de los motivos –su familia–, que constata la práctica de un oficio que no debe asumirse como auxilio para esos *otros*. Aun así, no lo escucharon. Para Byung-Chul Han, en una reflexión que será profundizada en el Capítulo 6, es la escucha misma la que

¹²⁰ Cabe aclarar que también Heuer se refiere a la falta de disposición a la escucha pero la focaliza en los victimarios; al referirse al silencio que se posó durante algún tiempo sobre los hechos del Holocausto, afirma Heuer que, entre otras causas, obedeció a que «por la incapacidad [de los perpetradores] de hablar de lo vivido, por la disposición ausente de escuchar a otros, la experiencia del hecho de que un balance que enfrentara los sufrimientos propios a aquellos causados por Alemania en Europa no era deseable» (2017, p. 300).

antecede al habla, la que posibilita, previamente, el diálogo (2018, p. 114). Pero aquí no hay tal disposición anterior; la versión de esos *unos* pareciera preceder a la acción misma descrita por el poema: el pretérito anterior del verso 7 «do habían visto»— antecede a las explicaciones y ha cerrado ya —desde antes de que el intercambio tenga lugar— la posibilidad de cualquier palabra/mostración que apunte en una dirección distinta. El grito de la no escucha, del juicio *a priori*, se ha impuesto a la evidencia. Y es justamente la no escucha del último verso del poema la que queda resonando; el poema termina entonces con un doble silencio: aquel con el que se encuentra el sujeto no escuchado, y la apertura a la que se enfrenta el lector, que tensiona la indeterminación de un final abierto con la certeza de lo que tradicionalmente ha ocurrido cuando los victimarios desatienden las razones de las víctimas.

Como se mencionó arriba, en el caso de «De la muchacha asesinada», si bien se trata de un poema que puede incluirse en aquellos que «hablan desde la ausencia», pues la voz hablante se encuentra en el no-lugar de la muerte —voz que, de entrada, no sería escuchada—, el énfasis temático recae justamente en la ausencia de instancias ante las cuales pedir respuesta por el daño. Incluso, la construcción del título mismo, a partir de un sintagma preposicional sin el sustantivo al cual se enlaza, podría leerse como una palabra ya silenciada:

De la muchacha asesinada

- | | | |
|-------|--|------|
| (I) | Ante quién, | (1) |
| | por mis manos y pies hechos polvo, | (2) |
| | mi rostro en su primera lozanía, calcinado, | (3) |
| | por mis pechos cercenados esa noche, | (4) |
| | clamaré restitución. | (5) |
| (II) | Ante quién, | (6) |
| | por los días más bellos arrojados al fuego, | (7) |
| | por la risa de la mañana, aniquilada, | (8) |
| | la fuerza de mi sangre sembrada entre piedras, | (9) |
| | tasaré la pérdida. | (10) |
| (III) | Ante quién, | (11) |
| | del amor destruido, los sueños bajo tierra, | (12) |
| | la belleza reducida a un montón de vísceras | (13) |
| | abiertas, el deseo mutilado; | (14) |
| | del grito y el sollozo solo oídos | (15) |
| | por las potencias indiferentes, | (16) |
| | pediré respuesta. | (17) |
| (IV) | Ante quién, | (18) |

por la palabra todavía crédula o apenas ingenua	(19)
de la vida y el espanto que la ahogó,	(20)
obtendré explicación.	(21)

(Estrada, 2006, pp. 35 - 36)

Con el paralelismo conformado por el primero y el último verso de cada estrofa se construye el campo semántico anotado, relacionado con la imposibilidad de interpelación de la víctima. El enunciado «ante quién», más que interrogar –ausencia de signos de interrogación– afirma reiteradamente la ausencia de interlocutor o, mejor, de un responsable que se encargue de atender al verbo que cierra cada una de las estrofas: clamar restitución, tasar la pérdida, pedir respuesta, obtener explicación. Se trata de verbos relacionados con la demanda de la víctima y con los procesos de elaboración del daño –ante el victimario o ante las terceras figuras (Thiebaut, 2020, p. 1)– que quedan claramente pendientes o irresueltos; abarcan una especie de dimensión pública del daño en un reclamo silenciado por la indiferencia. De hecho, esta aparece explícitamente en los versos 15 y 16 como recipiente indiferente –sordo– que ignorará el reclamo de gritos y sollozos.

La dimensión más privada o íntima del daño aparece en los versos intermedios de cada estrofa. En la primera, se alude específicamente al daño físico del que fue víctima el cuerpo de la muchacha que habla en el poema. En las estrofas II, III y IV aparecen otros de sus rasgos puestos en relación con imágenes de un futuro que no fue, de un porvenir frustrado. Tanto en lo relacionado con la corporalidad como en lo que tiene que ver con la risa, la fuerza, el deseo –en pocas palabras, la actitud vital–, los versos están contruidos a partir de la exaltación del contraste, mecanismo que, claramente, acentúa el efecto del daño causado; es decir, la oscilación entre vida y muerte se encuentra, prácticamente, en cada uno de los versos, repetición que realza la pérdida.

Por último, cabe mencionar en este apartado el poema «Haz como si», de Néstor Raúl Correa, como reflexión hipotética sobre los motivos que rodearían ese no escuchar:

(I) HAZ COMO SI los cuerpos que bajan por el río
con gallinazos
no fueran de nadie
hija mía.

- (II) Como si el ruido de cráneos en las fosas
se pareciera al silencio
que hay en el silencio
hijo mío.
- (III) Como si lo que pasa
día a día
no pasara.

(Correa, 2019, p. 23)

Contrario a los otros dos poemas comentados con relación a la palabra ignorada, «Haz como si» no pone la focalización en la víctima sino en las terceras figuras. Se trata de un padre que da a su hija y a su hijo indicaciones tendientes a ignorar las imágenes y sonidos relacionados con la experiencia del daño. El adverbio relativo «como si», presente en los versos iniciales de las tres estrofas, reconoce que el daño existe –reconocimiento al que se suma la explicitud de las dos escenas descritas– pero que es necesario intentar negarlo. El imperativo podría leerse entonces como una especie de iniciación, de consejo que da el sujeto experimentado como requisito para poder vivir en medio del horror. Más que indiferencia propiamente, pues el daño y su crudeza son percibidos y comentados por la voz hablante, el llamado del padre buscaría instalar en sus hijos una especie de desprendimiento, de coraza que obliga –casi por la supervivencia misma– a desatender.

La tematización del silencio en los poemas que integran esta investigación es tal vez la manera más explícita, más directa, de evidenciar la preocupación de este grupo de poetas por la amenaza que implica la guerra para la voz, para la expresión y para el lenguaje. Claramente, las múltiples posibilidades del lenguaje poético no se agotan en el tema del poema, razón por la que algunos de los recursos expresivos con los cuales se pone la atención en las formas del discurso que rodean el daño –como incidencia sobre el propio lenguaje– serán abordados en el siguiente capítulo.

5. Los silencios del discurso: el decir poético frente a la palabra pública sobre la experiencia del daño en Colombia

Aquí la palabra es forraje que se expande sobre la superficie de las cosas

CELEDONIO ORJUELA

*Pueblos de la tierra
ob que uno no quiera decir muerte cuando diga vida –
ni otro sangre cuando diga cuna –*

NELLY SACHS

En el ensayo titulado «La marea de la sangre: reflexiones sobre la poesía y la guerra» (2001), Selnich Vivas se pregunta por el papel de la poesía en contextos de violencia y propone cuatro condiciones que debe considerar todo poema contra la guerra: que posea una elaboración poética o una lucha con el lenguaje; que suscite un efecto estético que permita prefigurar el porvenir; que supere el estado de crisis personal y las coordenadas histórico-sociales, y que trastoque el sentido de los conceptos al hablar de la realidad. La propuesta de Vivas surge de una carencia mencionada en el Capítulo 2 de esta investigación: para él –así como para autores como Iván Padilla Chasing (2017) o Fernando Reati (1992)– las obras literarias que se han ocupado de la violencia en Colombia se han limitado a un papel documental, al reflejo o la denuncia del hecho histórico, postura que «les ha impedido ver más allá de su impresión dolorosa» (2001, p. 18).

Puesto que, en buena medida, la poesía del periodo de la Violencia se dedicó a reforzar este carácter documental o constataivo de los hechos históricos, es posible afirmar que, en algún grado, el grupo de poetas objeto de esta investigación no solo ha puesto su mirada en las acciones del conflicto armado sino que ha producido, desde las propiedades del decir poético, una reflexión sobre el propio lenguaje con el que se han nombrado las violencias en el país¹²¹. En

¹²¹ Algunos antecedentes relevantes de la problematización del lenguaje de la Violencia se encuentran en la obra de los poetas nadaístas. Si bien Juan Carlos Galeano reconoce que en esta producción predominaba el carácter de crónica de naturaleza referencial, destaca el uso de la ironía, el sarcasmo y la parodia en autores como Gonzalo Arango o Jaime Jaramillo Escobar con respecto a los discursos de la iglesia y de ciertos sectores políticos (1997, pp. 133 - 139).

este sentido, la palabra poética amplía el limitado enfoque referencial sobre el acontecimiento empírico de la violencia directa y se adentra, para decirlo con Johan Galtung, en manifestaciones relacionadas con la violencia cultural, legitimadora, en parte, tanto de la violencia directa como de la estructural (1996, p. 196).

A pesar de la amplia bibliografía sobre la violencia en Colombia, son aún escasos los trabajos dedicados al estudio del discurso del conflicto armado. De acuerdo con Giohanny Olave, buena parte de estos se ha centrado en las intenciones de los actores de ejercer influencia en acciones y decisiones relacionadas con el conflicto; en otras palabras, en la dimensión «persuasiva», como fenómeno retórico (2014, pp. 157 - 158). La perspectiva predominante en este tipo de aproximaciones ha sido el análisis crítico del discurso, cuya finalidad consiste en estudiar la relación entre discurso y poder, así como la manera en que los discursos y el acceso a estos son controlados por los grupos dominantes –y resistidos por los grupos dominados– y las formas en que dicho control afecta las representaciones mentales (Van Dijk, 2004, p. 28)¹²². Es justamente esta perspectiva la que permite evidenciar los procedimientos, las significaciones y los contextos mediante los cuales se ha construido el discurso público alrededor del conflicto armado y la experiencia del daño en el país y, asimismo, abre la posibilidad para establecer las maneras en las que el decir poético se configura como respuesta, como oposición frente a dicho discurso¹²³. Si el discurso público, en cualquiera de sus manifestaciones –el de las instituciones, el de los actores del conflicto armado, el de los medios de comunicación–, opera como mediación en la construcción de sentidos y representaciones mentales sobre la experiencia del daño en Colombia, la palabra poética toma como referencia dicho discurso –construido muchas veces a partir de eufemismos, metáforas, omisiones, lugares comunes, lenguaje excluyente– para develar diversas posibilidades de sentido que yacen bajo las palabras. A manera de ejemplo, como lo advierte Gonzalo Sánchez, la propia designación de «la Violencia», para definir la confrontación social y

¹²² En uno de sus estudios sobre los principales aspectos que abarca el análisis del discurso, Van Dijk define la idea de representaciones mentales como «el resultado de procesos estratégicos de construcción del sentido que pueden utilizar elementos del texto [entendido, en términos generales, como el objeto del análisis], elementos de lo que los usuarios del lenguaje saben acerca del contexto y elementos de las creencias que esos usuarios ya tenían antes de iniciar la comunicación» (2008, p. 43).

¹²³ En términos generales, discurso público o comunicación pública, de acuerdo con Gérard Fernández, pueden entenderse como el «resultado de la transmisión de ideas (e ideologías) sobre la realidad, siempre en relación con sistemas de creencias y con saberes culturales e históricos acerca de aspectos concretos de las diferentes esferas sociales de la actividad humana» (2017, p. 1144).

política de mediados del siglo XX, cumple una función ideológica que oculta las dimensiones sociales o de clase de la crisis política (Sánchez, en Blair, 2009, p. 22).

En este sentido, en algunos de los poemas analizados en esta investigación se configura aquello que Ángel Luis Luján entiende como uno de los rasgos propios de la lírica: su carácter subversivo, en relación con los discursos sociales establecidos (2007, p. 12). Para dar cuenta de esta tensión o lucha con el lenguaje –para ponerlo en los términos de Vivas–, que aparece tanto en el funcionamiento textual del poema como en su diálogo con la palabra que toma como referencia –el doble movimiento de autorreferencialidad y referencia desdoblada del que habla José María Paz Gago (1999, p. 116)–, este capítulo analiza tres momentos en los que el decir poético reflexiona, principalmente, sobre aquello que el discurso público calla: primero, el desmontaje del eufemismo, a partir, justamente, de la apropiación que de dicha figura hacen los poemas, así como de procedimientos como la ironía y la parodia; segundo, el acento en lo no-dicho y el funcionamiento de la elipsis; y, por último, las implicaciones de la presencia del fenómeno socio-lingüístico del parlache en el texto lírico como respuesta a las exclusiones inherentes a la lengua hegemónica.

5.1 El desmontaje del eufemismo

Como lo reconocen diversos análisis del discurso del caso colombiano (Estrada, 2004; González, 2013; Olave, 2014), uno de los mecanismos más comunes para el ocultamiento o silenciamiento de la realidad con respecto al contexto de violencia –y, en general, en relación con todo discurso de carácter político (Barranco, 2017)– es el eufemismo. Desde el punto de vista semántico, el eufemismo es una operación de sustitución o traslación de significado que «implica un sentido distinto de las unidades léxicas efectivamente empleadas en un discurso determinado» (Fernández, 2017, p. 1148). Desde la perspectiva pragmática, el eufemismo se entiende como una operación de atenuación –o intensificación¹²⁴– en la que dicho mecanismo de traslación se

¹²⁴ La manipulación del sentido que se presenta en el procedimiento eufemístico no ocurre únicamente para la atenuación o mitigación de los efectos de determinada situación; también es posible magnificar dichos efectos; en este caso, se trata de una estrategia de intensificación a partir del uso disfemístico (Fernández, 2017, p. 1157).

emplea para encubrir aspectos inconvenientes de la referencia aludida (Fernández, 2017, pp. 1148 - 1150).

En cuanto al funcionamiento del eufemismo, para Gerárd Fernández, la atenuación se logra mediante la sustitución del signo esperado por aquel que se materializa en el habla; así, se presenta una modificación del sentido a partir de un aparente desplazamiento del referente que no llega a ocurrir: «[l]a realidad referida sigue siendo la misma pero la interpretación del signo adquiere otros matices» (2017, p. 1157). Por su parte, Nuria Barranco (2017) identifica tres fenómenos propios de la representación mental provocada por el procedimiento eufemístico, con especial énfasis en el ámbito político del discurso: el encuadre léxico, la obstrucción del acceso al referente y la estigmatización de conceptos. El primero de estos tiene que ver con una especie de filtro que acentúa únicamente unos aspectos de determinada situación a la vez que bloquea otros –aquellos que se pretende ocultar– (2017, p. 18); el segundo caso se presenta en expresiones cuya indeterminación produce la desorientación del receptor, al punto que «el destinatario sea incapaz de seleccionar la realidad denotada» (2017, p. 21). El último de los fenómenos señalados por Barranco apunta a la asignación del estatus de tabú a determinada realidad producto de la elusión explícita de esta en el discurso (2017, p. 25).

Para el caso de la lírica colombiana analizada en esta investigación, son dos las formas más recurrentes en las que el poema dialoga con los eufemismos instaurados en el discurso público sobre el conflicto armado. De un lado, se presenta una apropiación del eufemismo por parte del decir poético y una inclusión explícita de este en el poema, espacio textual en el que es puesto en cuestión. De otro, procedimientos como la ironía y la parodia toman, justamente, como eco referencial el uso eufemístico del lenguaje para ejercer sobre este su evaluación crítica.

5.1.1 Atenuación del sentido: apropiación del eufemismo por parte del decir poético

En tanto mecanismo metonímico que busca paliar los rasgos negativos de determinada realidad, el eufemismo es claramente una posibilidad de silencio (Ramírez, 1992, p. 34). De hecho, si los regímenes totalitarios silencian abiertamente a sus opositores, las democracias, dice José L. Ramírez González, se llenan de valores que disfrazan el silencio bajo una especie de ética de la

discreción (1992, p. 33). En el caso colombiano, uno de los eufemismos más posicionados del discurso público relacionado con el conflicto armado ha sido la expresión «falsos positivos» – empleada tanto por actores institucionales como por los medios de comunicación–, que designa el asesinato de civiles que son presentados por la Fuerza Pública como guerrilleros muertos en combate¹²⁵. Justamente, el poema «Falso positivo (su voz)», de Leonardo Torres, mencionado en un apartado anterior como ejemplo de poemas que se enuncian desde la muerte como espacio de silencio, alude desde su título a esta expresión:

Falso positivo (su voz)

- | | | |
|-------|---|------|
| (I) | Te asomaste a la puerta y me llamaste, | (1) |
| | Dijiste mi nombre con un poco de rabia, | (2) |
| | Ya era tarde. | (3) |
| (II) | Le dijiste a mis hermanos que salieran a buscarme: | (4) |
| | Sabían mis escondrijos, mis rutinas, | (5) |
| | Estabas enfadada viendo cómo el miedo germinaba | (6) |
| | en el plato frío cubierto por la noche. | (7) |
| (III) | Sabías que lo propio de los hijos es volver... | (8) |
| | Dentro de un rato, al alba, después de mediodía, | (9) |
| | Las plantas nunca pierden sus raíces, a no ser que las arranquen, | (10) |
| | Los ríos abandonan su cauce, jamás sus manantiales, | (11) |
| | Una madre cuando dice adiós siempre está a la espera. | (12) |
| (IV) | Por dentro iban creciendo las hojas de la angustia, | (13) |
| | Ya no era tarde ni medianoche ni día siguiente. | (14) |
| | Había que salir, llamarme, andar por la ciudad, | (15) |
| | Dejar el plato enfriándose en la mesa, | (16) |
| | Las manos crispadas en tu vientre y preguntar... | (17) |
| | preguntarle a la mentira, al formulario blanco del silencio. | (18) |
| (V) | Ya no era tiempo, madre, de buscarme entre los vivos, | (19) |
| | De andar por la ciudad llamándome, | (20) |
| | Colgando en tu árbol del temor mi nombre | (21) |
| | Como si eso que ahora soy fuera tu hijo. | (22) |
| | Incluso entre los muertos tuviste que buscar a otro, | (23) |
| | Y otro te dijeron que yo era. ¡Qué pena, madre, | (24) |
| | este disfraz! No me lo puse yo, me lo pusieron. | (25) |
| | Mírame bien, quítame el lodo, que los vea yo desde la muerte. | (26) |
| (VI) | Andaba yo con mi verdugo, ¡cómo saberlo! | (27) |

¹²⁵ De acuerdo con Victoria Elena González, el término fue empleado por primera vez en el año 2007 por dos oficiales del Ejército que fingieron haber frustrado un atentado con explosivos en Bogotá; posteriormente, adquirió la denotación mencionada sobre el asesinato de civiles que son reportados como bajas en combate para la obtención de beneficios o recompensas (2013, p. 40).

Llegó con su uniforme hasta la casa, salí sin despedirme, (28)
 ¡perdóname madre! sin saber salí, ya con la cruz grabada en la frente; (29)
 me llevaron lejos, me fui creyendo que miraba los paisajes de mi país (30)
 y los paisajes me miraban pasar –será la costumbre– (31)
 sin distinguirme de los muertos. No les creas, madre, (32)
 borra este número que ves, que va creciendo en su libro de medallas; (33)
 pon mi cara sucia en tu regazo ¡qué pena madre! y di mi nombre, (34)
 Mi nombre de verdad que no tenemos más para vencer este pelotón (35)
 de sombras, madre, este ejército de muertes y de engaños. (36)

(Torres, en Restrepo, 2014, pp. 61 - 62)

Además del no-lugar de la muerte desde donde surge la voz, se encuentran el silencio de la ausencia que enfrenta la madre que busca a su hijo desaparecido –estrofas I - VI– y el propio silenciamiento de la voz que enuncia lo dicho en el poema –estrofas V y VI–. Pero la voz no solo es objeto del silenciamiento del acto violento sino que el propio acto es también silenciado, esta vez bajo el término «falso positivo», que oculta lo ocurrido. Desde el sintagma «su voz», que aparece entre paréntesis en el título del poema, se plantea entonces la oposición a ese segundo nivel de silenciamiento que implica el eufemismo, a través del despliegue del testimonio de quien fue violentamente acallado. Es específicamente en las estrofas V y VI donde se controvierde el ocultamiento implícito que yace bajo la designación eufemística, donde la voz se levanta contra el «disfraz» que le fue impuesto tras la muerte y que aparece en los versos 25 y 26. Posteriormente, tras relatar que su muerte fue producto del engaño de un uniformado, el hablante asume un tono que oscila entre la orden y la súplica para pedirle a la madre que no les crea –en alusión a un «ellos» en el que resuena la versión institucional–, que su crimen no puede ser un número más para engrosar los listados con los que «ese ejército de muertes y de engaños» es recompensado en el «libro de medallas».

Vale la pena aclarar que en el poema de Torres no se presenta una apropiación del proceder eufemístico por parte del decir poético sino que, de manera explícita, se hace el cuestionamiento de la expresión al ponerla en contraste con todo aquello que en ella misma reside. En su desarrollo, el poema desmonta la designación eufemística por medio de la asignación de una voz al propio «falso positivo»; de hecho, el posesivo «su» respondería más a la impersonalidad abstracta de un caso que a lo concreto de una subjetividad definida, poniendo en evidencia entonces que la expresión «falso positivo» no solo oculta una práctica –que también podría terminar reducida a la cuantificación– sino que guarda en sí misma voces silenciadas. De esta

manera, el poema reintegra la referencia obstruida por el eufemismo, para decirlo en los términos de Barranco (2017); es decir, devela la práctica y sitúa el padecimiento en una voz.

Con respecto a la apropiación del lenguaje atenuante en la propia palabra poética se puede mencionar el poema «Como para el amor», de José Manuel Arango, construido a partir de un lenguaje técnico cuyas palabras recubren la experiencia del daño. Autores como Fernández (2017) y Barranco (2017) alertan sobre el carácter eufemístico del hablar técnico, compuesto de términos que muchas veces se hacen oscuros e indescifrables y que les dificultan a los destinatarios el acceso a la comprensión de los mensajes.

Como para el amor

(I)	Desnuda	(1)
	las piernas recogidas un tanto	(2)
	las rodillas aparte	(3)
	como para el amor	(4)
(II)	El inspector de turno	(5)
	dice ajusta los hechos a la jerga	(6)
	de oficio	(7)
	el secretario	(8)
	–con dos dedos– teclea	(9)
(III)	Yo	(10)
	–también me he anudado mi pañuelo en la nuca–	(11)
	miro el pubis picoteado	(12)

(Arango, 2015, p. 157)

Es posible afirmar que, desde el punto de vista de la imagen poética, en «Como para el amor» convergen tres momentos de una misma escena, caracterizados tanto por el contenido descrito como por el lenguaje empleado: en la primera estrofa, una imagen erótica; en la segunda, una imagen pericial; en la tercera, la imagen del daño, propiamente. Desde el título se establece ya la isotopía amorosa con la aparición explícita del término «amor»; sin embargo, por estar este antecedido del adverbio relativo «como», se abre la posibilidad de una comparación: es decir, se sugiere una relación entre lo no dicho y su pertinencia –a manera de expectativa– «para el amor». Si bien con los tres primeros versos y con la repetición del sintagma del título el poema se orienta hacia el reforzamiento del campo semántico de lo erótico-amoroso, a medida que se avanza en la lectura, se revela que lo no nombrado en el título es un cuerpo violentado cuya disposición coincide con aquella que caracteriza la del acto amatorio. Jorge Mario Mejía ve en este encuentro

amor-muerte, a partir de la equivalencia de la posición del cuerpo, una de las posibilidades de la palabra poética de ver lo que otros lenguajes no ven: «la muerte violenta como irrisión siniestra de la vida» (2013, p. 274).

Tras la isotopía amorosa de la primera estrofa, aparece la construcción del campo semántico pericial de la segunda, donde surge la apropiación que hace el poema del lenguaje técnico, mediante el cual no solo se lleva a cabo el desplazamiento de la imagen erótica a la judicial sino que se encubre la violencia con el tecnicismo. De hecho, la yuxtaposición del verso 7, específicamente con los verbos «dice ajusta» para referirse propiamente a la traducción de los hechos al lenguaje técnico, revela el funcionamiento y el alcance del procedimiento eufemístico. Dicha yuxtaposición se construye sobre una ambigüedad, en la que o bien podría el instructor ordenarle al secretario que ajuste los hechos a la jerga –caso en el que el «dice» correspondería a la voz del hablante, un yo observador que se revela en el primer verso de la tercera estrofa– o bien podría tratarse de una yuxtaposición en la que el decir la violencia no es otra cosa que ajustar –acomodar– los hechos a la jerga de oficio. De una u otra manera, tras la referencia a la adaptación lingüística, se presenta el primero de los dos largos espacios en blanco –o silencios interfrásticos– del poema, silencio que pone el acento precisamente en el ajuste verbal de los hechos y su paso a la escritura. El segundo de estos es el que aparece después de la autonominación del hablante, y que carga de suspenso el advenimiento del último verso –por estar entre guiones, el verso 11 es en cierta manera silenciado–, que es donde reposa la imagen violenta del pubis picoteado.

En el poema «¿Cierto que las que zumban son las abejas...», de Horacio Benavides, se presenta también la apropiación del procedimiento eufemístico por parte del decir poético pero se da, al mismo tiempo, una especie de alusión meta-poética que explicita el mecanismo y devela la intención atenuante que se perseguía con su empleo:

- | | | |
|-------|--|------------|
| (I) | – ¿CIERTO QUE las que zumban son las abejas
en torno a los caballos que comen caña? | (1)
(2) |
| (II) | – Sí hijo, son las abejas | (3) |
| (III) | – ¿Cierto que uno es el caballo negro
y la otra la potranca alazana? | (4)
(5) |

- | | | |
|-------|--|----------------------|
| (IV) | – Así es, el uno es el caballo de paso de tu padre
y la otra la potranca alazana de tu abuelo | (6)
(7) |
| (V) | – ¿Cierto que es una mañana de sol
y los caballos cabecean mientras comen? | (8)
(9) |
| (VI) | – Bien dices hijo, los caballos están adormilados
y cabecean por la resolana | (10)
(11) |
| (VII) | (Cómo decirle que no se ve nada
y que las que zumban son las moscas
sobre nuestros cuerpos insepultos) | (12)
(13)
(14) |

(Benavides, 2014)

Como buena parte de los poemas de *Conversación a oscuras*, «¿Cierto que las que zumban son las abejas...» se construye a partir de un diálogo: en este caso, la voz de un hijo y la de su padre/madre. Hasta el verso 11, la secuencia se repite tres veces: el hijo formula preguntas relacionadas con intuiciones sobre su entorno, dudas a las que el padre/la madre responde, prácticamente, con las mismas palabras empleadas por el hijo en la pregunta; de hecho, más que respuestas con información nueva, se trata de la confirmación de cada una de las intuiciones, como lo revelan las expresiones afirmativas al inicio de las intervenciones del padre/de la madre y la elaboración parafrástica del discurso. Es, sin embargo, en la estrofa VII donde la estructura pregunta-respuesta del texto se quiebra y aparece, entre paréntesis, la voz del padre/ de la madre, dirigida esta vez a un destinatario indeterminado –que puede ser él mismo– para revelar la verdadera fuente del sonido que fue asumido por el hijo como el zumbido de las abejas: no son abejas sino moscas. Ya en el capítulo dedicado a los espacios de silencio se había hecho alusión a la imagen de las moscas –a la que podría sumarse la de los gallinazos– como metonimia recurrente en el grupo de poemas que conforman esta investigación para referirse a la muerte. Pero, además de las moscas, la intervención del padre/de la madre revela de manera explícita que tanto él/ella como su hijo se encuentran muertos y que no tiene cómo explicárselo. Justamente, en el enunciado interrogativo «cómo decirle», más que en la descripción de la escena violenta, se ubica el núcleo de la reflexión del poema: una reflexión sobre las condiciones expresivas del lenguaje.

Si bien, más allá de la ingenuidad con la que el hijo interpreta unas imágenes que se revelan posteriormente como las de un paisaje de muerte, no hay en el poema datos explícitos que afirmen que la voz del hijo es la de un niño; a manera de epitexto, el poeta lo deja claro en una

de sus intervenciones públicas: «Hay una cosa en esta guerra nuestra y es que ha sido tan horrible que los padres siempre tratan de tapar el horror a los niños»¹²⁶. «¿Cierto que las que zumban son las abejas...?» no plantea la construcción de un discurso eufemístico propiamente sino que se vale de la imagen –inocente, si se quiere– asumida por el niño para emplearla como fondo sobre el cual la voz del padre/de la madre opera como eco. Existe entonces la intención de atenuación del sentido mediante la ocultación de ciertos elementos del referente aludido, llevada a cabo a partir del aprovechamiento –apropiación– de determinadas creencias de un discurso existente. El efecto eufemístico opera aquí entonces como obstrucción de la referencia (Barranco, 2017, p. 21), en aras de una especie de protección del destinatario –necesidad de «tapar el horror»– por la crudeza de la información. Puesto en perspectiva de diálogo con el discurso público, el poema pone el acento sobre la trasmisión pedagógica y la comunicación de la experiencia del daño¹²⁷.

