



El desarrollo de la voz testimonial en la poesía de Emilia Ayarza (1919-1966)

Elizabeth Peña Zapata

Trabajo de grado presentado para optar al título de Filóloga Hispanista

Asesora
PhD. María Eugenia Osorio

Universidad de Antioquia
Facultad de Comunicaciones y Filología
Filología Hispánica
Medellín, Antioquia, Colombia
2022

Cita	(Peña Elizabeth, 2022)
Referencia	Peña Elizabeth (2022). <i>El desarrollo de la voz testimonial en la poesía de Emilia Ayarza (1919- 1966)</i> [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Biblioteca Carlos Gaviria Díaz

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes

Decano/Director: Edwin Carvajal Córdoba

Jefe departamento: Juan David Rodas Patiño

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Agradezco a mi familia; a Carolina, Daniela y Sahian por cinco años de amistad y complicidad; a Camila y Santiago que sin su cariño y paciencia este trabajo no habría sido posible, y a María Eugenia Osorio por su amable paciencia y guía durante este proceso.

Contenido

Resumen	5
Abstract	6
1. Introducción	7
2. Emilia Ayarza: Biografía y contexto histórico-literario	9
2.1 Vinculación con Piedra y Cielo y con la <i>Revista Mito</i>	11
2.2 Recepción de la obra de Ayarza	12
3. Testimonio y literatura testimonial	14
4. Poesía testimonial	16
5. Análisis de los poemas	17
5.1 La voz testimonial incipiente	17
5.2 El vientre para la guerra: del yo autobiográfico al yo testimonial	20
5.3 La necesidad de un cambio social estructural	24
5.4 El llamado a la acción	29
5.5 La herencia del testimonio	34
6. Conclusiones	40
Referencias bibliográficas	42
Anexos	45

Resumen

La presente monografía tiene el objetivo de analizar el desarrollo de la voz testimonial en la obra poética de Emilia Ayarza (1919-1966), cuyo contexto histórico es el periodo de la Violencia en Colombia, entre 1948 y 1958. Se parte de la hipótesis de que la poesía de Ayarza involucra un proceso evolutivo de la voz testimonial, la cual comprende cinco etapas que, a su vez, se corresponden con el posicionamiento del yo poético y la intensificación sobre las denuncias de la violencia política en Colombia. En el análisis de la primera etapa se destaca que la voz testimonial es incipiente, y esto se demuestra en análisis de “Colombia ancla de júbilo” (1947). Seguidamente, el estudiar la segunda etapa se argumenta sobre la transición del yo autobiográfico al yo testimonial, lo cual queda manifiesto en el poema “Imprecación” (1950). En la tercera etapa se analiza el poema “Voces al mundo” (1957) y se revela la exploración del yo poético en torno a la idea de un cambio social estructural. Posteriormente, el cuarto momento expone el llamado a la acción en “Carta al amado preguntando por Colombia” (1957). Finalmente, la quinta da cuenta de la finalidad pedagógica del testimonio en el poema “Testamento” (1957).

Palabras clave: poesía testimonial, testimonio, Emilia Ayarza, Violencia.

Abstract

This monograph aims to analyze the development of the testimonial voice in the poetic work of Emilia Ayarza (1919-1966), whose historical context is the period of Violence in Colombia, between 1948 and 1958. We start from the hypothesis that Ayarza's poetry involves an evolutionary process of the testimonial voice, which comprises five stages that, in turn, correspond to the positioning of the poetic self and the intensification of the denunciations of political violence in Colombia. In the analysis of the first stage, it is highlighted that the testimonial voice is incipient, and this is demonstrated in the analysis of "Colombia ancla de júbilo" (1947). Next, the study of the second stage argues about the transition from the autobiographical self to the testimonial self, which is shown in the poem "Imprecación" (1950). The third stage analyzes the poem "Voces al mundo" (1957) and reveals the exploration of the poetic self around the idea of a structural social change. Subsequently, the fourth moment exposes the call to action in "Carta al amado preguntando por Colombia" (1957). Finally, the fifth one shows the pedagogical purpose of the testimony in the poem "Testamento" (1957).

Key words: testimonial poetry, testimony, Emilia Ayarza, Violence.

1. Introducción

El presente trabajo nace de mi permanente interés por la poesía durante el pregrado en Filología Hispánica: su capacidad de sintetizar, exponer eventos, imágenes e imaginarios que permiten conocer y entender la manera en la que se observa la realidad. Como consecuencia de este interés descubrí por azar el nombre de Emilia Ayarza (1919-1966), escritora y periodista bogotana, de cuya obra se ocupa este trabajo monográfico.

La obra poética de Ayarza consta de cinco poemarios: *Poemas*¹(1940), *Sólo el canto* (1947), *Sombra y el camino* (1950), *Voces al mundo* (1957), *El universo es la patria* (1962), los cuales aluden a periodos decisivos de la historia colombiana y que han sido marcados por la violencia. Así, su poesía es memoria de trágicos acontecimientos y voz testimonial de aquellos que “no tenían voz”. No obstante, y pese a la fuerza poética que el lector encuentra en sus textos, Ayarza ha sido bastante olvidada por la crítica y son pocos los estudios que hay sobre ella. En la presente monografía se busca llamar la atención sobre la obra de esta poeta olvidada, de manera que la intención implícita es invitar a seguirla.

Aquí se conjetura la existencia de un desarrollo de la voz testimonial en la poesía de Ayarza. Tomando como punto de partida la catalogación de Edmund Urbanski (1967) sobre la poesía de Ayarza como *testimonial*, se hace una lectura de los tres poemarios bajo el lente de lo propuesto por Beverley (1987) en *Anatomía de un testimonio*; allí el autor expone ciertas características que componen a los textos testimoniales, como: la existencia de un estado de emergencia o conflicto que afecta a una parte de la población, la enunciación a través de un yo colectivo (testimonial) en contraste con un yo individual (autobiográfico), una función pedagógica con la exposición del testimonio.

En ese orden de ideas, el objetivo principal de esta investigación es exponer y analizar el desarrollo de la voz testimonial en la poesía de Emilia Ayarza. En consecuencia con dicho objetivo, se desarrollan cinco objetivos específicos que se corresponden con cada una de las etapas de desarrollo de la voz testimonial: (1) la sugerencia incipiente al tema de La Violencia²

¹ De este poemario solo se tiene referencia a través de otros poemarios y notas biográficas de la autora, pero no se tuvo acceso al libro.

² “«La Violencia» es el rótulo historiográfico eufemístico con el que se ha denominado el período de lucha, más que entre el Partido Liberal y el Partido Conservador, entre la clase campesina adscrita a dichos bandos, a mediados del siglo XX en Colombia. Si bien no fue declarado nunca como Guerra Civil, este período, que va

en “Colombia ancla de júbilo” (1947); (2) la concreción de un yo testimonial y la exposición evidente de La Violencia en “Imprecación” (1950); (3) la denuncia que busca un cambio social estructural en “Voces al mundo” (1957); (4) la función pedagógica del testimonio: “Carta al amado preguntando por Colombia” (1957); (5) el testimonio como legado para el futuro: “Testamento” (1957).

Para cumplir con los objetivos propuestos, se ha seleccionado un corpus que consta de cinco poemas; los criterios para la selección de los cinco poemas tuvieron que ver con aspectos como el tiempo, el lugar hipotético de escritura y la temática, es decir: que hubiesen sido escritos entre 1947 y 1957 en territorio colombiano³ y que abordaran el tema de La Violencia. Debe añadirse la consideración por la extensión de los poemas, los cuales suman 121 estrofas y son considerados suficientes para el análisis de esta monografía.

En el análisis se usó un método basado en la propuesta de Ángel Luján Atienza (1999) que propone tener en cuenta dos niveles: a) los marcos del poema: título, citas, epígrafes, etc.; b) elementos internos: contenido temático, estructura textual, nivel semántico. Para el análisis de elementos internos se usarán, además, herramientas conceptuales de Rafael Núñez Ramos (1992).

Por otro lado, para el análisis temático de la poesía de Ayarza se aplicó lo dicho por John Beverley (1987), George Yúdice (1992) y Joan-Carles Mèlich (2001) sobre testimonio y literatura testimonial y las definiciones y aclaraciones sobre poesía testimonial de Sergio Mansilla Torres (1992).

Así, el presente trabajo está dividido en cinco apartados: en el primero “Emilia Ayarza: Biografía y contexto histórico-literario”, se presenta un panorama de la inserción de la autora en su contexto de escritura; en el segundo, “Testimonio y literatura testimonial”, se hacen las aclaraciones teóricas sobre lo que se entiende como testimonio y literatura testimonial que se aplicaron para el caso de la poesía de Ayarza. Seguidamente, en “Poesía testimonial”, se concluye lo que se entiende como poesía testimonial una vez dadas las definiciones de lo testimonial. El cuarto apartado, “Análisis de los poemas”, está dividido en cinco partes que se corresponden con cada una de las etapas del desarrollo de la voz testimonial. Finalmente, se

desde 1948 y cuyos fines se encuentran aún en discusión (1958 para unos, 1966 para otros), se caracterizó por su sevicia y su destrucción, como también por el período que da inicio a las primeras semillas guerrilleras rurales y urbanas en el país, que luego vendrían a constituir el Ejército de Liberación Nacional (ELN), las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), el Ejército Popular de Liberación (EPL) y el Movimiento 19 de abril (M-19), y más recientemente, su contraparte, el ejército paramilitar Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), hoy supuestamente inexistentes” (Villegas, 2016, p. 120).

³ La autora se traslada en 1956 a México, pero se presume que Colombia es aun el lugar de escritura de los poemas que se publican más tarde en 1957 en “Voces al mundo”.

presentan las conclusiones. Además, se ofrece un apartado de anexos donde están los cinco poemas transcritos.

2. Emilia Ayarza: Biografía y contexto histórico-literario

Al investigar sobre Emilia Ayarza constantemente se tiene la sensación de que es muy poco lo que se sabe sobre ella, sin conocer los motivos, por lo menos aparentes, que terminaron por desaparecerla del panorama literario en Colombia y/o truncar la difusión de su obra. Se sabe que la autora nació en Bogotá en 1919,⁴ un período de transformaciones y procesos de modernización en el país. En las décadas de 1920 y 1930 Colombia atraviesa procesos como el *boom* del café y las ventajas económicas que este trae, tanto de cara al mercado internacional como dentro del país, y también las dificultades en la transición de una década a la otra: “Sin duda alguna, estas décadas fueron determinadas por la coyuntura internacional: el boom de los años veinte y la crisis económica de 1929” (Köing, 1997, p. 121). Ayarza nace cuando Marco Fidel Suarez es todavía presidente de la República; once años más tarde, Enrique Olaya Herrera llega a la presidencia, después de cincuenta años de hegemonía del partido Conservador, dando inicio a la denominada “República Liberal”, tiempo en el que sin embargo la “oposición liberal había adoptado simultáneamente contradictorias tendencias” (Sánchez y Meertens, 1992, p. 30) conciliando con el partido opositor o proclamando la insurrección en contra.

Ayarza tiene diez años cuando en el país se sienten las repercusiones de la Gran Depresión de Estados Unidos, pues Colombia había estado gozando de una “prosperidad a debe”⁵ (Köing, 1997, p. 128). Además, durante las décadas mencionadas se afianzaban más los grupos que no participaban del crecimiento en el que estaba Colombia (Köing, 1997, p. 131), es decir, paralelamente a la expansión económica crecía una diferenciación social que terminó por desembocar en “la irrupción de vigorosos movimientos de clase que desbordaban los marcos tradicionales del bipartidismo” (Sánchez y Meertens, 1992, p. 30). A esto hay que sumarle las tensiones en el sector obrero exacerbadas por la reciente y famosa matanza de los obreros bananeros de 1928 en la United Fruit Company; con esto,

Más de un colombiano se dio cuenta que las huelgas y agitaciones de los obreros no se debían a la influencia del comunismo o socialismo, como el gobierno quería hacer creer a la población,

⁴ Se debe mencionar que en la nota biográfica que posee el ejemplar de *El universo es la patria*, se asevera que la autora nace en 1924. Sin embargo, es la única fuente que lo afirma y por eso no es tomada en cuenta en el presente trabajo.

⁵ Forma en la que Alfonso López Pumarejo caracterizó al mal uso de créditos extranjeros que le permitieron al país gozar de cierta holgura económica (Köing, 1997, p. 128)

sino a las condiciones sociales y económicas que debían soportar los trabajadores y a la incapacidad del gobierno. (Köing, 1997, p. 131)

La organización sindical, que ya venía germinando hacía varios años,⁶ se empieza a formalizar. No se puede dejar de mencionar que en 1919 se había reconocido el derecho a la huelga (González y Molinares, 2013, p. 172), y en 1920 se dieron intentos de agrupaciones políticas de tendencias socialistas y organización de movimientos campesinos que “elevaban a la categoría de debate nacional *el problema agrario*” (Sánchez y Meertens, 1992, p. 30). Y ya en 1931 el Estado colombiano reconoce el derecho de asociación sindical (González y Molinares, 2013, p. 175). Todo esto son referencias que ayudan a explicar el contexto en el que crece Emilia y lo que configuró su creación poética y su quehacer periodístico.

Más tarde, en 1946, después de tres períodos presidenciales del partido Liberal,⁷ el conservadurismo vuelve al poder con Mariano Ospina Pérez, quien instaura lo que se conoció como la “Unión Nacional”, que en términos generales consistía en el “reagrupamiento de las clases dominantes, más allá de las fronteras partidistas” (Sánchez y Meertens, 1992, p. 32). Durante este tiempo los movimientos populares fueron reprimidos bajo medidas como “la anulación de la protesta urbana, los despidos masivos y la destrucción de las más activas agremiaciones sindicales” (Sánchez y Meertens, 1992, p. 32). En 1948, un año después de la publicación del segundo poemario de Ayarza, *Solo el canto*, ocurre el asesinato del líder popular Jorge Eliécer Gaitán, suceso que desemboca en lo que se conoce como *El Bogotazo* y que da inicio a la etapa de *La Violencia*, “aunque de hecho el asesinato era ya la culminación de una primera oleada represiva iniciada en 1945 por Alberto Lleras Camargo” (Sánchez y Meertens, 1992, p. 32). Durante esta década (1940) Ayarza participa como columnista para el diario *El Tiempo*, allí era recurrente que problematizara sobre la igualdad de la mujer y el hombre para desempeñar cualquier oficio (Pinzón, 2011, p. 116). El tiempo exacto en el que se desempeñó como columnista no se puede precisar, pero se conjetura que fue entre 1940 y 1952, año en el que el diario es incendiado (*El Espectador*, 2016, s.p.). Más adelante, en 1956, la autora se traslada a México, un año antes de que el diario fuese clausurado por la dictadura del general Rojas Pinilla (Valero, 2015, s.p.), quien se posesiona en la presidencia en 1953, es decir, tres después antes de la publicación de *Sombra y el camino*, tercer poemario de Ayarza. Estando ya en México, la autora publica su cuarto poemario *Voces al mundo* (1957). En este mismo marco temporal (1940-1956) se ha asumido que la autora tuvo vínculos con la élite

⁶ El paro de los maquinistas y fogoneros del ferrocarril de Antioquia en 1912; más tarde, obreros de los ferrocarriles de La Dorada declararon otra huelga (González y Molinares, 2013, p. 172).

⁷ Tres de los que uno es incompleto: el de Alfonso López Pumarejo de 1942-1945.

literaria de Colombia, que su condición socioeconómica también facilitó. Se sabe además que obtuvo un título de doctora en Filosofía y Letras de la Universidad de los Andes.⁸

Vive junto con sus cuatro hijos en México hasta 1964, y los dos años siguientes los transcorre en Estados Unidos, en el Estado de California, donde muere en 1966 (Bernal et al., 2020, s.p).

No se puede dejar de mencionar que Emilia Ayarza, con su obra literaria, formó parte de una rica generación de mujeres escritoras entre las que se cuentan Matilde Espinosa (1910-2008), Carmelina Soto (1916-1994), Elisa Mújica (1918-2003), Meira Delmar (1922-2009), Maruja Vieira (1922), entre otras. El tiempo en el que está activa como escritora coincide además con las publicaciones de los cuadernillos de Piedra y Cielo y con los inicios de lo que sería la *Revista Mito*. La relación con estos dos grupos se expone en el siguiente apartado.