Mediante un procedimiento distinto, donde no hay apropiación del mecanismo eufemístico sino, más bien, una crítica directa al uso de la terminología heroica, el poema «El guerrero», de Felipe Agudelo Tenorio, despoja al combatiente de todo sentido épico al poner el énfasis en el daño que causan sus gestas. Si, como se verá en el siguiente apartado, poemas como «Zen y santidad», «Regójate» y «*Aurea Mediocritas*» orientan la ironía hacia la revelación del sufrimiento que reside en la idea misma de heroicidad –con el énfasis puesto en la propia condición del héroe–, el caso de «El guerrero» invierte el foco del sufrimiento y apunta a la violencia y la muerte inherentes a su accionar:

El guerrero

El guerrero, otrora invencible,	(1)
Modesto recupera	(2)
Su indiscutible lugar entre los asesinos.	(3)
Y pierde su aureola, su corona de miedos,	(4)
Sus antiguos títulos, su pedestal en la leyenda.	(5)
Un hedor a sangre y monedas lo precede,	(6)
Un aletear de buitres gordos lo anuncia.	(7)

¹²⁶ Se trata del conversatorio organizado por la Universidad del Valle, referido en un capítulo anterior (Cas(z)a de Letras, 2017, 4m50s).

¹²⁷ El mismo procedimiento eufemístico para tapar el horror y atenuar la versión que queda fijada en la mente del hijo se da en otro de los poemas del libro de Benavides: «– ¿QUÉ HACE esa mano en el agua? / – Tal vez nos saluda / – ¿Y el cuerpo dónde va? / – Debajo del agua / Puede ser un viejo y le da pena / o una muchacha que se tiró al río desnuda / – Pero esa mano ya va lejos / y el nadador no saca la cabeza / – Puede ser un buen nadador / o vimos mal, hijo / y esa mano no era una mano / sino un pájaro de agua» (Benavides, 2014).

(Agudelo, en Roca, 2018, p. 88)

Es en los tres primeros versos donde queda formulado el cuestionamiento que lleva a cabo el poema con respecto al concepto mismo de guerrero, asociado tradicionalmente a una concepción épica del mundo. Dicho cuestionamiento se configura a partir del juego temporal que surge entre las ideas de una tradición «otrora invencible» y el presente de un verbo «recupera» que se vuelca a un pasado incluso anterior al de la mencionada tradición. El guerrero —que puede perfectamente asumirse como concepto— se remonta entonces a un momento previo a aquel que lo envistió de gloria para «recuperar» aquello que desde su origen le perteneció: su lugar entre los asesinos. El despojo del carácter épico que ha rodeado la idea del combatiente es asumido, como lo revela el final del poema, como la muerte del guerrero.

5.1.2 Inversión del sentido: la ironía y la parodia frente al discurso público

Desde el punto de vista de la semántica, la ironía —o antífrasis—, en tanto tropo¹²⁸, es comúnmente entendida como un enunciado que significa lo contrario de lo que se expresa (Mayoral, 2005; Luján, 2007). Desde la perspectiva pragmática, además de la relación de contraste entre el significado literal y el implícito, se tiene en cuenta también el carácter evaluativo —generalmente negativo— de la ironía verbal o de la situación irónica y su incidencia en las interacciones comunicativas, en particular, en factores como la intencionalidad y la recepción (Hutcheon, 1992; Reyes, 2004). En síntesis, la ironía opera a partir de una doble función: «inversión semántica y evaluación pragmática» (Hutcheon, 1992, p. 177).

Dentro de la dimensión pragmática del procedimiento irónico, Graciela Reyes destaca incluso las posibilidades metapragmáticas de la ironía¹²⁹, en tanto mecanismo que implica una reflexión

¹²⁸ Mayoral delimita la noción de tropo como un fenómeno de naturaleza léxico-semántica dentro del ámbito de la palabra, que se integra en la idea más amplia de figura, relacionada con todo artificio lingüístico discursivo. Con respecto a la ironía, aclara que, por su alcance, esta puede entenderse como tropo o como figura de pensamiento (2005, p. 240).

¹²⁹ Reyes define la metapragmática como la dimensión de análisis pragmático que se ocupa de la conciencia del hablante con respecto al uso del lenguaje: «hablemos de lo que hablemos, casi siempre hablamos también del lenguaje, porque comentamos de alguna manera nuestras constantes elecciones lingüísticas y las de los demás, o comentamos las aptitudes e ineptitudes del lenguaje» (2004, p. 151).

crítica sobre el lenguaje mismo, sobre el desgaste del uso y su rutinización –procesos de des-semantización o vaciamiento–, sobre la inestabilidad referencial de los signos, sobre su ambigüedad y sus limitaciones para nombrar la realidad (2004, pp. 147 - 151). En cuanto a su funcionamiento, Reyes plantea la idea de un eco –algo dicho, algo pensado, la norma cultural, lo esperable, el lugar común– de lo que el hablante se aparta críticamente mediante el enunciado irónico (2004, p. 152). Hutcheon, por su parte, concibe este contraste como resultado de la presencia de un significante y dos significados (1992, p. 179).

Con respecto a la parodia –que hace uso del procedimiento irónico–, esta no es considerada como un tropo sino como «una modalidad del canon de la intertextualidad»; es decir, un procedimiento de superposición textual que plantea por lo general una distancia crítica entre el texto parodiante y el texto parodiado (Hutcheon, 1992, p. 177). De acuerdo con Hutcheon, no toda parodia implica una mirada negativa o crítica del texto «blanco» de la parodia, de manera que, en cuanto género, la parodia cumple las funciones tanto de mantener como de subvertir la tradición literaria (1992, p. 189).

Tanto el tropo de la ironía como el género de la parodia han sido adoptados por los poemas objeto de esta investigación como mecanismos para cuestionar y subvertir el discurso público relacionado con la experiencia del daño. Este último opera entonces como «eco», como aquello ya dicho, como telón de fondo que es puesto en evidencia y que entra en tensión en el poema para revelar sentidos que las propias palabras, en su uso público, ocultan o han des-semantizado. Entre los casos discursivos más característicos que han sido criticados desde procedimientos irónicos o paródicos en esta poesía se encuentran la retórica belicista –como se anticipó con el análisis del poema «El guerrero» en el apartado anterior–, el lenguaje publicitario y periodístico de los medios de comunicación, así como algunas ideas bajo las que se ha construido el discurso de la identidad nacional, entre las que se encuentran las lógicas del trabajo y la productividad y la biodiversidad como valores de lo colombiano.

En «Aproximaciones retóricas al conflicto armado colombiano: una revisión bibliográfica» (2014), Olave lleva a cabo un análisis relacional de setenta trabajos alrededor del discurso sobre el conflicto armado en Colombia, con el fin de trazar tendencias investigativas enmarcadas en la relación violencia-lenguaje. En una de dichas tendencias –relacionada con la construcción de

ethos, de *pathos* y de *logos* en el discurso—, Olave identifica el «*ethos* del héroe» como característico de los discursos de autolegitimación institucional de los actores armados que, más allá de la justificación del uso de la fuerza, buscan formar en los ciudadanos la percepción de «superioridad moral del soldado y la efectividad del gobierno, todo lo cual se traduciría en el triunfo (ético y bélico) sobre la irracionalidad de la violencia» (2014, p. 167)¹³⁰. Y es que, como lo señala Adriana Cavarero, «el vocabulario del guerrero tiene muchas categorías a su disposición» (2009, p. 13). La noción de *ethos* proviene de la concepción tripartita de la retórica aristotélica – comportamiento de quien habla, disposición del oyente y discurso (Aristóteles, 2017, pp. 61 - 62)— y se centra en la imagen que el orador construye de sí mismo. Si bien pueden encontrarse diversas autoconcepciones en los actores del conflicto armado, además del *ethos* de la relación institución-héroe, Olave identifica como los más recurrentes el *ethos* de víctima en los discursos de los grupos armados y un *ethos* de la diferenciación de los actores no armados¹³¹.

Como se comentó en el Capítulo 2, en su estudio sobre la poesía de la Violencia Juan Carlos Galeano destaca como uno de los ejes temáticos propios de lo que denomina el «modo popular» el canto elogioso a los héroes, dirigido tanto a figuras de relevancia nacional como a líderes de menor influencia:

Durante la Violencia, y aún después de esta, los poetas construyen sus motivos temáticos a partir del líder político, quien con su carisma había logrado movilizar a la población a nivel nacional, como sucedió con Jorge Eliécer Gaitán; y alrededor de la persona del líder local, generalmente un campesino de la comunidad, cuya valentía y dinamismo en la lucha le elevan de caudillo regional a héroe nacional, tal el caso de Guadalupe Salcedo Unda y otros [...] El arraigo de esta mitología de héroes es parte de aquella necesidad que, según Jung y sus epígonos, tiene la

¹³⁰ A propósito del uso del término «héroe», Victor Klemperer dedica el prólogo de su estudio sobre la lengua del Tercer Reich a analizar la relación del nazismo con el concepto de heroísmo. Klemperer encuentra cuatro ámbitos en los que se evidencia la manipulación del término por parte del hitlerismo – las SA (tropas de asalto), el deporte, la vanidad de los reconocimientos y la necrología de los partes de guerra— para concluir que, si bien no se trata de un concepto propiamente nazi, «heroísmo» sí hacía parte de la lengua del Tercer Reich, en tanto, de un lado, definía la hipocresía y la brutalidad del nazismo y, de otro, estaba íntimamente vinculado «a las loas a la condición de elegido de lo germánico: lo heroico pertenecía única y exclusivamente a la raza germánica» (2014, p. 20).

¹³¹ A propósito, cabe mencionar en este punto el rechazo de la asociación de madres de víctimas de falsos positivos (MAFAPO) a un mensaje ilustrado en el Monumento a Los Héroes en Bogotá, durante las movilizaciones y protestas sociales que tuvieron lugar en diferentes ciudades del país a mediados de 2021. A comienzos de mayo, algunos manifestantes *grafitearon* dicho monumento con el mensaje: «6.402 HÉROES», en alusión a la cifra oficial de jóvenes asesinados bajo la práctica de los «falsos positivos». A dicho grafiti, las madres respondieron con el siguiente mensaje en su cuenta de Twitter: «Muchas gracias, entendemos la intención, pero nuestros hijos no son héroes, son víctimas. No romanticemos el genocidio de la seguridad democrática» (@mafapocolombia, 2021).

naturaleza humana de buscar aliento en imágenes heroicas, que conllevan en metáforas de valor y fortaleza un antídoto contra la impotencia de los afectados (1997, pp. 50 - 51).

Ya en la obra de los nadaístas, como en el caso específico de los versos del poema «Zen y Santidad», de Jota Mario Arbeláez, comienza a evidenciarse la ruptura irónica con el trasfondo épico de la guerra, que no recae ya únicamente sobre la figura del líder sino, en línea con el *ethos* del héroe señalado por Olave, en la del combatiente: «Salgamos a la ventana para esperar la guerra / Con canastas de flores / Con pasteles de carne / Con piernas de madera para premiar a los héroes» (Arbeláez, en Roca, 2018, p. 66). Se percibe en estos versos la ironía entre la expectativa –la espera– de la guerra, construida desde un registro de entusiasmo colectivo –el imperativo plural– que invita a premiar a los héroes con regalos, y la última de las ofrendas, las «piernas de madera», sobre la que recae la oposición isotópica reconocimiento-mutilación y, con ella, la revelación de la crueldad que subyace a la épica de la guerra.

En una línea similar de cuestionamiento de lo épico se inscriben algunos de los poemas del libro *Partes de guerra* (1987), de José Libardo Porras. Entre estos se encuentran «*Aurea Mediócritas*», «Alejandro», «Deserto», «Vencedor», «No importa» y «¡Regocíjate!»; este último alberga, incluso, una tensión entre campos semánticos muy cercana a la del poema de Arbeláez, a partir de la contradicción entre festejo heroico y mutilación: «¡Regocíjate, muchacho! / Festeja tu partida a la guerra, / no importa que regresar de ella / mutilado / sea tu destino. / Fue ese mi destino. / Es ese el destino de todo combatiente» (Porras, 1987, p. 83). Aparece aquí, como en «Zen y santidad», un imperativo que invita a celebrar la guerra como una especie de destino superior a cualquier revés individual –en este caso la mutilación tanto del padre como del hijo– que se pueda interponer, presentado como mal menor. El tono festivo del enunciador hace «eco» del discurso épico que legitima la guerra y lo antepone a la realidad del daño. Esta última aparece mencionada en un único verso, a partir de un único término: el adjetivo «mutilado». Este énfasis, que sugiere una pausa en el fluir del poema y un quiebre de la expectativa con respecto al tono impetuoso de los versos anteriores, marca el contraste con el que se equilibrarían las cargas isotópicas épica-daño para acentuar el carácter irónico del poema. En general, el poemario de Porras se construye sobre cierta ambigüedad en la que nociones como las de gloria o victoria son constantemente confrontadas con ideas como las de soledad o muerte, que reposan en las concepciones mismas de lo épico.

Aurea Mediocritas

- | | | |
|-------|--|------|
| (I) | ¡No fui designado a la Gloria! | (1) |
| (II) | Desde mi ventana vi desfilar los Regimientos. | (2) |
| | Muchos iban de frente a la Guerra | (3) |
| | y regresaron mártires, | (4) |
| | o héroes. | (5) |
| (III) | Para las manos de otros fue exacto el puño de la espada. | (6) |
| | A otros cuerpos, | (7) |
| | no al mío, | (8) |
| | les vino bien la armadura | (9) |
| | y el frío mármol. | (10) |
| (IV) | ¡No fui designado a la Gloria! | (11) |
| | Fue otra mi manera de quedarme solo. | (12) |

(Porras, 1987, p. 13)

Si bien «*Aurea Mediocritas*»¹³² no se construye a partir de una referencia explícita al contexto colombiano, sí toma como referente el lenguaje propio de la épica de la guerra. El poema se enuncia desde la propia voz de un hablante que ha sido excluido del frente de batalla. Hasta el penúltimo verso, el discurso se construye sobre el tono de lamento de quien observa, desde la distancia, aquello de lo que no hace parte: la gloria. De hecho, es justamente «la Gloria» —no la guerra— aquello para lo que no fue designado, como lo explicita en los versos 1 y 11, aunque la equivalencia guerra-gloria es transversal al poema. Dicha equivalencia se acentúa en los versos 4 y 5 a través de la promesa de reconocimiento que recae sobre aquellos que regresan de la guerra: o bien como héroes o bien como mártires, con lo que se conforma el primer campo semántico del contraste del procedimiento irónico: gloria-guerra-héroes-mártires. El segundo campo semántico se establece con la idea de soledad que aparece en el verso 12. Y es justamente en ese último verso donde se presenta la oposición entre los dos campos, el primero de los cuales resuena en el adjetivo «otra». Sin especificar cuál sería esa «otra manera» que el hablante afrontó —si la eligió o si se vio forzado a ella— para quedarse solo, la resonancia de la isotopía de la gloria como una de las dos opciones que yacen bajo ese «otra» asegura que ese —el de la gloria— es uno

¹³² La expresión en latín alude al tópico literario de la «dorada medianía» —es decir, el justo medio—, presente, por ejemplo, en las *Odas* de Horacio: «Quien prefiere el término medio, que vale lo que el oro, se libra, seguro, de las miserias de una casa arruinada; y se libra, sobrio, de un palacio que le valga envidia» (II 10, 5 ss).

de los caminos inequívocos para alcanzar la soledad. De esta manera, el poema impregna, al sentido épico, de la soledad –olvido, derrota– que se encuentra latente en toda guerra.

En relación con el procedimiento paródico que cuestiona al discurso belicista se encuentra el poema «Sin novedad en el frente», de Piedad Bonnett:

Sin novedad en el frente

- | | | |
|-------|---|------|
| (I) | En esta misma hora | (1) |
| | Cecilio estaría sangrando la vaca: | (2) |
| | le diría <i>quieta</i> con su voz nocturna. | (3) |
| | Y Antonio, en esta misma hora, escribiría | (4) |
| | con su letra patoja <i>recibido</i> . | (5) |
| | ¿Qué haría Luis? Quizá le ayudaría | (6) |
| | a su hermano menor a hacer sumas y restas, | (7) |
| | quizá se despidiera de su madre | (8) |
| | pasándole la mano por el pelo. | (9) |
| (II) | (Cecilio, Antonio, Luis, nombres conjeturales | (10) |
| | para rostros nacidos de otros rostros). | (11) |
| (III) | Cecilio es negro como el faldón con flores de su madre. | (12) |
| | Antonio tiene acné y sufre los sábados | (13) |
| | cuando va a un baile y ve a una muchacha hermosa. | (14) |
| | Luis es largo y amable y virgen todavía. | (15) |
| (IV) | En esta misma hora, | (16) |
| | uno mira hacia el sur, donde su hermana | (17) |
| | ha encendido una vela. Un gallinazo | (18) |
| | picotea su frente. El otro | (19) |
| | parece que estuviera cantando, tan abierta | (20) |
| | tiene la boca a tan temprana hora. La misma | (21) |
| | en que el tercero | (22) |
| | (largo y amable y virgen todavía) | (23) |
| | parece que durmiera | (24) |
| | con una flor de sangre sobre el sexo. | (25) |
| | Sobre su pecho hay un escapulario. | (26) |
| (V) | Todo en el monte calla. | (27) |
| | Ya alguien vendrá por ellos. | (28) |

(Bonnett, 2015, pp. 306 - 307)

En tanto relación intertextual, la parodia se materializa en el título mismo del poema, con la apropiación que hace el texto de una voz propia del lenguaje militar¹³³; específicamente, se trata de una voz de saludo en las filas para dar cuenta de un parte de tranquilidad. El poema está construido en dos partes, claramente diferenciadas por el tiempo verbal empleado: la primera describe la cotidianidad hipotética de tres hombres –Cecilio, Antonio y Luis– a partir del uso del condicional; la segunda describe la escena de los cadáveres de los tres hombres en un tiempo presente que, por tratarse de una escena de muerte, evoca el pasado inmediato, elidido por el poema. Se trata entonces de un mismo objeto de observación –los tres hombres– desdoblado en dos temporalidades paralelas: lo que pudo haber sido y lo que fue, ambas sucediendo «En esta misma hora», como lo indican los versos 1 y 16.

Es con la segunda parte –lo que fue– con la que el enunciado del título establece la oposición paródica: bajo un reporte de tranquilidad, de un cotidiano transcurrir de la vida –que pudo haber sido– se encuentra lo fáctico de la atrocidad: los hombres ya no *estarían haciendo* las actividades propias de una noche rural sino que componen un paisaje macabro; de hecho, han sido incluso despojados de los «nombres conjeturales» que les habían sido asignados: ahora son «uno», «el otro» y «el tercero»; en este último recae la descripción que permite identificarlo con Luis. La negación del título se corresponde con la elipsis de aquello que ocurrió; de la posibilidad hipotética se pasa, sin más, al resultado del acto violento: cuerpos inertes que se suman al silencio del paisaje. No hay en el poema rastros de la temporalidad que narra lo ocurrido –usualmente el pretérito indefinido–, como si la acción no hubiera tenido lugar. El «eco», aquel enunciado conocido que afirma que nada extraordinario ha sucedido, es aquí contrastado con la evidencia de la muerte, en un procedimiento que establece la equivalencia entre el campo semántico de la muerte y el de la ausencia de acontecimientos para revelar la idea de la rutinización de la muerte. En pocas palabras, tres hombres han sido asesinados pero, en un contexto anestesiado por la cotidianidad de la violencia, tal hecho no representa novedad alguna¹³⁴.

¹³³ El título del poema alude también a la novela homónima del escritor alemán Erich Maria Remarque, publicada en 1929. *Sin novedad en el frente* es la traducción al español de *Im Westen nichts Neues*, obra antibelicista ambientada en la Primera Guerra Mundial.

¹³⁴ Con un procedimiento irónico similar –aunque en un registro fragmentado en el que prima el nombre sobre la acción–, el poema «Nada anormal», de Beatriz Vanegas Athías, alude a esta misma idea de la rutinización de la muerte: «Finca Villa Esperanza. / Vereda El Tesoro. / Corregimiento Don Gabriel. / Municipio de Ovejas. / Varios Sujetos. / Llamado a lista. / Abrazo a la tierra. / Rostros lustrosos y plenos de polvo. / Identificación desvergonzada. / Súplicas inaudibles. / La cuerda lacerando puños. / El

Como se mencionó arriba, no solo la retórica belicista de carácter institucional ha sido objeto de procedimientos irónicos o paródicos por parte del decir poético. Poemas como «Trabajan tanto los carpinteros de ataúdes en mi país», de Robinson Quintero Ossa, o «Carta», de Pedro Arturo Estrada, reaccionan ante discursos como el del trabajo y la productividad o el de la biodiversidad –respectivamente–, que han sido empleados para ocultar o para desviar la atención sobre ciertas aristas de la experiencia del daño. El primero, como lo especifica el título, lleva a cabo una intersección discursiva en la que las lógicas de la producción y del desempeño laboral son puestas al servicio de la fabricación de ataúdes, metonimia de la muerte: «A mañana y tarde / en día laboral y festivo / sin vísperas / miden / trazan / cortan [...] De sol a sol trabajan / los carpinteros en ataúdes en mi país» (Quintero, en Roca, 2018, pp. 103 - 104). El segundo, en tono elogioso, se vale de la carga positiva que alberga la referencia al país como uno de los de mayor diversidad natural del mundo para incluir en dicho valor las tonalidades del horror: «Desde estas montañas *el verde* / todavía *es de todos los colores*, incluso el rojo. / Qué exuberancia de la tierra. Qué exuberancia de los frutos. Qué exuberancia de la muerte» (Estrada, 2006, p. 32). Se trata, también, de un juego intertextual con los versos del poema «Morada al sur», de Aurelio Arturo, que evocan el paisaje idílico de la tierra nariñense: «por los bellos países donde el verde es de todos los colores, / los vientos que cantaron por los países de Colombia» (Arturo, 2008, p. 15).

Otros discursos que han sido objeto de reflexión por parte de la palabra poética han sido el de la publicidad y el periodístico. Con respecto al primero, vale la pena mencionar el análisis que lleva a cabo Enrique Yepes (2012) del poema «Pájaro», de María Mercedes Carranza, en su estudio sobre la violencia humana y el ecocidio en *El canto de las moscas*: «Si la mar es el morir / en Pájaro / la vida sabe a mar» (Carranza, 2014, p. 144). Tras establecer cierta relación intertextual entre el poema y las *Coplas a la muerte del padre*, de Jorge Manrique, señala Yepes que «la última parte del poema parece un lema publicitario de turismo» y la compara con anuncios de diversos medios regionales de comunicación que promueven a la población de Pájaro como destino vacacional (Yepes, 2012, p.118). En efecto, la alusión al campo semántico del disfrute de la vida en relación con la isotopía del mar –descanso, viaje, vacaciones, relajación– se construye sobre la base de una relación intertextual con el discurso publicitario. Sin embargo, al

nacimiento de muñones. / La gasa clausurando palabras. / Despedida. / Otra porción de amenaza. / El éxodo como morada. / Fuera de este hecho, / nada anormal» (2015, p. 66).

poner en contraste el mencionado último verso con el primero –cuya correspondencia, como también lo indica Yepes (2012, p. 118), asocia las nociones de muerte y mar–, se establece el procedimiento paródico que instala en el «lema publicitario» la carga de dolor que alberga la historia de Pájaro.

Con respecto al contraste del decir poético frente al discurso de los medios de comunicación, Juan Camilo Suárez lleva a cabo un análisis del poema «Cuestión de estadísticas»¹³⁵, de Piedad Bonnett, como cuestionamiento al abordaje periodístico de la violencia en Colombia. Su propuesta consiste en realizar una lectura «celebrativa»¹³⁶ del poema en la que contrasta las posibilidades del decir poético frente a las de la crónica periodística, género en el que, usualmente, el drama humano de la masacre deviene cifra:

Así, celebrar es disponerse a una revelación. Más que festejo como acción que busca la diversión o el estallido desenfrenado de las normas habituales [...], estamos frente a un acto solemne en el cual se conmemoran hechos lamentables dotándolos de un nuevo sentido o recuperando para ellos aquel que se había difuminado en la repetición habitual de la escucha noticiosa (Suárez, 2015, p. 162).

En la medida en que en el poema de Bonnett se presenta cierta apropiación del lenguaje periodístico –claramente, para subvertirlo–, es posible afirmar que se trata de un procedimiento paródico, de un contraste de modelos textuales. A partir del título «Cuestión de estadísticas», el poema asume la cifra, el dato escueto, no para efectos de verificación o adecuación, como se emplea en los esquemas noticiosos, sino para desplegar la densidad humana que escapa al relato reconstructivo de los hechos. De esta manera, el decir poético advierte y se ocupa de lo que normalmente calla el registro de la crónica. El mismo procedimiento de contraste entre el lenguaje lírico y el lenguaje periodístico se presenta también en el poema «Página roja»¹³⁷, donde

¹³⁵ «Fueron veintidós, dice la crónica. / Diecisiete varones, tres mujeres, / dos niños de miradas aleladas, / sesenta y tres disparos, cuatro credos, / tres maldiciones hondas, apagadas, / cuarenta y cuatro pies con sus zapatos, / cuarenta y cuatro manos desarmadas, / un solo miedo, un odio que crepita, / y un millar de silencios extendiendo / sus vendas sobre el alma mutilada» (Bonnett, 2015, p. 151).

¹³⁶ Contrario a la idea de entender lo celebrativo como lo meramente festivo, Suárez asume las posibilidades celebrativas del lenguaje poético como la capacidad de «advertir su potencia semántica, pero, además, considerar el vínculo histórico con una manifestación conmemorativa cuya liturgia requiere de acciones que no pierdan de vista la materialidad del poema y aquella configuración enunciativa de intensa subjetividad que invita al lector a participar de un modo específico» (2015, p. 155).

¹³⁷ «En la fotografía del periódico veo el rostro desconocido, / tan desconocido como puede serlo el de un hombre de campo / para el que Bogotá era apenas una imagen remota. / Arriba el titular de la masacre. Abajo los detalles: / las manos amarradas a la espalda, el incendio del caserío, / la huida mansa de los vivos. / La frente es amplia. En sus veinte años / seguro que algún sueño lo habitaba. / Milton era su

el hablante realiza un procedimiento efrástico con respecto a la fotografía del cadáver de un hombre en el periódico. En su contemplación de la imagen, el hablante lleva a cabo una lectura lenta y detallada en la que convergen la información de la noticia, la descripción de la fotografía y la evocación de lo que habría podido ser la vida del joven muerto, en un intento por acercarse, por conocer algo de la vida que habitaba ese «rostro desconocido».

5.2 El daño evocado: el acento de (en) lo no-dicho

En el capítulo dedicado a la tematización del silencio, específicamente en el apartado titulado «El silencio frente al acontecimiento», se hizo referencia a los poemarios que se han configurado a partir de los referentes históricos de las masacres en Colombia pero que, en su desarrollo textual, apelan a imágenes poéticas que se alejan de dichos referentes. En ese caso puntual, se mencionaron los poemarios *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)* (1997/2014), de María Mercedes Carranza, y *Los días derrotados* (2016), de Hellman Pardo, y se analizaron dos poemas que aluden a un mismo acontecimiento empírico: la masacre de Mapiripán. El mecanismo descrito en dicho apartado fue la ambigüedad resultante entre el nombrar y el callar, entre la indicación directa del nombre propio y el silencio del desarrollo textual, para provocar nuevos efectos de sentido en torno a la carga referencial extratextual de la masacre.

Si en ese grupo de poemas se posa un silencio general sobre el acontecimiento, existen otros poemas que, sin estar anclados a un hecho histórico en particular, emplean mecanismos para omitir ciertos elementos, usualmente relacionados con la información sobre la violencia directa, para que esta termine siendo evocada no (únicamente) por la vinculación extratextual sino por las relaciones que se establecen dentro del texto mismo. Se trata en concreto de procedimientos de omisión o supresión de información entre los que se encuentran figuras –de palabra o de pensamiento (Mayoral, 2005)– como la borradura, la braquilogía, el zeugma, la reticencia o la elipsis¹³⁸. Si bien esta última, en términos generales, hace referencia a la «omisión en el habla de

nombre, y puedo estar segura / de que lo ignoró todo sobre el poeta ciego. / Los ojos perspicaces, la piel tersa, / el óvalo aniñado. / Y alumbrándole el rostro, la risa poderosa, como barril de pólvora. / Con esos dientes sanos habría podido romper lazos más fuertes / que los de sus muñecas. / La muerte mancha ya de caries su blancura / y escarba hasta encontrar la fría luz del hueso» (Bonnett, 2015, p. 305).

¹³⁸ Con respecto a las tres primeras, que son las de uso menos común, aunque existen diferencias a la hora de definir las, es posible establecer una delimitación con base en lo señalado por algunos autores. En

un elemento que existe en el pensamiento lógico» (Lázaro Carreter, 1977, p. 155), es la designación de «elipsis» la que comúnmente se ha adoptado para abarcar todos los fenómenos de omisión o supresión de componentes sintácticos (Mayoral, 2005, p. 139).