2.1 Vinculación con Piedra y Cielo y con la *Revista Mito*

Es común que al leer sobre Ayarza se encuentren afirmaciones sobre su participación y colaboración con la *Revista Mito*, el grupo poético Piedra y Cielo,⁹ además se hace referencia a su amistad con los Cuadernícolas.¹⁰ En relación con la posible cercanía de Ayarza con los integrantes de esos movimientos poéticos, Natalia Cobo escribe que “Se sabe que fue colaboradora de la *Revista Mito* en la década de 1950” (Cobo, 2019, s.p.). En el capítulo sobre la *Revista Mito*, de la *Gran Enciclopedia de Colombia* (1992), el crítico literario Óscar Torres subraya lo siguiente sobre Ayarza:

Es una de las voces más personales que ha dado la poesía colombiana del siglo XX. En su poesía, que se abre con *Poemas* (1940), hallamos un tono épico que nace de convertir la imagen angelical de la mujer, su imagen sentimental y manipulada por la metáfora pintoresca del primer carrancismo [...], en una mujer madre, madre a fuerza de violencia, de violencia natural y de violencia histórica. Una mujer que asume al mundo bajo su protección maternal y canta y denuncia el dolor del hombre [...]. (Torres, 1992, p. 266)

Otro aporte lo presenta Rogelio Echavarría (1926-2017) en *Quién es quién en la poesía colombiana* (1998), donde incluye datos biográficos de Ayarza y se la vincula como

⁸ En la ficha biográfica de *El Universo es la patria* se menciona que “dictó conferencias en las principales Universidades y Centros Culturales del Continente; colaboró con las revistas más importantes de América; fue catedrática de Humanidades en la UNAM” (Ayarza, 1967, s.p.). Allí también se mencionan algunos premios y condecoraciones como la Medalla de la Orden de San Carlos “enviada directamente por el Presidente de la República de Colombia el 12 de octubre 1965” (Ayarza, 1967, s.p.).

⁹ Conformado por Jorge Rojas (1911-1995), Eduardo Carranza (1913-1985), Carlos Martín (1914-2008), Gerardo Valencia (1911-1984), Tomás Vargas Osorio (1908-1941), Darío Samper (1909-1984) y Arturo Camacho (1910-1982). El grupo se dedicó a la creación poética a través de cuadernillos quincenales entre finales de 1939 y comienzos de 1940. La Biblioteca Nacional de Colombia ofrece un espacio para explorar esta producción poética: <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/piedra-y-cielo/libro%20digital/sobre.html>

¹⁰ Agrupación de poetas que se origina en 1949, que se dedican a la reflexionar en torno al cántico. Algunos de los escritores que participaron allí: Rogelio Echavarría (1926-2017), Maruja Vieira (1922), Jaime Ibáñez (1919).

“colaboradora de la *Revista Mito*, amiga de los cuadernícolos” (pp. 55-56) y del movimiento Piedra y Cielo (pp. 55-56). Paralelo a lo anterior, Echavarría destaca la poesía de Ayarza como “la más audaz en ese momento, entre la escrita por mujeres” (p. 56).

El año siguiente, en el artículo “La poesía de un país en liquidación” (1999), Juan G. Cobo Borda expone que:

En ese espacio de voces que crecen, cada día, en comprensión, vale la pena mencionar a una mujer: Emilia Ayarza (1919-1966) cuya antología de 1947 a 1962: *Sólo el canto* (1996), incitó a mirarla más de cerca. La primera parte paga también una crecida deuda con el lenguaje de Piedra y Cielo. Un vocabulario, al parecer, omnipresente en la poesía de la época. (p. 83)

Ahora bien, no se puede afirmar que la participación de Ayarza en Piedra y Cielo haya sido de publicación o creación literaria, la relación con el grupo está más en la línea de lo dicho por Cobo Borda, es decir, Ayarza toma como referencia la poesía del movimiento para la suya propia. Las influencias de Neruda que también menciona Cobo Borda se pueden explicar en la inspiración que el chileno significó para Piedra y Cielo.

Con todo, no se encontró ningún tipo de documentación en la que se pueda constatar la participación de Ayarza en *Mito*. Lo que sí puede suponerse con alguna seguridad es que, dada su posición social y económica, y naturalmente su vena artística, Ayarza pudo haber apoyado económicamente a la revista, y participado de tertulias de las que también se dice fue anfitriona.

2.2 Recepción de la obra de Ayarza

Para comenzar, insistimos en el panorama de silencio en el que estuvo la obra de Ayarza por más de treinta años, desde 1962, fecha de la publicación de su último trabajo poético, hasta el año de 1996, cuando el poeta Juan Manuel Roca publica una antología de la poesía de Ayarza, bajo el título de *Solo el canto* (1996), que llama la atención de la crítica una vez más.

La información que actualmente se encuentra sobre Ayarza y su obra poética es fragmentaria y aparece difuminada como notas introductorias, en textos como *Quién es quién en la poesía colombiana* (1998) de Rogelio Echavarría (1926-2017), artículo en el que además se expone la mención que Óscar Torres Duque había hecho sobre Ayarza en la *Gran Enciclopedia de Colombia* (1992); en el artículo de Juan Gustavo Cobo Borda “La poesía de un país en liquidación” (1999). Además de los datos que aparecen en sus propias publicaciones, es decir: en las solapas de los libros, en páginas internas de estos, en las referencias biográficas y antologías que se han hecho de su poesía.

Durante el tiempo en que Ayarza publicó, su obra y nombre, aparentemente, fueron conocidos y comentados, por ejemplo, Cecilia Hernández escribía para *El Tiempo* sobre *Solo el canto* y destacaba que

La poesía de Emilia Ayarza de Herrera, cuando abandona el acento suave y tierno con que mece la cuna blanca del hijo, es fuerte, vital. De una cercana raíz de piedra y cielo, le vienen imágenes atrevidas, bellas en ocasiones y otras veces en peligroso equilibrio entre la originalidad y la exageración. (Hernández en Pinzón, 2011, 60 p.)

Por su parte, Matilde Espinoza señalaba, en la nota biográfica de *Sombra y el Camino*, que “Emilia Ayarza es su nombre, *su conocido nombre*¹¹. La obra de Emilia es diversa pero sostenida en su alta calidad” (Ayarza, 1950, s.p). A partir de allí, de la opinión y reconocimiento de tanto importantes poetas como de algunos historiadores de la literatura colombiana, nacen preguntas por la poca visibilidad y conocimiento de la obra de Ayarza en Colombia. A pesar de esto, en los últimos años, gracias a los esfuerzos de visibilización realizados por los poetas Juan Manuel Roca (1996), Jenny Bernal (2020)¹² y Henry Alexander Gómez (2020), la obra de Ayarza ha logrado ocupar un lugar en los círculos de conversación sobre poesía colombiana, aunque todavía es poca la difusión en el campo editorial.

Jenny Bernal hace parte de los editores de la última antología hasta ahora publicada de la poesía de Ayarza: *Emilia Ayarza Antología* (2020) por la Editorial Magisterio, que ofrece una serie de artículos sobre cuatro poemarios de la autora, —única publicación hasta ahora encontrada que se dedique específicamente a comentar la poesía de Ayarza—; algunos con búsquedas o tendencias interpretativas, estas lecturas, que van un poco más allá de la mera opinión, demuestran que de a poco la obra está superando los límites del olvido.

Se resalta ahora la participación de algunas entidades como instituciones en la difusión de la poesía de la autora: la Editorial Magisterio, que se ha encargado de publicar la mayoría de la obra de Ayarza, facilitando además el diálogo en torno a la autora. Por otra parte, la Universidad Externado de Colombia fue facilitadora de la publicación de la antología *El universo es la patria* (2020) que estuvo a cargo de Henry Alexander Gómez, quien también ha incluido la obra poética de Ayarza como tema de discusiones en el Festival de Poesía y Narrativa Ojo en la Tinta (como el homenaje que se le hace en el octavo encuentro del festival), evento del que Gómez es director.

Sobre el ejercicio periodístico de Ayarza existe la tesis de maestría de Sandra Pinzón Estrada, *Escritoras de prensa durante los años cuarenta ¿un despertar que quedó oculto?* (2011), en el que se expone la línea discursiva de Ayarza en sus columnas para el diario *El Tiempo*: “el trabajo de las mujeres por fuera del hogar” y agrega también que “allí [en *El*

¹¹ Cursiva mía.

¹² Además de ser poeta y magíster en estudios literarios, Jenny Bernal (Bogotá, 1987) es promotora de lectura, gestora cultural, cofundadora del Festival de Poesía y Narrativa Ojo en la Tinta, evento que se realiza en la ciudad de Bogotá desde el año 2009; entre otras participaciones en el escenario cultural vinculado a la poesía.

Tiempo], reivindicó y justificó, no sólo las capacidades femeninas para ocupar los empleos públicos, sino el derecho de realizar cualquier actividad para la que se sintiera capacitada” (2011, p. 116). Hace dos años fue incluida en la investigación de poesía sobre la violencia: *Poesía sobre la violencia en Colombia: La instauración de la memoria en los cuerpos y los lugares* (2020) de Santiago Rojas Castañeda, que busca mostrar las formas en las que la poesía colombiana testimonia La Violencia.

3. Testimonio y literatura testimonial

La humanidad, a lo largo de la historia, ha tenido la necesidad y preocupación por narrar y guardar memoria de sus hazañas, y también de sus desastres, para esto la literatura ha sido uno de los espacios privilegiados en los que se han desarrollado estas narraciones. En principio, paradójicamente, testimoniar sobre un acontecimiento violento se alejó de la idea de la literatura, por su naturaleza ficcional, sin embargo, con el tiempo se entendió que, a través de textos literarios, las poblaciones afectadas por coyunturas encontraron una forma de dar testimonios sobre sus vivencias y, a su vez, denunciar sus lugares marginales de enunciación. Tales son los casos, por ejemplo, de las obras: *Si esto es un hombre* (1947) de Primo Levi, *Biografía de un cimarrón* (1966) de Miguel Barnet, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983) de Rigoberta Menchú y Elizabeth Burgos. Sobre esta problemática, Peris Blanes (2014) subraya que el testimonio: “fue cambiando progresivamente, y de ser herramientas de lucha política, que incorporaban toda la imaginaria y la retórica del combate político, pasaron a integrarse en otro tipo de dinámicas, más cercanas a las reivindicaciones de la memoria” (p. 12).

La memoria y el testimonio se encuentran entonces en su objetivo de exponer situaciones que es requerido no olvidar, que conforman no solo la historia de una comunidad, sino una forma de construir futuro a partir de lo que el pasado enseña. El testimonio en este sentido carga también una intención interpretativa del pasado. Sobre esta, Ricoeur (Bravo, 1983) expresa que hay una doble vinculación con el testimonio: “ya que éste da y reclama una interpretación” (p. 155), esto es, un diálogo entre el testimonio y el lector, pues, en sí mismo el testimonio carga una interpretación de los hechos por parte de la voz enunciativa y pretende lograr una respuesta o interpretación del testimonio en el lector.

Precisar qué es la literatura testimonial resulta complejo, incluso después de medio siglo de la “formalización” del testimonio como género literario con la novela de Barnet (1966). En el ensayo *Anatomía del testimonio*, John Beverly (1987) manifiesta la dificultad a causa de la multiplicidad de formas en las que el testimonio puede darse, y entre esas qué puede o no

llamarse literatura, sin embargo, el autor expresa que “parte de la razón de ser del testimonio es que escapa a nuestras categorizaciones usuales, y en particular a la distinción entre lo literario y lo no literario.” (pp. 8-9).

Beverley precisa, además, las características del testimonio: (1) narración en primera persona; (2) el narrador es testigo o protagonista del relato; (3) su anclaje referencial¹³ es una “vida”, o vivencia particularmente significativa; (4) la narración incluye urgencia de comunicarse, que surge de una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen, lucha, etc.; (5) implica, con o sin intenciones políticas, un reto al *statu quo* de una sociedad dada; (6) el narrador en muchos casos carece de la capacidad de expresarse bajo la letra escrita y por eso requiere de un interlocutor; (7) el narrador testimonial interpela con el lector como simpatizante de la situación; (8) el eje del testimonio es la situación social problemática que se experimenta con otros; (9) el testimonio implica una función pedagógica, moralizadora, que invita a una acción; (10) el yo testimonial se diferencia del autobiográfico en cuanto este último tiene una postura individualista, en contraste con el yo testimonial que es una voz colectiva.

Por su parte, George Yúdice (1992) simplifica la dificultad de la definición y afirma que:

“Testimonio” es un término que se refiere a muchos tipos de discurso, desde la historia oral y popular (*people's history*) que procura dar voz a los “sin voz” hasta textos literarios como las novelas-testimonio de Miguel Barnet y aun obras de compleja composición documental como *Yo el supremo* de Augusto Roa Bastos. (p. 210)

Tanto Yúdice como Beverley concuerdan que el texto testimonial busca dar voz a una comunidad que es socialmente marginada y que las formas que estos textos pueden adoptar son diversas. Beverley en algún punto admite que no solo los textos escritos son testimonios (Beverly, 1987, p. 16), y Yúdice, por su parte, especifica el marco de lo literario al referenciar las obras de Barnet (1966) y Roa Bastos (1974). Es importante mencionar que, además, para él el sujeto enunciator no es quien da voz a los *oprimidos*, sino que es la voz de estos, la que, a su vez, declara una búsqueda de concientización, que existe cuando en el texto hay un “diálogo entre un yo y un tú” (Yúdice, 1992, p. 215).

Hasta aquí se entiende que la literatura testimonial, como uno de los diversos tipos de textos testimoniales, es aquella en la que convergen las voces de una comunidad en un contexto de marginalización y conflicto, “puede decirse, no obstante, que todos nacen en un estado de emergencia –desastres de la naturaleza o del conflicto humano, conflictos políticos, opresión,

¹³ Es el referente u objeto, o si se quiere excusa, que el poema utiliza para hablar de algo más (Luján, 1999, p. 41).

insuficiencia económica, nuevos y desacostumbrados modos de vida, etc.—” (Yúdice, 1992, p.226). La emergencia en la enunciación, que ya había sido especificada por Beverley, cumple un rol esencial en el testimonio, pues explica la necesidad de la voz enunciativa en encontrar en el lector un aliado para generar un cambio, esto Yúdice lo explica como la función del testimonio “de servir de vínculo solidario [...] en pro de una transformación democratizadora”; de la mano de esto, Beverley dice que el testimonio “siempre delata, aunque sea tácitamente, la necesidad de cambio social estructural” (1987, p. 14). Joan-Carles Mèlich en *La ausencia del testimonio* (2001) hace hincapié en esta función, pues el testimonio rememora aquello que no debe repetirse y así no hay cabida al olvido, además, afirma el autor, la identidad humana “es una identidad narrativa, una identidad que se construye en el tiempo y, por lo tanto, en relación con los otros” (Mèlich, 2001, p. 61). Así, el lector en ese encuentro con el relato del *otro* no seguirá en el presente sin tener en cuenta lo que sabe del pasado.

Esto contribuye a la idea de una construcción de memoria colectiva, en la cual el testimonio apela a esta, pero “no recordaría el pasado nostálgicamente, sino críticamente, para intervenir desde este pasado sobre el presente y lanzarse, así, a la utopía, al futuro” (2001, p.26).

4. Poesía testimonial

Cuando en este trabajo se alude al concepto de poesía testimonial, se hace referencia a la poesía que funciona como testimonio, como lo explica Sergio Mansilla (1992): “debemos considerar que ésta [la poesía testimonial] no es un testimonio escrito en verso, sino poesía, por lo tanto, literatura en sentido estricto que participa de la naturaleza del testimonio” (p. 1).

La poesía hace uso de herramientas retóricas para dar tratamiento a su mensaje, de manera que muchas veces la realidad de la que toma referencia aparece como una nueva realidad; sobre esta característica de la poesía, José Ángel Valente (1971) destaca que esta es “descubridora de nuevas relaciones entre las cosas y los hombres, lo que equivale a considerarla como descubridora de nuevos sectores de la realidad” (p. 55). Valente, siguiendo a Adorno,¹⁴ menciona una característica fundamental de la poesía: *el ocultamiento*: “Hay [...] en la raíz de lo poético un primer compromiso con lo oculto, que en la obra rompe a hablar y encuentra manifestación, con independencia [...] de que este sea el objetivo voluntariamente propuesto”

¹⁴ “Las obras de arte son exclusivamente grandes por el hecho de que dejan hablar a lo que *oculta* la ideología” [cursiva mía] (T. Adorno. (1958) *Noten zur Liteartur*, vol I. Citado por Valente (1971)).

(1971, p. 56). Es decir, aunque no sea su finalidad prevista, en la poesía se expone aquello que parece no ser muy evidente o estar oculto en la realidad. La poesía testimonial transgrede en apariencia esta característica: por su naturaleza de testimonio, la urgencia de lo testimoniado obliga una transformación del lenguaje poético, reduciendo “la opacidad del mensaje” (Mansilla, 1992, p. 23) para concentrarse en los hechos.

Ahora bien, esto no quiere decir que la reducción sea total o que se excluya la característica ficcional de la poesía como literatura. Acudiendo una vez más a Mansilla, el autor afirma que la poesía testimonial “por ser precisamente un discurso ficticio, aunque constreñido a la vivencia realista, se instala en el terreno de la imaginación” (p. 25), ya que los artificios de la enunciación permiten que esa *verdad* testimoniada no sea mera repetición del referente histórico o de los hechos y esto sin restarle efectividad en términos de testimonio.

En el caso específico de este trabajo el objeto de estudio es la poesía testimonial de Emilia Ayarza, en el marco del periodo de La Violencia en Colombia. Se trabajan, específicamente, cinco poemas para exponer el desarrollo de su voz testimonial. Este desarrollo se entiende en cinco etapas, cada una explicada en el siguiente apartado.

5. Análisis de los poemas¹⁵

5.1 La voz testimonial incipiente

La primera etapa de desarrollo de la voz testimonial en la poesía de Emilia Ayarza consiste en una sugerencia inicial a la situación de La Violencia, la cual se demuestra en el poema “Colombia ancla de júbilo”, que hace parte del poemario *Solo el canto*, publicado en 1947, conformado por veintiún poemas.

Este poemario contiene un epígrafe del que se asume es un fragmento de otro poema. Se asume porque no se tiene referencia de si es tomado de otro poeta o si es de la misma autoría de Ayarza. En el epígrafe, que se cita a continuación, se evidencia la relación con el título del poemario: “Solo el canto”:

Padre mío: “Sólo el Canto”
internará el cuerpo de su voz
hasta la quieta dulzura
de tu corazón
para velar –en sombras–

¹⁵ Para este análisis se consultaron las ediciones: *Solo el canto* (1947) que no presenta información de editorial; *La Sombra y el camino* (1950) de Editorial Santafé y *Voces al mundo* (1957) de la Editorial Lumbre. Se advierte además que para este trabajo los poemas fueron transcritos tal cual los textos originales, estos contienen errores ortográficos de acentuación y puntuación. Además, se presentarán entre comillas y sin aludir a la citación de autor, año y página.

al compás de tu silencio
el prematuro sueño de tu sangre.

El uso del término “canto” se relaciona con la consigna piedracielista que hizo el poeta Jorge Rojas en el prólogo al primer cuaderno que publicó el movimiento, donde escribió: “Esa nuestra empresa espiritual que iniciamos hoy con este primer cuaderno de “Piedra y Cielo”, a golpes de alma y canto pasaremos el círculo que nos encierra [...]. El logro de nuestro intento marcaría la anunciación del canto” (Rojas, 1939, p.10). Este vínculo que se establece con Piedra y Cielo demostraría que la poesía de Ayarza, en esta primera etapa, buscaba encauzarse en una línea más intimista.

El poema “Colombia ancla de júbilo” está compuesto por cuatro estrofas cada una con un número diferente de versos y con una configuración métrica moderna. En principio cada estrofa aumenta de a dos versos, desde la primera que tiene cuatro, sin embargo, en la estrofa final hay once versos, diferente de los diez esperados para pensar en un patrón. Esta estructura está ligada a la intensidad enunciativa del poema. Las primeras estrofas son más cortas haciendo que la intensidad sea más alta, contrario a las últimas estrofas que siendo más extensas permiten que la lectura sea más lenta.

En el título se hace una analogía entre Colombia y un ancla; al relacionarse esta con el júbilo se enuncia al poema como una exaltación a Colombia.

Carne vital de mi tierra
dorada de pámpanos y de cocuyos;
Soterrados poemas de mieses y semillas
en la voz vegetal con que se orienta el verde.

Toda tú como naciéndome
del sueño y de la sangre
transitas de la naranja al trigo
sin que decaiga nunca
tu ámbar equilibrio
sobre la escarcha de tu litoral.

En estas dos primeras estrofas se confirma el elogio al territorio a través de los adjetivos: vital, dorada; la analogía entre las mieses como poemas. También se nota que el sujeto enunciator se refiere a un “tú” (“toda *tú* naciéndome”, “*tu* ámbar equilibrio”) esta referencia al sujeto *Colombia* en segunda persona crea una relación cercana entre el sujeto enunciator y el objeto o asunto del poema; la cercanía en este caso es importante porque manifiesta el carácter intimista del lugar de enunciación, y la estrecha relación que hay entre el sujeto enunciator y el territorio, lo que se reafirma cuando menciona: “Toda tú como naciéndome/ del sueño y de

la sangre”. Esa alusión a la sangre establece que el sujeto Colombia es más que solo territorio y viene a formar parte vital del yo poético.

Hasta aquí el yo poético no habla por nadie más y la voz se expresa de manera individual, a modo de lo que Beverley define como un yo autobiográfico, pues la voz enunciativa no afirma la identidad de una colectividad sino la propia (1987, p. 13), de esa manera sería un yo poético autobiográfico.

En la siguiente estrofa (tercera) se continúa con las expresiones de elogio al territorio:

Yo copio tu música
en mi clave de luna
y me enredo en el cuello
tus ríos y tu nombre
y me quedo sin habla
ante tus esmeraldas
y ante el olor a sexo extraterrestre
de tus tornasolados granos de café.

Paralelo al elogio, en el poema se dibuja el panorama geográfico del territorio, dando indicios de lo que lo compone: ríos, piedras preciosas —en este caso esmeraldas—, las pasadas menciones a naranjas y mieses. La definición del territorio permite que el lector pueda insertarse imaginariamente en el lugar de la voz enunciativa. Sin embargo, la concreción de lo testimonial en esta etapa es todavía ambigua, pues el sujeto enunciativo es aún autobiográfico.

Ya en la última estrofa, el yo poético, a través de una pregunta retórica, aborda su lugar de acción: ser la voz de Colombia, de ese territorio al que viene celebrando:

Qué haré con mis manos
—como flores plegadas entre un libro—
sino levantar a pulso
tus puntos cardinales
Y gritar con mi voz reconocida:
Que mi tierra
Es la azul capital del planeta;
Que mi tierra
Es la vida al cuello de la muerte suspendida;
que mi tierra
es la única tierra que limita con las manos de Dios!¹⁶

Esta estrofa es la única que arroja una referencia a eventos de violencia, y se hace a través de la alusión a la muerte. Esto se da en medio del elogio que se viene expresando en todo el poema, lo que significa dos cosas: primero que la muerte está escondida en medio de la *tierra* y

¹⁶ Se van a conservar los signos de puntuación tal y como aparecen en las fuentes originales. En estos casos solo se usa el signo de exclamación de cierre

segundo, con la imagen de “la vida al cuello de la muerte suspendida”, se explica que la muerte funciona como sostén de la vida.

La poesía muchas veces “nos llega sin claves contextuales, es por eso que [...] atribuirle un contexto contribuye a darle sentido” (Eagleton, 2010, p. 135). En ese orden de ideas hay que explicar que las referencias a la naturaleza o al territorio que se dan en el poema se comprenden contextualmente, porque la temática de la tierra se había vuelto más vigente desde la Ley de Tierras de 1936, durante la presidencia de Alfonso López Pumarejo, que además acarrea tensiones en el sector rural (König, 1997, pp. 146-147). Aquí entonces habría que rescatar la preocupación por el territorio que viene propiciando el poema, sobre el lugar de la tierra en medio de la guerra. En este caso es una preocupación incipiente, pues cronológicamente el poema es anterior al inicio oficial de La Violencia (1948), aunque el país ya venía sufriendo una situación de conflicto aproximadamente desde 1945 (Sánchez y Meertens, 1992, p. 32).

Con todo esto, se demuestra entonces que desde el título hasta el último verso la temática sigue una coherencia global¹⁷ (Núñez, 1992 p. 162), y esta puede entenderse también en la permanencia de un mismo asunto durante todo el poema: exaltar al territorio de Colombia, salvo una desviación¹⁸ (Núñez, 1992, p. 109), que viene a ser la alusión testimonial a La Violencia. De esta manera es una etapa incipiente de la voz testimonial. A pesar de que en el poema la voz enunciativa tiene una toma de acción, define a un territorio y existe un enlace con el contexto histórico, “una situación social problemática que el yo poético vive o experimenta con otros” (Beverley, 1987, p. 11), el suceso es enunciado por un yo poético que no se está identificando con las otras voces que la acompañan en la experiencia, aspecto que sí se concreta en la siguiente etapa de la voz testimonial de la poesía de Ayarza.

5.2 El vientre para la guerra: del yo autobiográfico al yo testimonial

La segunda etapa del desarrollo de la voz testimonial consiste en la concreción de un sujeto enunciativo colectivo, pasando del yo autobiográfico de la etapa anterior a un yo testimonial, y una exposición evidente del tema a testimoniar: La Violencia. Esta etapa se observa en el poema “Imprecación”, publicado en 1950 en el segundo poemario de Ayarza *Sombra y el*

¹⁷ La coherencia global hace parte de la unidad del poema como texto. Es la cohesión a nivel temático que tiene el poema a medida que se introduce información (Núñez, 1992, p. 162).

¹⁸ Rafael Núñez R. habla de “principio de desvío y desinstitucionalización del lenguaje poético”, donde la desviación se entiende como aquello que rompe con las expectativas semánticas y lógicas del poema (1992, p. 165). Según esto, en este trabajo se entenderá por desviaciones todo aquello que funcione como un cambio de focalización del tema global del poema.

camino, al cual lo conforman treinta y cuatro poemas, distribuidos en dos partes cuyos subtítulos siguen una linealidad léxica con el título del poemario: “I.- Poemas de la sombra” y “II.- Sonetos del Camino”. La primera parte consta de diecinueve poemas, la segunda de quince poemas; “Imprecación” es el último de la primera parte, cuenta con dieciocho estrofas, sin ningún patrón definido de versos por estrofa, lo que una vez más significa el uso de una métrica moderna.

En el título (“Imprecación”) se sugiere el tono de proferir una forma de condena o maldición. Comienza por hablar en primera persona plural, lo cual indica ya la convergencia de varias voces en el yo poético:

En vano nuestra carne
alzará el hijo en el tallo fatal de su potencia.
En vano la soledad se mirará de frente
Y se hará una estatua sola
Como un hombre que descubre la muerte entre sus venas.
El hijo vendrá, como la hierba y los caminos,
Sabiéndose primero que la tierra
Viviéndose adentro de su dermis
Y desnudo como el día que lo engendraron.

Su justa tentación de ala
Será nula cuando sepa
Que es un insignificante payaso de los huesos
Y ocultará entonces sus remos de diamante.

Al usar la primera persona del plural (“nuestra”) y mencionar al hijo, sabemos que el yo poético es una madre. Las afirmaciones, al hacerse en futuro simple (alzará, mirará, hará, vendrá, etc.), crean la expectativa a modo de premonición o visión sobre el futuro del *hijo*, lo cual demuestra la desesperanza sobre este, pues tanto su nacimiento como su vida están marcados por el destino de la muerte. El yo poético desde su posición de madre denuncia que la juventud del hijo (“tentación de ala”) es arrebatada porque su existencia ya está dictaminada por la muerte, pues todo su potencial de vida se reduce a ser un cadáver (“insignificante payaso de los huesos”). La denuncia se convierte en lamentos:

Oh! Tiempo sin hechura de suelo
Oh! Absurdo porvenir de alondra.
Oh! Inútil entraña iluminada.
Cuando en el vientre dibujes ojeras a la madre
—desde tu breve condición de péndulo—
ya será recordada tu sustancia en los gusanos
y las lágrimas se habrán colocado primero que los ojos.

El yo poético expresa que aún antes de nacer el hijo, ya está su muerte prevista, una manifestación que adquiere más fuerza con la frase: “y las lágrimas se habrán colocado primero que los ojos”, reforzando además la evocación de desesperanza, pues la conciencia de su muerte es preexistente a la formación del feto. En la expresión “Inútil entraña iluminada”, el yo poético permite entender la posición de la madre dentro del conflicto, que en este caso es el de La Violencia, la madre lamenta su propia naturaleza como mujer capaz de concebir la vida, pues sabe que esa vida es un insumo para la guerra.

Hasta este momento del poema pueden afirmarse varias cosas: en primer lugar, que el lugar de enunciación de la denuncia es el de la maternidad en medio de la guerra, y es en esta donde se expone en el yo poético; segundo, lo que se denuncia es la pérdida de los hijos en la guerra, las muertes de estos; y finalmente, el conflicto entre su naturaleza de concepción de la vida y el dar vida para sumar muertos.

El poemario se publica en 1950, aunque no se tiene información sobre si los poemas se escribieron mucho antes de esa fecha. Puede presumirse que se escriben entre 1947 y 1950, siendo 1947 la fecha de publicación del primer poemario. Tomando como punto de partida la referencia temporal de la publicación, se entiende que el asunto del poema está vinculado con la situación social que vive Colombia en ese momento: dos años antes había ocurrido el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, y con ese acto el recrudecimiento de las tensiones bipartidistas que terminaron desembocando en lo que se llamó la época de La Violencia. (Sánchez y Meertens, 1992, p. 33). De estas situaciones de guerra serían de las que se da testimonio en el poema. Las alusiones más claras a la situación de este conflicto en el país se evidencian en los versos que llevan referencias a armamento de guerra, como en las estrofas nueve, diez y once:

A eso vienes.
A brotar de tu madre como una bayoneta.
A quitarle a sus hombros el sitio de las frutas
para amoldar el fusil a tu estatura.
A eso naces.

A borrar los senos de tu madre de su mapa fecundo.
A sembrar la flor inútil en el jardín de su vientre.

Ya no damos hijos, pequeños hijos,
sino monstruos de botas y dimensión felina.

La situación que se testimonia no está oculta a través de otras imágenes, como sí ocurre en “Colombia ancla de júbilo” es por eso que en este poema hay una fácil percepción sinóptica¹⁹ (Núñez Ramos, 1992, p. 73) de lo testimoniado. Sin embargo, este no es el tema principal del poema, el insumo de la relación madre-hijo es lo significativo. En otras palabras, la voz de la madre, la que enuncia el poema y la que viene hablando desde el título, es primordial en el poema y no el tema de La Violencia. Con esto, la atención se dirige a la experiencia de la madre dentro del conflicto.

Cuando el yo poético se dirige al hijo en segunda persona, lamentándose y explicándole que su existencia es armamento o suministro para la guerra, que su nacimiento es inútil en la medida en que sirve para el enfrentamiento (“Ya no damos hijos, pequeños hijos, / sino monstruos de botas y dimensión felina”), expone la queja y el conflicto en los que su propia naturaleza, su vientre, es un instrumento.

En estrofas como la cuatro, siete y ocho las imágenes sobre la muerte son más explícitas; en la cuatro, como se lee en la próxima cita, se incluye la figura de las viudas, con lo cual se añade la referencia a una doble pérdida: la de la pareja y la del hijo. Uno de los rasgos interesantes de la relación madre-hijo del poema es que la voz poética no menciona o evoca directamente al padre, salvo en la mención de la viudez, dándole protagonismo a la voz de la mujer y su vivencia dentro del conflicto:

Tu sangre que circula
—como la sombra de los caminantes bajo su rota sandalia
iniciará en tus cartílagos su crucero de cadáveres,
su serie de hombres sin poblar,
su viaje de tumbas, su colmenar de viudas
mientras la tierra misma empujará
como un ratero, las palabras a tu boca.

En esta estrofa se hace evidente la situación de violencia a través del símil de la sangre como sombra y marca de un trayecto que se muestra en varias imágenes, a modo de escenas: desde caminantes que pueden entenderse como desplazados; grupo de cadáveres, hasta la escena de la misma muerte del hijo que es silenciado por la muerte.

En el poema también se cuestionan los símbolos patrios en el marco de La Violencia; se denominan como crimen los actos de guerra, como en la estrofa ocho: “Si naces, niño nuestro, resurrecto del caos. / preguntarán los pasos del crimen por tus pies/ y una bandera —de la cual el viento hará un retrato— /le enseñará su himno fraticida”. En estos versos se menciona

¹⁹ Rafael Núñez R. define la percepción sinóptica como la sinopsis que actúa en la conciencia del lector después de un procesamiento y reducción de la información leída. (1992, 73 p.)

que el hijo es *resurrecto* del caos; el uso de este adjetivo crea la imagen de que sus antecesores también han muerto, y con la mención del fratricidio, los símbolos patrios que se mencionan: bandera e himno, se convierten en la excusa.

Si en el inicio se hizo uso de verbos en futuro simple, al final del poema se regresa al presente:

Maldice nuestros vientres, señor del pan y el agua!
Maldícelos! Maldícelos!

Nuestros hijos están entre la muerte
como el alma del hombre entre su estatua!