Tal como se expuso al hablar de la ironía o del eufemismo, es posible asumir la elipsis desde un doble enfoque: por un lado, la perspectiva gramático-sintáctica, que la entiende como el proceso lingüístico de eliminación de elementos clave de la oración y la consiguiente posibilidad de restitución de dichas eliminaciones (Martí, 1998, p. 372); por otro, la perspectiva discursivo-pragmática que relaciona la elipsis con determinados fines comunicativos: «brevedad, expresividad, elegancia, belleza, energía» (Martí, 1998, p. 373). Al referirse a esta doble dimensión de la elipsis, también Mayoral la asume o bien como figura de construcción –delección de elementos de la oración o enunciado que se deben suponer o suplir– o bien como figura de pensamiento, con incidencia en otros niveles de análisis, más allá de las relaciones gramaticales (2005, pp. 139, 176). De hecho, anota Mayoral, la reticencia es la elipsis considerada desde el nivel textual: «[b]ajo esta figura se representa lo que, convencionalmente, cabe tener por grado máximo en las varias manifestaciones discursivas del fenómeno de ‘supresión u omisión de elementos textuales’ de un texto dado» y, citando a Correas, agrega que suele hallarse en la interrupción de enunciados que expresan pasión o enojo (2005, p. 196). Claramente, las dos perspectivas hacen parte del poema –de todo poema–, elaboración textual hecha básicamente de silencios –incluso, la supresión de elementos puede asumirse como característica de toda creación literaria, en la medida en que, como indica Wolfgang Iser, es justamente «lo no-dicho lo que estimula la participación activa en la lectura» (2010, p. 312)–. Sin embargo, en este apartado se presta atención principalmente a aquellos momentos en los que el elemento elidido es justamente la alusión a la experiencia del daño. Tal como ocurre con los poemas del capítulo anterior, donde se da un desplazamiento del foco del referente violento hacia nuevos sentidos

cuanto a la borradura, se trata de la omisión de una palabra que es reemplazada por puntos suspensivos (Beristáin, 1995, p. 84). La braquilogía puede entenderse como el uso de una expresión corta que equivale a una más larga (Lázaro Carreter, 1977, p. 352). Con relación al zeugma, para Beristáin, tiene que ver con la primera mención de una expresión que es luego suprimida –y sobreentendida– en posteriores apariciones en la misma oración (Beristáin, 1995, p. 497); para Mayoral, el zeugma es una figura en la que los elementos elididos se encuentran presentes en el contexto inmediato –anterior o posterior– y recurre a Gonzalo Correas para puntualizar que se trata de una «trabazón, ligadura y atadura, cuando un verbo sirve a diversas oraciones, expresado una vez y entendido en las otras...» (Correas, en Mayoral, 2005, p. 142).

evocados por la imagen poética, el silencio no se presenta aquí en las manifestaciones del discurso público sino que es asumido por las propias formas del decir poético para impregnar – o acentuar– el daño de las múltiples posibilidades de significación que se encuentran, justamente, en lo no-dicho, así como para tomar distancia de la representación del horror que dominó la creación literaria de la Violencia, y posicionar de alguna manera los límites de las posibilidades miméticas de la palabra, para decirlo con Reati (1992, p. 11).

Uno de los poemarios en que se hace más frecuente la ausencia del fragmento en que reposa la carga del daño es *Conversación a oscuras* (2014), de Horacio Benavides, donde la construcción dialógica o la alusión a escenas rurales casi arquetípicas del imaginario colombiano suplen la necesidad de explicitar de manera verbal la acción evocada. Así ocurre en poemas como «Que un poco arriba de Terrón», «Mientras hace de estatua viva», «Vuélvete hijo que aquí», «Llamaste en mi puerta» y «Les mostró las manos callosas». En este último, analizado en el capítulo anterior –en el apartado sobre la palabra ignorada–, el verso final del poema –«pero no lo escucharon»– instala un silencio que recubre lo no-dicho bajo un manto de certeza de lo que ocurrió posteriormente con ese hombre cuya palabra no fue atendida. Tanto la conjunción adversativa –elemento co-textual– como el conocimiento del referente compartido de lo que ocurre con las voces ignoradas en la súplica –elemento extratextual– operan como información para dotar de sentido aquello que el poema apenas sugiere. Casos aún más evidentes, en la medida en que ofrecen mayor información co-textual, se presentan en poemas como «Vuélvete hijo que aquí» y «Llamaste en mi puerta».

- | | | |
|-------|-------------------------------------|------|
| (I) | – VUÉLVETE hijo que aquí | (1) |
| | no te vas a amañar, | (2) |
| | vuélvete si puedes | (3) |
| (II) | – Cómo me he de volver, madre, | (4) |
| | si me pusieron una corona de flores | (5) |
| (III) | – No hagas caso de las flores | (6) |
| | regresa y tíralas a la basura | (7) |
| (IV) | – Ya no podría tirarlas | (8) |
| | que para hacerlo hacen falta manos | (9) |
| (V) | – Aléjalas entonces con los pies | (10) |
| (VI) | – Ya no podría alejarlas... | (11) |

(Benavides, 2014)

«Vuélvete hijo que aquí» se construye sobre la base de un diálogo entre una madre y un hijo. El imperativo de la madre que ordena a su hijo regresar, junto con la indicación de un «aquí» en el que es posible que este último no se amañe, plantea la permanencia de la primera en un espacio al que el hijo apenas ha llegado. Antes de la ausencia de extremidades que confirma que se trata del espacio de la muerte, ya las flores, relacionadas con la fugacidad de la vida y con los ritos funerarios (Ciriot, 2016, p. 2012; Chevalier, 1986, p. 506), lo anunciaban; de hecho, los versos 4 y 5 asignan a la presencia de las flores el sentido de una condena, como la primera de las causas de la imposibilidad del hijo para ese «volver» que le pide la madre; se trata de un símbolo, como se revela en los versos siguientes, del cual el hijo ya no se puede desprender: tirar las flores y volver –al mundo de los vivos– albergan una equivalencia semántica. Ya para los versos 8 - 11 se revela la inexistencia de una corporalidad. Si con la falta de manos mencionada en los versos 8 - 9 aún no queda completamente establecida la ausencia total de cuerpo, esta se confirma plenamente en el silencio reticente que imponen los puntos suspensivos al final del poema. En efecto, el paralelismo entre el pareado de los versos 8 y 9 con el verso 11 sugiere un eco del verso 9 en un inexistente verso 12; la expectativa propuesta por el poema apuntaría entonces a que los puntos suspensivos alberguen en su silencio un verso no-dicho que rezaría: «que para hacerlo hacen falta pies».

En el poema «Llamaste en mi puerta» lo no-dicho que oculta el daño no se configura con el silencio final del poema sino mediante la eliminación de información que, cronológicamente, se ubicaría entre las estrofas III y IV:

(I)	LLAMASTE en mi puerta, supuse que querías beber y no te abrí, hermano	(1) (2) (3)
(II)	No sabía que los asesinos te pisaban los talones	(4) (5)
(III)	tampoco tú lo sabías, tan confiado como andabas por la vida	(6) (7) (8)
(IV)	Ahora velo esperando tu llegada pero solo el viento llama	(9) (10) (11)

(Benavides, 2014)

Construido desde una voz que le habla a un *tú* que no aparece, el poema aborda una especie de lamento de un hablante por no haberle abierto la puerta a su hermano en el momento preciso. El pasado de las primeras tres estrofas –tanto el pretérito perfecto simple de la estrofa I como el pretérito imperfecto de las estrofas II y III– configura una narración que permite intuir que se narra desde un presente en el que los hechos aludidos ya fueron interpretados y comprendidos. De hecho, la mención al desconocimiento mutuo de ese entonces –tiempo de lo narrado– a través del «No sabía» del *yo* y del «tampoco tú lo sabías» del *tú* remite al consiguiente conocimiento que ya se tiene en el momento del narrar. Dicho cambio con respecto a la información con la que se contaba en el momento de lo narrado se acentúa con el quiebre temporal que implica el presente que irrumpe en el verso 9, con el adverbio temporal y el gerundio de la espera. Es justamente en ese paso del desconocimiento/pasado al esperar/presente donde se instala el silencio de lo no-dicho que resuena –que se hace viento– en el último verso. Algo elidido sucedió para que se dejara de desconocer y para que la espera se sepa infructuosa, en tanto el viento es nada. Pero si bien ese algo no se nombra, estaba advertido en el «asesinos» del verso 4; no se trataba de unos hombres que perseguían al hermano; eran ya hombres devenidos asesinos.

Si bien el poema «Solidaridad, I», de John Galán Casanova, podría tomarse también como ejemplo de ironía circunstancial, es en lo no-dicho donde descansa la mayor fuerza de la imagen poética y lo que permite, a su vez, el procedimiento irónico.

Solidaridad, I

- | | | |
|------|-----------------------|-----|
| (I) | Los pañuelos | (1) |
| | blancos | (2) |
| | agitados al mediodía | (3) |
| (II) | para la tarde | (4) |
| | enjagan nuevos lutos. | (5) |

(Galán Casanova, 2017, p. 118)

A partir de la metonimia del pañuelo blanco, el poema aborda una escena recurrente del imaginario colombiano: el clamor público por la paz. Cada una de las dos estrofas está identificada por la indicación temporal: la primera corresponde al mediodía; la segunda, a la tarde.

Entre ellas se ubica un silencio interestrófico que alberga en lo no-dicho el cambio de sentido que adquiere la imagen de los pañuelos entre una y otra. Si bien la idea de solidaridad se conserva como referente –debido a la permanencia del plural–, se presenta una inversión semántica entre los pañuelos que se agitan y aquellos que «enjagan nuevos lutos». De hecho, dicha inversión implica también un cambio en la materialidad misma de los pañuelos: al ser agitados, se encuentran secos; al servir para enjugar alguna superficie, se impregnan de algún líquido. Y es el sentido del término «lutos», con el que cierra el poema, el que indica qué contienen ahora los pañuelos. Al final, la solidaridad sigue resonando como pantónimo (Pimentel, 2001, p. 23), como eco, como constante que permea dos escenarios casi opuestos: el de la euforia y la esperanza, por un lado, y el del luto y el dolor, por el otro¹³⁹.

En la medida en que el discurso lírico se soporta más sobre evocaciones que sobre constataciones, como se mencionó arriba, es posible afirmar que todo poema se vale de lo no explicitado para convertir el silencio resultante en depositario de una información clave que, a la vez, se hace ambigua o polisémica. Y, entre aquellos poemas que omiten explícitamente los elementos que aluden a la acción directa del daño, podrían agregarse al análisis poemas ya abordados y analizados, como los de José Manuel Arango, cuyas imágenes poéticas se centran en los vestigios del daño en las escenas, o poemas como «Paisaje» o «Sin novedad en el frente», de Piedad Bonnett, que con saltos temporales o con énfasis en lo residual se abstienen de caer en la representación estética de lo irrepresentable.

5.3 El parlache: la oralidad urbana ingresa al poema

El último de los mecanismos que se aborda en este capítulo, dedicado a las particularidades del decir poético frente a expresiones del discurso público, se relaciona con el fenómeno sociolingüístico del parlache, una variante del español –«variedad dialectal de carácter argótico» (Castañeda, 2005, p. 25)– que comenzó a desarrollarse en los años 70 y 80 en los sectores populares y marginales de la ciudad de Medellín, ligada a

¹³⁹ Un texto que trabaja con el mismo sentido de «Solidaridad, I», aunque en construcción prosaica, es uno de los fragmentos que aparece en el poema «Relación de los despojos recogidos al final de la guerra», de la sección «Apéndice» del poemario *Sucia luz* (2018), de Luis Arturo Restrepo: «– Una pila de sábanas blancas. Banderas que en su momento invocaron la paz. Hoy la luz entra por ellas por el camino trazado por las balas» (2018, p. 76).

la agudización de la crisis social, al surgimiento de nuevas formas de ‘trabajo’, caracterizadas por un marco de trasgresión de la ley y por un amplio dominio de la cultura de la droga, en donde el sector social más afectado ha sido el de los jóvenes [...] Los usuarios del parlache rechazan el español estándar como símbolo de la clase dominante, pero en el fondo lo reconocen como la forma más elaborada y la que se quiere utilizar en determinadas circunstancias. En ningún momento se busca la formación de una nueva lengua, sino que el parlache se incrusta en la lengua común y corriente y se nutre de ella; a su vez, el nivel estándar colombiano se nutre del parlache (Castañeda, 2005, pp. 25 - 26)¹⁴⁰.

Se trata entonces de una expresión lingüística urbana –primordialmente oral– que opera como mecanismo de rechazo y resistencia frente a la lengua tradicional, que es entonces asumida por los hablantes del parlache como una de las manifestaciones culturales de exclusión y de dominación de los sectores sociales privilegiados que han ignorado –silenciado– determinadas realidades. Al explicar el origen del parlache, un informe del Banco Mundial afirma que «cuando no hay credibilidad en los discursos oficiales, en las instituciones, en los códigos ‘legales’ establecidos, cuando el lazo entre los seres humanos se destruye y las posibilidades de comunicación se pierden, lo más seguro es que otro lenguaje aparezca» (citado por Castañeda, 2005, pp. 22 - 23). Aun así, cabe precisar, con Luz Stella Castañeda, que el parlache no es una nueva lengua sino que se inscribe en el español mismo, a partir de diversos procedimientos con incidencia en los niveles fonético, léxico, morfológico, fraseológico, sintáctico, semántico y de categorización gramatical, entre otros (2005, pp. 59 - 80), mediante los cuales los hablantes manipulan la lengua, la modifican y se apropian de ella.

Creaciones literarias y cinematográficas de la década de los 90, con un importante despliegue mediático –como las novelas *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo, *Rosario Tijeras* (1999), de Jorge Franco, o películas como *Rodrigo D: No futuro* (1990) y *La vendedora de rosas* (1998), del poeta y director Víctor Gaviria, entre otras–, contribuyeron a la rápida difusión de un fenómeno lingüístico que de la periferia de la ciudad se desplazó a los centros locales, nacionales e incluso internacionales de producción cultural. Además del cine y la literatura, en las últimas tres décadas, el parlache ha tenido una importante presencia en la crónica periodística, la

¹⁴⁰ Como factores de la crisis social y, por tanto, del contexto en el que se desarrolla el parlache, Castañeda identifica: el crecimiento de la ciudad, rápido y carente de planeación; la concentración de la sociedad en zonas periféricas y en precarias condiciones de transporte y acceso a servicios públicos; bajos niveles de cobertura en educación y salud y, por último, la falta de alternativas para la población joven, que termina fácilmente vinculada a actividades ilegales (2005, p. 31).

televisión y la música urbana. En el ámbito de la poesía, no obstante, su uso no ha sido una constante; son contados los autores que se han valido de esta variedad lingüística en sus versos para dar cuenta de una nueva realidad, muchas veces atravesada por la violencia. Entre estos poetas se encuentran el propio Víctor Gaviria, Helí Ramírez, Rubén Vélez y Pablo Montoya¹⁴¹.

La inscripción del parlache en el lenguaje lírico genera un marcado contraste con respecto a la expectativa de lectura que se desprende de la tradición de la escritura poética. No solo toma distancia de los códigos métrico-rítmicos –ausencia que es también característica general de la poesía contemporánea– sino que, además de la ampliación léxica –mediante la formación e incorporación de palabras (Castañeda, 2005, p. 66)–, se aleja de las normas gramaticales y ortográficas del español, subversión que, en tanto decisión consciente e intencional, opera como mecanismo expresivo de cuestionamiento, de resistencia o de rechazo frente a lo establecido. Así, el poema hace eco de la mencionada incredulidad frente a los discursos y las instituciones oficiales –que excluyen e ignoran determinados contextos– y plasma en la palabra escrita las particularidades de una práctica oral con el fin de expresar aquello para lo que la lengua instituida resulta, cuando menos, impropia.

Sin una apropiación total de la oralidad por parte de la escritura poética, poemas como «D»¹⁴², de Liana Mejía, o «Un cuento paisa» y «¿Cuál candela?»¹⁴³ –los dos últimos incluidos en el poemario

¹⁴¹ En el caso de Montoya, se trata de una especie de poemas en prosa o de intersección entre la palabra lírica y la prosa, en textos publicados bajo el título «Hablas» (2001), que asumen el lenguaje oral de entornos de violencia: «Habla 1. Cuatro mil novecientos treinta y siete. Muertos a la jura. Porción de parca para Raimundo y todo el mundo. Y ñapa si se quiere. Arepa, fríjoles, caja y acordeón de fondo. Como en otros días panes y peces, hoy pirobos hasta el cuello. Frescos los cuerpos. Tan frescos que ya son carroña. Aunque no calaveras. Reciente el disparo. El corte bermejo todavía humeante. Puro presente la caída. El ay. El malparido me dieron. El mamacita ayúdame. El te vi gonoplasta [...]» (2001, p. 55).

¹⁴² «Desde las alcantarillas / sicarios que se saben / cobradores de viejos / errores / asedian la ciudad. / Avanzan, / a pesar de los susurros / detrás de las persianas. / Al otro lado / de la calle / alguien cae» (Mejía, en Restrepo, 2014, p. 19).

¹⁴³ «Michillín dijo a su espejo: / mira qué fiero me veo / con este fierro; / ya estoy listo para robar, extorsionar, / secuestrar, torturar y matar. / ¡Listo para estar a la moda! / El espejo, del que pendía un escapulario / de María Auxiliadora, / le habló como un cura de los de antes / de las cosas que les pasaban a los malos / en el otro mundo: / ¡Muchacho, eso sí es candela! / Pura caspa, dijo nuestro héroe; / sé que si me arrepiento a última hora / me mandarán a una sala de espera / y después a la superfinca del más duro. / Y se puso los tenis / y salió a pasarse de la raya» (Vélez, 1999, p. 52). «¿Cuál candela?» guarda amplia resonancia con el poema «El gato bandido», de Rafael Pombo, incluido también en la antología *Entre el miedo y el mal*, como si se tratara de una adaptación o actualización del texto infantil: «Michín dijo a su mamá: / “Voy a volverme Pateta, / y el que a impedirlo se meta / en el acto morirá. / Ya le he

Medellín me mata (1999), de Rubén Vélez— ilustran, desde el punto de vista temático y contextual, los cambios que comenzó a experimentar el entorno urbano de Medellín, en particular, durante las últimas décadas del siglo XX. En estos tres poemas se abordan de manera específica el fenómeno del sicariato y las violencias surgidas de las nuevas actividades criminales en las que comenzaron a vincularse los jóvenes de las zonas periféricas de la ciudad. De hecho, el caso de «Un cuento paisa» se centra en la aspiración de la llamada «plata fácil»:

Un cuento paisa

(I)	Éranse tres muchachos:	(1)
	Byron de Jesús,	(2)
	Edison Arley	(3)
	y John Alexander.	(4)
(II)	Tenían un sueño en común:	(5)
	taparse de plata de la noche a la mañana.	(6)
(III)	Y los tres fueron igualmente temerarios,	(7)
	y aunque no lo creas, igualmente platudos.	(8)
(IV)	Y ninguno de ellos llegó a viejo.	(9)
(V)	Pero solo el mausoleo del primero	(10)
	es de mármol de Carrara.	(11)

(Vélez, 1999, p. 51)

Tanto el título como el primer verbo del poema, así como la estructura general, dialogan con un registro narrativo, construido hasta el verso 5 en un pretérito imperfecto, que es el tiempo verbal que caracteriza los cuentos de hadas. Sin embargo, el desvío de dicho verbo de su forma correcta «érase» marca un quiebre con respecto a la norma, que repercute directamente en el contenido del poema, pues el plural alude en concreto a los tres personajes —no a la existencia del tiempo de la historia, como en el «érase una vez»—, cuyo final es anticipado —sentenciado— por ese mismo pasado.

De acuerdo con Castañeda, una parte considerable de los términos que el parlache incorpora de otras lenguas proviene del inglés (2005, p. 183); en este sentido, es recurrente la presencia de nombres propios como los que aparecen en los versos 2, 3 y 4 del poema. Este rasgo trasciende

robado a papá / daga y pistolas; ya estoy / armado y listo; y me voy / a robar y matar gente, / y nunca más (¡ten presente!) / verás a Michín desde hoy» (Pombo, en Restrepo, 2014, p. 45).

entonces la mera identificación de «tres muchachos» y alberga en sí mismo indicaciones sobre el contenido socio-cultural del contexto referido, que enmarca a su vez el sueño que tienen en común: «taparse de plata de la noche a la mañana», expresión coloquial que alude a la aspiración de tener mucho dinero en poco tiempo. El adjetivo «platudos» del verso 8 señala que dicho sueño sí se cumplió, pero la carga positiva del logro es contrastada con la constatación del verso 9: «ninguno de ellos llegó a viejo». Dicho contraste es intensificado –llevado al límite de la situación irónico-paródica– con el lujo del mausoleo de uno de ellos; es decir, el lujo *en* la muerte. De esta manera, a partir del empleo de algunos rasgos del parlache y de la elipsis –que acentúa el ritmo vertiginoso y lo efímero de la vida–, el poema da cuenta del deseo y del desenlace de la existencia de jóvenes que afrontan determinadas circunstancias en una ciudad que es nombrada en el título del poemario.

En los poemas de Helí Ramírez no se presentan ya expresiones o momentos aislados propios de la oralidad urbana sino que la totalidad de la escritura es permeada por el uso del parlache, como si de una u otra manera la lectura se transformara en una práctica de escucha. De hecho, es recurrente encontrar en su obra poemas completos en los que la ortografía se somete a la fonética, a la sonoridad coloquial, como ocurre en diez de los 79 poemas de *Golosina de sal* (1988): «Hofendida de zu edad», «Laba y haplancha», «Merienda zolitaria», «Ze le monto a la bida», «Uerto», «Triangulo de belaz», «Jardin», «La noche ez un merengue», «Ezmeraldaz rojaz» y «En un paceo a sizneroz». Dicho recurso se encontraba ya en su primer poemario, *En la parte alta abajo* (1979/2015), aunque no en textos completos sino en determinados momentos a lo largo del libro. Asimismo, en la poesía de Ramírez se prescinde en ocasiones de las tildes, se cambian las vocales de ciertas palabras, se usa con recurrencia el hipérbaton y se juntan o se separan palabras y sílabas de manera distinta a la estipulada por la escritura del español, procedimientos que si bien dificultan la lectura, una vez son interiorizados, no afectan la expectativa acústica del texto; es decir, al escucharlos, el sentido no se altera¹⁴⁴. Así, junto con el tratamiento de temáticas

¹⁴⁴ Un ejemplo de la presencia de estos procedimientos en el texto es el poema «Uerto», en el que se insta una oralidad que quiebra la norma de la escritura: «El menor en un año murivundo de bida / Yora lomvrizez y ez zu / Yanto de alma un dolor. / El mallor quinse tiene añoz de deznutrizion / Y zufre taleguera haguda / Y laztima / Trabezuraz no da. / Una de laz peladaz ce lamve el plato y pide maz... / –No joda que no ay...–Rezponde la mama que / A hojo zu familia planifica y por ezo / Por ezo en la cama el vatido le rinde. / Ravioza de miceria y / Seloz (cruel el amvre. / Himajina que zu marido / Le ez hinfiel) / Haporrea la cozina con un valde. / El marido de zalidax a la povresa de zu familia serradax / Yebaito yebaito / Ce ez tira en la cama / A hoir notisarioz / A fumar / Y a pensar en el día

estrechamente ligadas a las violencias de la ciudad periférica, Ramírez construye una poética que, como la califica Juan Luis Mejía, alejada de poses intelectuales, más que urbana es de barriada (citado por de Frono, 2018, p. 19). Varios de los mecanismos mencionados convergen en el poema «La colina (dos)» para ilustrar ciertas dinámicas de violencia que rodean la vida de los jóvenes en los sectores marginales de Medellín:

La colina (dos)

(I)	... Pero	(1)
	cómo no	(2)
	hoy por hoy	(3)
	pasa por allí la setentayuno a	(4)
(II)	Eso era hierba	(5)
	casi monte	(6)
(III)	Yo no le jalaba a eso de los reboliones	(7)
	y aunque en la gallada estaba	(8)
	ninguno se atrevía a obligarme a participar en la carnicería sexual	(9)
	en la que muchos iban a botar la cachucha como decían	(10)
	muchos por primera vez que lo iban a meter en la vulva de una pelada	(11)
	muchos que solo lo habían metido pero en un culo	(12)
	o en el huequito en la cancha	(13)
(IV)	Muchos eran son	(14)
	capaces de matar	(15)
	por sentir el cuerpo de una pelada bajo el cuerpo	(16)
	así sea a las malas adornada de sangre y lamentos	(17)
(V)	Como en toda gallada en la del barrio	(18)
	también habían dos o tres quevradores	(19)
	los que encarretaban a las peladas	(20)
	convenciendo incluso a una que otra pelada	(21)
	de esas sanas y aliñadas que cruzase la esquina	(22)
	o que cayera a uno de los bailes que se hacían	(23)
	para recoger fondos para el equipo	(24)
(VI)	Los fuertes para las peladas en ese entonces	(25)
	eran el zardino, el zarco y el indio	(26)
	Lo que era el zardino y el indio	(27)
	casi siempre arrastraban a las peladas pero para los otros	(28)
	para los fuertes de la gallada	(29)
	cuando la pelada le gustaba a la gallada	(30)
	no eran capaces de enfrentar a la gallada	(31)
	y dejaban a las peladas desprotegidas	(32)
	en manos de los deseos	(33)

ziguienti que ni tan zolo / promezaz le ofrece. / Maz mal ezta... / Con zu cara de noztalngo / Ez un uerto de dezgrasia» (Ramírez, 1988, p. 47).

	que apenas estiraban el dedo de ganas	(34)
(VII)	Hasta el zarco una vez	(35)
	y que es dizque de los fuertes en la gallada	(36)
	se dejó quitar una pelada de milin	(37)
	y ella no quería estar con milin	(38)
	y el zarco se la dejó quitar	(39)
	no fue capaz de responderle a milin	(40)
(VIII)	La arrastraban para un lado de la cancha	(41)
	en donde la manga daba	(42)
	como una especie de curva hacia abajo no honda	(43)
	una pequeña hondonada de metro y medio más o menos	(44)
	con dos piedras grandísimas a los lados	(45)
	quedando una especie de cueva	(46)
(IX)	se podía mover los pies y las manos	(47)
	sentarse mover el cuerpo a los lados con amplitud	(48)
	incluso agachado en cuclillas mejor dicho podía uno moverse	(49)
	claro sin pararse erguido uno	(50)
(X)	En el barrio resultó el chisme de que esa cueva era	(51)
	dizque la cueva del cacique talypascual	(52)
	en donde se pichaba sus mujeres llevadas al ocultarse la luna en una nube	(53)
(XI)	Haya sido lo que haya sido esa cueva	(54)
	en ella nos reuníamos la gallada a tirar coza	(55)
	y nos servía de caleta para guardar los gayos...	(56)

(Ramírez, 2015, pp. 14 - 15)

En el libro *En la parte alta abajo* se encuentran dos poemas que, por su título, entran en un diálogo intratextual: «La colina (uno)» y «La colina (dos)». El primero describe las diferentes imágenes que construyen la panorámica de la colina, es decir, el cerro del barrio periférico en el que se ubica el hablante: «La colina es de cuatro o cinco cuadras / en adobe pelado el frente de las casas. / De lejos las calles son huecos oscuros / los muros se tragan el sol de un trago» (Ramírez, 2015, p. 11). El segundo se ocupa en detalle de una de las prácticas comunes de los grupos de jóvenes en los barrios populares, grupos conocidos como «galladas». Dicha práctica, mencionada en el verso 7, es el «rebolión», definida en el diccionario de parlache como «abusar, entre varios, sexualmente de alguien» (Castañeda, 2005, p. 200)¹⁴⁵. Se trata entonces de una manera propia de nombrar una violencia: «[e]ra una violación en toda regla, punto por punto, pero a nosotros nos gustaba más llamarla el revolión», dice el narrador de la novela *La cuadra* (2016), de Gilmer Mesa,

¹⁴⁵ En el diccionario de Castañeda se habla específicamente de «hacer el revolión» (2005, p. 200).

que aborda la vida en una de las comunas en la Medellín de los años 90¹⁴⁶. El hablante de «La colina (dos)» –así como los narradores de *La cuadra* o de *La virgen de los sicarios*– opera como una especie de mediador cultural que, después de una referenciación espacial, le ilustra el funcionamiento del revolión a un lector/oyente que se presume ignorante de las dinámicas del grupo y lo introduce en lo que sería una especie de ritual de iniciación sexual para algunos: «muchos que solo lo habían metido pero en un culo / o en el huequito en la cancha» (Ramírez, 2015, p. 14).

La oralidad se instala desde el primer verso, donde los silencios prelingüístico –acentuado por los puntos suspensivos– e interfrásticos, así como el lenguaje fragmentado –versos 1 - 6–, parecieran construir lo que sería la respuesta a una pregunta –o serie de preguntas– apenas evocada. La expresión «cómo no» del verso 2, de hecho, opera como ratificación o confirmación de una afirmación que no hace parte del texto y que se plantea como pronunciada por la voz ausente de un interlocutor. El deíctico «eso» –que señala– acentúa el efecto oral, en tanto sugiere una co-presencia entre hablante e interlocutor en un mismo espacio-tiempo, posibilidad que no es característica de la escritura.