Lo que permite entender, primero, que hay un desarrollo narrativo en el poema, y segundo, que al usar el presente el sujeto enunciador se sitúa, no ya en la posición de prever situaciones, sino de denunciar lo que ya sucede o *está sucediendo*. Con el contexto que se ha mencionado se puede entender al poema como una imagen completa, que le permite al lector no solo experimentar de manera ficticia (Luján, 1999, p.178) la experiencia del yo poético, sino que le permite reconocer en las imágenes el testimonio de la vivencia femenina, específicamente a través de la experiencia de la concepción de los hijos dentro del marco de La Violencia. En este caso el testimonio engloba dos situaciones traumáticas, como la muerte por causas violentas en el marco de una guerra y, en segundo lugar, la desesperación de las madres, que el sujeto enunciador vive y experimenta con otros (Beverley, 1987, p. 11). La voz poética termina por expresarse en primera persona del plural, es decir que se inicia y se cierra la enunciación de la misma manera. La demanda: “Maldice nuestros vientres”, demuestra que el sujeto enunciador una vez más congrega las voces de las madres, lo que evidencia el tránsito de un narrador autobiográfico del primer poema “Colombia ancla de júbilo”, a un narrador que sume una voz colectiva; de ahí que, según lo expuesto por Beverley (1987, p. 11), sea testimonial. No se puede dejar de mencionar que la construcción de un yo poético femenino delata un acto de visibilización del rol de la mujer en medio de los acontecimientos de La Violencia, esto sugiere una crítica a la estructura social colombiana del momento. El reclamo por una reestructuración social es explícita en la siguiente etapa con el poema “Voces al mundo” (1957) que se tratará en el siguiente apartado.

5.3 La necesidad de un cambio social estructural

En esta tercera etapa la voz testimonial es la de la denuncia, que muestra el malestar frente a la estructura social existente y la necesidad de un cambio; ocurre al mismo tiempo la configuración de un yo poético femenino que personifica a la patria. Esta etapa se expone en

el poema *Voces al mundo* (1957) que hace parte del poemario que lleva el mismo nombre, publicado por Editorial Lumbre en Bogotá. Está compuesto por veinte poemas, y está dividido en dos partes, la primera, diferenciada con un subtítulo: “Los siete cantos del amor en sombra”, que evoca con las palabras “sombra” al poemario “Sombra y el camino”, y con “cantos” a “Solo el canto”; y la segunda parte que no tiene subtítulo.

Por su parte, el poema “Voces al mundo” consta de veintiocho estrofas, una vez más con el uso de una métrica moderna. Cuenta también con un fragmento del poema “A ti” de Walt Whitman como epígrafe: “Quien quiera que seas/ yo pongo mi mano sobre ti:/ sé tú mi poema”. El poema de Whitman se dirige a un *tú*, a quien también describe en el poema, y a quien el autor imaginario entiende, protege, incluye y anima a que tome acción por sí mismo: “Quien quiera que seas reclama lo tuyo a cualquier precio”. Se entiende de allí la idea de ofrecer una invitación que incluya a *todos*, precisando además la inclusión a *los rechazados* (Whitman, 1975, p. 352).

Al igual que se detecta la influencia de la obra de Walt Whitman, parece existir también un diálogo con *Canto general*, de Pablo Neruda, el cual se publicó en 1950 y contiene además los poemas “Testamento 1” y “Testamento 2”, que llaman la atención por la coincidencia de estos títulos con el “Testamento” de Emilia Ayarza, que hace parte de *Voces al mundo*, que se tratará más adelante.

“Voces al mundo” sigue la misma idea de invitación a una colectividad, que se encuentra en el poema de Whitman. El título del poema de Ayarza enuncia un llamado, un anuncio que especifica que va dirigido al mundo. El primer verso parece que comienza *in media res*, y no delata quién es el sujeto enunciador, salvo la enunciación desde una primera persona singular: “Que vengan. Sí. Que estoy llamando. / Que estoy abriendo mi voz como una flor/ al mundo entero. / Estoy hablando un millón de lenguas y dialectos/ estoy estirando los brazos infinitamente”.

El poema invita a *todo aquel* que pueda atender al llamado, pero más que una invitación a un espacio físico, la invitación es a conformar al sujeto enunciador. Más adelante, queda en evidencia que el sujeto enunciador es una voz femenina, pero esta personificación no puede traducirse propiamente como un ser humano o una mujer, ya que dice de sí misma: “Yo estoy en la puerta del mundo/ alta y joven/ en el centro del misterio y la verdad.”, los límites del cuerpo humano se desdibujan mientras se describe a *sí misma*: “Que vengan. Que vengan todos a mi cuerpo universal. / A mis senos generales. A mi vientre infinible. / A mis brazos y a mis piernas cardinales”, de esta manera el yo poético se configura polivalentemente entre lo abstracto y lo real y corpóreamente como mujer.

A medida que el yo poético menciona a quienes llama, intercaladamente, se describe a sí misma: “Yo estoy en su llanto, en su vientre infecundo, / en su color de muerte viva [...]”, y se expone la intención de servir de refugio habitable, y asegurando no excluir a nadie de este espacio que es ella misma: “No puedo concebir la soledad de nadie/ mientras marque mi pulso la hora universal”, esto sugiere la conciencia que el yo poético tiene sobre la situación de exclusión o marginación que sufren aquellos a quienes se dirige.

Que vengan. Sí. Que vengan los tristes, las mujeres sin hijos,
los hombres negros, los niños sin risa,
los jornaleros, las vírgenes y los poetas
que vengan los ladrones, los que esconden en la axila la jeringa,
las monjas de sexo y de corneta blanca
que vengan, sí, que vengan.

Si bien es claro, desde el título del poema, que se llama a *todos*, se mencionan de manera puntual a: madres solteras, lesbianas, suicidas, los hombres negros, ladrones, las mujeres sin hijos, los alegres, los tristes, prostitutas, estériles, homosexuales, los presos, habla incluso de la memoria de los olvidados; con esa alusión explícita a personajes marginados la voz testimonial está evidenciando un malestar de estos dentro de la estructura social. Sin embargo, no hay toma de posición a favor de unos y en contra de otros, sino que el hablante poético actúa como actor neutral en el que todas las posiciones pueden coexistir, tomando a todas las voces individuales como una sola; en contraste con “Imprecación”, cuya voz poética es colectiva abarcando un solo sector social, en este poema “Voces al mundo”, el yo testimonial toma partido de una multiplicidad de posiciones o sectores sociales para hacer una denuncia más amplia, al mismo tiempo crea un vínculo entre todos los personajes a los que incluye en su llamado, para ofrecer un panorama más amplio sobre la necesidad de un cambio social estructural. Esto se puede entender a la luz de lo que Yúdice (1992) expresa sobre el vínculo que el texto testimonial genera: “El testimonio puede entenderse como representación de lucha, pero su función más importante es servir de vínculo solidario entre diversas comunidades. [...] en pro de una transformación democratizadora” (p. 230)

Por otra parte, hay que puntualizar que el yo poético aquí no se limita a incluir en las descripciones de sí misma a los sujetos mencionados, también hay una alusión de los atributos físicos como territorio:

Ríos de fósforo me corren debajo de la piel.
Represento los árboles, el lodo y los diamantes.
Soy la ola cómplice de los piratas
y la serena espuma de los naufragos.

Así cuando hace la invitación a que la habiten hay un entendimiento del habitar un espacio físico, que se describe a través del uso de imágenes del cuerpo femenino: “Que vengan. Que vengan todos a mi cuerpo universal. / A mis senos generales. A mi vientre infinible. / A mis brazos y a mis piernas cardinales”. Paralelamente se sigue confirmando el tránsito del sujeto enunciator entre el espacio real y el abstracto:

Que vengan que soy la conciencia de los tristes
la memoria de los olvidados
la más desesperada tiniebla de los ciegos
el pecado capital de los cartujos
el agua, el pan, el techo, la tierra de los hombres.

Esta polivalencia en la configuración del yo poético se entiende cuando el sujeto enunciator revela quién es: “Yo pueblo y habito las torres y los subterráneos. / Las cunas y los cementerios. / Que vengan a buscar en mí, su *patria*²⁰, / la ley, su casa, el idioma y el color de su piel”. Así la aparente contradicción en la definición del yo poético no significa una dificultad, por el contrario, explica la dualidad de su naturaleza como *patria*. Se entiende como entidad femenina, que resguarda la identidad de quienes le habitan y que además vela por la seguridad de *todos*, incluyendo los que aparentemente no tienen lugar, y precisa tres cosas que se encuentran en ella: ley, casa, idioma y color de piel, estas dos últimas, características que conforman parte de la identidad de los sujetos.

Hasta aquí se da cuenta de que la intención de la voz testimonial delata una inconformidad con la manera en la que se configura la patria y la forma en que los sujetos se *adhieren* a esta. La configuración de un sujeto enunciator femenino para personificar a la patria es un acto de visibilización de la mujer en la constitución de la patria, de la nación. En estas dos cosas se reconoce una de las características del testimonio que Beverley apunta: “siempre delata, aunque sea tácitamente, la necesidad de cambio social estructural” (1987, p. 14)

La tendencia a nombrar al *otro*, al personaje socialmente marginado, para otorgarle reconocimiento se distingue a través de todo el poema, asimismo se destacan tensiones sociales de otros tipos, como el crimen y la drogadicción: “que vengan los ladrones, los que esconden en la axila la jeringa” (estrofa dos, verso cuatro); la homosexualidad: “la hija indefinida y musculosa” (estrofa seis, verso cinco), la prostitución: “Que nada digo si durmió de hombre en hombre. / Si llenó las horas de sudor y una sola moneda pequeña/ se repartió en siete bocas desoladas.” (estrofa dieciocho). Un motivo recurrente que además debe mencionarse, por su relación con el poema “Imprecación”, es la maternidad, que en este poema se aborda desde

²⁰ Cursiva mía.

distintas maneras: la mujer sin hijos, las estériles, las de vientre infecundo, la madre con amante, las madres solteras. Esta temática constituye un desvío temático y a la vez da muestra del interés por la figura materna y por su función social. En este poema, como en “Imprecación”, se puede visibilizar ese cuestionamiento. La estrofa diez menciona también la pérdida de una madre en la concepción del hijo, retando con esto la idealización de la maternidad, también rebatiendo un discurso hegemónico del destino maternal (Pina, 2006, p. 298):

Que vengan las madres solteras,
las que tienen un hijo con los parpados quebrados
que mi padre era límite y su nombre
puede bautizar la criatura y devolverle
la alegría que perdió su madre al concebirlo.

A diferencia de los poemas anteriores, el discurso testimonial en este no se dirige directamente a enfrentamientos violentos o la muerte, pero sí es testimonio de un descontento frente a la estructura social del país, y la voz poética funciona como narrador (Beverley, 1987, p. 13), afirmando ser total y colectiva: “No soy yo. Soy todos. Soy colectiva y numerosa / Me cuento por millones / y existo por kilómetros”. En este punto es importante precisar el contexto, pues habían pasado siete años desde la publicación del poema anterior (“Imprecación”) 1950-1957, y se publica un año antes de la culminación “oficial” del periodo de La Violencia. El país se encuentra en un momento diferente al de 1950, ya que los enfrentamientos violentos, a pesar de no haber cesado, han entrado en un proceso de, dado el desplazamiento desde los sectores rurales, transformación. Para esta fecha, Gustavo Rojas Pinilla llevaba cuatro años en el poder después de haber dado un golpe de Estado en 1953, y justo el año 1957 es el último de su gobierno, pues al año siguiente se instaura el Frente Nacional. Esta última transición no la vive de cerca Emilia Ayarza, pues en 1956 se radica en México, sin embargo, el poema que se está tratando no toma distancia del contexto social en el que se encontraba Colombia. Durante la dictadura del General Rojas Pinilla el país se había volcado hacia una idea de sociedad más católico-moralista, la libertad de expresión también se venía atacando, con la censura/cierre de periódicos y el ataque a estaciones radiales, por lo que no resulta sorprendente que se hubiera buscado silenciar e ignorar, basado en moralismos, a sectores *conflictivos* de la sociedad.

Yo abro las ventanas del caos para que se orienten los suicidas.
Que vengan todos.
Que vengan.
Que no caigo en la cuenta de las estériles,
de las prostitutas
ni de los homosexuales.
Que vengan.

Que no creo en los idiotas ni en los lunes.
Que no lloro delante de los torpes o de los mudos.

Se observa entonces que en “Voces al mundo” se ataca el *statu quo* de la sociedad colombiana mediante la invitación que se extiende a todos. Una invitación que no excluye a ninguno de los sujetos que se supone debe cobijar. Así mismo, el yo poético, que aquí es mujer, transgrede el concepto de patria (asociado etimológicamente con la figura del padre). Esta postura crítica frente a la estructura social, y la enunciación de una colectividad, constituyen la tercera etapa de la voz testimonial de Ayarza.

En la última estrofa se vuelve a extender la invitación que se hace en la primera estrofa, de manera que concreta una estructura cerrada del poema (Luján, p. 1999,):

Que vengan.
Que vengan todos a mi corazón.
Yo me pongo de pies y juro.
Tú, y tú, y tú, me encontrarás.
Y no te fallaré a ti. Ni a ti. Ni a ti. Ni a ti!

En esta última estrofa es la primera vez que el yo poético se dirige a un tú, alegando una cercanía con el lector imaginario, o el destinatario del poema: *el mundo*. A pesar de esto, la voz poética no apela a una acción por parte del destinatario, la búsqueda de una acción o de un cambio de mentalidad se hace explícita en la siguiente etapa de la voz testimonial, en la cual la función social se concreta y el poema adquiere un rol testimonial, cuyo fin es pedagógico.

5.4 El llamado a la acción

La cuarta etapa en el desarrollo de la voz testimonial de Ayarza consiste en la toma de conciencia de la función pedagógica del testimonio. Dicha función se entiende como el llamado a un cambio de mentalidad y una toma de acción frente a las situaciones de violencia. Esta etapa se expone en el poema “Carta al amado preguntando por Colombia” (1957), que también hace parte del poemario *Voces al mundo*, consta de veinticuatro estrofas y una vez más una métrica libre. Con el título se puede avisar que el poema tiene un destinatario claro: el amado, y que su anclaje referencial (Luján, 1999, p. 41) está en la figura de la carta.

La imagen poética de la carta evoca una distancia entre el yo poético como emisor y el destinatario que es amado, esto se afirma en la primera estrofa cuando dice: “Te escribo, amado, / solitaria de ti, huérfana de tus palabras lisas, / como una cosa perdida al frente del silencio”. De aquí se sabe, por el género de los adjetivos, que el sujeto enunciador es, una vez más,

femenino. Podría afirmarse también que la relación entre el yo poético y el destinatario se encuentra fraccionada, es decir, que contradictoriamente no es una relación de amantes, no obstante, existe un vínculo en virtud de un pasado que el hablante poético rememora:

Te escribo aquí a diez mil kilómetros de ti,
sin saber si mis palabras lleguen a tu boca,
sin saber si aún eres mi esencia, mi abrazo fértil,
la sien que me confirma;
si aún eres el mío, el milagroso, el único,
el que tuvo mi llanto y lo retuvo
mientras el tren edificó mi viaje.

El yo poético se anuncia desde distintos puntos geográficos, en principio se encuentra en Nueva York, puede verse como un paralelo, entre el lugar de enunciación y el lugar preguntado: Nueva York²¹ y Colombia, respectivamente. El primero es un lugar enjuto o muerto:

Nueva York, es un gran esqueleto iluminado
en un mundo de ventanas sin paisaje,
es un poco de hombres angustiados,
es la casa de nadie, es la calle de todos,
es el niño robusto, el corazón vacío,
el reino de la acelga y la espinaca
y la etapa final de la ternura.

Aborda, en esta estrofa, subtemas que terminan por enriquecer la posición ideológica del sujeto enunciativo, como la dinámica de vida en la metrópoli, al mencionar “es un poco de hombres angustiados”, y la condición de ciudad cosmopolita que reúne en virtud de un *sueño americano* a gentes de todas partes del mundo: “es la casa de nadie, es la calle de todos”. Ya en el siguiente verso con “acelga” y “espinaca” es posible que se refiriera al uso coloquial que explica el Diccionario de la Lengua Española sobre “cara de *acelga*”, a alguien con “el rostro pálido o macilento” (DLE, s.p.).

Como se mencionó anteriormente el yo poético se enuncia desde distintos países y ciudades: Francia, África, Viena, Berlín, Londres, España, Roma, Suecia, Noruega, asignándoles diferentes significaciones en el poema, pues de todos estos lugares se ofrece un tipo de comentario en el que se reconocen criterios de índole socio-política. Por ejemplo, Roma es la ciudad del Vaticano, además de criticar la religión, la voz testimonial expone la situación de la extracción del oro que pasó a manos de la Iglesia católica:

Y desde Roma, donde el Dios de los que creen

²¹ No se puede ignorar que la forma en la que evoca a Nueva York y que al inicio de la estrofa se haga una alusión al cielo: “donde hay un cielo pequeño autorizado/ sólo a penetrar como un ladrón entre los edificios”, sugieren una influencia del poema “La aurora” de Federico García Lorca (1898-1936), poema que hace parte del poemario *Poeta en Nueva York* publicado en 1940.

es ya casi un fetiche negociable
y el oro es un río subterráneo
que nace en las manos de los pobres
y muere en el arco triunfal de las basílicas.