A estas indicaciones generales se suman expresiones de tipo coloquial que ingresan al poema para instalar un uso particular del habla y, con este, una toma de distancia –y, con ella, de posición– frente a una lengua que se asume como incapaz de dar cuenta del contexto específico. Entre estas se encuentran palabras que, si bien existen en el español, adquieren en el decir cotidiano –y, por ende, en el poema– nuevos sentidos; es decir, son objeto de procesos de re-semantización, como el caso del verbo «jalar(le)» (practicar una actividad) o del adjetivo «aliñadas» (de aspecto agradable). También aparecen expresiones incluidas en el diccionario de parlache, como el caso del verbo «pichar» (copular) y de los sustantivos «gallada» (grupo de

¹⁴⁶ La práctica del revolión es descrita en la novela de Mesa en los siguientes términos: «El procedimiento consistía en seducir a una muchacha con agasajos y coqueteos varios hasta conquistarla y llevársela a la cama [...] Cuando la chica accedía finalmente a entregarse a alguno, este la conducía a un sitio acordado con antelación: un local desahuciado que fungía de oficina de los pillos, la casa del alguno que estuviera sola porque los padres trabajaban de día o incluso a veces la casa de la misma muchacha. Al ingresar la pareja, el hombre, con alguna excusa, se devolvía y entreabría la puerta para que pasados treinta segundos entraran los compinches armados y obligaran a la mujer a tener sexo con todos y cada uno, a veces por turnos, pero la mayor parte del tiempo al unísono y por los diferentes orificios de su cuerpo» (Mesa, 2016, p. 40).

jóvenes) y «pelada(s)» (mujer joven). Justamente, en la sonoridad que comparten estas dos últimas reposa la tensión de violencia del poema, en tanto los polos que entran en conflicto durante la experiencia del daño –«pelada» - «gallada»– están vinculados por la consonancia. Así, la correspondencia de los últimos fonemas de ambas palabras alberga la oposición entre víctima y perpetradores; de hecho, son estas las dos palabras con mayor recurrencia en el texto: «pelada»/«peladas», nueve apariciones; «gallada», siete apariciones. Por último, aparecen en el poema desvíos de la norma gramatical y ortográfica, como el «habían» y el «quevrados» del verso 19, que ratifican el alejamiento con respecto a la tradición escrita y, por tanto, a la lengua cuestionada.

La distancia con respecto a una lengua limitada e incapaz de dar cuenta de determinadas realidades aparece también en poemas que de manera explícita aluden a la exclusión inherente tanto a las estructuras como a la semántica misma y al uso del español. Un primer caso que vale la pena mencionar es el del poema «*Grammatici certant*»¹⁴⁷, de José Manuel Arango, que propone una reflexión sobre el pronombre «nosotros», paradigma de integración e inclusión, para revelar –en un contexto de discusión, al que alude el título, expresión latina que se encuentra en Horacio y que significa «Los gramáticos discuten» (II, 78)– que este alberga en sí mismo la segregación de la que parecería alejarse. De hecho, en el último verso el propio pronombre es empleado para reemplazar la construcción «son otros» –surgida de la expectativa co-textual–, por medio de un mecanismo cercano a la modificación morfológica que incluye la exclusión alojada siempre en el «nosotros».

Un segundo caso que problematiza o, mejor, cuestiona directamente las violencias de la lengua es el poema «Gramática de la otredad»¹⁴⁸, de Ashanti Dinah Orozco, en el que la voz hablante

¹⁴⁷ «El nosotros / lo saben los gramáticos / es un curioso pronombre / Quiere decir tú y yo / sin él / y también él y yo / sin ti / y también él y yo / contigo y contra el resto / En todo caso excluye siempre a alguien / De esta parte nosotros / de la otra los otros que nosotros» (Arango, 2015, p. 189).

¹⁴⁸ «En la sintaxis de la excepción, sin brújula / ¿Cómo pronuncias en lengua *Zulu* la palabra “nación” y la palabra “frontera”? / ¿Forman fonemas yuxtapuestos en el exilio? / ¿Se utilizará el vocablo “tribu” como semántica de auto-identificación? / Y en pretérito perfecto del indicativo en lengua *wolof* / ¿Cómo expresas en pasado el enunciado: “he sido víctima de abandono estatal”? / ¿Habrá concordancia del sujeto con la acción del predicado? / ¿Tendrá alguna puntuación gravitacional de días, horas, milenios? ¿Se usan las comillas? / ¿Cómo se conjugan en *bereber* los verbos en futuro que connoten la esperanza de la utopía? / ¿Qué urna de adjetivos le encajan a la palabra “ensoñación”? / ¿Es una palabra impúdica o prohibida en esa lengua? / ¿Y “volver a empezar” es una perífrasis verbal, / en la que el primer verbo pierde el significado en pos del segundo? / Si quiero decir en *soninké* con signo admirado y exclamativo,

señala, por medio de preguntas, la intraducibilidad de ciertos términos del español a lenguas africanas. Claramente, no se trata de palabras carentes de conflicto pues están directamente relacionadas con la diáspora africana, realidades nombradas desde un *aquí* ideológico, que podrían incluso hacer «doler» los pliegues de los labios al ser pronunciadas. Es, en pocas palabras, «la sintaxis de la excepción», que alberga en su repertorio vocablos como «esclavo», «diáspora» o «afro», que difícilmente encontrarán resonancia en *zulu, wolof, bereber, soninké, yoruba, swabili o bantú*. Cabe mencionar que tanto en el caso de Arango como en el de Dinah Orozco, los poemas aluden en sus títulos a la idea de «gramática», noción que está ligada a la norma, a la dimensión prescriptiva de la lengua, en referencia a la estructura misma sobre la que se soportan diversas manifestaciones de la violencia cultural.

por ejemplo: / “¡Yo soy descendiente de cimarronas africanas!” / ¿Se organiza la frase sintácticamente en este orden? / ¿La oración lleva alguna interjección de asombro? / ¿Y el prefijo “afro” cuenta con sus propios morfemas derivativos? / ¿Existirá un sustantivo indócil para designar el femenino “cimarrona”? / ¿Funciona como plural o singular según el batir de los remos? / ¿Cómo pronuncias en la fonética tonal *yoruba* la palabra “diáspora”? / ¿Cuántos acentos prosódicos tiene? / ¿Hay que abrir o juntar los pliegues de los labios para balbucearla? ¿Duelen? / ¿Existirá la palabra “esclavo” para designar personas, animales o cosas? / ¿Qué pronombres usas en *swabili* / para el [que espera a la otra orilla del mar y para el que jamás regresa]? / Y si te tienes que despedir para siempre ¿es el diptongo “adiós” una palabra tónica o átona? / ¿Cuántos puntos suspensivos lleva? / Cuando señalas [hacia allá, en dirección a la Matria, al África uterina] / ¿Qué adverbio escoges en *bereber*? / ¿Se acompañará de algunas preposiciones que precisen aspectos de espacio, tiempo y modo / como desde, durante, entre, hacia, hasta, para, por, según? / Y cuando describes en lengua *bantú* el sudor de la historia / debajo de la alfombra de la piel negra y desnuda, ¿lo haces sin enmiendas ni ediciones ortográficas? / ¿Lo sabes hermana y hermano malungo? ¿Lo sabes? / ¿Sabes cómo se traduce la palabra “Libertad”?» (Dinah Orozco, en Ganitsky, 2019, pp. 117 - 118). Como se mencionó en el Capítulo 2, se trata de un poema inédito, que fue incluido en el artículo «Violence, Nature, and Memory in Contemporary Colombian Poetry» (2019), de Tania Ganitsky, cuya selección de poemas surgió de textos enviados por los propios autores.

Buena parte de los casos analizados en este capítulo revelan que el discurso público está soportado sobre silencios, sobre la atenuación de ciertas realidades, como ocurre con el uso del eufemismo, o sobre el ocultamiento de otras, como lo evidencia la necesidad de oponer resistencia a la lengua hegemónica mediante determinadas variaciones lingüísticas. En este sentido, el decir poético no es solo capaz de albergar en sí mismo las diversas posibilidades de significación de los silencios relacionados con el daño sino que advierte sobre lo que el lenguaje calla. Como lo ilustran los versos del poeta Celedonio Orjuela empleados como epígrafe, en ocasiones la palabra puede vaciarse y emplearse como hierba para extenderse sobre la verdad de las cosas e imponer los sentidos más convenientes. Y de intentar podar algo de esa hierba se ha ocupado el discurso poético a partir de su funcionamiento particular.

6. El silencio de la escucha

*Todo en su sitio: el poema, allí,
Como le corresponde, calla.*

ANNA AJMÁTOVA

Afirma el poeta Hugo Mujica que el silencio en sí mismo no es una experiencia, que la experiencia radica en el escuchar¹⁴⁹. ¿Y qué entender por ese escuchar? Para Mujica, «la escucha es darle lugar a la alteridad [...] callarse es dejar decir(se) a *lo otro*»¹⁵⁰. Para Byung-Chul Han, escuchar es un acto que no es pasivo y que se caracteriza por «afirmar al otro en su alteridad. Luego atiendo lo que dice» (2018, p. 113). Es decir, en términos cronológicos –si se quiere–, la escucha antecede a la palabra: «Yo ya escucho antes de que el otro hable, o escucho para que el otro hable. La escucha invita al otro a hablar, liberándolo para su alteridad» (Han, 2018, p. 114). Se trata entonces, en pocas palabras, de un espacio de encuentro con el *otro*, bien sea la «alteridad fundante», en términos de lo trascendente, o el *otro* que remite a una dimensión ético-política, que es en la que ha puesto la atención este trabajo: «La escucha tiene una dimensión política. Es una acción, una participación activa en la existencia de otros, y también en sus sufrimientos» (Han, 2018, p. 120). De hecho, actualmente, el término «escucha» es uno de los más recurrentes en las descripciones que sobre su labor hace la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad en Colombia¹⁵¹.

¹⁴⁹ Entrevista en el programa *Desde el jardín*, episodio titulado «Hugo Mujica - Reflexiones sobre la pandemia», conducido por Cristián Warnken Lihn (Vivir Agradecidos, 2020).

¹⁵⁰ La afirmación de Mujica alude claramente a la dimensión ontológica del silencio, expuesta en el Capítulo 1 de esta investigación. De hecho, para Heidegger, la escucha está íntimamente relacionada con su idea de pensamiento. De acuerdo con Jorge Eduardo Rivera, «[l]a experiencia del pensar [en Heidegger] no consiste en un esfuerzo del pensamiento meramente conceptual, sino que es, más bien, algo así como un mirar o un escuchar muy hondo, que nos abre, en definitiva, al Ser mismo, que se hace sentir en la forma de un silencio radical» (1998, p. 369). Rubén Muñoz, por su parte, señala que en el pensamiento heideggeriano escuchar no remite a la percepción sensible sino «a una escucha pensante que atiende a lo inteligible. La escucha desarrollada por Heidegger es una “escucha ontológica”» (2006, p. 53).

¹⁵¹ El director para el Diálogo Social de la Comisión de la Verdad, Gerson Iván Arias, define a la propia Comisión «ante todo, como un dispositivo de escucha y un instrumento de justicia transicional» (2021, p. 7). Por su parte, el presidente de la Comisión, Francisco de Roux, además de considerar la escucha como una actividad indispensable para el logro de los objetivos de la entidad, ve en ella una institución misma del Estado: «Es el Estado colombiano que aceptó el deber y dio el paso audaz de escuchar, desde la profundidad de la tragedia del conflicto, a millares de víctimas y responsables que quieren aportar a la verdad de nosotros mismos como Nación» (2021, p. 3). Por último, la relevancia de la escucha se

Explorar la escucha es atender a la dimensión acústica de la experiencia del daño, en la que, más que en un acontecimiento dado, se fija la atención justamente en el espacio de compenetración con el *otro* a través de la palabra –o del propio silencio–. Como indica Walter Ong, contrario a la vista que divide, que «sitúa al observador fuera de lo que está mirando, a distancia», existe una relación única del sonido con la interioridad (2009, p. 75). Con el sonido no se interactúa desde la distancia sino que lo escuchado, de una u otra forma, ingresa al oyente. De ahí que se hable de una disposición de apertura, para que la palabra de ese *otro* «entre» *en* quien la recibe. Pensar en la escucha como parte del acto de lectura podría parecer una contradicción. Sin embargo, no lo es, si se considera que se trata de un desplazamiento, de tomar lo que de dicha apertura se daría en una lectura demorada y concernida –tal como la que exige todo texto lírico–, acentuada en este caso por temáticas que interpelan al lector. Este desplazamiento, además, se ve reforzado por la referencia constante de los poemas a la voz, que, como propone María del Rosario Acosta, puede entenderse como el «*locus* de la singularidad en la vida ética y política» (2020, p. 121). Adicionalmente, la configuración enunciativa de buena parte de los poemas analizados –a la que se suman innumerables referencias al universo de lo acústico– presupone un diálogo, una conversación que, además del contenido revelado, fija la atención en el propio acto de revelarlo y proyecta, entonces, la posibilidad de una recepción.

Justamente, este capítulo aborda en un primer momento –«La escucha *en* el poema» un panorama descriptivo de la amplia presencia de la escucha en el corpus de textos analizados, en los que, más que una tematización, se trata de una especie de disposición implícita de la configuración textual en la que la palabra de los hablantes líricos se orienta o busca a un *otro*. Como parte de esta identificación de la escucha en los poemas, se analiza, en un segundo momento del apartado, la pregunta que indaga por *quién* escucha; es decir, por la figura proyectada *en* el texto para acoger la palabra de la voz lírica. Posteriormente, en el apartado «La escucha *del* poema» se reflexiona sobre la disposición del texto lírico como espacio de silencio y de escucha, de encuentro: una instancia que, a la vez, escucha y permite escuchar. Para ello, se indaga en el lugar que ocupa el poeta como figura interpelada por un contexto particular y que juega, por tanto, un papel en la elaboración colectiva del daño, a través de la imaginación y la proyección de intuiciones –no

evidencia también en que ha sido asumida como metodología del propio trabajo de la Comisión, en dinámicas como los denominados Espacios de Escucha.

exentas de problemas— sobre la experiencia del *otro*. Por último, con el fin de enmarcar estas reflexiones en la propia creación poética, el mencionado apartado cierra con el análisis de los poemas «Testimonio», de Fernando Charry Lara —cuya configuración enunciativa alberga en sí misma el encuentro hablante-lector—, y «Quizá diría», de Piedad Bonnet —que, a la vez que tematiza sobre la necesidad imaginativa de la que se vale todo poema al tratar la experiencia del daño, reconoce los propios límites del decir poético para dar cuenta de la alteridad—.

6. 1 La escucha *en* el poema

6.1.1 Presencia y proyección del *tú*

Bien sea desde el estilo directo en que aparece la voz de los hablantes sin mediación alguna; o desde diálogos —monodiálogos— en los que la voz del *otro* no aparece sino que es apenas evocada por el hablante que se dirige a un *tú*; o desde textualidades construidas a partir de la estructura testimonial, en las que una voz se sabe a sí misma testimoniando; o desde la fijación de la palabra ausente en la piedra de los epitafios; o desde la escritura epistolar, que supone ella misma la lectura por parte de *otro*, entre otras elaboraciones de la comunicación lírica, buena parte de los poemas y poemarios de la poesía de la violencia reciente en Colombia acude a estrategias discursivas que implican o proyectan la presencia de un interlocutor. En términos enunciativos, se trata de lo que Ángel Luis Luján (2005, pp. 235 - 236) entiende como un doble nivel en la comunicación lírica, en la medida en que, en estos casos, el poema estaría dirigido a un destinatario distinto a su receptor natural, el lector: «quien decide [intratextualmente] la naturaleza y determinación del interlocutor poético no es el autor sino la entidad que aparezca en su poema como hablante».

Tal vez el caso en que con mayor claridad se percibe esta necesidad explícita de interlocución por parte de las voces que aparecen en los textos sea el de *Conversación a oscuras* (2014), de Horacio Benavides, cuyo carácter dialógico —anunciado desde el título— atraviesa todo el poemario. Voces de víctimas, de espectros, de familiares y testigos se encuentran para dar cuenta de la experiencia del daño y expresar sentimientos de dolor frente a la ausencia, de culpa o de deseo de venganza. Se trata de 23 poemas construidos en torno a lo que Luján teoriza como una «enunciación casi teatral» (2005, p. 321), elaborada a partir de recursos ortotipográficos como las comillas, las rayas

o la diferenciación espacializada de las intervenciones para eliminar los indicios de la mediación autorial. Además de esta puesta en escena de diálogos entre personajes ficticiales, otra configuración recurrente en el poemario es la del hablante que se dirige a un *tú*, explícitamente aludido, depositario de la demanda de la voz lírica, como ocurre en otros 20 poemas. Este último esquema rige también el poemario *Puerto calcinado* (2003), de Andrea Cote, en el que 19 poemas están contruidos a manera de monodialogos, en donde aparece la referencia a un *tú* cuya palabra no se encuentra en los textos.

En cuanto a la configuración testimonial, esta se da principalmente en el poemario *Reino de peregrinaciones* (2017), de Hellman Pardo, en el que, si bien se proponen temas, imágenes y resonancias estrechamente asociables con el referente del caso colombiano, se construye un universo ficcional que no pretende operar como constatación fáctica de unos hechos específicos. Sí incluye, no obstante, estrategias meta-poéticas que otorgan a los testimonios, de un lado, unidad –en tanto parte de un mismo cometido– y, de otro, verosimilitud –en tanto busca incidir en el pacto de lectura a través de la eliminación de la instancia de mediación–. En este caso, como se comentó en el Capítulo 3, la estrategia consiste en la inclusión del fragmento de una columna de opinión, firmada por uno de los testimoniante –Joaquín Ronderos–, a manera de epígrafe para todo el poemario; se trata de un epitexto que es, a la vez, parte del contenido ficcional del libro, con el que se le plantea un guiño al lector, instancia en la que recaen de manera in-mediata las voces de los sujetos que testimonian en cada uno de los poemas.

La fijación de la escritura en la piedra del epitafio o del cenotafio se presenta en los poemarios *Diario de los seres anónimos* (2015), de Ómar Ortiz, y *Agradece a la piedra* (2018), de Jorge Mejía Toro. El primero de ellos guarda estrechas similitudes con *Reino de peregrinaciones*, en la medida en que integra la voz de diversos hablantes a manera de una colección de epitafios que abre también con un gesto meta-poético incluido en el poema «El curioso compilador»¹⁵², título que sugiere

¹⁵² «Deseosos de eliminar el figoneo humano, / los sacerdotes cercaron la curiosidad de nefastos peligros. / Pero aunque la búsqueda nos cueste el paraíso, / hombres y mujeres permanecemos ávidos de lo oculto. / Nos encanta esculcar, mirar, catar, / sonsacar al otro sus pequeñas historias, / reflejo y consuelo de nuestras mezquindades. / Por eso les entrego este breviario, / fruto de mi ociosidad y de mi ingenio. / De las cualidades que desde temprana edad / debe reunir un escritor: / una obstinada pasión por la belleza, / un exagerado apego a sí mismo / y un notable apetito por la desmesura y el engaño. / Lo demás son retóricos embelecados / que inventan críticos y profesores de literatura» (Ortiz, 2015, p. 9). La referencia del propio poema a la escritura establece un juego con la idea del compilador del título, una

que la recuperación de los testimonios fue obra de alguien que los compiló para hacérselos llegar a los lectores. El segundo incluye 59 epitafios dirigidos en su mayoría a un *tú* que se integra a las figuras de «viajero», «caminante» o «feligrés» que recorren las tumbas/páginas para dar voz al vacío mediante la lectura. En cuanto a los hablantes, solo unos pocos aparecen auto-referenciados en los textos: personajes célebres de la antigüedad histórica o mítica, como Pitágoras, Licurgo, Aquiles o Constantino; los demás son testimonios de voces anónimas. En unos y otros se plantea la tensión presencia-ausencia propia de la palabra de quien ya no está, pues, como se indica en «Preámbulo», «toda tumba es un cenotafio» (Mejía, 2018, p. 17). Contrario al libro de Ortiz, el de Mejía está configurado a partir de epigramas que en ningún caso superan un tercio de la página y que se constituyen en posibilidad de albergar el silencio que no debe usurpárseles a los muertos, como lo reconoce el propio Mejía en otro de sus textos (2002, p. 156). De hecho, el epitafio es aquí ya una especie de ruina, de escritura que alberga en sí misma el vacío:

Cubrieron mi sepultura con tierra. Más tarde la protegieron con un montículo de piedras. Le añadieron, tiempo después, una lápida de cerámica con mi nombre grabado en altorrelieve. Y, finalmente, erigieron un monumento coronado por una fiel reproducción en mármol de mi rostro, encargada a cierto escultor famoso. La obra del olvido estaba completa (Mejía, 2018, p. 31).

El monumento –instrumento para el recuerdo– aparece, paradójicamente, como evidencia del olvido que guarda en su interior. Aquello a lo que el viajante/lector accede no es sino una especie de cáscara que envuelve el vacío. La palabra en la piedra es entonces aquella que de una u otra manera es consciente del silencio que ella misma implica: una indicación a un *aquí* meramente simbólico: «¿Te asombra, viajero, la alegoría de mi sepulcro?» (Mejía, 2018, p. 29), (se) interroga la voz que abre la serie de epitafios y que operaría como el primero de los versos del libro.

La escritura epistolar, por su parte, aparece con cierta frecuencia en la obra del poeta Juan Manuel Roca¹⁵³. Para el caso particular de esta investigación resulta de interés su presencia en poemas

ambigüedad que se acentúa incluso con la idea del apetito por el engaño explicitada en uno de los versos. La estrategia metapoética, por su parte, es acentuada con la presencia de «los lectores», en plural, a los que el compilador «entrega» el breviario.

¹⁵³ En general, es recurrente en la obra de Roca la adopción de registros que aluden explícitamente a la fijación de la palabra en la escritura, mecanismo que evoca en el poema mismo a su destinatario. Además de los poemas arriba mencionados, ocurre lo mismo en «Epitafio» (1979/2016), «Epitafio» (1990/2016), «Carta al señor de Transilvania» (1990/2016), «Epitafio del aguafiestas» (1995/2016) y varios de los poemas construidos como testamentos o memorias incluidos en los poemarios *Las hipótesis de Nadie*

como «Una carta rumbo a Gales», «Parte de guerra», «Lista negra», «Botellas de un naufrago», «Carta en el buzón del viento», «Carta del incierto», «Grabado», «Episodios de la bruma», «Cantata del país salvaje» y «Panfletos», que hacen parte de *País secreto* (1987) y que operan como mecanismo para construir desde la intimidad una mirada a lo público: se trata de una especie de corresponsalía en la que el hablante se ubica enunciativamente en ese «país» que atraviesa todo el poemario para dar cuenta al mundo de lo que allí ocurre. Si bien únicamente en el primero de estos aparece mencionada la destinataria del poema –«dulce señora»–, son términos como «carta» o «parte» en los títulos de los poemas y las marcas discursivas sobre las condiciones de la escritura los que aluden a un *tú* y evocan la propia actividad de recepción.

Una carta rumbo a Gales

- | | | |
|------|--|------|
| (I) | Me pregunta usted dulce señora | (1) |
| | Qué veo en estos días a este lado del mar. | (2) |
| | Me habitan las calles de este país | (3) |
| | Para usted desconocido, | (4) |
| | Estas calles donde pasear es hacer un | (5) |
| | Largo viaje por la llaga, | (6) |
| | Donde ir a limpia luz | (7) |
| | Es llenarse los ojos de vendas y murmullos. | (8) |
| | Me pregunta | (9) |
| | Qué siento en estos días a este lado del mar. | (10) |
| (II) | Un alfileteo en el cuerpo, | (11) |
| | La luz de un frenocomio | (12) |
| | Que llega serena a entibiar | (13) |
| | Las más profundas heridas | (14) |
| | Nacidas de un poblado de días incoloros. | (15) |
| | ¿Y el sol? | (16) |
| | El sol, un viejo drogo que ha lamido esas heridas. | (17) |
| | Porque sabe usted, dulce señora, | (18) |
| | Es este país una confusión de calles y heridas. | (19) |

(2005/2016) y *Testamentos* (2008/2016). Cabe mencionar en este punto el poema «Carta», de Pedro Arturo Estrada, incluido en *Oscura edad y otros poemas* (2006) y que, si bien no incluye marcas sobre el destinatario, sí evoca en el título la orientación a *otro* y, en el primer verso, los deícticos sobre el lugar de la escritura: «Desde estas montañas *el verde* / todavía *es de todos los colores*, incluso el rojo. / Qué exuberancia de la tierra. Qué exuberancia de los frutos / Qué exuberancia de la muerte» (2006, p. 32). Asimismo, vale la pena en este punto hacer referencia al poemario *La ciudad que me habita* (1989), de Mery Yolanda Sánchez, en el que –en línea con la corresponsalía del libro de Roca– varios de los poemas están escritos desde un *aquí* que se asume como propio –«mi barrio», «mi ciudad», «mi país»– para dar cuenta de un lugar en donde «la muerte / se acuesta en los diarios. / Ocupa los sitios / de las licitaciones / y en las propagandas / saca la mano / para pincharnos, / y en los clasificados / la muerte / ocupa el hecho / de estar más vigente / que el viejo / arrendador de habitaciones» (1989, p. 21). Hay incluso un poema en registro epistolar titulado «Carta a Carlos Iván», alocutario en quien la hablante piensa «para olvidar la rumba / donde los disparos / son la partitura / del himno nacional» (1989, p. 93).

- | | | |
|-------|--|------|
| (III) | La entero a usted: | (20) |
| | Aquí hay palmeras cantoras | (21) |
| | Pero también hay hombres torturados. | (22) |
| | Aquí hay cielos absolutamente desnudos | (23) |
| | Y mujeres encorvadas al pedal de la Singer | (24) |
| | Que hubieran podido llegar en su loco pedaleo | (25) |
| | Hasta Java y Burdeos, | (26) |
| | Hasta el Nepal y su pueblito de Gales, | (27) |
| | Donde supongo que bebía sombras su querido Dylan Thomas. | (28) |
| | Las mujeres de este país son capaces | (29) |
| | De coserle un botón al viento, | (30) |
| | De vestirlo de organista. | (31) |
| (IV) | Aquí crecen la rabia y las orquídeas por parejo, | (32) |
| | No sospecha usted lo que es un país | (33) |
| | Como un viejo animal conservado | (34) |
| | En los más variados alcoholes, | (35) |
| | No sospecha usted lo que es vivir | (36) |
| | Entre lunas de ayer, muertos y despojos. | (37) |

(Roca, 1987, pp. 11 - 12)

Desde el primer verso el poema acoge la palabra –y la escucha– de *otro*: la «dulce señora», cuya voz se inserta en el texto del hablante cuando este reitera la pregunta para introducir su discurso, mecanismo que se repite en los versos 1 y 2 y en los versos 9 y 10. Y es en esa apropiación que hace el *yo* de la palabra del *tú* como conocemos las inquietudes que motivan la descripción de lo que ocurre «a este lado del mar». La distancia que fundamenta el carácter epistolar está dada por el contraste entre el nombre propio del título «Gales» y los deícticos que indican dónde se encuentra el hablante/escritor: los adjetivos demostrativos «este» y «estas» aparecen seis veces y el adverbio «aquí» aparece tres, en señal de que es esa distancia la que alberga justamente el acento del poema: una distancia que es a la vez geográfica y axiológica. Claramente, el contraste del poema no se establece únicamente en el aquí/allí espacial, sino que se encuentra también en las propias contradicciones que se hallan en «este país»: «Aquí hay palmeras cantoras / Pero también hay hombres torturados [...] Aquí crecen la rabia y las orquídeas por parejo». La vida y la celebración se intercalan con el horror y el dolor. «Una carta rumbo a Gales» guarda cercanía enunciativa y temática con el poema «Carta en el buzón del viento», en el que el hablante reitera la fórmula del corresponsal que informa desde un *aquí* sobre «este ebrio rincón del mundo»:

Carta en el buzón del viento

- | | | |
|-----|-----------------------|-----|
| (I) | Sin saber para quién, | (1) |
|-----|-----------------------|-----|

- | | | |
|-------|--|------|
| | Envío esta carta puesta en el buzón del viento. | (2) |
| | Oscuros hombres han merodeado a mi puerta | (3) |
| | Con gabanes abultados por la escuadra de una lugger, | (4) |
| | Y en la noche, mientras leía a mis poetas enlunados, | (5) |
| | Una legión de sombras ha roto mi ventana. | (6) |
| (II) | No son duendes. | (7) |
| | No son fantasmas los habitantes de este ebrio rincón del mundo, | (8) |
| | Y sin embargo, | (9) |
| | Nos hemos visto dando nombres propios a un vacío: | (10) |
| | Hay un poblado de hombres desaparecidos | (11) |
| | Y es frecuente escuchar en las calles y en los bares | (12) |
| | A las gentes que hablan de abandonar un país como un barco que naufraga. | (13) |
| (III) | Sin saber para quién, | (14) |
| | Escribo esta carta puesta en el buzón del viento, | (15) |
| | Desde una nación donde alguien proscribe el sueño, | (16) |
| | Donde gotea el tiempo como lluvia envilecida | (17) |
| | Y la risa es condenada por traición a los espejos. | (18) |
| (IV) | No sé a quién pedirle que abra su ventana | (19) |
| | Para que entre esta carta puesta en el buzón del viento. | (20) |

(Roca, 1987, pp. 19 - 20)

Más que acentuar contrastes, «Carta en el buzón del viento» se soporta sobre la necesidad de informar, evidenciada en la reiteración del enunciado que abre las estrofas I, III y IV; es decir, el paralelismo del no saber para quién de los primeros versos y los verbos de los segundos: «envío», «escribo», «poner». Ya no es la curiosidad de un *otro* la que motiva la reflexión, sino la propia situación de un país –donde la poesía, el sueño y la risa se hacen imposibles– la que fuerza al remitente de la carta a insistir en su envío, aun cuando no se tiene claro a quién acudir. Y es justamente en esa incerteza del destinatario donde radica la diferencia con el poema anterior. Se trata de un llamado, de una especie de denuncia –los versos del 3 al 6 dan cuenta de un acontecimiento puntual– que urge hacer y que urge hacer llegar a alguien.