Ahora bien, lo significativo de la primera parte del poema no son las críticas, sino el trayecto por otros lugares del mundo, ya que esto sugiere que el sujeto enunciador inserta a Colombia en un diálogo universal, en el que Colombia hace parte de un todo. Así, la voz testimonial advierte la urgencia por la situación que se vive en Colombia y también la importancia que tiene para *ella* el territorio y el conflicto que sucede allí. La situación de urgencia, que se destaca como una característica esencial de la motivación para este poema, nos recuerda lo dicho por Yúdice (1992), cuando destaca la función del testimonio en Latinoamérica:

Nacen en un estado de emergencia –desastres de la naturaleza o del conflicto humano, conflictos políticos, opresión, insuficiencia económica, nuevos y desacostumbrados modos de vida, etc.– que no ha podido ser resuelto por los poderes vigentes, por su incapacidad (falta de recursos en el neo coloniaje económico) o por su falta de voluntad. (p. 226).

Es justamente esta falta de voluntad lo que fundamenta el quehacer pedagógico del testimonio en este poema, pues la queja del yo poético hacia el amado es la carencia de acción frente al conflicto, y aprovecha el formato de la carta, como espacio más privado para hacer su reclamo.

Toda esta primera parte del poema, donde se hace mención a otros países y ciudades, funciona a modo de un preludio que prepara al lector para referirse a Colombia, que aquí se toma como el inicio de la segunda parte del poema, esto sucede desde la estrofa trece:

Desde Suecia y Noruega yo te escribo.
Lejos de los ríos de mi patria,
Magdalena, Cauca, Amazonas, Putumayo,
cuyos nombres se levantan de la tierra
por no teñir de sangre sus claros lechos de vírgenes guardadas.
Lejos de los campos de Colombia donde abonan los trigos y el café
con irredentos fetos campesinos.
Lejos de los cerros y las calles de Bogotá,
que custodian el llanto de los hombres
para guardar lo único libre que les resta.

El sujeto enunciador hace mención al territorio colombiano a la par que evidencia la situación de violencia: se aborda al campesinado usando el adjetivo “irredento”, explicando así la condición de marginación de la comunidad en el plano social nacional, y se alude a los asesinatos cuando se menciona que son los fetos los que sirven de abono para el cultivo. El yo poético aprovecha el poema, que toma forma de carta, como forma de testimonio en el que se hacen públicos sucesos que necesitan ser visibilizados. En este último sentido, y volviendo a la advertencia de Yúdice (1992) cuando recuerda que “el testimonio se practica como medio para hacer demandas y así abrir un espacio público que sería, de otro modo, inaccesible” (p.

226) El poema hace un recorrido que va desde los ríos, campos, la tierra hasta llegar a la ciudad, y que sirve para que el lector entienda que el sujeto enunciador es consciente de que el conflicto es urbano y rural. Esta inserción del lector en el trayecto del campo a la ciudad es importante, pues hace que este participe en el entendimiento de las dos realidades de un mismo conflicto. No se puede dejar de mencionar también que la alusión al territorio —esta vez con referencias específicas a ríos y a Bogotá— crea un diálogo con el poema “Colombia ancla de júbilo” y la preocupación por el territorio que se lee en los dos poemas.

En la etapa anterior, con el poema “Voces al mundo”, se notaba la demanda de un cambio social estructural; en este caso, el poema es un llamado de atención, cuya intención es modificar la actitud del destinatario frente a los hechos. De esta manera, también queda manifiesto el rol pedagógico del testimonio:

Ahora mismo lloro, amado mío, ahora cuando escribo y te pregunto
qué se hizo mi patria, ésa colmada de niños y montañas, de maíz creciendo
de paz y de café
Dónde mi Colombia verde en panes de esmeralda repartida.
Dónde mi cerro Guadalupe, cuya punta sostiene el firmamento.
Dónde el petróleo cuya flor decora el ojal del extranjero.

La preocupación por *la patria* no se limita a destacar a los hombres y su relación con el conflicto, en este poema se nota la inquietud por el territorio y las consecuencias que el conflicto provoca allí. Como se señaló anteriormente, la manera en que se pone en escena el territorio dialoga y contrasta con el primer poema analizado en este trabajo, mientras “Colombia ancla de júbilo” es la temática de la violencia la que se oculta entre las menciones al territorio, aquí por otro lado, se ponen las dos cosas a la par, tanto La Violencia como el tratamiento del territorio.

Las preguntas que se observan en esta estrofa (“Dónde mi Colombia [...] / Dónde mi cerro [...] / Dónde el petróleo”), más que la demanda por una respuesta, busca evidenciar la circunstancia al destinatario para que este tome posición haciéndole frente, esto se puede notar en el primer verso de la siguiente estrofa: “Respóndeme por Cúcuta, donde abrieron el vientre de las madres como frutas”, pues el sujeto enunciador sabe lo que sucede allí. La pregunta se convierte entonces en un llamado de atención sobre la evidencia del suceso, que en este caso es expuesto a través de un símil desgarrador: abrir el vientre de una mujer en embarazo, como abrir una fruta para sacar la pulpa.

Antes de concretar el llamado de atención, la voz testimonial pasa por exponer tensiones sindicales, persecución campesina, violaciones, asesinatos de mujeres y niños, y cuestionar los símbolos patrios, todo mediante el uso de las interrogantes:

Dime qué hacen con las venas hinchadas,
en qué bandera tienen puestas las manos,
hacia qué horizonte dirigen la mirada,
en qué universidad se estrechan los muchachos,
en cuál fábrica protestan los obreros,
cuántos niños le han robado a la muerte,
qué cosecha mutilada ha perseguido el fuego,
cuál campesino viudo ha ensartado en la voz una blasfemia
y cuántas hijas y hermanas tienen aún virginidad.

El yo testimonial evidencia la colectividad desde la que se enuncia, protestando contra el olvido a través de la remarcación de que la distancia no le impide recordar: “porque cuando la distancia me borró a Colombia, / aún quedaron tras de mí los hombres / por los que ahora desde aquí, me empino y te pregunto”. Esta evocación de los personajes que quedan en el olvido es fundamental, pues como menciona Mèlich (2001): “Ellas, las víctimas, solamente pueden dar testimonio silenciosamente a través de la lengua del autor del relato, sólo pueden dar testimonio a través de las palabras del superviviente” (p. 24).

En el poema se lleva a cabo una confrontación que se expresa directamente en la estrofa dieciocho: “Porque ahora inerte, / te recuestas impasible contra el crimen / y te duermes en la herida de tu patria como una inmunda mosca”. Aquí, el yo poético expone la pasividad del “amado” frente al conflicto de La Violencia, y su búsqueda por lograr una acción que cambie la realidad que está criticando y que afecta a esos hombres “que deja atrás” cuando deja Colombia. Este tipo de acciones develan otra función del testimonio, destacada por Yúdice (1992, p. 227), esto es, la de ofrecer un espacio para ejercer prácticas políticas que el sistema actual no permite, como denunciar y llamar la atención sobre el conflicto que aqueja, que en este caso es el de La Violencia, situación que, para este momento, 1957, vive un proceso de normalización, como se mencionó en la descripción de la etapa anterior, y que en este poema se expone a través de la queja por la pasividad.

La voz testimonial expone su preocupación por el silenciamiento de La Violencia, y se enuncia como mujer, usando de forma sarcástica “Porque soy yo, una simple mujer quien te pregunta”, su posición tradicionalmente subalterna frente al hombre se ve aquí transgredida por su queja frente al silencio y la falta de acción del “amado”:

Si aún tienes saliva, ponte de pies, amado mío, y respóndeme.
Porque soy yo, una simple mujer quien te pregunta
si ese tiempo de hoy por el que ahora creces
es la muerte en el compás del tiempo
o el terror sin boca ni labio que lo nombre.

Es la mujer quien formula el llamado a la acción (“ponte de pies”), la queja por el silencio (“el terror sin boca ni labio que lo nombre”), lo que pone de manifiesto el papel fundamental de la mujer en la función social y pedagógica que hay en el testimonio; Hoyos (2018) explica que las mujeres:

[...] además de estar configuradas dentro de la alteridad que recibe la guerra, de representar sus cuerpos afectados por las violencias, incluyen todas las alteridades posibles, contagian a sus lectores/lectoras a partir de la creación poética, no sólo se busca la denuncia, sino que se acompaña a las acciones colectivas de la no violencia, de la cultura del corazón, pues la poesía testimonial escrita por mujeres busca ofender la palabra para inmunizar al que recibe y se deje afectar como las mismas mujeres, por lo acontecido. (p. 19)

El yo poético, como en los dos poemas anteriores, sigue cuestionando los símbolos patrios en relación a su utilidad en medio de la guerra: “Ya no hay bandera que levante porros, / ni causa que merezca capitán”. Este tipo de aserciones desafían las formas de poder que mantienen en marginación a la colectividad que se enuncia en el yo poético, pretendiendo con esto que el lector reflexione sobre ello, ejerciendo allí el poema un rol pedagógico que reclama en el lector una toma de conciencia (Bravo, 1983, p. 155) y acción. Eso para Ernst Fischer (2001) consiste en la función esencial del arte “para una clase destinada a cambiar el mundo” (p. 20): ilustrar y estimular la acción (p. 21). La función social y pedagógica del testimonio no está solo en el convocar el cambio, sino en ofrecer una memoria de lo sucedido al lector del futuro para que este, siendo consciente del pasado, no repita los mismos errores, esta faceta del testimonio se expone en la siguiente y última etapa del desarrollo de la voz testimonial en la poesía de Ayarza.

5.5 La herencia del testimonio

La quinta y última etapa del desarrollo de la voz testimonial en la poesía de Ayarza consiste en la entrega del testimonio como un remanente del pasado para advertir al futuro, esto basado en lo dicho por Mèlich (2001) sobre el valor de los testimonios, pues buscan: “transmitir esta injusticia, esta herencia, a los otros, a los que todavía no han nacido, a las generaciones futuras” (p. 27). Esta etapa se expone en el poema “Testamento”, que al igual que los últimos dos poemas, hace parte del poemario *Voces al mundo* (1957), es el poema más extenso del corpus elegido para este trabajo, está conformado por cuarenta y siete estrofas que a su vez están divididas en cinco partes y, a partir del título, se asume que el poema simula el documento en el que explica la herencia que se le deja a alguien, en este caso se trata del testamento de una madre a un hijo.

En la primera parte, el sujeto enunciador describe la forma en que el *hijo* enfrentará la noticia de su muerte. En estas primeras siete estrofas hay una previsión de las reacciones frente a ese acontecimiento, esto se relaciona con la idea que se expresa desde el título: la preparación de un testamento como la preparación para la muerte. Se observa también la preocupación por el cómo será recordada:

Y gritarás:
“Elegida del Silencio.
Favorita del caos Transeúnte de la nada.
Huésped de un ser desconocido.
Madre que partes de mi carne:
Sólo mi cuerpo morirá tu muerte!”

La inquietud por la memoria es un rasgo común de lo testimonial, y evidencia la labor que este tiene en contra de ese olvido, pues, si su voz se deja en el pasado, también las de la colectividad de voces que representa su enunciación, y de esa manera la lucha en contra de la estructura social que los oprime no tiene continuidad, en palabras de Milan Kundera (1993): “luchar contra el olvido es también oponerse al poder” (p. 10).

En el poema se desarrolla el fin último del testimonio: en medio de la preocupación por el futuro de Colombia, y de la manifestación de una esperanza de cambio a través de la acción del hijo, el sujeto enunciador se rinde y, por eso, le entrega su testimonio como herencia, de la misma manera que en una carrera de relevo. Con esto dicho, se recuerdan los poemas “Testamento 1” y “Testamento 2” de Pablo Neruda en *Canto General* (1950), pues, posiblemente Ayarza los usó como inspiración para escribir “Testamento”. En los tres poemas, los dos de Neruda y el de Ayarza, se comparte la idea de entregar una memoria como herencia para el futuro. Sin embargo, en el caso los poemas del poeta chileno son más concisos, la colombiana, en cambio, usa el poema como plataforma para explayarse sobre otras denuncias.

En el poema también se da una idea del descanso a través de la muerte (“y sentirás en el cuello las cadenas/ que se quebraron al llegar la muerte”), y la entrega de sus desazones por Colombia:

Te la dejo [a Colombia] al amparo del caos
ya la luz de los sables que en la noche
apagan su brillo entre la carne.
Te la dejo con la epopeya del hambre en sus antologías
proyectando a la luz de los faroles
su cuerpo de serpiente desteñida.

Se observa una evolución en el lenguaje poético, en tanto que las imágenes para referirse a la situación en el país son más crudas, enriqueciendo y haciendo un mayor énfasis en el contenido

de lo dicho. Con lo anterior, el lector puede participar de lo testimoniado a través de la distinción de los referentes que se usan, como es el caso de la siguiente estrofa:

Tu patria es el sitio de la sangre.
La señora del silencio calibre 32;
la patrona del desahucio y de la reja.
El microbio y la carroña
invaden su piel de orquídea taciturna y los niños colgados de los
árboles
son el fruto tangible de sus bosques.

El uso metonímico del arma calibre 32 para abordar la violencia armada y el símil de los niños colgados como frutas para terminar la estrofa evidencian, como se indicó anteriormente, tanto la crudeza como la intensidad de la enunciación. Esta intensificación de las denuncias, o del testimonio, aumenta paulatinamente desde “Imprecación”, de manera que explica una apropiación de la enunciación testimonial y a la vez se confirma el que la voz testimonial “reconoce la responsabilidad de la enunciación” (Yúdice, 1992, p. 218).

En “Testamento”, el sujeto enunciadador engloba las quejas expuestas en los poemas anteriores: La Violencia y la indiferencia de los sectores privilegiados frente a esta. Ejemplos de lo anterior se leen en las siguientes dos estrofas que funcionan como imágenes que se confrontan, el yo poético se abstiene del uso de eufemismos para asentar el rigor de la situación:

Cada hombre es un monstruo asalariado.
Un descompuesto aborto de la naturaleza
por cuyo cuerpo corre
la negación en pus de sus arterias.

Te dejo a tu patria sin honor.
Sin apellido.
Llena de campesinos doblados como sauces
al borde de oscuros manantiales.
Con el idioma mutilado
en la redondez de su mejor palabra.

Por un lado, el sujeto enunciadador arremete en contra de la posición pusilánime de algunos hombres, donde la fuerza de esta enunciación está en la calificación de desnaturalización a dicha posición. Por el otro lado construye la imagen de la represión mediante los asesinatos a campesinos. Esta búsqueda de claridad se explica en la función que el arte tiene “en clarificar las relaciones sociales, en iluminar a los hombres en sociedades cada vez más opacas, en ayudar a los hombres a conocer y modificar la realidad social” (Fischer, 2001, p. 19). De manera que, en este poema, el sujeto enunciadador no solo cumple con esta parte pedagógica que tiene el testimonio, sino que afirma continuamente que toda esta memoria es su herencia.

Repleta de ese monstruo de garra inextricable
en cuya punta la bestia no termina.
Has de saber el hambre –hijo mío–
es la primera letra de Colombia
y que su huella de aceite granuloso
invade la blancura de las algodonerías
y el aromoso lino de los platanales.

En las estrofas siguientes han de notarse desviaciones al tema de la violencia y se abordan críticas a dinámicas sociales de distintos tipos: medios de comunicación, el hambre, la corrupción, centralización de los recursos económicos, discursos políticos; y todos estos de fácil acceso para el lector. A pesar de ser desviaciones del tema central, estos subtemas se suman a la totalidad de la imagen del poema ya que, como explica Núñez Ramos, por su valor *presentacional* el poema es “una imagen única constituida por imágenes parciales” (1992, 181 p.). Es decir, lo que busca la voz testimonial es ofrecer un panorama amplio del estado en el que se encuentra el país.

En la segunda parte del poema se hacen las críticas a los medios de comunicación, se precisa a instituciones como la Cámara de Representantes y el Senado de la República, se las inserta en la estrofa de manera que se las entiende como acompañantes de la emergencia, tanto del hambre como de la muerte, en general del conflicto:

Te dejo el cáncer de las rotativas
que carcome la piel de las palabras.
Los linotipos sin lengua.
Los lingotes en franca carrilera hacia el desván.
El milagro de la voz en el espacio
ensartado en el virus de la antena.

Te dejo las urnas vacías –como úteros malditos–.
El silencio de almacén de catafalcos
que trepa las paredes del senado y de la cámara.
Las esquinas con pobres y cigarros apagados.
Las puertas con hambre. Los patios sin luna.
Las tiendas exclusivas donde venden
–sin estampillar– cadáveres y vino:
y una bota en el mantel de los labriegos
para guardar la sal y los vinagres.

En estas dos estrofas se usan imágenes y símiles que refieren a la desesperanza que el yo poético lee en estas instituciones, por lo que también las enlaza con la idea de muerte y hambre que es transversal a La Violencia.