La configuración epistolar opera en el poemario de Roca como metáfora de la propia creación poética, como lo revela al evocar la imagen de la botella del naufrago: «Pienso: quizás los poemas solo sean / Mensajes enviados por un naufrago, / Botellas con gritos pobremente escritos / Que acaso vayan desde el mar de los silencios / A las playas del olvido» (1987, p. 16). Bien sea al azar del «buzón del viento» o al de las «playas del olvido», el poeta se aferra, se afirma en su envío: «Pero he aquí que lanzo una botella y otra» (Roca, 1987, p. 16). Es esta una imagen arquetípica, que había sido referida ya por poetas como Ossip Mandelstam y Paul Celan. Para el primero:

«algunos poemas (bajo la forma de envío o dedicatoria) pueden estar dirigidos a personas concretas, la poesía en su conjunto está siempre dirigida a un destinatario desconocido de cuya existencia el poeta no puede dudar sin dudar de sí mismo» (1995, p. 195). Para el segundo:

Puesto que es una manifestación del lenguaje y por tanto esencialmente dialógico, el poema puede ser una botella de mensaje lanzada con la confianza –ciertamente no siempre muy esperanzadora– de que pueda ser arrojada a tierra en algún lugar y en algún momento, tal vez a la tierra del corazón. De igual forma, los poemas están de camino: rumbo hacia algo. ¿Hacia qué? Hacia algo abierto, ocupable, tal vez hacia un tú asequible, hacia una realidad asequible a la palabra (Celan, 2016, p. 498).

Como afirma Luján, «en literatura no hay duda: el poema está escrito para que comunique algo al lector, aunque se dirija también al mismo tiempo a otra persona» (2005, p. 236). Así, en último término, la escucha dispuesta o provocada por el poema es asumida por el lector; un lector que, como indica Tania Ganitsky al referirse justamente a la poética de Paul Celan, es «mucho más que un lector: es un tú interpelado, el poema lo busca, lo necesita para configurarse como tal, como poema» (2014, p. 112). Pero, como indica Hugo Mujica, el poeta también escucha: «el escritor es aquel que escucha lo que la vida le cuenta que aprendió viviéndolo a él»¹⁵⁴. Antes de reflexionar entonces sobre esta escucha del mundo que hace el poeta para arrojar el mensaje a ese último destinatario que es el lector –escucha, a su vez, del poema–, vale la pena profundizar en la construcción textual de quienes reciben la palabra de los hablantes líricos en los poemarios analizados, y que se enmarca en el esquema de recepción lírica de Luján como «apelación a entidades capaces de comunicarse» (2005, p. 233).

6.1.2 La escucha de la madre

Si en la poesía de la Violencia era común que el *tú* del poema se alojara en el guerrero, en el líder político o en abstracciones –«apelación a entidades que no se pueden comunicar» (Luján, 2005, p. 223)– como la tierra, la patria –como ocurre, por ejemplo, en el poema «Patria violenta», de Jorge Gaitán Durán¹⁵⁵– o en un «Dios omnipotente» –en particular, en la poesía de carácter

¹⁵⁴ Entrevista en el programa *Desde el jardín*, episodio titulado «Hugo Mujica - Reflexiones sobre la pandemia», conducido por Cristián Warnken Lihn (Vivir Agradecidos, 2020, 52m40s).

¹⁵⁵ «Violenta patria mía: / en mí creció tu amor tardío / como una bocanada de perfume salvaje. / Todo estaba impregnado de ti, / el mar, los cien países / que conocí, con tu dolor siguiéndome / como si fuera ya mi propia sombra. / Me bastaba nombrarte y ya tenía / el gusto de tu piel: un sabor a panal / colgado en los fragmentos de los árboles de mi tierra. / Mientras más me alejaba de tu suelo / más me reconocía

religioso (Galeano, 1997, p. 74)—, usualmente en tonos elegíacos o de lamento cuyo énfasis radica en el contenido mismo del poema, en el grupo de poemas que componen el corpus de esta investigación, la apelación —y, con ella, la atención— se desplaza a la pregunta por *quién* escucha *en* el poema y por el acto mismo de enunciar-escuchar. Así, aparecen entonces en los textos instancias que parecieran acoger con mayor apertura las que suelen ser las voces de las propias víctimas; se trata, usualmente, de familiares, en los que la mayor responsabilidad de escucha recae, claramente, sobre la madre.

Una de las presencias más constantes en la reciente poesía sobre la violencia en Colombia es precisamente la figura de la madre. Sin embargo, pocas veces aparece representada verbalmente por el contenido del poema, salvo algunos rasgos fragmentados que permiten esbozar una imagen. La presencia, en cambio, está principalmente configurada por medio del lugar que ocupa la madre como el *tú* de la enunciación; es decir, se presenta como una interlocutora ausente, apenas evocada por la voz de los hablantes. Más que como personaje descrito, la madre opera entonces como espacio sugerido para depositar la palabra del hablante, comúnmente víctima del daño. Se trata de una estrategia textual —la configuración de un alocutario— que operaría, de acuerdo con los planteamientos de Carlos Thiebaut sobre el testimonio¹⁵⁶, como apertura para que el hablante enuncie su demanda de reconocimiento y de cuidado, demanda que se consolida entonces, en primer término, en la escucha que ofrece ese *tú*.

En este sentido, la presencia de la figura de la madre como escucha —construida, principalmente, a partir del recurso único de nombrar(la)— toma distancia de la descripción tradicional de la madre sufriente, que refuerza «arquetipos de victimización» (Gamboa, 2016, p. 36) y reduce al sujeto a una única postura frente al daño. De hecho, las figuras femeninas han sido históricamente condenadas por diversas representaciones a «estar eternamente suspendidas en

en tu destino, / mi amor era más grande y tu belleza / rural crecía con el sufrimiento. / Ahora, ¿quién podrá negarme / tu combate nocturno? / ¿Quién podrá quitarme de las manos / el puñado de tierra empapada en la sangre / de mis hermanos y esa rama verde / que antes de partir arranqué de tu seno?» (Gaitán Durán, en Roca, 2018, p. 54). Se trata de un poema que no está incluido en la *Obra literaria* (1975) de Gaitán Durán, ni es común su presencia en las antologías de poesía colombiana, más allá de la mencionada antología temática de Roca. De acuerdo con Santiago Espinosa (2015, p. 117), el poema fue «rescatado» varios años después de la muerte del poeta.

¹⁵⁶ «La víctima en su testimonio», Seminario Teorías del Sujeto, Universidad Carlos III de Madrid, 21 de febrero de 2019.

instantes de dolor» (Gamboa, 2016, p. 36)¹⁵⁷ o a estereotipos pasivos y pacíficos (Truñó, 2007, p. 133)¹⁵⁸, como puede leerse en versos como los del poema «De una mujer a un soldado», de Carlos Castro Saavedra, uno de los autores que más abordó el fenómeno de la Violencia en su obra: «Sufro tanto, querido, sufro tanto, / que mojo tu recuerdo con mi llanto / a toda hora, interminablemente» (1974, p. 89). La presencia de la madre en la mayor parte de la creación poética analizada en esta investigación no se construye entonces desde la caracterización de un sujeto determinado por unos rasgos y comportamientos esperables sino desde la proyección de una especie de atmósfera orientada a la escucha, a una apertura en la que la palabra de ese *otro* – hablante– se despliega para atender la confesión, la búsqueda de reconocimiento, el reclamo político o el mencionado deseo de venganza.

De los poemarios analizados es en *Conversación a oscuras* (2014) donde se evidencia la mayor presencia de la figura materna en los textos. Esta se encuentra evocada, por ejemplo, en poemas como «Escuché tu llamado, madre», «Nos recogieron en la plaza», «—¿Y por qué salimos de noche?», «—¿Dónde estará ese perrito...», «—Vuélvete hijo que aquí», «Volaba sobre la línea de la carretera» y «Mi casa estaba vacía»¹⁵⁹. En los dos primeros se da justamente esa evocación de

¹⁵⁷ Las citas de Alejandro Gamboa son tomadas de su artículo «Víctimas del arte: reflexiones en torno a la representación de la guerra en Colombia», cuyo enfoque resulta pertinente para alertar sobre la manera en que tradicionalmente ha sido representada la figura de la madre en distintas expresiones sobre la violencia en Colombia. A partir de la crítica de la obra *Sudarios*, de la artista Erika Diettes, Gamboa se centra en advertir sobre la fijación de estereotipos y en cuestionar que «[l]as representaciones reduccionistas de las víctimas presuponen y reproducen formas de subjetivación: se asocia a las víctimas con características de inocencia, falta de responsabilidad y superioridad moral, al tiempo que se espera de ellas que actúen de una manera determinada, fijándolas a una identidad que puede negar su agencia» (2016, p. 36). De acuerdo con Gamboa, las reducciones o sobre-simplificaciones de la figura de la madre alrededor de la mujer sufriente obedecen principalmente a lo que denomina «marianismo», que tiene que ver con «un concepto sociológico que exalta lo femenino y maternal, la abnegación, la humildad, la pasividad, la tristeza y el sacrificio de las mujeres como valores que asignan un estatuto moral a las mujeres» (2016, p. 36); se trata, claramente, de un concepto que alude a la enorme influencia de la imaginaria cristiana en las representaciones artísticas de lo femenino.

¹⁵⁸ A propósito de esta estereotipización, desde una perspectiva de género, María Truñó Salvadó extrae lo que denomina unas «dicotomías en el imaginario patriarcal» con respecto a la visión que se tiene de lo masculino/hombre y de lo femenino/mujer en la guerra. En el primer campo, incluye ideas como «fuerte», «agente», «perpetrador», «agresivo», «violento», «guerrero», «con poder», «dominador» y «público»; en el segundo, «vulnerable», «pasiva», «víctima», «cuidadora», «no-violenta», «pacífica», «sin poder», «subordinada» y «privado» (2007, p. 133).

¹⁵⁹ En los poemas «Lavo tus heridas», «¿Cierto que las que zumban son las abejas...», «Han cesado los gritos de dolor», «Aguarda, hijo, no te apresures», «—No suenan por aquí los pájaros», «—¿Y ahora qué ve?», «—De repente en medio de los sueños», «—No sé si voy o si vengo» y «—¿Qué se hicieron los pájaros...» es la palabra «hijo» la que da cuenta de que uno de los interlocutores del diálogo del poema es alguno de los progenitores; no obstante, en estos no se identifica si se trata de la madre o del padre.

la madre a partir de su configuración como el *tú* del poema; en los dos siguientes, la madre interviene directamente en los diálogos y, en los dos últimos aparece como añoranza –el pasado como deseo– del hablante. La acción de «Escuché tu llamado, madre» es justamente motivada por la voz de la madre cuyo efecto activa el recorrido del hablante-espectro hacia la casa materna; el testimonio está dirigido a la madre, a quien se le cuenta que se trató de un recorrido frustrado, pues el hablante asumió que ella dormía «agotada por la pena» y prefirió no despertarla. En «Nos recogieron en la plaza» se presenta el esquema paradigmático del testimonio en que el sujeto da cuenta de la experiencia del daño a un *otro* que escucha; como se mencionó en un apartado anterior, el poema alberga la posibilidad del quiebre de la palabra mediante el reconocimiento de que «Lo que vino no te lo puedo contar, madre» (Benavides, 2014). La alusión a la madre se da únicamente en ese último verso del poema, instante en que se asume la enunciación testimonial: el vocativo proyecta la palabra hacia una escucha en el momento mismo en que se reconoce que su testimonio se encuentra en la frontera entre el contar y el callar. En «–¿Y por qué salimos de noche?» se presenta un diálogo directo entre un hijo y su madre, en el que la función de la segunda es la de tratar de explicarle a su hijo las decisiones que debió/deberá tomar frente a una situación límite:

- ¿Y POR QUÉ salimos de noche? (1)
- Porque no pudimos salir de día (2)
- ¿Y mi padre por qué no va con nosotros? (3)
- Pasito hijo que nos descubrirán (4)
- Estas piedras duelen, ¿por qué no me pusiste los zapatos? (5)
- Por agarrarte a ti no cogí los zapatos (6)
- ¿Y para dónde vamos? (7)
- Para algún lugar, hijo, para algún lugar vamos (8)

(Benavides, 2014)

La escucha que acoge pacientemente preguntas que albergan cierto grado de ingenuidad es frecuente en los poemas de *Conversación a oscuras*, que suelen indagar en la dificultad de *decir(les)* la guerra a los niños. En algunos de los diálogos, como se vio anteriormente, se eufemiza la complejidad de la situación; en otros, se responde con algo de evasión o practicidad. En este caso, por ejemplo, se elude la pregunta por la situación del padre –verso 3– con una indicación sobre la necesidad de mantener un volumen bajo en los enunciados. El interrogante queda entonces irresuelto, es silenciado o, mejor, ensordecido para evitar suministrar información que pueda resultar dolorosa, con el fin de proteger de la verdad al interlocutor, a la vez que se da también cuenta de la acción efectuada –verso 6– para proteger su vida. También «¿Dónde andará

ese perrito...» aborda el diálogo madre hijo-niño, en este caso con preguntas difíciles del niño con relación a la presencia de seres queridos en los umbrales entre vida y muerte. En uno u otro caso –así como en todos los diálogos adulto-niño en que no se especifica si se trata de la madre o del padre– se da una tensión entre la voluntad de la escucha de la voz del hijo por parte de la madre y la necesidad de ofrecer respuestas cortantes que eviten la profundización en una realidad incontable.

En el poema «Vuélvete hijo que aquí» –analizado en el Capítulo 5– se presenta también la idea de una protección de la madre hacia el hijo pero ya no en términos de atenuar o esconder una verdad sino de evitar que el hijo alcance a su madre en la dimensión espectral de la muerte. Por último, en «Volaba sobre la línea de la carretera» y «Mi casa estaba vacía» se presenta una especie de imagen madre-casa que se posiciona como destino deseado del hablante pero al cual ya no es posible acceder. Esa madre a la que se le habla de la añoranza de un pasado deseable pero inaccesible aparece también en los poemas «Miedo», de Andrea Cote y «Madre», de Néstor Raúl Correa.

El poemario *Los días derrotados* (2016) está construido, prácticamente en su totalidad, desde la impersonalidad; es decir, la voz de un hablante no implicado en la acción que describe imágenes que metafóricamente aluden a masacres emblemáticas de la historia del dolor en Colombia. Únicamente en dos poemas aparece anunciada la presencia de un *tú*: se trata de las figuras de la madre y de la abuela –madre también– en «Mapiripán (Los pliegues del agua)» y «La Gabarra (Pájaros nocturnos)», respectivamente. Como se vio en un capítulo anterior, en «Mapiripán (Los pliegues del agua)» la madre aparece como depositaria de la reflexión de la voz lírica que explica –después de descartar distintas opciones– que el malestar del temple anímico del pueblo obedece al río Guaviare, «estanque de cuerpos condenados». En «La Gabarra (Pájaros nocturnos)» no se da la escucha como disposición para la palabra del *otro*, sino que la voz del hablante opera como presagio/advertencia de lo que ocurrirá: «Despierta abuela / te viene preguntando / una legión de pájaros nocturnos. / Levántate de esa hamaca remendada por el engaño / te esperan para despoblar / la última resurrección de la belleza» (Pardo, 2016, p. 36). Por tratarse de la abuela, se entiende que la voz del nieto/de la nieta cuenta con cierto conocimiento de lo que está por ocurrir y deba explicárselo a esa figura ya mayor, que es elogiada como el último vestigio de belleza de un pueblo que será próximamente arrasado.

La figura de la madre aparece mencionada en tres de los poemas de *Diario de los seres anónimos* (2015), de Ómar Ortiz. En «Héctor Fabio Díaz», poema que se abordó anteriormente, la madre es aludida en el testimonio como aquella que acostumbraba hacer con su hijo un ritual de despedida y que ahora tiene tan solo una fotografía suya que «lleva a cuestras en plazas y desfiles» (Ortiz, 2015, p. 49). A pesar de lo breve de las menciones, la última de estas dialoga directamente con la agencia que han asumido particularmente las madres en las décadas más recientes del conflicto colombiano: el dolor se desplaza de una dimensión íntima y estática al espacio de lo público y la demanda de reconocimiento y verdad. Asimismo, en el poema «Graciela Ortiz», es la propia madre la que pide venganza, en otra forma de distanciarse del estereotipo de la madre sufriente: «Mas ruego al cielo que los rufianes / (siempre jugaron con naipes marcados) / encuentren escarmiento / y la carta de la torre se invierta / en sus dominios» (Ortiz, 2015, p. 37). La escucha de la madre se encuentra, por último, en el poema «Giovanni Eduardo García», en el que el hablante reconoce en su madre el espacio de confianza para hacer una confesión: «Pero la carne es débil, madre, / [...] ahora estoy en pecado. / Nadie, nadie me advirtió del enorme atractivo / del conductor de la tía Sofí, negro hermoso, / que goza de mí en el patio. / Perdón, madre» (Ortiz, 2015, p. 43).

También el poema «Falso positivo (su voz)», de Leonardo Torres, abordado en el Capítulo 5 de esta investigación, se configura como testimonio –desde la ausencia– que descansa en la madre. Justamente, es por esa ausencia que el hablante le pide recurrentemente perdón a la madre, pues «Sabías que lo propio de los hijos es volver...» (en Restrepo, 2014, p. 61). El poema se mueve en la tensión entre la madre que espera y que la madre que reclama. Su actitud es trazada por el testimonio del hijo, quien, como espectro, conoce lo que ha ocurrido con él mismo y con ella, durante la espera. De ahí que en las últimas estrofas se pase del perdón a la demanda: es en la madre en quien se deposita la búsqueda de la verdad, en contra de las versiones oficiales: no se trató de una baja en combate –como lo ha pretendido hacer creer «este pelotón de sombras», «este ejército de engaños»– sino de un «falso positivo».

Como se mencionó arriba, es también frecuente en los poemas la presencia de otros alocutarios con un parentesco cercano con respecto a los sujetos de la enunciación. Entre estos se encuentran las figuras de hermanos e hijos. No obstante, más que la voz de una víctima que

busca que su palabra y su experiencia sean acogidas y reconocidas, prima en estos casos una relación asimétrica entre quien conoce el contexto del daño y quien debe ser orientado o advertido para saber cómo desenvolverse en él. Así está construida la mayoría de los poemas de *Puerto calcinado* (2003), en los que la voz hablante se dirige a su hermana —«María»—, bien sea en un tono explicativo o en un modo imperativo, para dar cuenta de lo que implica habitar ese puerto o para indicar cómo habitarlo. La referencia a María como *tú* del poema aparece en «La merienda», «Un rincón para quedarse», «Llanto» y «Canción para la noche». Un motivo recurrente en los versos de Andrea Cote es el llamado que le hace la voz lírica a su hermana —niña— para que, por favor, descansa a pesar del dolor: «Mansa, Marianita, / mejor acuéstate sin piel / sin corazón / que tienes que dormir todo tu sueño / aunque la casa esté incendiada» (2003, p. 33).

Este tono orientador, claramente, se presenta también en aquellos poemas en los que el *tú* recaer en la figura del hijo —de hecho, para la tradición cristiana, «la escucha es una propiedad del Hijo, la aspiración de todo aquel que vive como aprendizaje» (Andrés, 2017, p. 29)—. Así, esta relación de aprendizaje, recomendación o instrucción se evidencia en versos como «Aléjate por el sueño, hijo / y no vuelvas la mirada / a esta tierra maldita» (2014), del poema «Han cesado los gritos de dolor», de Horacio Benavides, o como en los del comentado poema «Haz como si», de Néstor Raúl Correa: «Haz como si los cuerpos que bajan por el río / con gallinazos / no fueran de nadie / hija mía» (2019, p. 23).

La interlocución con la figura del hermano en *Conversación a oscuras* se desenvuelve en un registro distinto al de la advertencia, la explicación o la eufemización de un contexto adverso, pues el hermano/*tú* se encuentra en esa otra dimensión que es la muerte¹⁶⁰. Estos registros pueden encontrarse en poemas como «Te metieron en una bolsa negra», «Llamaste en mi puerta» y «— Dicen que hay un pájaro». En el primero de ellos se presenta el relato de lo que ocurrió con el propio interlocutor —como si de una u otra manera en ese espacio de la muerte fuera imposible

¹⁶⁰ Por informaciones suministradas en entrevistas (Caraballo, 2013) —así como por la dedicatoria misma del poemario a la memoria de Javier Benavides— se sabe que Javier Benavides, hermano de Horacio Benavides, fue víctima de la violencia. No obstante, en los poemas no hay indicios que les asignen esta carga referencial directa, más allá de diálogos o intentos de diálogo de un hablante con su hermano ausente. La figura del hermano se encuentra también en poemas de otros libros de Benavides, como es el caso de «Alguien dijo que mi hermano» (1998/2008), donde se evoca al hermano como un *tú* ausente, y de «Yo que iba para la fiesta» (2005/2008), donde la muerte del hermano se instala como obstáculo para el festejo.

conocer la verdad—, desde la experiencia violenta hasta el acto con el que se honra su memoria: «Te metieron en una bolsa negra / y te llevaron al monte [...] Ahora estás en el solar / A tu lado sembramos un ciruelo [...] y todos los días lo regamos con agua / y con lágrimas» (Benavides, 2014). En los dos siguientes, domina la culpa, aquello que el hermano vivo habría podido hacer para evitar el daño padecido por el otro: en «Llamaste en mi puerta», haber abierto la puerta; en «—Dicen que hay un pájaro», haber descifrado los mensajes oscuros que enviaba la muerte. En ambos, el hablante se vale entonces del espacio de confianza que permite el vínculo cercano para reprochar(se) su propio actuar en una especie de acto de contrición.

6.2 La escucha *del* poema

Como se mencionó en el Capítulo 2, para David Jiménez la función de la poesía de los años ochenta en Colombia radicó justamente en un «infiltrar un poco de silencio en la barahúnda de la época» (1997, pp. 264 - 265). Es este un silencio que puede leerse a través de lo que Thiebaut entiende como los «silencios positivos»; es decir, aquellos vinculados con procesos como el reconocimiento, el duelo o la atención, atribuibles, primordialmente, a las terceras figuras (2017, pp. 241 - 242). El silencio opera en este sentido como espacio dispuesto para la escucha del *otro*, una escucha que interpela, reconoce y acompaña. En tanto género cercano al silencio, el texto lírico —en este caso particular, la poesía que se ha ocupado del fenómeno de la violencia en Colombia— se despliega entonces como lugar de encuentro, de escucha, como esfuerzo por imaginar, proyectar y activar la sensibilidad del lector alrededor de la experiencia de un *otro*, así como de «articular concernimientos». El poema escucha y hace escuchar, activa la escucha: esta se infiltra en el poema «determinando su composición, su forma y su relación con el lector» (Skoulding, 2020).

En su análisis del poema «Cuestión de estadísticas», de Piedad Bonnett, Juan Camilo Suárez se refiere a la idea de un «lector preocupado» como aquel «sujeto dispuesto a demorarse en el poema para reconocerlo como discurso escrito», quien, más allá de las particularidades formales y enunciativas del género lírico, admite la «relación morosa» propuesta por el poema —demora, claramente, silenciosa— para escuchar aquello que el poema dice sobre el mundo (2015, pp. 156 - 162): es esta entonces la lentitud por la cual, dice Thiebaut (2016, p. 40), el arte y los mecanismos

de representación y de interposición¹⁶¹ hacen denso el silencio de reconocimiento y abren un espacio para hacer presentes las demandas de la experiencia.

Tal como se indicó en el capítulo teórico de esta investigación, se ha privilegiado en el trabajo la noción de daño –en lugar de la comúnmente empleada de violencia– en la medida en que el ámbito del daño trasciende el mero acto violento, el mero acto de dañar, y extiende su alcance hacia la propia elaboración del daño: el daño no solo se experimenta, también se trabaja, convoca a su atención y su prevención (Thiebaut, 2020, pp. 1 - 2). Tareas estas que recaen precisamente en las terceras figuras, aquellas que, junto con las víctimas y los victimarios, completan un triángulo o entramado de relaciones alrededor de la experiencia del daño; las terceras figuras pueden tanto atender el proceso como voltear la mirada, como se advirtió en poemas como «Vosotros espectadores», de Nelly Sachs, «De la muchacha asesinada», de Pedro Arturo Estrada o «Haz como si», de Néstor Raúl Correa. Si bien el lugar común de entendimiento sobre el carácter de las terceras figuras es justamente el de «espectador», Thiebaut propone un amplio espectro de aparición en el que incluye acciones y roles diferenciados como el del ciudadano, el del juez, el del historiador o el del artista, entre otros (2020, p. 8). En tanto individuo interpelado por la experiencia del daño –propia o vivida por un *otro*–, el poeta se inscribe como tercera figura que participa –que actúa– en el mencionado proceso de elaboración colectiva del daño:

Las acciones –curar, consolar, evitar la repetición del daño– nos sitúan en una peculiar condición: ya no solo somos espectadores del dolor, sino también re-configuradores del daño, participantes de su proceso de percepción, de responder a él por medio de una atención, alteradores de su estatuto o de su realidad [...] Nuestra acción o inacción nos pone en situación de agentes y el estar concernidos en el daño queda anclado: hicimos o no hicimos, hacemos o no hacemos. Nuestras palabras –y nuestros silencios– acaban por formar parte de nuestra postura moral, social o política no ya ante el dolor de otro sino en el tejido público del daño (Thiebaut, 2017, p. 225).

¹⁶¹ Sin la intención de sobrecargar éticamente la creación artística, Thiebaut atribuye a los espacios de memoria y a algunas producciones artísticas la posibilidad de operar como mecanismos de interposición entre el daño y nuestra experiencia cotidiana; es decir, no solo contienen y conservan los horrores de la historia sino que, en cierta medida, nos protegen de ellos: «Solo esas interposiciones hacen, primero verosímiles, y luego soportables la experiencia radical de orfandad y de absoluto abandono [...] Si es verdad lo que sugiero sobre el carácter de representación y de protección de los mecanismos y de los artefactos de la memoria, solo narrando, y de manera oblicua, esa experiencia del daño podemos imaginarla quienes no la vivimos y podemos a partir de ese conocimiento intuido entre sombras hacerla contenido del imperativo ético que venía persiguiendo. Y, en efecto, los mecanismos de la interposición, porque articulan y presentan distancias, pueden articular concernimientos» (2016, p. 40)

Desde una perspectiva similar a la de la tercera figura, cabe tener en cuenta la idea de «testigo delegativo», que se desprende de la clasificación que lleva a cabo Elsa Blair Trujillo en su conceptualización del testimonio, donde incluye también las instancias de «testigo», en estricto sentido, –«quien, en la mayoría de los casos, no puede testimoniar, lo cual evidencia las lagunas de la palabra»– y el «testigo-víctima-sobreviviente» (Blair, 2008, p. 94). El testigo delegativo es, de acuerdo con Blair, aquel en quien recae el «deber de memoria» y en quien «se instala el primer llamado moral a la acción de recuperación de las memorias»; es un «mediador» que narra la palabra del *otro*, tarea que se asienta en la labor de investigadores, historiadores o periodistas (Blair, 2008, pp. 93 - 94).

En línea con esta clasificación, resulta también pertinente la diferenciación –relacionada directamente con la práctica poética– que establece Angélica Hoyos Guzmán con respecto a lo que denomina las formas de sobrevivencia en la escritura, entre las que identifica: poetas asesinados, poetas dolientes y poetas condolidos. La primera de estas categorías tendría que ver con la que Giorgio Agamben designa como «testigos integrales», es decir, aquellos que no pudieron testimoniar sobre la experiencia límite porque «tocaron fondo», los «verdaderos testigos» (2010, p. 34); la segunda se relaciona con poetas íntimamente vinculados con las víctimas –familiares, amigos– y la tercera, de acuerdo con Hoyos, alude a «aquellos que tienen una escritura desapropiada [...] a pesar de que no han vivido la experiencia directa de la guerra, tampoco escriben desde la cercanía del familiar, su escritura no puede obviar el testimonio de muchos otros que han pasado por esta experiencia» (2017, p. 61). En el marco de esta investigación, en cuanto al primer grupo, es posible pensar en poetas como Julio Daniel Chaparro, Edwin López, Gerson Gallardo y Tirso Vélez, mencionados en el apartado del Capítulo 4 dedicado a «la poesía silenciada»; autores, en alguna medida, emparentados con la figura paradigmática del poeta-testigo de la tradición occidental, como Paul Celan, Nelly Sachs, Anna Ajmátova, Wilfred Owen o Siegfried Sassoon, entre otros, en cuya obra es posible la constatación del triple deíctico de autodesignación del testigo «yo estaba allí», elemento esencial de la operación testimonial (Ricoeur, 2010, p. 213). En el segundo grupo podrían incluirse nombres como los de Horacio Benavides, María Mercedes Carranza o Jorge Mario Mejía Toro¹⁶²,

¹⁶² Benavides le dedica el poema «La mariposa de tu alma cruzando el abismo» (2005/2008) y el poemario *Conversación a oscuras* (2014) a Javier Benavides, su hermano asesinado. María Mercedes Carranza, por su parte, le dedica a su amigo asesinado, Luis Carlos Galán, el poemario *El canto de las moscas. Versión de los*

cuya experiencia vital los ha llevado a sufrir la violencia de manera directa. En el tercer grupo estarían las demás voces concernidas, en cuya obra es evidenciable la necesidad de nombrar el daño, de reflexionar sobre el contexto de violencia, de sensibilizar, de alertar contra el olvido o propender por el mandato de no repetición.