Más adelante, en el poema hay una transición del monólogo al diálogo en el que hay un “nosotros” que no es claro definir a quién se refiere, y que bien podría ser el hijo como también un lector imaginario diferente. La apelación a un nosotros propone, nuevamente, un

acercamiento al lector y lo introduce en la imagen de manera que la lectura sea significativa. Aquí también se debe apuntar la referencia a la relación del animal y sus cachorros que alude a una forma de maternidad:

El hambre nace en los gatos de cojín,
en el rubí del prestamista
en úlcera del burgués invertebrado
en la frase –Mi Pueblo!– con que los políticos
diseñan sus campañas en la sombra
como se esboza un minotauro en la penumbra.
Una perra *nos*²² dice qué es el hambre
cuando toma de los hornos crematorios su mensaje
y por sus innumerables pezones lo transmite
dulcemente a su postrer cachorro

Termina esta segunda parte con un llamado desesperado, haciendo mención específica de un personaje histórico; esto inserta al poema en un marco histórico para entender a la voz como testigo o denunciante de los hechos: “Te necesitan los niños cuando saben / que en la plazuela del pueblo la cabeza del padre en una escarpia, / recoge el nombre de Galán de los escombros”. Se reitera aquí la alusión a eventualidades de violencia y con la mención directa a Galán — presumiendo que se refiere a José Antonio Galán, el líder de la Revolución Comunera de 1781 y cuyo cuerpo fue desmembrado y su cabeza colgada en la plaza pública para escarmiento de las gentes —, el poema traza una línea histórica de movimientos populares y ubica al lector en un cuadro comparativo mostrando que estos movimientos siguen siendo acallados, pues se recogen “de los escombros”.

La tercera parte está constituida por doce estrofas. En esta etapa del poema el sujeto enunciador expone las motivaciones de su desesperanza en *la patria*, en estas, afirma, está la razón de su muerte:

Yo me muerdo –hijo mío– porque el tiempo
ya no me da su dimensión de toro.
Porque la vida y Colombia se me van de entre las manos
como el tacto de la piel del moribundo.

El anclaje referencial (Luján, p.) 41 de *La Violencia* se mantiene a través de los contextos sociales que se entienden con la afirmación “porque la vida y Colombia se me va de entre las manos”, además el adjetivo “moribundo” cierra un campo semántico que mantiene la lectura alrededor de una advertencia de muerte: muerdo, tiempo, vida que se va, moribundo. Esto apunta

²² Cursiva mía.

a la idea de la entrega del testimonio como herencia y, como se apuntó anteriormente, siguiendo la imagen de una carrera de relevos.

En la última estrofa de esta parte se observa un desplazamiento de la violencia: del espacio rural a la ciudad. Si bien hay menciones anteriores sobre violencia urbana, es en esta estrofa, justo para finalizar la tercera parte del poema, que el autor imaginario nombra a personajes populares de la vida citadina (loteros y lustrabotas) como víctimas de la violencia; se hace uso de la figura del *abuelo*, que funciona como alegoría del pasado, para representar un síntoma general —y heredado— de desesperanza, que como se ha mencionado, se viene dando desde el inicio del poema:

A lo loteros y a los lustrabotas
les sellaron con plomo sus Asambleas de esquina.
Y en las casas antiguas —el abuelo—
a la sombra del brevo familiar
doblega en el silencio su cabeza blanca,
mientras Colombia en el mapa se desnuda
y le muestra a la América sus llagas.

La estrofa termina por insertar la situación de Colombia en un panorama internacional, intentando hallar algún tipo de escrutinio/exposición de los sucesos que ocurren, idea que se comparte con “Carta al amado preguntando por Colombia”. Peris (2014) explica la utilidad de este tipo de exposición del testimonio:

En el caso de la dictadura chilena de Pinochet, los testimonios de los supervivientes publicados en el exilio sirvieron para golpear la opinión pública internacional y para dar argumentos a las plataformas por la democratización en el interior y el exterior del país. (p. 12)

Antes se mencionó la búsqueda del sujeto enunciador por no caer en el olvido, esta misma imagen se puede entender en los siguientes versos:

Sentirás cómo mis huesos
con un lustre blanquecino y vítreo
para orientar los pasos de los muertos
abrirán su lámpara en la sombra.
Y pensarás —al contemplar la luz—
en mi pequeña intervención de chispa
cuando mi cuerpo inenarrable y alto
colabore en el pulso de la llama.

Es lo que deja con su muerte lo que servirá de guía para el futuro, es decir, sus palabras, sus acciones, en fin, todo lo que significa su memoria. Los últimos cuatro versos demuestran una conciencia sobre el legado social que significa tanto su existencia como su labor, en este caso se asume la escritura como la labor que persigue ese legado: “Y sabrás que la muerte es el

principio. / Que mi oportuna decisión de paz, / no tendrá ya sol que la interrumpa más”. Allí se reitera la asunción de obtener la paz a través de la muerte, sin embargo, resulta curioso que en esta ocasión el yo poético manifieste que la muerte es su decisión.

La quinta y última parte del poema se correlaciona con la primera, en estas siete estrofas el sujeto enunciador lírico, da al hijo las instrucciones finales y con los siguientes versos: “¡Nada, ni nadie debe detenerte! / La tierra es tu imperio y tu palabra”. Regresa a una idea universalizante a la que se alude en “Voces al mundo”, confirma además la incitación a la acción, esto mismo se hace en la última estrofa y añade la puntualización:

Hijo mío:
para que mi sueño sea blanco bajo el mármol.
Para que entre mi lengua
no escriban los gusanos tu nombre con dolor.
Para que crezca con pudor mi muerte
sobre la desnuda columna de tu cuerpo:
es decir, para llamarte –hijo–
tiende al espacio una bandera blanca
–como un paracaídas infinito–
y díles a los de la tierra
que en Colombia, la sonrisa de las calaveras
va a silenciar ya su coro entre las tumbas!

En otras palabras, para que toda su labor tenga sentido el hijo debe usar su testimonio, debe tomar de allí lo necesario para generar un cambio en *su* presente. Aquí se da la culminación del desarrollo de la voz testimonial en la poesía de Ayarza, pues el poema busca el fin último como testimonio ser “una apuesta dignificadora y vindicativa que hace salir a los cuerpos del lugar de meras víctimas y cuentas para el memorial de archivo que se acumula” (Hoyos, 2021, p. 31), para convertirse en el germen del cambio.

6. Conclusiones

En esta monografía se ha sostenido la hipótesis de que en la obra poética de Emilia Ayarza es posible identificar un desarrollo de la voz testimonial que se divide en cinco etapas, las cuales están basadas, principalmente, en las características del testimonio propuestas por Beverley, además de lo dicho por George Yúdice, Joan-Carles Mélich sobre la literatura testimonial, y lo dicho por Sergio Mansilla sobre la poesía testimonial. Así, el objetivo principal ha consistido en exponer dicho desarrollo en cinco momentos y cinco poemas escritos entre 1947 y 1957.

En la primera etapa, con el análisis de “Colombia ancla de júbilo” (1947), se expuso que el yo poético aún no congrega una colectividad de voces en su enunciación, por lo tanto, lo testimoniado se hace través de una voz testimonial incipiente, que usa el elogio y descripción del territorio para dar testimonio de La Violencia. Desde aquí se puede observar en Ayarza un

interés por el territorio, que también está presente en poemas como “Voces al mundo” y “Carta al amado preguntando por Colombia”.

En la segunda etapa se pasa a la construcción de un yo testimonial en el poema “Imprecación” (1950), que, según lo planteado por Beverley, consiste en la enunciación de una colectividad en una sola voz (1987, pp.12-13). En este poema se mostró cómo el yo poético congrega las voces de las madres, que denuncian las muertes de sus hijos y la desesperanza como su experiencia en medio del conflicto de La Violencia. Hasta aquí se puede observar que la poeta busca darle atención a sujetos marginados que son quienes sufren los rigores de La Violencia. Esto se expone con mayor concreción en la tercera etapa, en la que se indicó la apropiación de la enunciación testimonial en el poema “Voces al mundo” (1957), con la denuncia sobre la inconformidad con la organización social, que también se explica en Beverley cuando afirma que el testimonio “siempre delata, aunque sea tácitamente, la necesidad de cambio social estructural” (1987, p. 14). Otro aspecto que se destaca de esta segunda etapa, es el cuestionamiento que se hace del concepto patriarcal en el que se fundamenta la *patria*, pues en el poema se configura un sujeto enunciador femenino que personifica la patria y que reiterativamente aclara su totalidad para cobijar a todos, sugiriendo las inconformidades con el orden que existe, y al tiempo propone una concepción no masculina de la patria, propuesta que podría entenderse también como un gesto pedagógico; sin embargo, la función pedagógica se ve desarrollada con más claridad en las últimas dos etapas. En la cuarta etapa, en el poema “Carta al amado preguntando por Colombia” (1957) la voz testimonial adopta un rol pedagógico que evidencia que, como se mencionó en el análisis, la función pedagógica es inherente al texto testimonial, pues este genera en el lector un impacto a través de su testimonio para que tome conciencia (Mèlich, 2001, p. 24), en este caso de los hechos de La Violencia, y como consecuencia de ese llamado de atención, tome acción.

En la quinta y última etapa, con “Testamento” la voz testimonial sigue la línea de la función pedagógica y se expone el fin último del testimonio, que consiste en servir de remanente del pasado para que el lector del futuro tome de allí la conciencia necesaria para no repetirlo.

Además de mostrar el desarrollo de la voz testimonial en la obra de la autora, se puede añadir que en esta poesía se le otorga también un lugar importante al territorio, es decir, que se manifiesta una preocupación por el lugar del territorio y la naturaleza en medio del conflicto y las repercusiones negativas que allí tiene este. También se observó que en todos los casos el sujeto enunciador es femenino, lo que se traduce en la visibilización del rol de la mujer en procesos de no violencia y lucha por la paz (Hoyos, 2018, p. 19) y también en medio para crear

conciencia de la experiencia de la mujer en medio del conflicto. De la mano de esto, debe recordarse que se encontró una transgresión a la estructura social patriarcal a través de la construcción de un sujeto enunciador que es mujer y personifica a la patria.

Para cerrar, se puntualiza que es todavía muy poco lo dicho sobre Emilia Ayarza, por lo que se invita a seguir explorando su obra. Aquí en particular se deja abierta la pregunta por el tratamiento de la maternidad en la obra poética de Emilia Ayarza que, como se observó en el análisis respecto a la figura de la madre, la referencia a la relación madre-hijo o la alusión al hijo, son imágenes o herramientas recurrentes en su poesía.

Referencias bibliográficas

- Ayarza, E. (1947). *Solo el canto*. Bogotá: s.e.
- _____ (1950). *La sombra y el camino. Poemas y sonetos*. Bogotá: Editorial Santafé.
- _____ (1957). *Voces al mundo*. Bogotá: Editorial Lumbre.
- _____ (1996). *Sólo el canto* [Antología]. Bogotá: Editorial Magisterio.
- _____ (2020). *El universo es la patria*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Bernal, J., Ospina, S., Afanador, J., Montoya, D. (2020). *Emilia Ayarza Antología*. Bogotá: Editorial Magisterio.
- Beverley, J. (1987). Anatomía del testimonio. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 13(25), 7-16. <https://www.jstor.org/stable/4530303>
- Bravo, A. (1983). Texto, testimonio y narración, por Paul Ricoeur. *Revista de Filosofía*, 23, 155-157. <https://revistafilosofia.uchile.cl/index.php/RDF/article/view/46296>
- Cobo, J. G. (1999). La poesía de un país en liquidación. *Boletín Cultural y Biográfico*, 36(50-51), 82-107.
- Cobo, N. (diciembre de 2019) Emilia Ayarza. Enciclopedia de Banrepcultural. <https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Emilia%E2%80%8C%E2%80%8CAyarza%E2%80%8C%E2%80%8Cde%E2%80%8C%E2%80%8CHerrera%E2%80%8C>
- Eagleton, T. (2010). *Cómo leer un poema*, Mario Jurado (Trad.). Madrid: Akal.
- “El día que incendiaron las sedes de El Espectador y El Tiempo”. (29 de septiembre de 2016). *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/colombia/mas-regiones/el-dia-que-incendiaron-las-sedes-de-el-espectador-y-el-tiempo-article-657476/>
- Echavarría, R. (1998). *Quién es quién en la poesía colombiana*. Bogotá: Ministerio de Cultura, El Áncora Editores.
- Fischer, E. (2001). *La necesidad del arte*. Barcelona: Ediciones Península.

- González Arana, R. y Molinares Guerrero, I. (2013). Movimiento obrero y protesta social en Colombia. 1920-1950. *Historia Caribe*, 8(22), 167-193. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4727823>
- Hoyos Guzmán, A. (2018). Poesía testimonial escrita por mujeres: memoria de la violencia en Colombia. *La manzana de la discordia* 13(2), 7-20. <https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v13i2.6729>
- Hoyos Guzmán, A. (2021). *Poesía testimonial y sobrevivencia en Colombia. Afectos, justicia y memoria del conflicto armado (1980-2019)* [Tesis doctoral, Doctorado en Literatura Latinoamericana. Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador.]. <http://hdl.handle.net/10644/8251>
- Köing, H. (1997). Los años veinte y treinta en Colombia: ¿Época de transición o cambios estructurales? *Ibero-amerikanisches Archiv*, 23(1/2), 121-155. <https://www.jstor.org/stable/43392754>
- Luján, A. (1999). *Cómo se comenta un poema*. Editorial Síntesis.
- Mansilla T., S. (1992). Poesía testimonial: la verdad de la imaginación y del lenguaje en *Alpha*, 8, 23-42. <https://doi.org/10.32735/S0718-220119920008%25x>
- Mèlich, J-C. (2001). *La ausencia del testimonio. Ética y pedagogía en los relatos del Holocausto*. Barcelona: Anthropos.
- Neruda, P. (1950). *Canto general*. Santiago de Chile: Fundación Pablo Neruda, Universidad de Chile. <https://www.neruda.uchile.cl/obra/cantogeneral.htm>
- Núñez, R. (1992). *La poesía*. Editorial Síntesis
- Peris B., J. (2014). Literatura y testimonio: un debate. *Revista Puentes*, 1, 10-17. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7863162>
- Pina, G. (2006). La literatura como espacio de resistencia. Mujer y maternidad: la falacia del espacio privado. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 62, 297-310.
- Pinzón, Estrada, S. (2011). *Escritoras de prensa durante los años cuarenta ¿un despertar que quedó oculto?* [Tesis de maestría, Maestría en Estudios de Género, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá].
- Rojas, J. (1939). *La ciudad sumergida. Poema*. Bogotá: Editorial Centro S.A. <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/piedra-y-cielo/libro%20digital/cuadernillos.html>
- Rowland, A. (2014). *Poetry as testimony. Witnessing and memory in twentieth-century poems*, Routledge, New York.

- Sánchez, G. y Meertens, D. (1992). *Bandoleros, gamonales y campesinos. El caso de la Violencia en Colombia*. Bogotá: El Áncora Editores.
- Torres, O. (1992). El grupo Mito. En María Teresa Cristina (Dir. Académica.), *Gran Enciclopedia de Colombia*, (249-271 pp.). Bogotá, Colombia: Círculo de Lectores.
- Urbanski, E., (1967). La realidad hispanoamericana en la poesía testimonial. *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, pp 643-653.
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchq5z6>
- Valero, D. (04 de agosto de 2015). “Hace 60 años se ordenó la clausura de EL TIEMPO”. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16193857>
- Valente, J. A. (1971). Literatura e ideología en *Las palabras de la tribu*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- Villegas, J. E. (2016). La crítica literaria frente a la relación entre poesía y violencia en Colombia: ¿Espacio de memoria u olvido? *Poéticas. Revista de estudios literarios*, 2(2), 113-127.
https://www.researchgate.net/publication/308338657_La_critica_literaria_frente_a_la_relacion_entre_poesia_y_violencia_en_Colombia_Espacio_de_memoria_u_olvido
- Yúdice, G. (1992). Testimonio y concientización. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 18(36), 211-232. <https://doi.org/10.2307/4530631>
- Whitman, W. (1975) *Hojas de Hierba*, (6 ed.). Barcelona: Editorial Novaro.

Anexos

“Solo el canto”, *Colombia ancla de júbilo* (1947)

Carne vital de mi tierra
dorada de pámpanos y de cocuyos;
Soterrados poemas de mieses y semillas
en la voz vegetal con que se orienta el
verde.

Toda tú como naciéndome
del sueño y de la sangre
transitas de la naranja al trigo
sin que decaiga nunca
tu ámbar equilibrio
sobre la escarcha de tu litoral.

Yo copio tu música
en mi clave de luna
y me enredo en el cuello
tus ríos y tu nombre
y me quedo sin habla

ante tus esmeraldas
y ante el olor a sexo extraterrestre
de tus tornasolados granos de café.

Qué haré con mis manos
—como flores plegadas entre un libro—
sino levantar a pulso
tus puntos cardinales
Y gritar con mi voz reconocida:
Que mi tierra
Es la azul capital del planeta;
Que mi tierra
Es la vida al cuello de la muerte
suspendida;
que mi tierra
es la única tierra que limita con las manos
de Dios!

“Imprecación”, *Sombra y el camino* (1950)

En vano nuestra carne
alzará el hijo en el tallo fatal de su
potencia.
En vano la soledad se mirará de frente
Y se hará una estatua sola
Como un hombre que descubre la muerte
entre sus venas.
El hijo vendrá, como la hierba y los
caminos,
Sabiéndose primero que la tierra
Viviéndose adentro de su dermis
Y desnudo como el día que lo
engendraron.

Su justa tentación de ala
Será nula cuando sepa
Que es un insignificante payaso de los
huesos
Y ocultará entonces sus remos de
diamante.

Oh! Tiempo sin hechura de suelo
Oh! Absurdo porvenir de alondra.
Oh! Inútil entraña iluminada.
Cuando en el vientre dibujes ojeras a la
madre
—desde tu breve condición de péndulo—
ya será recordada tu sustancia en los
gusanos
y las lágrimas se habrán colocado primero
que los ojos.

Tu sangre que circula
—como la sombra de los caminantes bajo
su rota sandalia—
iniciará en tus cartílagos su cruceo de
cadáveres,
su serie de hombres sin poblar,
su viaje de tumbas, su colmenar de viudas
mientras la tierra misma empujará

como un ratero, las palabras a tu boca.

Hijo que naces como un lirio en
decadencia:

La muerte está pegada a tus arterias
como estarás tú luego al seno de la madre.
Lentamente caerá el odio sobre tu
adolescencia
en tanto que el sol, como un puñal,
se clavará al pecho de los árboles.

Y tú, adentro de tu savia,
conocerás antes que el pan la rigidez del
trigo.
antes que el amor tu corazón de arena.
Buscarás en vano la clave de la rosa,
la fecha del ala y un poblado profundo,
la hora vespertina en los pastores,
la palabra no dicha de la lluvia
a simplemente un cielo diáfano y desnudo
como una hembra azul.

En vano increparás.
Tu nacimiento es un hermano más que cae.
No alcanzarás a existir en la tibieza de la
piel
porque se derramará tu sangre como una
vena agraria
sobre los surcos abiertos de cadáveres.

Si naces, niño nuestro, resurrecto del caos.
preguntarán los pasos del crimen por tus
pies
y una bandera –de la cual el viento hará un
retrato–
le enseñará su himno fratricida.

A eso vienes.
A brotar de tu madre como una bayoneta.
A quitarle a sus hombros el sitio de las
frutas
para amoldar el fusil a tu estatura.
A eso naces.

A borrar los senos de tu madre de su mapa
fecundo.
A sembrar la flor inútil en el jardín de su
vientre.

Ya no damos hijos, pequeños hijos,
sino monstruos de botas y dimensión
felina.

Ah! nuestras entrañas como un mar
adentro
ahora derrotadas sobre playas de sangre.
Ah! nuestra piel de agapantos
susceptibles,
nuestras sienes en la torre del sueño
y la abeja inverosímil de los labios.

Cuánta semilla vana bajo el paladar.
Cuántos paisajes de hojas en la estación
del viento.
Cuántos potros de luna en el silencio!
Cuánto futuro en el vaivén de la cuna
que albergaba un guerrero, como si fuera
un niño...

Qué absurdo vuestro nombre
Alberto, Jorge, Luis, Alvaro, Rodrigo,
Francisco.
Qué absurdas las vigiliadas para inventar el
cauce de la miel/
/Si cualquier día os harán el festín de los
gusanos
y os pondrán la carne amarilla y
nauseabunda
como un charco de donde huyen las
estrellas.

No. Ya no damos hijos. Esos pequeños
hijos
que nuestra leche sitúa entre los hombres.
Ahora nuestro vientre
es el primer recinto de las bestias.
Ahora las criaturas
por las que nos ponemos a nivel con Dios
son un pretérito ejército de búhos.

Maldice nuestros vientres, señor del pan y
el agua!
Maldícelos! Maldícelos!

Nuestros hijos están entre la muerte
como el alma del hombre entre su estatua!

“Voces al mundo”, *Voces al mundo* (1957)

“Quien quiera que seas
yo pongo mi mano sobre ti:
sé tú mi poema”.
WHITMAN.

Que vengan. Sí. Que estoy llamando.
Que estoy abriendo mi voz como una flor
al mundo entero.

Estoy hablando un millón de lenguas y
dialectos
estoy estirando los brazos infinitamente.

Que vengan. Sí. Que vengan los tristes, las
mujeres sin hijos,

los hombres negros, los niños sin risa,
los jornaleros, las vírgenes y los poetas
que vengan los ladrones, los que esconden
en la axila la jeringa,

las monjas de sexo y de corneta blanca
que vengan, sí, que vengan.

Yo estoy en su llanto, en su vientre
infecundo,
en su color de muerte viva, en su barro,
en su caos de llama y de silencio
en la penumbra mental de sus orgasmos.
Yo estoy en la puerta del mundo
alta y joven
en el centro del misterio y la verdad.

Ríos de fósforo me corren debajo de la
piel.

Represento los árboles, el lodo y los
diamantes.

Soy la ola cómplice de los piratas
y la serena espuma de los naufragos.

Que vengan. Que vengan todos a mi
cuerpo universal.

A mis senos generales. A mi vientre infinible.

A mis brazos y a mis piernas cardinales.

Que vengan que soy la conciencia de los
tristes

la memoria de los olvidados

la más desesperada tiniebla de los ciegos

el pecado capital de los cartujos

el agua, el pan, el techo, la tierra de los
hombres.

Que nadie deje de venir.

Yo soy la playa. La jaula. El tren. El libro
traducido.

La niña elemental. La cordillera. El traje
azul.

Que no se detengan ante mí. Mis brazos
son anchos y rodean el globo

y no tengo medida ni límite especial.

Que vengan, que soy la hermana sin casar,

la madre con amante, la pariente fea,

la hija indefinida y musculosa,

el sobrino ratero, la amiga vergonzante,

el desertor, la abuela sin cuentos,

la maestra de la piel de mapa.

Digo que vengan, porque soy múltiple,
abundante y total.

Porque tengo el nombre de todos
la estatura, el sabor, la corrupción, la
bondad de todos.

Camino los pasos de un millón de pies
estoy llena de besos, cubierta de vías,
multiplicada de sexos, cartas y de olvidos.

No puedo concebir la soledad de nadie
mientras marque mi pulso la hora
universal.

Yo pueblo y habito las torres y los
subterráneos.

Las cunas y los cementerios.

Que vengan a buscar en mí, su patria,
la ley, su casa, el idioma y el color de su
piel.

Que me busquen los dulces y me ganen los
que juegan.

Que me surtan las cosechas y me moldeen los alfareros.

Que estudien sobre mí la geometría, el cáncer y la biblia.

Que hagan los niños su curso de inocencia y se gradúen de cansancio los ancianos.

Que vengan las madres solteras, las que tienen un hijo con los párpados quebrados

que mi padre era limite y su nombre puede bautizar la criatura y devolverle la alegría que perdió su madre al concebirlo

Que vengan. Que vengan a mí. Que nadie pregunte

“adónde voy” mientras yo exista.

Y mientras cuatro paredes sostengan el techo de mi casa.

Que nadie diga “adonde me reclino” entre tanto mis hombros sostengan en redondo al aire.

Nací el día de la luz y el pecado original. Crecí del sol, de su germen de otro tibio y se me hincharon las venas cuando supo la llama que así empezaba el fuego.

No soy yo. Soy todos. Soy colectiva y numerosa

Me cuento por millones

y existo por kilómetros.

Soy un mundo de aviones de culebra y de ríos.

Retumbo de hormigas y leones

y tengo las rejas pegadas al espacio para captar el desfile de los muertos.

Sí. Que vengan los alegres al cascabel que habito.

Que vengan y me miren de campanas

que yo les digo el lugar de las marimbas.

Que vengan, yo les explico cómo es la risa de cuero de las panderetas

y la cintura musical de los violines.

Yo les enseño cómo llegar al fondo de tiples

y al amarillo perfil de los trigales.

Les digo la aromática historia de las piñas y el cuento en sol mayor de los canarios.

Sí. Yo les descubro la orilla de los sueños.

El continente de la salud y los domingos.

Les doy un diploma a los que estudian con la firma de un viaje o de una novia.

Que no se quede ninguno sin venir.

Que vengan los tristes a depositar su llanto entre mis ojos.

Que me callo sus dudas y disimulo su cuna y su viruela.

Que no pregunto si el cadáver era grande o pequeño

y si la muerte llegó de puntillas o en medio de tambores.

Que nada digo si durmió de hombre en hombre.

Si llenó las horas de sudor y una sola moneda pequeñita

se repartió en siete bocas desoladas.

Que fundo una aldea de llanto

donde puedan pasearse las lágrimas y los pañuelos

sin que nadie averigüe

de dónde viene ni hacia qué sitio se dirigen.

Yo abro las ventanas del caos para que se orienten los suicidas.

Que vengan todos.

Que vengan.

Que no caigo en la cuenta de las estériles, de las prostitutas

ni de los homosexuales.

Que vengan.

Que no creo en los idiotas ni en los lunes.

Que no lloro delante de los torpes o de los mudos.

Que no. Que no digo nada de los tristes, ni de las lesbianas.

Que no cuento nada de los que tienen sobre el hombro un piojo.

o andan preguntando si hay una mujer para alquilar.

Yo tengo sitio para aquel y para ti.

Que vengan mis dulces enemigas
que pisen mi calle y mi memoria
que busquen a mi amado,
que él sabrá caminar sobre mi sombra.
Que se vistan de rojo o se desnuden de
blanco.
Que excluyan mis esferas y mi vello.
Que pasen por encima de mi voz
de mis dedos calientes como venas.
Sí. Que vengan las pálidas, las angulosas,
las de la piel de plata como las sardinas
las simétricas las puras
las de dulce perfil, que se distinga
como un medallón al pecho de mi amado.
Que ninguna se detenga. Yo oriento sus
palabras y su olor.
y hago que no extrañe su risa de acordeón.
Yo les indico la ruta de su sueño
de su caricia acostumbrada
y les aconsejo el color que le pone poros
en relieve.

Yo estoy íntegra completa para todos.
Con mi cuerpo grande, mi casa llena de
rincones,
con mis libros, mi vino, y el humo de mi
chimenea
que pone rúbrica de pan sobre el tejado.
Sí que vengan. Que vengan los que cantan
y los que creen que cantan.
A todos les creo y les escucho.
Respeto a los poetas cuyo único poema
hace gigante su ínfima estatura.
Al escritor cuya novela
es la almohada de las niñas de provincia
o el sombrío hazmerreír de las imprentas.

Que nunca me burlo de la ingenua que ríe
convencida
de que solo tiene arrugas en el almanaque.
Digo que sí, cuando el pintor
me pregunta, si ese pecado mortal de
líneas y colores
me trae a la memoria una tarde de agosto
con un crepúsculo de uvas y nostalgias
colgando en la penumbra de su propio
peso.

Yo emerjo de la historia y de los
monumentos.
De las niñas que engañan, de la greda
y del fondo de las tumbas.
Del hastío de los reyes y las solteronas
que se dobla sobre un gato, sobre un
canario
o sobre un tablero de ajedrez.

Yo emerjo de nada y me sumerjo en todo.

Que vengan a mí los caminantes
los que tienen geográficos los ojos
y dejan el cansancio y la memoria en los
museos.

Que vengan los presos y me cuenten
sus noches de kilómetro
sus hondos calendarios de frío
y me digan a qué saben los venenos
mientras afuera el viento se pasea.

Que vengan.
Que vengan todos a mi corazón.
Yo me pongo de pies y juro.
Tú, y tú, y tú, me encontrarás.
Y no te fallaré a ti. Ni a ti. Ni a ti. Ni a ti!

“Carta al amado preguntando por Colombia”

Te escribo, amado,
solitaria de ti, huérfana de tus palabras
lisas,
como una cosa perdida al frente del
silencio,
como uno de los perros que señalan el sitio
de los campamentos.

donde nadie sabe si es libre o tiene hambre
o si su piel fue antes que sus huesos.

Te escribo aquí, a diez mil kilómetros de
ti,
sin saber si mis palabras lleguen a tu boca,

sin saber si aún eres mi esencia, mi abrazo fértil,
la sien que me confirma;
si aún eres el mío, el milagroso, el único,
el que tuvo mi llanto y lo retuvo
mientras el tren edificó mi viaje.

Te escribo desde aquí, donde le digo a mi tierra en otra lengua,
y las gentes van ausentes en el oro
por debajo de lo alto y de los sueños
hacia un sitio que no entiendo ni comparo.

Nueva York es un inmenso túnel
desbordado
donde hay un cielo pequeño autorizado
sólo a penetrar como un ladrón entre los edificios.

Nueva York es un valle de autómatas
que caminan con el futuro del mundo
sobre el hombro
como serie de mulas somnolientas
con su fardo de leña a las costillas.
Nueva York, es un gran esqueleto
iluminado

en un mundo de ventanas sin paisaje,
es un poco de hombres angustiados,
es la casa de nadie, es la calle de todos,
es el niño robusto, el corazón vacío,
el reino de la acelga y la espinaca
y la etapa final de la ternura.

Te escribo también pisando Francia
donde el pasado es la muerte del presente
y el hambre está pegada a las postales
como una estampilla milenaria y triste.

París tiene el rostro de bruces en el Sena
y busca en el fondo su verdad de ayer.

Mi carta te busca desde el África
donde millones de bestias amarillas
juegan su papel humano
mientras conocen el infierno anticipado
a través del breve mirador de sus
termómetros.

Desde Berlín donde las fábricas
de nuevo dan a luz bebés de porcelana

y los genios son fantasmas de piedra en los escombros.

Y Viena en el crepúsculo, y Coímbra
desnuda contra el mar
para que sepa Portugal que es casta.

Desde Londres te escribo amado mío,
contemplando cómo cuelga la niebla de la Torre.

Te escribo desde España, abuela decaída,
con los sueños de punta entre las panderetas,
la lengua en el pan envenenado
y los hombres desnudos esperando
la plaga que no se consumió en Egipto.

Y desde Roma, donde el Dios de los que creen
es ya casi un fetiche negociable
y el oro es un río subterráneo
que nace en las manos de los pobres
y muere en el arco triunfal de las basílicas.

Desde Suecia y Noruega yo te escribo.
Lejos de los ríos de mi patria,
Magdalena, Cauca, Amazonas, Putumayo,
cuyos nombres se levantan de la tierra
por no teñir de sangre sus claros lechos de vírgenes guardadas.

Lejos de los campos de Colombia donde
abonan los trigos y el café
con irredentos fetos campesinos.
Lejos de los cerros y las calles de Bogotá,
que custodian el llanto de los hombres
para guardar lo único libre que les resta.

Ahora mismo lloro, amado mío, ahora
cuando escribo y te pregunto
qué se hizo mi patria, ésa colmada de niños y montañas,
de maíz creciendo de paz y de café

Dónde mi Colombia verde en panes de esmeralda repartida.

Dónde mi cerro Guadalupe, cuya punta sostiene el firmamento.

Dónde el petróleo cuya flor decora el ojal del extranjero.

Dónde y adónde Cartagena –la del amante
sabio–
la que en sus flancos cotidianamente
recibe el salobre homenaje de su lengua.
Y qué de Cali donde la sangre se midió en
las calles.
como en vasijas de cemento tibio.
Y qué de Tunja, la del frío colonial en las
esquinas,
la de la historia en los clavos de las puertas
y anula ahora los hombres verdaderos
en el pentagrama mortal de sus presidios.

Respóndeme por Cúcuta, donde abrieron
el vientre de las madres como frutas.
Por Antioquia de Titanes, de mujeres
treinta veces paridas,
donde la tierra es como el cielo; cuajada de
estrellas milagrosas.
Por esa donde ahora en las plazas de los
pueblos
levanta contra Dios y el infinito patíbulo
de sangre.
Dime amado mío, algo sobre Pasto, sobre
Santa Marta
donde los muertos se trepan por las
bananeras
a recorrer su silencio y la bahía.
Di qué fue de los Llanos, donde arrancaron
los hijos y las uñas de las madres.
de los Llanos Orientales, donde el sol y los
varones
alcanzan su máxima estatura!

Si aún tienes saliva, ponte de pies, amado
mío, y respóndeme.
Porque soy yo, una simple mujer quien te
pregunta
si ese tiempo de hoy por el que ahora
creces
es la muerte en el compás del tiempo
o el terror sin boca ni labio que lo nombre.