Sin embargo, la práctica lírica en relación con el concepto de testimonio no está exenta de problemas. Reflexiones relativas a la configuración discursiva, a la sospecha de que la sublimidad estética alejaría al poema de cualquier intención documental (Foffani, 2015, p. 3) o, justamente, al debate sobre la legitimidad –moral– del poeta para hablar en nombre de las víctimas del daño son algunas de las inquietudes que surgen cuando entran en diálogo los dos discursos¹⁶³. Como lo advierte John Beverley, «la autoridad del testimonio deriva del hecho de que el narrador es alguien que ha presenciado o experimentado en propia persona –o indirectamente a través de la experiencia de amigos, familiares, vecinos, etc.– los acontecimientos que narra» (2002, p. 19). Pero no hablar del horror, aun cuando no existan las señaladas condiciones de autodesignación del testigo, sería también incurrir en cierta complicidad con la barbarie o contribuir a su mistificación (Agamben, 2010, p. 32). ¿En nombre de quién habla el poeta? Más que en nombre de la víctima individualizada, el poeta habla en nombre de un lenguaje que ha entrado en crisis –o, en palabras de Aïcha Liviana Messina: «la literatura nos permite llegar a ser testigos porque conserva la huella de la destrucción del lenguaje» (2019, p. 17)–, como se evidenció en el capítulo anterior o como se lee en el lenguaje/resto de *El canto de las moscas* (1997/2014), y habla en nombre de un yo-colectivo, de un sufrimiento colectivo, que trasciende la particularización del dolor¹⁶⁴, rasgo a su vez constitutivo de la lógica testimonial (Suárez, 2016, p. 39), para inscribir la palabra justamente en el «tejido público del daño». La responsabilidad moral de testificar por

acontecimientos (1997/2014), así como los poemas «Soacha» y «18 de agosto de 1989». Jorge Mario Mejía Toro le dedica a su hermano desaparecido, José Gabriel Mejía Toro, el poema «Aquí había una pared» – que es, a su vez, la segunda parte del poemario *Álabe* (2005)–, el poemario *Agradece a la piedra* (2018) y el ensayo «Cenotafio» (2002). Y cabe también mencionar el caso de Fernando Linero, quien le dedica a su hermano asesinado, Hernando Linero, el poema «Elegía» (en Roca, 2018, p. 95).

¹⁶³ «Que nadie testifique por el testigo» es el título que asigna Carlos Ortega al ensayo con el que abre las *Obras completas* (2016) de Paul Celan y que convierte en imperativo los versos del poeta: «Nadie / testimonia por el / testigo» (Celan, 2016, p. 235), en clara alusión a la mencionada problemática moral de hablar por el *otro*.

¹⁶⁴ Justamente, a propósito de este alcance colectivo, al analizar la poesía de Paul Celan, Rafael Gutiérrez Girardot señala que esta alberga una carga biográfica pero que dicha carga «ya no es puramente individual, sino representativa de la historia inmediata y de la historia remota del pueblo judío» (2004, p. 225).

ese *otro* –reitero, no individualizado– provendría entonces de lo que Enrique Foffani entiende como una especie de co-padecimiento:

[...] el poeta deviene testigo de la guerra pero no a la manera de un corresponsal sino a la manera de uno que toca la experiencia de muerte que toda guerra provoca; que además siente esa muerte atroz en la medida en que la «co-padece», en que comparte el sufrimiento con el otro y con los otros, tal y como surge de la etimología latina del vocablo pasión: *passio, onis* ofrece dos matices, activo y pasivo al mismo tiempo (2015, p. 12).

Desde el punto de vista de la constatación de la realidad factual de la experiencia individual o de la configuración enunciativa, más allá de algunas pocas excepciones, no es posible afirmar que los poemas que conforman esta investigación se constituyen estrictamente en testimonio, pero sí disponen un espacio de reflexión, de interpretación y comprensión sobre la experiencia del daño en Colombia. Se trata, en pocas palabras, de aquello que ha sido comprendido bajo conceptos como los de «imaginación moral» (Lederach, 2007¹⁶⁵; Sanín, 2020¹⁶⁶) o «imaginación

¹⁶⁵ En su libro *La imaginación moral. El arte y el alma de la construcción de la paz* (2007), John Paul Lederach define la idea de imaginación moral como «la capacidad de imaginar algo enraizado en los retos del mundo real pero a la vez capaz de dar a luz aquello que todavía no existe» (2007, p. 24) y le atribuye la posibilidad de superar la violencia mediante cuatro competencias: «la capacidad de imaginarnos en una red de relaciones que incluya a nuestros enemigos; la habilidad de alimentar una curiosidad paradójica que abarque la complejidad sin depender de una polaridad dualística; una firme creencia en el acto creativo y la búsqueda del mismo; y la aceptación del riesgo inherente a avanzar hacia el misterio de lo desconocido que está más allá del demasiado conocido paisaje de la violencia» (2007, p. 34).

¹⁶⁶ En el Capítulo 6 de *Frente al Espejo. Charlas con Pachó*, conversatorio sobre literatura y conflicto armado en Colombia organizado por la Comisión de la Verdad en octubre de 2020, Carolina Sanín se refirió también a la idea de «imaginación moral» como la posibilidad no de intentar ponerse en el lugar del *otro* –tarea imposible– sino de «entender que el *otro* ya está en mí, que yo solo puedo acceder a la totalidad y a la riqueza, a la complejidad de mi experiencia humana, si realmente trato de entender las experiencias de los otros seres humanos. Y si estoy [...] viviendo en un lugar donde constantemente la gente está experimentando estos límites del desgarramiento de lo humano, eso significa que eso tiene que tener que ver conmigo [...] Yo pienso mucho en esa imaginación moral que consiste casi en darse cuenta de que si uno no incorpora las historias de los otros no puede contarse completa su propia historia» (Frente al Espejo, 2020b, 5m40s). En cualquier caso, se trata de una aproximación intersubjetiva que trasciende lo que podría entenderse como los estrictos límites de un *yo*, del sujeto de la conciencia, y se acerca a la configuración de una subjetividad relacional; de hecho, a propósito de esta perspectiva intersubjetiva o relacional, Judith Butler señala que una ética de la no violencia debe fundarse en una crítica del individualismo y atender justamente a «la manera en que un yo está implicado en la vida del otro, ligados por una serie de relaciones que pueden ser tanto destructivas como beneficiosas» (2020, p. 22). También María del Rosario Acosta (2019, p. 66), al referirse a diversos planteamientos de la obra de Hannah Arendt, señala que solo por medio de la imaginación es posible aproximarse a aquello que ha quebrado las categorías mismas del pensamiento. Asimismo, ya en su ensayo «Defensa de la poesía», publicado originalmente en 1821, el poeta Percy Bysshe Shelley afirmaba que «[e]l gran instrumento de buena moral es la imaginación; y la poesía contribuye a este efecto obrando sobre la causa. La poesía ensancha la circunferencia de la imaginación hinchándola de pensamientos de deleite siempre nuevo que tienen poder de atraer y asimilar a su propia naturaleza todo otro pensamiento, y que forman nuevos intervalos e

narrativa» (Nussbaum, 2019¹⁶⁷), que aluden a la ampliación de la propia experiencia mediante la proyección e intuición de la de otros para insertarla, mediante el lenguaje, en la red colectiva de sentidos: «[s]in palabras, sin conceptos, sin nombres, los dolores y las penas no podrían formar parte del espacio público en el que se tejen el dolor sentido y el concernimiento por el dolor atendido» (Thiebaut, 2017, p. 224).

Si bien pueden existir mayores elementos para configurar un procedimiento imaginativo que dialogue directamente con la experiencia del daño en aquellas producciones poéticas con anclaje directo en el acontecimiento empírico –como ocurre con poemarios como *El canto de las moscas* (1997/2014), *Los días derrotados* (2016) o en varios de los poemas de *Entre el sol y la carne* (2015)–, es dado pensar que hay posibilidades de activar la imaginación moral en toda creación que aluda o se vincule de una u otra forma con la experiencia de la violencia. A continuación, se analizan dos poemas que, desde distintas perspectivas –el primero, desde las posibilidades de intersubjetividad que sugiere una lectura enunciativa; el segundo, desde el reconocimiento de las limitaciones del poema para dar cuenta de la experiencia del *otro*– reflexionan justamente sobre el lugar del poema en relación con la situación de violencia en Colombia.

El primer caso surge de una lectura de la configuración enunciativa del poema «Testimonio», de Fernando Charry Lara, texto emblemático de la Violencia, publicado originalmente en 1963, que, no obstante, ha sido abordado por la crítica desde una perspectiva exclusivamente temática¹⁶⁸:

Testimonio

- | | | |
|-----|--|-----|
| (I) | Eran vísperas del crimen el empedrado, | (1) |
| | La tarde, | (2) |

intersticios huecos que siempre claman por alimento nuevo. La poesía fortalece la facultad que es órgano de la naturaleza moral del hombre, del mismo modo que el ejercicio fortalece un miembro» (1978, p. 34).¹⁶⁷ Nussbaum entiende la imaginación narrativa como «la capacidad de pensar cómo sería estar en el lugar de otra persona, ser un lector inteligente de la historia de esa persona, y comprender las emociones, deseos y anhelos que alguien así pudiera experimentar» (2019, p. 30). No se trata de una mera identificación pues «siempre vamos al encuentro del otro con nuestro propio ser y nuestros juicios a cuestas; y cuando nos identificamos con un personaje de una novela o con una persona distante cuya vida imaginamos, inevitablemente no nos limitaremos a identificarnos, también juzgaremos esa historia a la luz de nuestras propias metas y aspiraciones» (2019, p. 30).

¹⁶⁸ Si bien se trata de un poema recurrentemente comentado de la poesía de Charry Lara, las aproximaciones han sido principalmente temáticas, como ocurre con las de Rafael Gutiérrez Girardot (2018), la de Armando Romero (1985) o la de Santiago Espinosa (2015), por citar algunas, orientadas en particular a la interpretación de las imágenes descritas por la voz hablante en el texto.

	El sol caído violentamente hacia el oeste,	(3)
	Cuando, desde el balcón a la plaza,	(4)
	Veías	(5)
	Negros jinetes cruzar.	(6)
(II)	Remotos, pálidos, silenciosos,	(7)
	Iban	(8)
	En lento paso morado,	(9)
	En procesión de monstruos fugitivos,	(10)
	Y su vacilación el sitio a donde	(11)
	Llevar duelo.	(12)
(III)	Cayendo crepúsculo a su alrededor,	(13)
	Con pisadas secas,	(14)
	Con aturdimiento, entre el polvo,	(15)
	Podías creerles	(16)
	Sonámbulos que cruzan con cuchillos	(17)
	Su sombra.	(18)
(IV)	Los recuerdas, atroces de frío	(19)
	Y de noche, caer	(20)
	Sobre frágiles chozas	(21)
	Entregadas	(22)
	Como el desnudo de sus vírgenes,	(23)
	Quebrar cuerpos, manchar de sangre muros	(24)
	Y luego perderse,	(25)
	Tigres sin pesadillas,	(26)
	Tras el aullido del aire y las muertes.	(27)
(V)	En todo lugar la huella solitaria:	(28)
	Los harapos, el filo de sus dientes, la tiniebla.	(29)

(Charry Lara, 2005, pp. 94 - 95)

Desde la víspera –aquello que en el paisaje la anunciaba– hasta la huella que dejó, «Testimonio» tematiza una masacre. El título, el orden temporal de los acontecimientos y el tiempo verbal que marca la distancia entre el momento de lo relatado y el momento del relato inscriben el poema en la lógica testimonial: alguien da cuenta del antes, del durante y del después de unos hechos violentos. Sin embargo, la enunciación de los versos 5, 16 y 19 abre la pregunta por la relación entre la voz que relata, los hechos mismos y el destinatario de la palabra. Se trata de la configuración de una segunda persona, de un *tú* al que aparentemente se dirige la palabra pero que, en cambio –al descartarse el escenario de un hablante que le cuenta al oyente lo que el oyente mismo vivió–, propone un uso del pronombre que referencia indeterminadamente a un sujeto que no es el propio receptor presente en el diálogo, como describe Antonio Hidalgo Navarro a lo que denomina como el «*tú* impersonal» (1996, p. 165). En otras palabras, el *tú*

operaría como la impersonalidad del *uno* y le asigna al interlocutor –indeterminado– la acción del verbo. Leído de esta manera, el hablante-testigo busca no solo una atenuación pragmática del *yo* (Antonio Briz citado por Hidalgo Navarro, 1996, p. 174) –pronombre que, por demás, no aparece en ninguna otra parte del poema–, ni un mero quiebre del egocentrismo del emisor, sino una vinculación del interlocutor a su propia experiencia; la des-personalización del *yo* pareciera entonces integrarse con la des-personalización del *tú* en una generalización que deriva en concernimiento: *mi* experiencia es la *tuya*. Si bien dicho mecanismo de impersonalización es propio de la oralidad y del habla coloquial (Hidalgo Navarro, 1996), por tratarse de un poema, la indeterminación del interlocutor recaería, finalmente, en el lector –«imaginario» (Núñez, 2008), «modelo» (Eco, 1993); es decir, el lector como proyección textual, como «lugar abierto a la comprensión y a los efectos que el autor deja como espacio que el lector debe ocupar» (Luján, 2005, p. 209)¹⁶⁹–, quien es entonces convocado por el hablante a «ver», a «creer» y a «recordar» lo vivido por ese *otro*.

Afirma Luján que los poemas que explicitan la referencia a un *tú* no determinado son poco frecuentes en la creación lírica, debido a que se trata de una redundancia, en la medida en que expresan una realidad que se da por sentada: el hecho de que dicho *tú* corresponde al lector, en tanto receptor natural del poema: «[s]ucede, por ello, que habitualmente esta modalidad enunciativa se explota como juego, como afán de insistencia o con intención metapoética» (2005, p. 216). No obstante, no se trata de una modalidad que escasee en el corpus de poemas analizados, en particular en las obras abordadas de Horacio Benavides y de Andrea Cote, a las que se pueden sumar poemarios no mencionados hasta ahora como *La aldea desvelada* (1998/2008) y *La ruina que nombro* (2015), respectivamente, atravesadas justamente por la constante presencia de un *tú* no determinado. De hecho, la presencia del pronombre *tú* bajo estas características es la que más se repite en la obra de Paul Celan: «casi 1.400 veces a lo largo de casi treinta años de escritura» (Ortega, 2016, p. 11), en clara evidencia de la búsqueda de interlocución. Puede afirmarse entonces que se trata, como en el caso de «Testimonio», de un «afán de insistencia» por medio del cual se acentúa la implicación del lector en el contexto aludido.

¹⁶⁹ Como lo aclara José María Paz Gago, lo que reactualiza la lectura del poema no es el acto de escritura sino el acto de enunciación (1999, p. 120).

El segundo caso que también problematiza la relación entre hablante y sujeto de la experiencia y, a su vez, plantea una reflexión sobre el lugar del poema y sus límites en relación con la verdad del *otro* es «Quizá diría», de Piedad Bonnett:

Quizá diría

- | | | |
|-------|---|------|
| (I) | Si ese hombre con sus pústulas dijera, | (1) |
| | pudiera decir <i>yo</i> , | (2) |
| | quizá hablaría de una mujer llorando sobre un río de ropas, | (3) |
| | de alguien que dice ¡apúrate! y madruga, | (4) |
| | o de cómo sangraba la gallina | (5) |
| | allá patasarriba | (6) |
| | –pobrecita–, | (7) |
| | de una moneda | (8) |
| | bajo la lengua, | (9) |
| | sí, | (10) |
| | y de la zurriaga, | (11) |
| | de su chasquido de agua en las espaldas. | (12) |
| (II) | Quizá diría | (13) |
| | la verdad que le falta a este poema. | (14) |
| (III) | Pero ahora llueve, | (15) |
| | sobre su frente, en sus zapatos, llueve, | (16) |
| | caen las gruesas gotas formando charcos pardos, | (17) |
| (IV) | o quizá | (18) |
| | el sol hinche sus labios | (19) |
| | y escupa y sangre y tiemble y nos maldiga | (20) |
| | mientras yo escribo aquí bajo mi lámpara | (21) |
| | sin frío ni calor | (22) |
| | y ese hombre con sus pústulas | (23) |
| | desde su orilla de papel burlón | (24) |
| | alza su mano sucia y me hace un gesto obsceno. | (25) |

(Bonnet, 2015, p. 302)

«Quizá diría» podría tematizar la experiencia de desplazamiento forzado, producto del conflicto armado en Colombia, o, de manera más general, la violencia estructural (Galtung, 1996, p. 2) evidenciada en cualquier ciudad del país. Sin embargo, es justamente en el contraste de las condiciones de quien observa y de quien es observado donde se ubica el asunto central del poema: la problematización de la voz del/de la poeta en relación con la experiencia del *otro*. El adverbio «quizá», que además del título rige las estrofas I, III, y IV, y el condicional de algunos de los verbos plantean lo hipotético de una palabra sin voz –«quizá hablaría de», «quizá diría»– que es entonces imaginada y pronunciada por la palabra de quien escribe bajo la luz de una lámpara

y en la comodidad de un ambiente estable: «sin frío ni calor». Ya en los dos primeros versos se anuncia esa imposibilidad de un hombre de nombrar(se), de decir «yo», y se opone a dicha imposibilidad aquello que la voz lírica asume como lo que *sería* dicho, que ocupa los versos 3 - 12: imágenes relacionadas, seguramente, con la procedencia de aquel hombre.

Para los versos 13 y 14, la problematización de las posibilidades del poema en relación con la experiencia de ese *otro* se hace explícita: «Quizá diría / la verdad que le falta a este poema». Es decir, se trata del reconocimiento del sujeto de la enunciación –que en el gesto meta-poético de afirmarse escribiendo adopta la propia voz del/de la poeta– de que el poema resulta insuficiente en términos tanto constatativos como éticos para *hablar por* ese otro, para posicionarse como la verdad de aquel que no puede hablar. No obstante, la conjunción adversativa con la que se abre la tercera estrofa marca un regreso de la reflexión meta-poética a la imagen poética propiamente: ya no hay hipótesis ni especulación condicional; se afirma la lluvia que cae sobre aquel hombre. Se trata de una imagen que, al estar enunciada en presente –temporalidad acentuada por el adverbio «ahora»–, marca el propio presente de lo observado en contraste con lo que hasta el momento había sido apenas imaginado. Tras una hipótesis sobre las afectaciones de otra posibilidad del clima –distinta a la que *se está dando*– la temporalidad presente regresa para instalar las últimas dos imágenes del poema: la actividad de quien observa/escribe lo que sucede y el gesto obscuro del hombre observado.

La reflexión de «Quizá diría» se centra entonces en aquello que la voz lírica observa –aquello de lo que puede dar cuenta mediante un lenguaje constatativo– y aquello que reconoce que debe imaginar –que plasma mediante un lenguaje hipotético–. La construcción del poema deja claro que su verdad no pretende ser la de aquel hombre sino la de revelar el propio límite del poema en el marco de una imagen que, a la vez, da cuenta de la desigualdad. Y, junto con la reflexión sobre las carencias del decir poético, surge la pregunta por el propio papel del poeta en tanto tercera figura, a través, justamente, de la tematización de la escritura –y de la imaginación– misma.

Los dos poemas se ubican entonces en los dos extremos del espectro en que se despliega la poesía para hablar del daño: la imaginación y sus límites, la palabra y el silencio. Una palabra, claramente, consciente –en su propia ambigüedad– de sus posibilidades y de sus límites. Una

palabra que, como lo indica el poema «Destino», de Luis Arturo Restrepo, se muestra siempre como gesto –destinado a ser– insuficiente pero necesario:

Destino

Cada palabra nuestra es un responso ante la muerte	(1)
de otro	(2)
aquí siempre la gente se está muriendo	(3)
la están muriendo nos está muriendo	(4)
cada palabra o respiro callan otro tanto a otros tantos	(5)
vivimos de muerte no de vida	(6)
en los huesos de los otros tallamos el vacío y el grito	(7)
trozos de muerte que soportan vida	(8)
la mirada qué más no nos queda	(9)
la piel su voz el aliento no nos quedan	(10)
tendremos que inventar sus sonrisas	(11)
alimentar nuestra espera escribir a diario alguna línea	(12)
un pequeño gesto	(13)
para que el día de mañana	(14)
sean otros los que intercedan por nosotros	(15)

(Restrepo, 2018, p. 51)

En síntesis, si se atiende a una concepción ampliada de la escucha, una que más allá de la mera percepción acústica comprenda la posibilidad del encuentro con un *otro*, el discurso lírico se configura como espacio dispuesto para el despliegue de una doble proyección: por una parte, la palabra imaginada –escuchada– de ese *otro* y, por otra, la proyección de la escucha que asumirá el lector en tanto receptor interpelado por una experiencia límite que convoca a la reflexión intersubjetiva sobre la violencia. En el decir poético convergen entonces: el silencio propio de la palabra lírica –una palabra que, por un lado, busca acercarse a la totalidad silenciosa del sentido y, por el otro, se vale de múltiples mecanismos para *hacer presente* el silencio en el texto–; unas voces que, desde diversas posibilidades de la configuración enunciativa, buscan acogida, interlocución y atención –tanto en el plano de lo intra-textual como de lo extra-textual–; y, por último, la escucha de un lector –un lector «competente y cooperativo» como el que sugiere Paz Gago (1999, p. 130) o aquel lector cuyos ojos «tienen que escuchar», como el que imaginaba Steiner (2016, p. 214)– dispuesto a una recepción demorada y concernida de imágenes y enunciados que se adentran callada y detenidamente en múltiples sentidos de lo que como sociedad nos ha ocurrido. Así, más que como instrumento de la comunicación para la transmisión de un mensaje, el lenguaje lírico se presenta como espacio de encuentro.

Consideraciones finales: *decir* la ausencia

Durante las últimas cuatro décadas, se ha hecho evidente en la práctica poética colombiana un creciente interés por aproximarse al contexto de violencia. Esta investigación atiende entonces a dicha preocupación y lo hace a la luz de un fenómeno vinculado tanto con la experiencia del daño como con el lenguaje lírico: el silencio. El trabajo ingresa así en el recurrentemente empleado término genérico de «silencio» para establecer delimitaciones teóricas y conceptuales que permiten abordarlo con mayor precisión –o, mejor, con menor ambigüedad– e intentar desentrañar algo de su amplio espectro de significación, así como explorar su rol en la constante disputa por la asignación de sentidos. Si bien existen algunos antecedentes que se han acercado al estudio de las palabras y los discursos de la guerra, poco se ha adelantado, no obstante, con relación al silencio. Y el lenguaje poético aparece como un escenario propicio para esa indagación.

El encuentro de las nociones de silencio y daño *en* el poema puede entenderse como una posibilidad de *decir* la ausencia. Lejos ya de la exaltación de hombres destacados o de gestas y acciones memorables en el campo de batalla –imágenes en las que aún reposaba cierta justificación de la violencia, sobre la base de una mirada optimista que prometía un mejor estado de las cosas; es decir, una especie de concepción instrumental de la violencia (Butler, 2020, p. 27) –, la creación lírica del periodo analizado da cuenta del silencio y de la ausencia, de las voces acalladas, de la desesperanza, del estancamiento y de la inviabilidad de imaginar un porvenir, de las dificultades de la articulación simbólica frente a los límites de la experiencia y el sufrimiento, así como de las imposibilidades de comunicación y encuentro a través del diálogo; en últimas, da cuenta del vacío que afirma el sinsentido de la barbarie; una barbarie que, en determinado momento de la historia reciente de Colombia, devino paisaje. Pero dar cuenta de ello es también abrir un espacio de reflexión, un espacio para el silencio que requiere el reconocimiento. La comprensión de los aportes del estudio de este tránsito de la poesía de la violencia hacia el silencio puede entonces desarrollarse a partir de dos preguntas: de un lado, la pregunta por las formas en que se presenta en la poesía colombiana ese *decir* la ausencia, leído a partir de la pragmática del texto lírico y de la retórica del silencio; de otro, la pregunta por los efectos de sentido que se desprenden de dicho tránsito del lenguaje poético hacia el silencio, en un marco

contextual como el colombiano; un contexto en el que, en las últimas décadas, se ha reconocido una multiplicidad de aproximaciones –nuevas voces, nuevas narrativas, diversas perspectivas– para nombrar e intentar comprender las violencias.

Un primer punto a destacar, a propósito de las formas en las que el silencio ingresa a esta expresión particular de la poesía colombiana, está relacionado con los mecanismos de enunciación y recepción del poema, en cuanto elementos determinantes en los procesos comunicativos del texto poético, tanto en el nivel de las figuras que interactúan en el poema como en la proyección de lectura propuesta por el texto. Tal como se anticipó, el funcionamiento enunciativo cobra relevancia en esta investigación en la medida en que las expresiones poéticas analizadas han ido tomando distancia de la mera representación verbal de la violencia directa – aspecto muy presente en la poesía de la Violencia– y han emprendido, en cambio, un tránsito hacia la tematización y la reflexión sobre la comunicación –o su imposibilidad– y el lenguaje propio de la experiencia del daño.

En este sentido, es recurrente en el corpus de la investigación la presencia de poemas que se centran en actos como la súplica, el reclamo, la recomendación, la demanda de reconocimiento, el lamento, la advertencia, la expresión del deseo de venganza o el testimonio –que, más que la transmisión de un contenido, alberga valor como acto en sí mismo–, tendencia que indica que, si bien la información sobre el acto violento y la violencia física continúa ocupando un espacio importante de la reflexión lírica, es la palabra –o el silencio– que sucede –que rodea– dicho acto la que merece ahora mayor atención. En síntesis, más que con escenas que describen la violencia, el lector de la reciente poesía de la violencia se encuentra con voces desatendidas; más que la denuncia del hecho violento –que aún se encuentra–, se estaría entonces haciendo un llamado a la escucha como parte esencial de la elaboración colectiva de la demanda frente al daño.

A pesar de que los planteamientos de la retórica del silencio contemplan la elisión del hablante como una de las características primordiales de la poesía silente, cabe mencionar que en la mayoría de los actos de palabra mencionados –en los que prima la enunciación en primera persona– es la imposibilidad de que las voces compartan una misma dimensión espacio-temporal –y, por tanto, la imposibilidad de que se configure un diálogo– la que posiciona el silencio como elemento fundamental de los poemas. Este aparece entonces, en las experiencias comunicativas

tematizadas, como evidencia de la ruptura de la interlocución, bien sea por la mencionada ausencia de uno de los interlocutores –como ocurre en los poemas enunciados *desde* o *hacia* la ausencia–, por la dificultad de la articulación lingüística, por la inutilidad de la palabra frente a la experiencia límite o por el ensordecimiento, entre otras situaciones.

Además de la presencia de los hablantes en primera persona, otra estructura enunciativa frecuente en el corpus analizado –presente, de hecho, en la mayor parte de los poemas– es la que se entiende como «poemas sin la aparición del “yo”» (Luján, 2005, p. 153), característica de la obra de autores como José Manuel Arango, María Mercedes Carranza y Hellman Pardo. Se trata de poemas principalmente descriptivos que se alejan también de la verbalización del acto violento para dar cuenta del resto, de la ruina, del vacío que deja toda guerra. Buena parte de estas descripciones impersonales se emplea –en una correspondencia entre la des-centralización de la voz y de la experiencia subjetiva, que es entonces desplazada como núcleo de atención del texto– para la construcción de escenarios o marcos espaciales que impregnan de silencio la imagen poética, en los que se configura la unidad textual de cada poema alrededor de la ausencia. Así, una atmósfera silenciosa, desoladora y vacía se posiciona como imagen propia de la experiencia del daño, una imagen que invierte motivos literarios tradicionalmente asociados con el bienestar o la generación de vida, como lo son la tierra, el *locus amoenus* y la casa, entre otros.

Si en los poemas con clara presencia de los hablantes el silencio aparece en los quiebres de la realización comunicativa –es decir, ligado al contenido o al funcionamiento enunciativo del texto–, en los poemas descriptivos se cumplen con cierta precisión los preceptos de la llamada retórica del silencio (Pérez Parejo, 2013; Ramírez Rave, 2016). Recursos como el «escamoteo del sujeto», la brevedad –tanto en los poemas como en la versificación–, la primacía de la página en blanco –a partir, también, de la abundancia de espacios prelingüísticos, interfrásticos, interestróficos y poslingüísticos–, la sintaxis fragmentada, la atmósfera de negatividad, entre otros, inscriben este tipo de poemas en los rasgos propios de la poesía silente. Priman también en estas expresiones –aunque no exclusivamente– mecanismos como la elipsis o la reticencia, elusiones textuales mediante las cuales se evita también la tradicional representación del acontecimiento violento. Bien sea a partir del funcionamiento intra-textual –co-texto– o de las relaciones referenciales que establecen los poemas con el contexto extra-textual –contexto–, estos poemas logran abordar la violencia sin nombrarla de manera explícita, pues es justamente

en los silencios de lo no-dicho donde esta reposa. No se trata, claramente, de evadir o atenuar ciertas realidades, sino de dejar de hacerle eco al estruendo pasajero que reduce todo a datos prácticamente rutinarios e instaurar, en cambio, la negatividad de la experiencia: oponer el silencio –reflexivo– del rastro al ensordecedor y confuso ruido de las armas, los gritos y la información.