Respóndeme si se han muerto todos los
hombres de mi tierra,
si mi tierra es ahora un gallinero
nauseabundo
o si es que la sangre vertida
acostumbra el corazón y las pupilas.
Dime qué hacen con las venas hinchadas,

en qué bandera tienen puestas las manos,
hacia qué horizonte dirigen la mirada,
en qué universidad se estrechan los
muchachos,
en cuál fábrica protestan los obreros,
cuántos niños le han robado a la muerte,
qué cosecha mutilada ha perseguido el
fuego,
cuál campesino viudo ha ensartado en la
voz una blasfemia
y cuántas hijas y hermanas tienen aún
virginidad.

Porque cuando la distancia me borró a
Colombia,
aún quedaron tras de mí los hombres
por los que ahora desde aquí, me empino y
te pregunto.

Habrás olvidado amor mío – tú – la voz de
abismo de tu abuelo
cuando en medio del temblor de sus manos
y la tarde
te contaba las veces que sin armas, cuerpo
a cuerpo,
vio llegar hasta su piel la muerte.
Lo habrás olvidado, sí. Porque ahora
inerte,
te recuestas impasible contra el crimen
y te duermes en la herida de tu patria como
una inmunda mosca.
Qué se hizo la sangre con que te engendró
tu padre.
Qué la leche del seno de tu madre
y qué la vergüenza que legó tu abuelo?

(Respóndeme que sólo los niños conocen
las revoluciones
desde sus armas de aluminio y celuloide).
Nuestros hombres claudican y se amarran
los gritos en el cuello.
Nuestros hombres entierran los cadáveres
y se sientan luego a repartir el pan
que el moribundo no pudo aprovechar.

Ya no hay bandera que levante porros,
ni causa que merezca capitán.
Los que no abandonan la jornada en busca
de otros cielos y otras aves,

reciben el pan contaminado o se tapan la boca de silencio.
Los que escuchan cómo crece la angustia de los presos
—como una mala espuma—
cómo el vicio los cubre como sarna, cómo los hogares se derrumban,
cómo nadie sabe por qué ni su motivo. Y cómo la justicia
—celestina entecada— no recibe en su lecho repetido.

Yo te amo y me doblego. Te amo y me deshago en llanto.
Te amo y me desgarró. Te amo y me consumo poco a poco.
Te amo y te desprecio.
(Veó pasar un niño y pienso lo que habríamos descubierto.
Sin embargo tu faro me aísla en absoluto

y soy discontinuada para que nunca me halles entera en las demás mujeres).

Ay! mi patria está sola,
como está un hombre entre las multitudes.
Dime si ya debo pregonar desde la más alta columna del planeta,
que Colombia la tuya, la mía, la nuestra, es la Gran Capital de las Tinieblas.
Amado mío: es la última vez que así te nombro. Te renuncio.

Mi vientre no será para tus hijos. De mi carne saldrán para mi tierra hombres.
Y esperaré con las entrañas limpias la potencia del hombre verdadero que conciba conmigo el hijo universal, el patriota, el varón,
mientras vuelve —dulcemente— a cantar mi patria entre los ríos...!

“Testamento”

-I-

Hijo mío:
Alguien te dirá: “tu madre ha muerto”
y mi muerte vendrá
y nadie pensará en la muerte.
Una tibieza de mano se alzaré en tu frente
y por tus ojos de agua y muy adentro
se alzarán mis palabras como estatuas.

Dirás entonces —madre— y tu lengua como espejo
repetirá mi forma.
Tomarás en las manos mis cosas y mis libros
y sentirás en el cuello las cadenas
que se quebraron al llegar la muerte.

Sobre mi mesa un poco de vino ya sin sueño
olvidará entre la copa su potencia de uva defraudada.
Dos cartas, tres desvelos, una muerte,
viajarán por mi lámpara.
Una rosa vendrá desde el aroma
para fijar el amor entre mi nada.

Y estará todo sereno.
(Habrá un murmullo quizás de viento deshojado...)

Abrirás entonces las ventanas.
Un claro novilunio dirá tren, barco o infinito.
Un lento dios irá de mi voz a tu silencio.
Y alguien recordará:
“tu madre ha muerto”
Y casi árbol mi piel desesperada
hará los besos huyan de las frutas.

Dirás:
“Todo tuvo y nada poseyó.
Soles negros pasaron por sus sienas
oscureciendo la llama de sus bosques.
Anduvo siempre sola entre las multitudes.
Su terrestre piel por las raíces
se adentraba hasta el pecho de los ruiseñores.
Y por la madrugada en el rocío,
hacía su viaje transparente y puro
para poner su llanto entre la hierba”.

Pensarás:
“La pálida bahía de su frente...
Sus ojos de sombra más adentro
que la luz de su propio resplandor.
Su nariz, su cuerpo grande,
la risa cromática
como un collar que se rompiera
al borde de una escalera de metal.

Y gritarás:
“Elegida del Silencio.
Favorita del caos Transeúnte de la nada.
Huésped de un ser desconocido.
Madre que partes de mi carne:
Sólo mi cuerpo morirá tu muerte!”

-II-

Hijo mío:
Colombia es tu patria.
Te la entrego
cabizbaja en las playas del Atlántico
y abierta y descarnada en la orilla del
Pacífico.
Su garganta en el Canal de Panamá;
Sus senos en el pico de Los Andes.
Sus ocrosos flancos del Chocó.
Su cintura en el río Magdalena
y su desesperado ombligo de café.

Tu patria es el sitio de la sangre.
La señora del silencio calibre 32;
la patrona del desahucio y de la reja.
El microbio y la carroña
invaden su piel de orquídea taciturna
y los niños colgados de los árboles
son el fruto tangible de sus bosques.

Cada hombre es un monstruo asalariado.
Un descompuesto aborto de la naturaleza
por cuyo cuerpo corre
la negación en pus de sus arterias.

Te dejo a tu patria sin honor.
Sin apellido.
Llena de campesinos doblados como
sauces
al borde de oscuros manantiales.
Con el idioma mutilado
en la redondez de su mejor palabra.

Te la dejo llena de lágrimas
como un cristal cuando llovizna.
Con las sienes en el pecho del hambre
y su cuerpo de platino relativo
deshecho en el fondo de las minas

Te la dejo con su ejército de boas.
Su asociación de hienas rubicundas.
Su margen de babosas despreciables.

Te dejo el cáncer de las rotativas
que carcome la piel de las palabras.
Los linotipos sin lengua.
Los lingotes en franca carrilera hacia el
desván.

El milagro de la voz en el espacio
ensartado en el virus de la antena.

Te dejo las urnas vacías –como úteros
malditos–.
El silencio de almacén de catafalcos
que trepa las paredes del senado y de la
cámara.
Las esquinas con pobres y cigarrillos
apagados.
Las puertas con hambre. Los patios sin
luna.
Las tiendas exclusivas donde venden
–sin estampillar– cadáveres y vino:
y una bota en el mantel de los labriegos
para guardar la sal y los vinagres.

Te dejo también un compañero
un prematuro habitante de la sombra
un hombre-niño con barbas de hollín
desvanecido,
y su tesis sobre el sueño en la memoria,
en cuyo pupitre de la universidad
se sienta ahora un vil gusano en traje de
parada.

Y un parque con botones de rosa que
disparan.
Y un circo con bozal.
Y veinte tardes con kepis.
Las noches donde los luceros
son agentes secretos que rutilan.
Una urbanización donde los árboles
–por no contaminarse–

se trepan llorando de verde al infinito.
Diciembre sobre ametralladoras
anunciando la guerra en las vitrinas.
Y un hospital donde las llagas
escudriñan la conciencia de los hombres.

Te la dejo al amparo del caos
ya la luz de los sables que en la noche
apagan su brillo entre la carne.
Te la dejo con la epopeya del hambre en
sus antologías
proyectando a la luz de los faroles
su cuerpo de serpiente desteñida.

Repleta de ese monstruo de garra
inextricable
en cuya punta la bestia no termina.
Has de saber el hambre –hijo mío–
es la primera letra de Colombia
y que su huella de aceite granuloso
invade la blancura de las algodonerías
y el aromoso lino de los platanales.
Todo gira alrededor de su llama
estrangulada.
Alrededor de sus tísicos caballos.
Cerca de sus trece verrugas supuradas.
No olvides que el hambre no puede
germinar
ya que tu patria es niña-madre
y que su entraña florece cuando el viento
ligeramente le insinúa flor.
Sus espías están en las alacenas de los
bosques.
En la ubre de Barcina, en las garrapatas del
cordero Nube.
Los campesinos la enhebran por el ojo de
su esperma,
los débiles la usan como un color
cualquiera,
y en el vientre de los olvidados
crece silvestre su copiosa larva.

El hambre nace en los gatos de cojín,
en el rubí del prestamista
en úlcera del burgués invertebrado
en la frase –Mi Pueblo!– con que los
políticos
diseñan sus campañas en la sombra
como se esboza un minotauro en la
penumbra.

Una perra nos dice qué es el hambre
cuando toma de los hornos crematorios su
mensaje
y por sus innumerables pezones lo
transmite
dulcemente a su postrer cachorro.

Con desesperación tu patria te reclama.
Desde su ejército de ríos poblados de
suicidas
hasta el mar y sus movibles edificios de
espuma.
Desde el remordimiento gris de oscuros
hasta su latifundio de anemias amarillas.
Desde los hospitales donde
cosen los pobres a la muerte,
hasta los postes telegráficos donde el
recuerdo
se purifica en el pecho de las golondrinas.
Te necesitan los niños cuando saben
que en la plazuela del pueblo la cabeza del
padre en una escarpia,
recoge el nombre de Galán de los
escombros.
Te necesitan las aves y las frutas cuando
invaden la dulzura de los árboles.
Te necesita la fé para decirte que no tiene
pecho que la albergue.
Te necesita la justicia. La salud. La paz.
Te necesitan los libros que no alcancé a
escribir,
las patrullas ignorantes con ojos como
trompos de cristal,
los callos, las tinieblas, los adobes, las
hornillas.
Te necesita todo –en fin–
desesperadamente!

-III-

Yo me muero –hijo mío– porque el tiempo
ya no me da su dimensión de toro.
Porque la vida y Colombia se me van de
entre las manos
como el tacto de la piel del moribundo.

Porque a los sueños les pusieron pasta.
Y enlataron el júbilo y la risa.
Me voy porque hay que medir con metro
las ideas.
Hay que poner en fila hasta las lágrimas.

Hay que aceptar un molde en el aliento
y con tijeras redondear la voz.
Me voy porque rondan los panales y los
nidos.

Porque siguen en motocicleta a los
gorriones.

Porque los helicópteros taladran con su
broca de viento
la memoria del cielo.

Me voy porque el decoro está de bruces en
las alcantarillas.

Porque el vecino tiene ahora ángulo facial
de mortecino.

Me voy porque a los niños pobres
les clavaron los ojos a los televisores
para que no vieran matar a su maestro.
Porque cada día es más baja la tarifa
para aumentar los archivos de la muerte.

Porque los hombres de talento
los que tuvieron el país entre las manos
-como un pañuelo de percal inglés-
jugaron en masa a la gallina ciega
y cruzaron altivos la frontera
mientras una hemorragia de muertos se
escapaba
por las rotas arterias de la patria!

Me muero porque abrieron mis amigos su
kárdex de avalúo.

Porque a la diestra del crimen se sentaron
el galeno, el arquitecto, la odontóloga y el
veterinario.

Porque asistió al banquete mi pariente.
Porque en las noches tristemente
el mayordomo y la revendedora
cuentan el tiempo en los barrotos
y se reparten la luna, el hambre y el deseo.

Porque el aire recorre el tórax de los
oportunistas
en tanto los pulmones de los hombres
derrumbados
renuncian a sus amplios derechos de
cometa.

Me voy porque ahora tienen que pagar
impuesto

los árboles sencillos,
los ríos obedientes,
la piedra, las Hormigas
la lluvia consecuente,
el gris interminable de los asnos,
las luciérnagas por su vientre iluminado
el sueño mineral de las tortugas
y hasta el clima sexual de las ovejas!

Me voy porque el trapiche renunció
al ladrillo de miel de sus panelas.
La sal a su bruñida casta de marmaja.
Los pueblos al derecho de escribir su
nombre.
Los hombres del trópico
ya no viven alrededor de los volcanes de la
piña
sino entre la ceniza de los paludismos.
Ya no se les ve crecer el pelo sobre el
hombro a las mazorcas...
ni bailar a las lechugas con su traje de
organdí!

Ahora sólo se palpa el almizcle integral de
los jornales.
La mínima sangre del labriego.
El tibio cementerio de los ranchos.
El dudoso bolsillo de los clérigos.
El nocturno capital de los burgueses.

Las casas de pellejo de los médicos.
Los edificios de los abogados
construidos con el margen de las viudas.
Ahora las madres bajo su abultado vientre
llevan solo un cadáver precoz bajo la piel.

El corazón de tus hermanos
ya no es la dulzura en la mitad del pecho.
Se acabaron las diáfanas criaturas
las gentes con el nombre de cristal.
Las calles no volvieron a cantar en las
ventanas.
A los loteros y a los lustrabotas
les sellaron con plomo sus Asambleas de
esquina.
Y en las casas antiguas -el abuelo-
a la sombra del brevo familiar
doblega en el silencio su cabeza blanca,
mientras Colombia en el mapa se desnuda
y le muestra a la América sus llagas.

-IV-

Hijo mío: mi sueño omnipotente,
mi sempiterna momia irreparable,
hará que tus párpados se crispen
y me nombren más allá de lo que estoy.

Este silencio que tendré en la boca
crecerá por tu voz como un gigante
cuando en los límites de la estratosférica
tu palabra me anuncie ante la tierra
colaborando serena en el plutonio
o decidida en el cuarzo o la marea.

Sentirás cómo mis huesos
con un lustre blanquecino y vítreo
para orientar los pasos de los muertos
abrirán su lámpara en la sombra.
Y pensarás –al contemplar la luz–
en mi pequeña intervención de chispa
cuando mi cuerpo inenarrable y alto
colabore en el pulso de la llama.
Y sabrás que la muerte es el principio.
Que mi oportuna desición de paz,
no tendrá ya sol que la interrumpa más.
Que el uranio, el proton, los eletrones
vendrán desde mi tumba hasta tus bíceps
para que levantes a pulso y distribuyas
la igniscente columna de cristal y espuma
con que la Bomba iluminó a los hombres.

Tu poder hijo-genio, en este siglo
será un monólogo de Dios en el espacio!

-V-

Cuando mi muerte haya colmado de
lágrimas tus ojos.
Cuando comience el olvido a ponerte su
inicial de niebla.
Cuando se ponga amarillo mi nombre
entre las bibliotecas.
En fin, cuando digas –madre– como si
dijeras –huracán–
siéntate delante del silencio
y escúchame hijo mío:

Nada, ni nadie debe detenerte!
La tierra es tu imperio y tu palabra
conmoverá la dimensión azul de las
montañas,

el viento-buey,
la anatomía en sol menor de las cigarras
la humana inclinación de la ballena
y ese temblor que las criaturas
guardan a la orilla de su sangre.
Pasarás largas noches tendido sobre el
llanto
para que por tus ojos escape el dolor de tus
amigos.
Recuérdame a través de tus venas
hinchadas
y pálpame despacio en tu materia.
Cierra los ojos en tanto me extravió
retina adentro hasta el cerebro y pega tu
tímpano a la muerte
para lograr mis arpegios subterráneos.

Dos manos te dejo, hijo mío,
para labrar la tierra y enseñar
que la sangre de los adolescentes
no es vino en las orgías de los hombres de
rapiña.
Dos piernas. Un nudo geográfico de
arterias
para que invadas los puntos cardinales de
tu patria
y execres a los hombres-alacranes
cuando se partan unos a otros las entrañas
y devoren el pan que entre el cadáver
está –como su juventud– sin digerir.

Te dejo también un sexo y un nombre de
varón exacto.
Una voz planetaria y un ancho corazón
como un satélite girando alrededor de la
ternura.
La mujer, es tu madre y tu hermana en otro
cuerpo
y como tal –al acercarte– sé dulce hijo,
infinitamente dulce.
y torna su materia, abstracta entre tus
dedos.

Mi herencia es haberte hecho varón.
Haber logrado concebirte alto, simple,
transparente.
Haberte dado a luz en este siglo
en que cada hombre es un dios
omnipotente.

Hijo mío:
para que mi sueño sea blanco bajo el
mármol.
Para que entre mi lengua
no escriban los gusanos tu nombre con
dolor.
Para que crezca con pudor mi muerte
sobre la desnuda columna de tu cuerpo:

es decir, para llamarte –hijo–
tiende al espacio una bandera blanca
-como un paracaídas infinito–
y díles a los de la tierra
que en Colombia, la sonrisa de las
calaveras
va a silenciar ya su coro entre las tumbas!