Al poner en relación las formas textuales en que el silencio se hace presente en el poema con los esfuerzos conceptuales por aprehender las posibilidades de significación del silencio vinculado con el daño, surgen entonces miradas más amplias que permiten clasificar las aproximaciones a los poemas en instancias propias de la recepción lírica como lo son la imagen poética, el tema del poema, los procedimientos retóricos para dialogar con otros discursos y la dimensión ética –necesidad y límite– de una expresión vinculada con un contexto que interpela tanto a autores como a lectores. Dichas instancias –estrechamente interrelacionadas– conforman, a su vez, los capítulos analíticos de esta investigación, y se configuran como ámbitos recurrentes de aparición y significación de los silencios. Se trata de categorías de análisis susceptibles de ser abordadas y profundizadas en futuras investigaciones que busquen acercarse a la presencia del silencio en el texto lírico; es decir, trascender –mediante su aprovechamiento– la identificación de los mecanismos intra-textuales para integrarlos en unidades más amplias de producción de sentido.

* * *

En un contexto como el colombiano, en el que las narrativas simplificadoras han dominado la visión sobre lo que ha ocurrido, el lenguaje poético –su ambigüedad, su densidad semántica, su cercanía con el silencio– se posiciona como una alternativa para cuestionar y desmontar los discursos reductores imperantes e instalar en la discusión, en cambio, la complejidad, la diversidad de perspectivas, la ruptura de los estereotipos. La distancia que asumen los procedimientos artísticos de significación frente a las necesidades oficiales de esclarecimiento, o frente a la insistencia de diversos discursos en posicionar verdades excluyentes, permite también evadir el fácil camino de los maniqueísmos o la polaridad dualística de la que habla John Paul Lederach (2007). Así, aparecen en el corpus analizado poemas en que los bandos en disputa son igualados –vaciados en sus justificaciones ideológicas de la violencia– por su capacidad de dañar y descritos indistintamente como «unos» y «otros»; poemas que socaban la limitada visión de la

madre como ser sufriente; poemas que reconocen zonas grises en las estables nociones de «víctimas» y «victimarios» y contemplan figuras que se acercan al concepto de «víctima políticamente compleja» (Ruiz y Castaño, 2020); o poemas que evidencian la pérdida de valor de la palabra y que, por ello mismo, revelan la poca o nula disposición a la escucha en la que gravitan unas y otras voces.

La literatura «[e]s el empleo positivo y productivo de la ambigüedad», dice Paul Ricoeur, y agrega que una metáfora no opera a partir de la sustitución de una palabra por otra sino a través de la tensión existente entre los dos términos de la expresión metafórica (2003, pp. 60 - 63). Así, el poema es justamente un espacio de ambigüedad en el que, lejos de la imposición de un sentido sobre otro, co-existen las diversas posibilidades de significación. De ahí, parte del quiebre que instaura el decir poético frente a la simplificación y las versiones únicas; de ahí, parte de su carácter subversivo frente a la racionalización discursiva: albergar una pluralidad de sentidos – configurada también desde lo sensible– para ampliar las posibilidades de comprensión de fenómenos que han sido tradicionalmente leídos desde las limitadas perspectivas de la disyuntiva y los extremos excluyentes. Reconocer esta ambigüedad es entonces poner la mirada en las inexploradas zonas grises, en las contradicciones y en las tensiones inherentes a toda confrontación y abrir nuevas concepciones para nociones como las de escucha o silencio, tradicionalmente entendidas desde la restringida semántica de la institucionalidad, de los actores en conflicto o de los medios informativos. Son estas tensiones las que, como se mencionó en un apartado previo de esta investigación, el poema escucha y deja escuchar.

La reflexión sobre el lenguaje es inherente a todo decir poético. Y, en este caso, los poemas del corpus dirigen dicha reflexión hacia las formas con las que se ha hecho referencia a las violencias; y lo hacen a través de la des-automatización de los términos con los que se nombran. En este sentido, los poemas no solo muestran la sangre que se ignora al pasar por los andenes de la ciudad o los ecos de los gritos que no se escuchan, sino que des-ocultan sentidos velados de las palabras mismas; sentidos que han sido, o bien impuestos por las fuerzas en disputa, o bien instalados por la rutinización –y su consiguiente indiferencia– de un conflicto tan prolongado. Al ingresar al poema, toda palabra es puesta en cuestión. Y, con ella, se examina a la vez la dimensión simbólica de la violencia: una dimensión que, en los últimos años, ha cobrado relevancia gracias, justamente, a las nuevas voces que han ingresado al debate, a las

reivindicaciones identitarias y al surgimiento de reclamos históricamente ignorados, y ahora atendidos, en parte, por el desplazamiento de las prioridades que comienzan a motivar los esfuerzos de reconciliación y reconstrucción colectiva del pasado. Se trata de nuevas perspectivas que han revelado que la violencia del «golpe» –para decirlo con Butler (2020, p. 14)– se encuentra anclada a estructuras más profundas.

«[E]l poeta, con su poema, crea memoria», afirma Hans-Georg Gadamer (2004, p. 105). Pero no lo hace a la manera de quien impone una versión de los hechos. Lo hace, en cambio, desde un lenguaje que alberga la complejidad y la multiplicidad propias de la construcción de memoria. Y lo hace desde la meditación y la pausa a las que obliga el silencio, para posicionar la propia actividad de escucha en la red colectiva de sentidos y en el ejercicio de interpretación de los rastros de la experiencia.

Referencias

Referencias teórico-conceptuales

- Acevedo, Óscar (2017). *Episteme de la victimidad: Reposicionar al sobreviviente y reparar a la víctima*, Bogotá: Ediciones USTA.
- Acosta, María del Rosario (2006). «Silencio y arte en el Romanticismo alemán», conferencia para el ciclo *Trece silencios*, organizado por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional, recuperado de <http://weltanschauungns.blogspot.com/2013/08/silencio-y-arte-en-el-romanticismo.html>.
- Acosta, María del Rosario (2017). «Hacia una gramática del silencio: Benjamin y Felman», en *Los silencios de la guerra*, Camila de Gamboa y María Victoria Uribe (eds.). Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, pp. 85 - 116.
- Acosta, María del Rosario (2019). «Gramáticas de la escucha. Aproximaciones filosóficas a la construcción de memoria histórica», en *Ideas y valores*, Vol. LXVIII, Suplemento Núm. 5, Bogotá: Universidad Nacional, pp. 59 - 79.
- Acosta, María del Rosario (2020). «Ser despojado de la voz propia. De una fenomenología feminista de la voz a una aproximación a la violencia política», en *Fuera de sí mismas. Motivos para dislocarse*, Luciana Cadahia y Ana Carrasco-Conde (eds.), Barcelona: Herder, pp. 121 - 156.
- Adorno, Theodor W. (1962). *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona: Ediciones Ariel.
- Adorno, Theodor W. (2003). *Notas sobre literatura, Obra completa, 11*, Madrid: Ediciones Akal.
- Adorno, Theodor W. (2013). *Estética 1958 - 1959*, Eberhard Ortland (ed.), Buenos Aires: Las cuarenta.
- Agamben, Giorgio (2009). *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Valencia: Pre-textos.
- Alirangues, Miguel (2022). «Trauma», en *Atlas de pasiones políticas*, G. Velasco y A. Gómez Ramos, libro no publicado (en prensa), Madrid: Trotta.
- Arendt, Hannah (1998). *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid: Taurus.
- Arfuch, Leonor (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Aristóteles (2017). *Retórica*, Madrid: Alianza Editorial.
- Armantrout, Rae (2007). «Poetic Silence», en *Collected Prose*, Singing Horse Press, pp. 21 - 37.
- Augé, Marc (2017). *Los no lugares*, Barcelona: Editorial Gedisa.

- Bachelard, Gaston (2012). *La poética del espacio*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bal, Mieke (2016). *Teoría narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- Barranco Flores, Nuria (2017). «El eufemismo léxico del discurso político y sus efectos cognitivos», en *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura* 27(1), pp. 15 - 30.
- Benjamin, Walter (2010). *El narrador*, Santiago de Chile: ediciones/metales pesados.
- Benjamin, Walter (2018). *Iluminaciones*, Barcelona: Taurus.
- Beristáin, Helena (1995). *Diccionario de retórica y poética*, México, D.F.: Editorial Porrúa.
- Beverley, John (2002). «Prólogo», en *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, John Beverley y Hugo Achúgar (eds.), Ciudad de Guatemala: Universidad Rafael Landívar, pp. 9 - 16.
- Blair Trujillo, Elsa (2008). «Los testimonios o las narrativas de la(s) memoria(s)», en *Estudios políticos*, Núm. 32, Instituto de Estudios Políticos, Universidad de Antioquia, pp. 83 - 113.
- Blair, Elsa (2009). «Aproximación teórica al concepto de violencia: avatares de una definición», en *Política y Cultura*, Núm. 32, pp. 9 - 33.
- Block de Behar, Lisa (1994). *Una retórica del silencio. Funciones y procedimientos de la lectura literaria*, México, D.F.: Siglo XXI Editores.
- Boves Naves, Carmen (1992). «El silencio en la literatura», en *El silencio*, Carlos Castilla del Pino (comp.), Madrid: Alianza Editorial, pp. 99 - 123.
- Bruneau, Thomas J.; Ishii, Shatoshi (1988). «Communicative Silences: East and West», en *World Communication*, Vol. 17, Núm. 1 (1988), pp. 1 - 33.
- Butler, Judith (2020). *La fuerza de la no violencia*, Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S.A.
- Cadavid, Jorge (2016). «La poesía silente», en *Boletín cultural y bibliográfico*, Vol. L, Núm., 90. Bogotá: Banco de la República, pp. 236 - 237.
- Cardona Zuluaga, Patricia (2006). «Del héroe mítico, al mediático. Las categorías heroicas: héroe, tiempo y acción», en *Revista Universidad EAFIT*, Vol. 42, Núm. 144, pp. 51 - 68.
- Caruth, Cathy (1996). *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Castañeda, Luz Stella (2005). *Caracterización lexicológica y lexicográfica del parlache para la elaboración de un diccionario*, Tesis doctoral, Lleida: Universidad de Lleida, Departamento de Filología Clásica Francesa e Hispánica.

- Castilla del Pino, Carlos (1992). «El silencio en el proceso comunicacional», en *El silencio*, Carlos Castilla del Pino (comp.), Madrid: Alianza Editorial, pp. 79 - 97.
- Cavarero, Adriana (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, Barcelona: Anthropos Editorial.
- Certeau de, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Chevalier, Jean (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- Cirlot, Juan Eduardo (2016). *Diccionario de símbolos*, Madrid: Ediciones Siruela.
- Colodro, Max (2004). *El silencio en la palabra. Aproximaciones a lo innombrable*, México, D.F.: Siglo XXI Editores.
- Cuesta Abad, José M. (2001). *La escritura del instante. Una poética de la temporalidad*, Madrid: Ediciones Akal.
- Dubois, Jacques (2014). *La institución de la literatura*, Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Eco, Umberto (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona: Editorial Lumen.
- Ephratt, Michal (2008). «The functions of silence», en *Journal of Pragmatics* 40 (2008), pp. 1909 - 1938.
- Ephratt, Michal (2011). «Linguistic, paralinguistic and extralinguistic speech and silence», en *Journal of Pragmatics* 43 (2011), pp. 2286 - 2307.
- Escandell, María Victoria (2018). *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Felman, Shoshana (2017). «El silencio de Benjamin», en *Los silencios de la guerra*, Camila de Gamboa y María Victoria Uribe (eds.). Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, pp. 29 - 84.
- Fernández, José Antonio (2006). «Pensar desde el silencio. Representación y discurso después de Auschwitz», en *A Parte Rei. Revista de filosofía*, Núm. 43, enero de 2006, pp. 1 - 7.
- Fernández Smith, Gérard (2017). «Aspectos pragmáticos y discursivos de los usos eufemísticos en la comunicación pública», en *Rilce: Revista de Filología Hispánica*, Vol. 33, Núm. 3 (2017), pp. 1142 - 1170.
- Fierro, Alfredo (1992). «La conducta del silencio», en *El silencio*, Carlos Castilla del Pino (comp.), Madrid: Alianza Editorial, pp. 47 - 78.
- Forster, Ricardo (2013). «Hurbinek: la palabra inaudible o el decir después de Auschwitz», en *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, Vol. 34, Núm. 108, pp. 25 - 37.
- Gadamer, Hans-Georg (2004). *Poema y diálogo*, Barcelona: Editorial Gedisa.

- Galtung, Johan (1981). «Contribución específica de la irenología al estudio de la violencia: tipologías», en *La violencia y sus causas*. París: Unesco, pp. 91 - 106.
- Galtung, Johan (1996). *Peace by Peaceful Means. Peace and Conflict, Development and Civilization*, Ohio: International Peace Research Institute, Ohio (PRIO).
- Garrido Domínguez, Antonio (2013). «Lo inefable o la experiencia del límite», en *Revista Signa* 22 (2013), UNED, pp. 317 - 331.
- Guardans, Teresa (2012). *La verdad del silencio. Por los caminos del asombro*, Barcelona: Herder.
- Guerrero, Gustavo (1998). *Teorías de la lírica*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Han, Byung-Chul (2018). *La expulsión de lo distinto*, Barcelona: Herder.
- Heidegger, Martin (2014). *Ser y tiempo*, Madrid: Editorial Trotta.
- Heidegger, Martin (2016). *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Madrid: Alianza Editorial.
- Heuer, Wolfgang (2017). «Volver a hablar tras la muerte del lenguaje. Sobre los esfuerzos de aprender a hablar y la facilidad de perder el lenguaje de nuevo», en *Los silencios de la guerra*, Camila de Gamboa y María Victoria Uribe (eds.). Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, pp. 297 - 341.
- Hidalgo Navarro, Antonio (1996). «Sobre los mecanismos de impersonalización en la conversación coloquial: el tú impersonal», en *E.L.U.A*, Núm. 11, 1996 - 97, pp. 163 - 176.
- Horacio (2002). *Arte poética*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Hühn, Peter & Kiefer, Jens (2005). *The Narratological Analysis of Lyric Poetry*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Hutcheon, Linda (1992). «Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía», en *De la ironía a lo grotesco*, Hernán Silva (ed.), México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, pp. 173 - 193.
- Iser, Wolfgang (2010). «El proceso de lectura. Una perspectiva fenomenológica», en *Textos de teoría y crítica literarias. Del formalismo a los estudios poscoloniales*, Nara Araújo y Teresa Delgado (eds.), México, Universidad Autónoma Metropolitana: Anthropos Editorial, pp. 311 - 327.
- Kakane, Ikuko (2007). *Silence in Intercultural Communication. Perceptions and Performance*, Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing House.
- Kalyvas, Sathis (2001). «La violencia en medio de la guerra civil. Esbozo de una teoría», en *Análisis político*, Núm. 42, enero-abril 2001. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 3 - 25.
- Kurzon, Dennis (1998). *Discourse of Silence*, Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing Company.
- Laín Entralgo, Pedro (1978). *Antropología de la esperanza*. Barcelona: Punto Omega.

- Lázaro Carreter, Fernando (1977). *Diccionario de términos filológicos*, Madrid: Editorial Gredos.
- Le Breton, David (2016). *El silencio. Aproximaciones*, Madrid: Ediciones sequitur.
- Lederach, John Paul (2007). *La imaginación moral. El arte y el alma en la construcción de la paz*, Bilbao: Gernika Gogoratuz.
- Luján, Ángel Luis (2005). *Pragmática del discurso lírico*, Madrid: Arco/Libros.
- Luján, Ángel Luis (2007). *Cómo se comenta un poema*, Madrid: Editorial Síntesis.
- Martí Sánchez, Manuel (1998). «Constantes históricas en el estudio de la elipsis», en Hernández Alonso, C. (coord.). Homenaje al profesor Emilio Alarcos García en el centenario de su nacimiento, 1895-1995. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid: Consejería de Educación y Cultura, 1998. pp. 367 - 386.
- Martínez Matías, Paloma (2008). «Hablar en silencio, decir lo indecible. Una aproximación a la cuestión de los límites del lenguaje en la obra temprana de Martin Heidegger», en *Diánoia*, Vol. LIII, Núm. 61 (noviembre 2008), pp. 111 - 147.
- Martínez Matías, Paloma (2012). «Hölderlin y lo no-dicho: sobre la cuestión del silencio en la interpretación de Martin Heidegger de su poesía», en *Diánoia*, Vol. LVII, Núm. 69 (noviembre 2012), pp. 31 - 69.
- Maurette, Pablo (2015). *El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto*, Buenos Aires: Mardulce.
- Mayoral, José Antonio (2005). *Figuras retóricas*, Madrid: Editorial Síntesis.
- McClennen, Sophia (2004). «Poetry and Torture», en *World Literature Today*, septiembre - diciembre 2004, pp. 68 - 70.
- Mèlich, Joan-Carles (2001). *La ausencia del testimonio: Ética y pedagogía en los relatos del Holocausto*, Barcelona: Anthropos Editorial.
- Méndez Guerrero, Beatriz (2016). «La interpretación del silencio en la interacción. Principios pragmáticos, cognitivos y dinámicos», en *Revista Pragmalingüística*, Núm. 24, Cádiz: Editorial UCA, pp. 169 - 186.
- Messina, Aïcha Liviana (2019). «Introducción: Escribir la violencia. Hacia una escucha de la destrucción del lenguaje», en *Escribir la violencia. Hacia una gramática del grito*, Ilit Ferber, Aïcha Liviana Messina, Andrea Potestà (eds.), Santiago: ediciones / metales pesados, pp. 7 - 18.
- Moya Pardo, Constanza (2012). «Aproximación al silencio elocuente de los enunciados: lo que se comunica y no se dice», en *Forma y Función*, Vol. 25, Núm. 2, julio - diciembre de 2012, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 63 - 83.
- Muñoz Martínez, Rubén (2006). *Tratamiento ontológico del silencio en Heidegger*, Sevilla: Fénix Editora.

- Nasi, Carlo; Ramírez Tobón, William y Lair, Eric (2003). «La guerra civil», en *Revista de Estudios Sociales*, Núm. 14, febrero. Bogotá: Universidad de los Andes, pp. 119-124.
- Nasi, Carlo; Ramírez Tobón William y Lair, Eric (2003b). «Respuesta al debate 14: Guerra civil», en *Revista de Estudios Sociales*, Núm. 15, junio. Bogotá: Universidad de los Andes, pp. 159-162.
- Nouss, Alexis (2006). «Habla sin voz», en *Decir el acontecimiento, ¿es posible?*, Jacques Derrida, Gad Soussana y Alexis Nouss, Madrid: Arena Libros, pp. 41 - 78.
- Núñez Ramos, Rafael (2008). *La poesía*, Madrid: Editorial Síntesis.
- Nussbaum, Martha (2019). *El cultivo de la humanidad. Una defensa clásica de la reforma en la educación liberal*, Barcelona: Paidós.
- Ong, Walter J. (2009). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Paz Gago, José María (1999). *La recepción del poema. Pragmática del texto poético*, Kassel: Universidad de Oviedo, Edition Reichenberger.
- Pérez Parejo, Ramón (2013). «Qué es silencio y qué no es silencio. Claves de una poética», en *Poesía y silencio. Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI*, Berlín: LIT, pp. 25 - 39.
- Picard, Max (2002). *The World of Silence*, Wichita: Eight Day Press.
- Pimentel, Luz Aurora (2001). *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*, México, D.F.: Siglo XXI Editores en coedición con la Universidad Autónoma de México.
- Poyatos, Fernando (1994). *La comunicación no verbal: Cultura, lenguaje y conversación*, Madrid: Ediciones Istmo.
- Ramírez González, José L. (1992). «El significado del silencio y el silencio del significado», en *El silencio*, Carlos Castilla del Pino (comp.), Madrid: Alianza Editorial, pp. 15 - 45.
- Ramírez Rave, Juan Manuel (2016). «Hacia una retórica y una poética del silencio», en *Revista CS*, Núm. 20, Cali: Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Icesi, pp. 143 - 174.
- Rancière, Jacques (2013). *Figuras de la historia*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Reyes, Graciela (2004). Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de julio de 2001 / coord. por Isaías Lerner, Roberto Nival, Alejandro Alonso, Vol. 1, 2004 (Literatura medieval, lingüística, historia, teoría literaria, estudios culturales), ISBN 1-58871-046-7, pp. 147 - 158.

- Reyes Sánchez, Rigoberto (2017). «Enmudecer, acallar, guardar. Violencia y silencio en el México contemporáneo», en *Los silencios de la guerra*, Camila de Gamboa y María Victoria Uribe (eds.). Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, pp. 255 - 295.
- Ricoeur, Paul (2003). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, D.F.: Siglo XXI Editores.
- Ricoeur, Paul (2010). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, Paul (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.
- Rivera, Jorge Eduardo (1998). «El silencio originario en Martin Heidegger», en *Estudios Públicos*, Núm. 69 (verano 1998), pp. 369 - 383.
- Ryan, Marie-Laure (2014). «Space», en *The Living Handbook of Narratology*, Hühn, John Pier, Wolf Schmid y Jörg Schönert (eds.), recuperado de <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/55.html>.
- Scarry, Elaine (1987). *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York: Oxford University Press.
- Suárez de la Torre, Emilio (2007). «Silencio ritual en la Grecia antigua», en *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, XIX, pp. 43 - 52.
- Thiebaut, Carlos (2016). «Els no-llocs de l'esperència del dany», en *L'Espill*, Núm. 52, 2016, pp. 30 - 40.
- Thiebaut, Carlos (2017). «Daño y silencio», en *Los silencios de la guerra*, Camila de Gamboa y María Victoria Uribe (eds.). Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, pp. 219 - 254.
- Thiebaut, Carlos (2017b). «La experiencia del daño y su resolución. Una indagación conceptual», en *Confrontando el mal. Ensayos sobre violencia, memoria y democracia*, Antonio Gómez Ramos y Cristina Sánchez Muñoz (eds.), Madrid: Plaza y Valdés Editores, pp. 11 - 29.
- Thiebaut, Carlos (2020). *Las tareas del daño* (manuscrito no publicado).
- Tobón, Rogelio (1992). *Semiótica del silencio*, Medellín: Concejo de Medellín.
- Todorov, Tzvetan (1991). *Teorías del símbolo*, Monte Ávila Editores: Caracas.
- Uribe López, Mauricio (2011). «Lo político en la guerra civil colombiana», en *Análisis político*, Núm. 72, mayo-agosto. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 23 - 42.
- Van Dijk, Teun A. (2004). «Discurso y dominación». Lección inaugural de la Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, 17 de febrero de 2004, pp. 5 - 28.
- Van Dijk, Teun A. (2008). «El estudio del discurso», en *El discurso como estructura y como proceso. Estudios sobre el discurso I. Una introducción multidisciplinaria*, Teun A. Van Dijk (comp.), Barcelona: Editorial Gedisa, pp. 21 - 65.

- Velasco, Juan Martín (1999). *El fenómeno místico. Estudio comparado*, Madrid: Editorial Trotta.
- Vernant, Jean-Pierre (2001). *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*, Barcelona: Ediciones Paidós.
- Villoro, Luis (2016). *La significación del silencio y otros ensayos*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Xirau, Ramón (1993). *Palabra y silencio*, México, D.F.: Siglo XXI Editores.

Referencias contextuales

- Arias, Gerson Iván (2021). «Apuesta por una escucha plural», en *Escuchamos para esclarecer y construir un relato compartido de Nación*, Bogotá: Comisión de la Verdad.
- Calderón, Jonathan (2016). «Etapas del conflicto armado en Colombia: hacia el posconflicto», en *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, Núm. 62, pp. 227 - 257.
- Camacho Guizado, Álvaro (1991). «El ayer y el hoy de la violencia en Colombia: continuidades y discontinuidades», en *Análisis político*, Núm. 12, enero-abril de 1991, pp. 23 - 34.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2013). *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*, Bogotá: Imprenta Nacional.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2015). *La palabra y el silencio. La violencia contra periodistas en Colombia (1977 - 2015)*, Bogotá: CNMH.
- Estrada Gallego, Fernando (2004). *Las metáforas de una guerra perpetua. Estudios sobre pragmática del discurso en el conflicto armado colombiano*, Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Frente al Espejo (15 de octubre de 2020). *Capítulo 2. Charlas con Pacho: Diana Calderón y Carlos Cortés* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=6T3fbC01rHA>
- Frente al Espejo (5 de noviembre de 2020b). *Capítulo 6. Charlas con Pacho: Carolina Sanín y Juan David Correa* [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=KFtfZCxsI_k
- Gaitán, Jorge Eliécer (2000). «Oración por la paz», en *El arte de la oratoria*, Julio Roberto Galindo (ed.), Bogotá: Universidad libre, pp. 278 - 280.
- Gaitán, Jorge Eliécer (2000). «Oración el silencio es grito», en *El arte de la oratoria*, Julio Roberto Galindo (ed.), Bogotá: Universidad libre, pp. 280 - 282.
- González Mantilla, Victoria Elena (2013). «Discursos de la guerra en Colombia», en *Revista Comunicación y Ciudadanía*, Núm. 6, enero - junio de 2013, pp. 38 - 43.
- Grasa, Rafael (2020). «Colombia cuatro años después de los acuerdos de paz: un análisis prospectivo», en *Documentos de trabajo*, Núm. 39, Madrid: Fundación Carolina.

- Klemperer, Victor (2014). *LTI. La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*, Barcelona: Editorial Minúscula.
- Madres Falsos Positivos de Colombia [@mafapocolombia] (20 de mayo de 2021). *Muchas gracias, entendemos la intención, pero nuestros hijos no son héroes, son víctimas. No romanticemos el genocidio de la seguridad democrática* [Tweet]. <https://twitter.com/mafapocolombia/status/1395247249098149893?lang=en>
- Olave, Giohanny (2014). «Aproximaciones retóricas al conflicto armado colombiano: una revisión bibliográfica», en *Forma y función*, Vol. 27, Núm. 1, enero-junio de 2014, Bogotá, pp. 155 - 197.
- Roux de, Francisco (2021). «Escuchar», en *Escuchamos para esclarecer y construir un relato compartido de Nación*, Bogotá: Comisión de la Verdad.
- Ruiz, Gabriel y Castaño, Daniel (2020). «La palabra del otro en Colombia: El testimonio de víctimas políticamente complejas en la memoria institucionalizada», en *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, Núm. 110 (julio - diciembre 2020), pp. 1 - 20.
- Sánchez, Gonzalo (2014). *Guerras, memoria e historia*, Medellín: La Carreta Editores.
- Suárez, Jorge Eduardo (2016). *La literatura testimonial como memoria de las guerras en Colombia. Siguiendo el corte y 7 años secuestrado*, Medellín, Universidad de Antioquia.
- Truñó Salvadó, María (2007). «No solo víctimas: mujeres en el lugar social de víctima y relaciones de género», en *El otro derecho*, Núm. 36, agosto 2007, Bogotá: Instituto Latinoamericano de Servicios Legales Administrativos (ILSA), pp. 129 - 147.
- Varela, Laura y Romero, Yuri (2006). «Los avatares de la paz. Por los senderos de la vida de Juan de la Cruz Varela», en *Tábula Rasa*, Núm. 4, enero-junio de 2006, pp. 267 - 286.
- Villanueva Martínez, Orlando (2012). *Guadalupe Salcedo y la insurrección llanera, 1949 - 1957*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Referencias crítico-interpretativas

- Acosta, María del Rosario (2019). «Tras cien años de olvido: sobre la literatura y el arte como resistencia a las borraduras de la historia», en *Escribir la violencia. Hacia una gramática del grito*, Ilit Ferber, Aicha Liviana Messina, Andrea Potestà (eds.), Santiago: ediciones / metales pesados, pp. 57 - 78.
- Aristizábal, Alonso (2013). «José Manuel Arango: La poesía en el lugar de la noche», en *José Manuel Arango. Prosas*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, pp. 311 - 318.
- Bolaño Sandoval, Adalberto (2017). «Memoria traumática y poética del duelo en la poesía colombiana», en *Huellas: revista de la Universidad del Norte*, Núm. 102, pp. 12 - 22.
- Bonnett, Piedad (2008). «El sur en la voz de Aurelio Arturo», en *Morada al sur y otros poemas*, Sevilla: Sibila.

- Bonnett, Piedad (2013). «Más es menos: La poesía de José Manuel Arango», en *José Manuel Arango. Prosas*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, pp. 259 - 261.
- Caballero, Antonio (1985). «Prólogo», en *Una generación desencantada*, Harold Alvarado Tenorio (comp.), Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 7 - 9.
- Cadavid, Jorge; Robledo, Juan Felipe y Torres, Óscar (2012). «Poesía colombiana 1990-2012», en *Coherencia Revista de Humanidades*, Núm. 17, Vol. 9, julio-diciembre de 2012. Medellín: Universidad EAFIT, pp. 131 - 153.
- Cadavid, Jorge (2013). *Escribir el silencio. Ensayos sobre poesía y mística*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Caraballo Cordovez, Jorge (2013). «El poeta que vino del sur», en *Revista Arcadia*, Núm. 93, <https://www.semana.com/agenda/articulo/el-poeta-que-vino-del-sur/32732/>
- Carranza, María Mercedes (1988). «Poesía posterior al Nadaísmo», en *Manual de literatura colombiana*, Tomo II, Bogotá: Procultura/Planeta, pp. 238 - 266.
- Casza de Letras (4 de septiembre de 2017). *Horacio Benavides. Cas(¿)a de Letras programa (33)*, [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=J3UeIivUXqA>
- Clavijo Tavera, Daniel (2021). «Silencio y contemplación: rasgos de lo místico en la poesía de Jorge Cadavid», en *Estudios de Literatura Colombiana*, Núm. 48, pp. 191 - 207.
- Cobo Borda, Juan Gustavo (2008). *Historia de la poesía colombiana. Siglo XX*, Bogotá: Villegas Editores.
- Cote, Andrea (2004). *Blanca Varela y la escritura de la soledad*, Trabajo de grado, Universidad de los Andes, Bogotá.
- Cote, Andrea e Ildefonso, Miguel (2015). «El lado más punzante. Entrevista con Andrea Cote», en *AgendaCix Arte y Cultura*, <https://agendacix.org/entrevista-con-andrea-cote-el-lado-maacutes-punzante.html>.
- Cote, Andrea y Guerrero, María Paz (2018). «Conversación sostenida con Andrea Cote», *La Palabra* (33), pp. 153 – 160, <https://doi.org/10.19053/01218530.n33.2018.8821>.
- Cruz, Francisco José (2013). «José Manuel Arango: una voz distinta, más discreta», en *José Manuel Arango. Prosas*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, pp. 287 - 292.
- Dávila, Carolina (2020). «Universo de carne y hierba», en *Antología* (Emilia Ayarza), Bogotá: Editorial Magisterio.
- Espinal, Juliana (2019). «Espectro y verdad en *Labio de liebre (venganza o perdón)* de Fabio Rubiano o del teatro subversivo en tiempos inextricables», en *Revista de Estudios Colombianos*, Núm. 54 (julio - diciembre de 2019), pp. 27 - 38.
- Espinosa, Santiago (2015). *Escribir en la niebla. 14 poetas colombianos*, Granada: Valparaíso Ediciones.

- Fajardo Fajardo, Carlos (2009). «El grupo Mito y el Nadaísmo. La poesía colombiana bajo la violencia partidista», en *Revista Logos*, Núm. 16, julio - septiembre de 2009, pp. 59 - 72.
- Fajardo Fajardo, Carlos (2011). *La ciudad poema. La ciudad en la poesía colombiana del siglo XX*, Bogotá: Universidad de La Salle.
- Felstiner, John (2002). *Paul Celan. Poeta, judío, sobreviviente*, Madrid: Editorial Trotta.
- Foffani, Enrique (2015). «El testimonio de los poetas. Tradición de lo político en la poesía latinoamericana de la contemporaneidad», en *Lecciones Doctorales*, Núm. 18, julio - diciembre de 2015, Medellín: Universidad de Antioquia, Facultad de Comunicaciones.
- Friedrich, Hugo (1959). *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, Barcelona: Seix Barral.
- Frono de, Juan (2018). «El poeta del éxodo», en *Arcadia*, Núm. 155, agosto - septiembre de 2018, pp. 18 - 20.
- Galeano, Juan Carlos (1997). *Polen y escopetas: la poesía de la Violencia en Colombia*, Bogotá: Editorial Universidad Nacional.
- Galeano, Juan Carlos (1997b). «Jorge Gaitán Durán: política y ser», en *Revista de Estudios Colombianos* Núm. 17, pp. 32 - 37.
- Galeano, Juan Carlos (1998). «País secreto de Juan Manuel Roca: para una poética de la violencia», en *Folios. Revista de la Facultad de Artes y Humanidades*, Núm. 9, septiembre de 1998: Universidad Pedagógica Nacional.
- Gamboa Medina, Alejandro (2016). «Víctimas del arte: reflexiones en torno a la representación de la guerra en Colombia», en *Calle 14*, Vol. 11, Núm. 19, mayo-agosto de 2016, pp. 30 - 43.
- Ganitsky, Tania (2014). «Cambio de aliento: una lectura de *El meridiano* de Paul Celan», en *Hallazgos* Núm. 12 (23), pp. 93 - 115.
- Ganitsky, Tania (2019). «Violence, Nature, and Memory in Contemporary Colombian Poetry», en *Diálogo*, Vol. 22, Num. 2, Fall 2019, pp. 105 - 120.
- Garavito, Fernando (2014). «María Mercedes Carranza. Toda la tierra sobre ella pesa», en *María Mercedes Carranza. 7 ensayos sobre su obra*, Tomo II, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, pp. 3 - 32.
- Giraldo, Luz Mary (2020) «¿Súplica inaudible? Poesía y violencia en poetas colombianas», en *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Vol. 8, Núm. 15 (2020), pp. 148 - 175.
- Goldberg, Rita (1966). «El silencio en la poesía de José Asunción Silva», en *Revista Hispánica Moderna*, Núm. 1/2, enero - abril, 1966, University of Pennsylvania Press, pp. 3 - 16.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (2004). «La mudez expresiva en la poesía de Paul Celan», en *Entre la ilustración y el expresionismo: figuras de la literatura alemana*, Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

- Gutiérrez Girardot, Rafael (2018). *Ensayos de literatura colombiana*, Tomo II, Medellín: Ediciones UNAULA.
- Guzmán Eufrasio (2013). «La poesía y la paradoja», en *José Manuel Arango. Prosas*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, pp. 197 - 199.
- Hernández, Daniela (2012). *El silencio musical en la literatura: Carlos Obregón y Jorge Durán*, Madrid: Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid.
- Hoyos Guzmán, Angélica (2016). «Memoria, duelo y resistencia en *Palabras como cuerpos* de Saúl Gómez Mantilla (ed.)», en *Estudios de literatura colombiana* 39, pp. 45 - 59.
- Hoyos, Angélica (2017). «Manadas sobrevivientes: el ruido de la poesía colombiana contemporánea frente al silencio de la memoria», en *Revista de Literaturas Modernas*, Vol. 42, Núm. 2, julio - diciembre de 2017, Mendoza: Universidad de Cuyo, pp. 41 - 64.
- Hoyos Guzmán, Angélica (2018). «Poesía testimonial escrita por mujeres: memoria de la violencia en Colombia», en *La manzana de la discordia*, julio-diciembre 2018, Vol. 13, Núm. 2, pp. 7 - 20.
- Jaramillo, Samuel (2015). «Poesía y violencia en Colombia en los años setenta. Memoria y anticipación», en *Cuadernos Culturales*, Núm. 6, Bogotá: Universidad Externado de Colombia, pp. 97 - 115.
- Jiménez, David (1997). «Poesía colombiana: 1980-1989», en *Memoria impresa. Antología del Magazín dominical de El Espectador*, Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, Cooperativa Editorial del Magisterio.
- Jiménez, David (2013). «La poesía de José Manuel Arango», en *Prosas. José Manuel Arango*, Luis Hernando Vargas (editor), Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, pp. 203 - 239.
- Kearns, Sofía (2014). «El logro de la “palabra única” en *El canto de las moscas*», en *María Mercedes Carranza. 7 ensayos sobre su obra*, Tomo II, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, pp. 97 - 128.
- Labraña, Marcela (2017). *Ensayos sobre el silencio. Gestos, mapas y colores*, Madrid: Ediciones Siruela.
- Lagos, Ramiro (1997). «Origen y movimiento de la épica en Colombia», en *Thesaurus*, Tomo LII, pp. 352 - 365.
- Libreros, Lucy Lorena (2015). «El libro que rescata a los seres anónimos de Tuluá», en *El País*, Cali, <https://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/el-libro-que-rescata-a-los-seres-anonimos-de-tulua.html>.
- Lima de, Paolo (2013). *Poesía y guerra en el Perú (1980 - 1992). A Study of Poets and Civil War in Peru*, Nueva York: The Edwin Mellen Press.
- Luque Muñoz, Henry (ed.) (1996). *Tambor en la sombra. Poesía colombiana del siglo XX*, Editorial Ponciano Arriaga.
- Lyon, Philippa y Tredell, Nicolas (2005). *Twentieth-Century War Poetry*, Londres: Palgrave Macmillan.

- Martin, Elaine (2011). *Nelly Sachs. The Poetics of Silence and the limits of Representation*, Berlín: De Gruyter.
- Martínez, Érika (2013). *Entre bambalinas. Poetas argentinas tras la última dictadura*, Madrid: Iberoamericana.
- Mejía Toro, Jorge Mario (2002). «Cenotafio», en *Estudios de filosofía*, Núm. 25, Medellín: Universidad de Antioquia, pp. 149 - 150.
- Mejía Toro, Jorge Mario (2013). «Cantiga de los vendados y desnudos», en *Prosas. José Manuel Arango*, Luis Hernando Vargas (editor), Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, pp. 267 - 276.
- Mejía Toro, Jorge Mario (agosto de 2018). *Agradece a la piedra*. Editorial Universidad de Antioquia: <https://www.udea.edu.co/wps/wcm/connect/udea/abf1ff6f-2acb-4e77-a26c-12dcc5ce9f1f/Entrevista+a+Jorge+Mej%C3%ada+Toro.pdf?MOD=AJPERES&CVID=mnf5MEj>.
- Ortega, Carlos (2016). «Prólogo. Que nadie testifique por el testigo», en *Obras completas*, Paul Celan, Madrid: Editorial Trotta.
- Ortiz, Ómar (2015). «La violencia en la poesía colombiana», en *Cuadernos Culturales*, Núm. 6, Bogotá: Universidad Externado de Colombia, pp. 85 - 96.
- Owen, Sebastian (2015). «*When there are so many we shall have to mourn*»: *Poetry and Memory in the Second World War*, University of York.
- Padilla Chasing, Iván (2017). *Sobre el uso de la categoría de la violencia en el análisis y explicación de los procesos estéticos colombianos*, Bogotá: Filomena edita.
- Palacio Cano, Laura Juanita (2019). *Puerto calcinado de Andrea Cote Botero: ruptura, ausencia y resistencia. Una lectura del conflicto armado desde espacios y objetos*, Trabajo de grado. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Pino Posada, Juan Pablo (2008). *Oscuras canciones del viento. La poética de Aurelio Arturo*, Medellín: Universidad de Antioquia.
- Pino Posada, Juan Pablo (2021). *Aurelio Arturo y la poesía colombiana del siglo XX. Espacio y subjetividad en el contexto de la modernidad tardía*, Medellín: Editorial EAFIT.
- Reati, Fernando (1992). *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*, Buenos Aires: Editorial Legasa.
- Reati, Fernando (2004). «Trauma, duelo y derrota en las novelas de expresos de la guerra sucia argentina», en *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, Vol. 33, Núm. 1, mayo de 2004, pp. 106 - 127.
- Reina, José Luis (2009). «Prólogo. Viaje a la transparencia. Sobre la obra de Nelly Sachs», en Sachs, Nelly, *Viaje a la transparencia. Obra poética completa*, Madrid: Editorial Trotta, pp. 9 - 39.

- Revista *Mito* (1959). «La responsabilidad de los intelectuales ante la violencia», Núm. 25, junio-julio de 1959.
- Richard, Nelly (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Roca, Juan Manuel (1989). «Prólogo», en *La ciudad que me habita*, Mery Yolanda Sánchez, Bogotá: Gráficas García, pp. 7 - 9.
- Roca, Juan Manuel (2002). «La poesía colombiana frente al letargo», en *Revista Casa Silva*, Núm. 15, Bogotá: Casa de poesía Silva, pp. 46 - 58.
- Rocha Vivas, Miguel (2018). *Mingas de la palabra. Textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas*, Bogotá: Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes.
- Romero, Armando (1985). *Las palabras están en situación. Un estudio de la poesía colombiana de 1940 a 1960*, Bogotá: Procultura.
- Rubiano, Elkin (2019). *Los rostros, las tumbas y los rastros: El dolor de la guerra en el arte colombiano (2005-2016)*, Tesis de Doctorado, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Running, Thorpe (1990). «Responses to the Politics of Oppression by Poets in Argentina and Chile», en *Hispania*, Vol. 73, Num. 1 (Mar. 1990), pp. 40 - 49.
- Steiner, George (2013). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Steiner, George (2016). *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Suárez, Juan Camilo (2015). «Lectura celebrativa de un poema: “Cuestión de estadísticas” de Piedad Bonnett», en *Revista Co-herencia*, Vol. 12, Núm. 22, enero - junio 2015, Medellín: pp. 153 - 165.
- Sucre, Guillermo (2001). *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Toro Murillo, Alejandra María (2016). «Poetas de los años setenta en Colombia: denominaciones y singularidades», en *Estudios de literatura colombiana* 39, pp. 107 - 120.
- Troncoso, Marino (1989). «De la novela en la violencia a la novela de la violencia: 1950 - 1960 (Hacia un proyecto de investigación)», en *Violencia y literatura en Colombia*, Jonathan Tittler (ed.), Madrid: Editorial Orígenes, pp. 31 - 40.
- Urda de, Antonio (2007). *Representaciones de la violencia en la guerra civil española*, University of Missouri-Columbia.
- Vanegas Athías, Beatriz (2008). «El canto de las moscas y la predicación sobre la violencia ocultada», en *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, Núm. 37 - 38, enero-diciembre de 2008, pp. 25 - 40.

- Vanegas Athías, Beatriz (2018). «Poéticas de la violencia en Colombia. El papel de la poesía en la formación de una memoria crítica», en *Revista Temas*, III (12), pp. 109 - 121.
- Vargas Torres, Luis Hernando (2010). *Problemas de una lectura filosófica de la poesía colombiana del siglo XX. Una aproximación a través de José Manuel Arango (1937 - 2002)*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Villacorta, Carlos (2016). «La reconstrucción de la memoria: la poesía peruana después de la violencia política 2000 - 2010», en *Letras*, Núm. 87 (125), pp. 123 - 134.
- Villegas-Restrepo, Juan Esteban (2016). «La crítica literaria frente a la relación entre poesía y violencia en Colombia: ¿Espacio de memoria u olvido?», en *Poéticas*, Vol. II, Núm. 2, pp. 113 - 127.
- Vivas, Selnich (2001). «La marea de la sangre: Reflexiones sobre la poesía y la guerra», en *Revista ASAB*, Vol. 3, Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, pp. 15 - 27.
- Vivas, Selnich (2015). *Komuya uai. Poética ancestral contemporánea*, Medellín: Sílabas Editores.
- Vivir Agradecidos (8 de mayo de 2020). *Desde el jardín. Hugo Mujica - Reflexiones sobre la pandemia* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=iKimFfp8aKY>
- Yepes, Enrique (2012). «Regiones en vía de extinción: *El canto de las moscas*, de María Mercedes Carranza», en *Lingüística y literatura*, Núm. 61, Medellín: Universidad de Antioquia, pp. 107 - 127.

Referencias literarias

- Ajmátova, Anna y Tsvetaíeva, Marina (2018). *El canto y la ceniza. Antología poética*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Apüshana, Vito (2019). *Antiguos recién llegados. Obra poética 1992 - 2017*, Medellín: Sílabas Editores.
- Arango, José Manuel (2009). *Poesía completa*, Sevilla: Sibila.
- Arango, José Manuel (2015). *Poesía*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Arturo, Aurelio (2008). *Morada al sur y otros poemas*, Sevilla: Sibila.
- Ayarza, Emilia (2020). *Antología*, Bogotá: Editorial Magisterio.
- Benavides, Horacio (2008). *De una a otra montaña. Obra reunida*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Benavides, Horacio (2014). *Conversación a oscuras*, Medellín: Frailejón editores.
- Bonnett, Piedad (2015). *Poesía reunida*, Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.

- Cadavid, Jorge (ed.) (2012). *República del viento. Antología de poetas colombianos nacidos en los años sesenta*, Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Carranza, María Mercedes (2014). *Su poesía*, Tomo I, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Castro Saavedra, Carlos (1974). *Poemas escogidos 1946 - 1974*, Medellín: Editorial Bedout.
- Celan, Paul (2016). *Obras completas*, Madrid: Editorial Trotta.
- Charry Lara, Fernando (2005). *Poesía reunida*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Charry Noriega, Camila (2015). *El sol y la carne*, Madrid: Ediciones Torremozas.
- Charry Noriega Camila (2017). *Arde Babel*, Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Chikangana, Fredy (2010). *Espíritu de pájaro en pozos del ensueño*, Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Correa, Néstor Raúl (2019). *El crecimiento del vacío*, Bogotá: Letra a letra.
- Cote, Andrea (2003). *Puerto calcinado*, Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Cote, Andrea (2015). *La ruina que nombro*, Madrid: Visor Libros.
- Cote Lamus, Eduardo (1976). *Obra literaria*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Cruz de la, Juan (2010). *Obra completa*, Tomo 1, Madrid: Alianza Editorial.
- Echeverri Mejía, Óscar (1964). «Poemas de Óscar Echeverri Mejía», en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 7, Núm. 03, 1964, Bogotá: Banco de la República, pp. 446 - 452.
- Estrada, Pedro Arturo (2006). *Oscuro edad y otros poemas*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Gaitán Durán, Jorge (1975). *Obra literaria*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Galán Casanova, John (2017). *Envío vers.o.s. Obra reunida 1993 - 2018*, Bogotá: Letra a Letra
- Gaviria, Víctor (2006). *Antología poética 1978 – 2003*, Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Gómez Mantilla, Saúl (ed.) (2013). *Palabras como cuerpos. Poemas en memoria de Edwin López, Gerson Gallardo y Tirso Vélez*, Bogotá: Épica Ediciones.
- Grueso, Mary (2015). *Cuando los ancestros llaman: poesía afrocolombiana*, Popayán: Universidad del Cauca.
- Homero (2014). *Iliada*, Madrid: Editorial Gredos.
- Horacio (2019). *Odas. Canto secular. Epodos*, Madrid: Editorial Gredos.
- Jaramillo Escobar, Jaime (2000). *Poemas principales*, Valencia: Pre-textos.

- Mandelstam, Ossip (1995). «Del interlocutor», en *Nombres. Revista de filosofía*, Núm. 6, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, pp. 189 - 195.
- Mejía Toro, Jorge Mario (2005). *Álabe*, Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Mejía Toro, Jorge (2018). *Agradece a la piedra*, Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Mesa, Gilmer (2016). *La cuadra*, Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Ministerio de Cultura de Colombia (2010). *Colombia en la poesía colombiana. Los poemas cuentan la historia*, Bogotá: Letra a Letra.
- Montoya, Pablo (2001). «Hablas», en *Lingüística y Literatura*, Núm. 39, enero - junio de 2001, Medellín: Universidad de Antioquia, pp. 55 - 61.
- Mujica, Hugo (2016). *La palabra inicial. La mitología del poeta en la obra de Heidegger*, Medellín: Sílabas Editores.
- Ortiz, Ómar (2015). *Diario de los seres anónimos*, Granada: La Mirada Malva.
- Ortiz, Ómar (2021). *Pequeña historia de mi país*, Bogotá: Letra a letra.
- Owen, Wilfred (2011). *Poemas de guerra*, Barcelona: Acantilado.
- Pardo, Hellman (2013). *Anatomía de la soledad*, Bogotá: Gamar Editores.
- Pardo, Hellman (2016). *Los días derrotados*, Calarcá: Cuadernos Negros Editorial.
- Pardo, Hellman (2017). *Reino de peregrinaciones*, Cúcuta: Gobernación de Norte de Santander.
- Paz, Octavio (2011). *El arco y la lira*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Porras, José Libardo (1987). *Partes de guerra*, Medellín: Biblioteca Pública Piloto.
- Ramírez, Helí (1988). *Golosina de sal*, Medellín: Universidad de Antioquia.
- Ramírez, Helí (2015). *En la parte alta abajo*, Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Andrés, Ramón (ed.) (2017). *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio*, Barcelona: Acantilado.
- Restrepo, Emilio Alberto (ed.) (2014). *Entre el miedo y el mal. El género negro en la poesía colombiana*, Medellín: Hilo de plata Editores.
- Restrepo, Luis Arturo (2018). *Sucia luz*, Medellín: Sílabas Editores.
- Roca, Juan Manuel (1987). *País secreto*, Bogotá: Editorial Universidad Nacional.

- Roca, Juan Manuel (2016). *Silabario del camino. Poesía reunida 1973 - 2014*, Bogotá: Asociación Cultural Letra a Letra.
- Roca, Juan Manuel (ed.) (2018). *La casa sin sosiego. La violencia y los poetas colombianos del siglo XX*, Bogotá: Taller de Edición Rocca.
- Sachs, Nelly (2009). *Viaje a la transparencia. Obra poética completa*, Madrid: Editorial Trotta.
- Samper, Darío (2018). *Soy el cantor de esta verde tierra*, Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Sánchez, Mery Yolanda (1989). *La ciudad que me habita*, Bogotá: Gráficas García.
- Shelley, Percy Bysshe (1978). *Defensa de la poesía*, Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.
- Skoulding, Zoë (2020). «Los cuerpos desterritorializados: un ensayo sobre la escucha», en *Festival Internacional de poesía de Medellín*, <https://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Festival/29/Skoulding/>.
- Valente, José Ángel (2006). *Palabra y materia*, Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Vanegas Athías, Beatriz (2015). *Festejar la ausencia*, Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Varela, Blanca (2013). *El suplicio comienza con la luz. Poesía reunida (1949 - 2000)*, México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vélez, Rubén (1999). *Medellín me mata*, Medellín: Ediciones Hölderlin.

Índice de poemas citados

Luis Fernando Afanador

«Ciudad» 116

Felipe Agudelo Tenorio

«El guerrero» 161, 162

José Manuel Arango

«Esta primera hora de la mañana» 113

«Ciudad» 114, 115

«Ah y es de nuevo la mañana» 115, 16

«Los que tienen por oficio lavar las calles» 115, 16

«Si estuviera despierto» 116

«Fe de erratas» 136, 137

«Vendados y desnudos» (fragmento) 137

«Como para el amor» 158, 159

«Grammatici certant» 184

Jota Mario Arbeláez

«Zen y santidad» (fragmento) 165

Vito Apüshana

«Nuestra tierra» (fragmento) 118

Aurelio Arturo

«Balada de Juan de la Cruz» 64, 65

«Balada del combate» (fragmento) 50, 65, 66

«Balada de la guerra civil» (fragmento) 65

Emilia Ayarza

«Carta al amado preguntando por Colombia» (fragmento) 69

«El universo es la patria» (fragmento) 69, 70

Horacio Benavides

«Escuché tu llamado, madre» 89, 90, 91, 112, 197

«La muerte me transformó» 91, 112

«Dicen que hay un pájaro» (fragmento) 92, 201, 202

«El camino de llegada» (fragmento) 83, 111

«¿Qué hace ese hombre sentado...» 131, 132

«Le preguntaron si los había visto pasar» 138, 139

«Nos recogieron en la plaza» 145, 146, 147, 197, 198

«Les mostró las manos callosas» 148, 149, 173

«¿Cierto que las que zumban son las abejas...» 91, 102, 159, 160, 161, 197

«¿Qué hace esa mano en el agua?» 161

«Vuélvete hijo que aquí» 90, 91, 197, 199, 173, 174, 199
«Llamaste en mi puerta» 112, 132, 173, 174, 175, 201, 202
«¿Y por qué salimos de noche?» 197, 198
«Te metieron en una bolsa negra» (fragmento) 112, 201, 202,
«Han cesado los gritos» (fragmento) 197, 201

Piedad Bonnett

«Paisaje» 102, 120, 121
«Sin novedad en el frente» 120, 167, 168, 176
«Cuestión de estadísticas» 170
«Página roja» 170, 171
«Quizá diría» 189, 210, 211

María Mercedes Carranza

«Canto 1. Necoclí» 101, 102, 103
«Canto 21. Taraira» 102, 103
«La patria» 107, 108
«Los muros de la patria mía» (fragmento) 107
«Canto 2. Mapiripán» 124, 125
«Canto 9. Segovia» 102, 105, 139
«Canto 12. Pájaro» 169

Carlos Castro Saavedra

«Coplas del campesino asesinado» (fragmento) 87
«De una mujer a un soldado» (fragmento) 197

Paul Celan

«Aureola de cenizas» (fragmento) 205

Julio Daniel Chaparro

«Si una noche cualquiera me encuentran muerto en una calle» (fragmento) 140

Fernando Charry Lara

«Testimonio» 207, 208, 209

Camila Charry Noriega

«La palabra ha muerto» (fragmento) 144
«Lo que arde y fluye» (fragmento) 145
«Canto de la tarde» (fragmento) 145

Fredy Chikangana

«Todo está dicho» 118, 119
«De los ríos» 118, 119, 120

Néstor Raúl Correa

«Haz como si» 150, 151, 201

Andrea Cote

«La merienda» (fragmento) 100, 110, 201
«Llanto» 97, 98, 99, 201
«Puerto quebrado» (fragmento) 97, 100
«Siembra triste» (fragmento) 96, 97, 100, 101
«Un rincón para quedarse» (fragmento) 97, 101, 110, 111, 120, 201
«Calles rotas» (fragmento) 97, 101, 120
«Casa de piedra» (fragmento) 97, 110, 111
«Casa vacía» (fragmento) 97, 110, 111
«Canción para la noche» (fragmento) 110, 201

Ashanti Dinah Orozco

«Gramática de la otredad» 184, 185

Óscar Echeverri Mejía

«El asesinado en la sombra» (fragmento) 95

Pedro Arturo Estrada

«País de silencio» 129, 130, 131, 135
«De la muchacha asesinada» 148, 149, 150, 203
«Carta» (fragmento) 169, 192

Jorge Gaitán Durán

«Patria violenta» 195, 196

John Galán Casanova

«Solidaridad, I» 175, 176

Víctor Gaviria

«Parábola de los dos hermanos» 133, 134, 135

Mary Grueso

«Despedazando el silencio» 130, 131

Friedrich Hölderlin

«Como cuando en día de fiesta» (fragmento) 40, 41

Jaime Jaramillo Escobar

«Las hijas del muerto» (fragmento) 72, 123

Liana Mejía

«I» 178

Jorge Mario Mejía Toro

«Cubrieron mi sepultura con tierra» 191

Pablo Montoya

«Habla 1» 178

Ómar Ortiz

- «Olor de patria» (fragmento) 63
- «Edgar Lee Masters» (fragmento) 93
- «Héctor Fabio Díaz» 94, 136
- «Chumila Rodríguez» (fragmento) 94
- «El curioso compilador» 190, 191
- «Graciela Ortiz» (fragmento) 200
- «Giovanni Eduardo García» (fragmento) 200

Wilfred Owen

- «Prefacio» 51

Leonardo Paeces

- «Romancillo a Rafael Rangel» (fragmento) 68

Hellman Pardo

- «Joaquín Ronderos» (fragmento) 87, 92, 93
- «Simario» (fragmento) 93, 106
- «Tierra» (fragmento) 104
- «Natalio Bautista, el juntacadáveres» (fragmento) 93, 106
- «Patrocinio López, el barrendero» (fragmento) 106
- «Isaías Ronderos, el sastre» (fragmento) 92, 106
- «Yolombó (Crónica de los muros)» 108, 109, 115
- «Mapiripán (los pliegues del agua)» 125, 126, 127, 199
- «Santo Domingo (El tamaño de la lluvia)» 127, 128, 129
- «Bojayá (Parábola en el aire)» 127, 128, 129
- «La Gabarra (Pájaros nocturnos)» (fragmento) 199

Rafael Pombo

- «El gato bandido» (fragmento) 178, 179

José Libardo Porras

- «Regocíjate» (fragmento) 161, 165
- «*Aurea Mediocríta*» 161, 165, 166, 167

Robinson Quintero Ossa

- «Trabajan tanto los carpinteros de ataúdes en mi país» (fragmento) 169

Helí Ramírez

- «Uerto» 180, 181
- «La colina (dos)» 181, 182, 183, 184

Luis Arturo Restrepo

- «Fósil» 142, 143, 144
- «Apéndice» (fragmento) 176
- «Destino» 212

Juan Manuel Roca

«Una carta rumbo a Gales» 191, 192, 193
«Carta en el buzón del viento» 193, 194
«Botellas de un naufrago» (fragmento) 194

Nelly Sachs

«Coro de los huérfanos» (fragmento) 143
«Vosotros espectadores» (fragmento) 147, 203

Darío Samper

«Cuerpo y sangre del guerrillero Guadalupe Salcedo» 66, 67, 68

Mery Yolanda Sánchez

«Tus ojos» 77, 78
«Diarios» (fragmento) 192
«Carta a Carlos Iván» (fragmento) 192

Javier Sicilia

«El mundo ya no es digno de la palabra» 31

Leonardo Torres

«Falso positivo (su voz)» 87, 95, 156, 157, 158

Beatriz Vanegas Athías

«Nada anormal» 168, 169

Rubén Véléz

«¿Cuál candela?» 178, 179
«Un cuento paisa» 178, 179, 180

Tirso Véléz

«Colombia un sueño de paz» (fragmento) 140

Índice de figuras

Figura 1. Tonalidades afectivo-políticas del silencio	31
Figura 2. Las políticas del silencio	32
Figura 3. Daño y silencio	34
Figura 4. Silencio múltiple	35
Figura 5. Silencios vinculados al poder	36