

**NATURALEZA, MEMORIA Y VOZ
EN *LA MATA* (2020) DE HERNÁNDEZ Y RUEDA**

**NATURE, MEMORY AND VOICE
IN *LA MATA* (2020) BY HERNÁNDEZ Y RUEDA**

CANDELARIA BARBEIRA

Universidad Nacional de Mar del Plata – CONICET (Argentina)

RESUMEN:

El presente escrito tiene como objetivo analizar el vínculo entre memoria y violencia en *La mata* (Laguna/Cardumen, 2020), libro que combina el poema narrativo de Eliana Hernández (Bogotá, 1989) con dibujos de María Isabel Rueda (Cartagena, 1972). El texto toma como eje la masacre de El Salado, llevada a cabo por las fuerzas paramilitares colombianas en febrero de 2000, y actualiza la pregunta por los límites de lo representable. Nuestro abordaje crítico se centra en la cuestión de la voz, la naturaleza y las prácticas de reparación comunitaria llevadas a cabo por colectivos de mujeres, recuperando los aportes de autores/as que reconsideran el vínculo entre el ser humano y la naturaleza tales como Donna Haraway, Timothy Morton y Roberto Esposito.

PALABRAS CLAVE:

poesía; voz; naturaleza; memoria; violencia.

ABSTRACT:

The article addresses the book *La mata* (Laguna/Cardumen, 2020), which combines the narrative poem by Eliana Hernández (Bogotá, 1989) with drawings by María Isabel Rueda (Cartagena, 1972). The text takes as its axis the El Salado massacre, carried out by Colombian paramilitary forces in February 2000, and updates the question about the limits of what is representable. The analysis focuses on the question of voice, memory, nature and community reparation practices carried out by women's collectives.

KEY WORDS:

Poetry; voice; nature; memory; violence.

1. A modo de introducción

El libro *La mata*, publicado en 2020 en Bogotá por las editoriales Laguna Libros y Cardumen, combina un poema extenso de Eliana Hernández (Bogotá, 1989) con dibujos de María Isabel Rueda (Cartagena, 1972). La palabra “mata” puede hacer referencia a una planta o a una porción de terreno poblado de árboles. A su vez, en la sonoridad de la palabra quedan ecos de una acepción en desuso, aquella que denota matanza, mortandad, destrozo. De alguna forma, entonces, el poemario ya cifra desde su título un cruce entre naturaleza, territorio y violencia.

La contratapa anuncia que “el libro contempla el horror de una de las cuarenta y dos masacres que, en un lapso de tres años, dejaron trescientas cincuenta y cuatro víctimas en la región de Montes de María, en Colombia”. Esta región, de tradición agrícola y ganadera, comunica gran parte del país con los principales puertos del Caribe, característica que, sumada a la historia de lucha por la tierra de los movimientos campesinos, da como resultado un escenario de disputa donde diversos actores luchan por su control y el de los réditos que estas tierras proporcionan.

El libro alude puntualmente a la Masacre de El Salado, capital tabacalera de la Costa Caribe. Según se explica en una nota final incluida como paratexto del libro, entre el 16 y el 21 de febrero de 2000, miembros del grupo paramilitar denominado Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) mataron a sesenta habitantes y obligaron a parientes, vecinas y vecinos a ver las torturas y ejecuciones en la cancha principal del pueblo, luego pusieron música en equipos de sonido y tocaron los tambores; el Batallón de Infantería que debía proteger el lugar se había retirado el día anterior (Hernández y Rueda, 2020: 91). Según el informe realizado por el Grupo de Memoria Histórica, a diferencia de otros escenarios de asesinatos colectivos, lo ocurrido en el Salado va más allá de la pretensión de eliminar al enemigo, la mayoría de los crímenes son ejecutados en la plaza pública con la intención manifiesta de que todos vean, todos escuchen, todos sepan, todos sean “castigados” por sus presuntas complicidades (2009:13).¹

El episodio ocasionó una evacuación masiva de la zona. Dos años más tarde y a pesar de la oposición estatal, varias personas regresaron y fundaron organizaciones comunitarias como Mujeres Unidas de El Salado; once años después de la masacre, el Presidente de Colombia pidió perdón por la omisión de la fuerza pública durante los hechos (Hernández y Rueda, 2020: 91).

¹ Sobre el Grupo de Memoria Histórica, cfr. Riaño y Uribe (2017).

2. Dos lecturas dobles

La mata de Hernández y Rueda es un filoscopio, es decir, un libro cuyas imágenes varían progresivamente de una página a la otra y, cuando se pasan con velocidad, parecen animarse simulando movimiento. En un contexto histórico dominado por las imágenes técnicas y la virtualidad, este formato apela al contacto físico con el artefacto material como condición para producir sentido; de este modo, el soporte implica lo táctil y exige una acción determinada al manipular el objeto. Esta materialidad del libro propone sin nombrarlas dos posibilidades que conllevan diferentes ritmos y temporalidades: podemos descubrir el crecimiento de la mata que va extendiéndose sobre la noche página a página, junto con la lectura del texto, o disociar el tiempo de la lectura y el tiempo de la imagen para tomar el libro y deslizar el pulgar sobre el filo de las hojas haciendo que las ilustraciones produzcan el efecto óptico del movimiento. En ese desplazamiento lo que vemos animarse es la vegetación, que crece progresivamente hasta desbordar la página.

En paralelo a la duplicidad del recorrido por las imágenes, es posible efectuar una lectura doble en base a los dos conflictos que se aluden, pero no se mencionan de manera explícita en el poemario, aunque sí en la nota final: uno es el de la masacre; el otro, el del desplazamiento forzado de los y las sobrevivientes, su huida y su regreso, su exilio de la patria del monte. En este último sentido, las imágenes de María Isabel Rueda no representan la violencia, el “aparato teatral del sufrimiento” como lo llamó Foucault (2002: 16), sino el transcurrir del tiempo posterior en el espacio abandonado. Cuando las personas desplazadas por la violencia regresan a El Salado, encuentran el pueblo “enmontado”, ocupado por la mata, “tragado por la selva”, para usar una expresión de *La vorágine*, primera novela de denuncia social de la literatura colombiana (Rivera 1990). De esta manera, el protagonismo de la naturaleza anticipado desde el título aúna sentidos con el artefacto material del libro, que anima (al darle movimiento y darle vida) a la mata. Por otra parte, la coyuntura del texto literario con la masacre como acontecimiento histórico, presenta resonancias de “la hojarasca” que acompaña la llegada de la compañía bananera a Macondo en la primera novela de García Márquez (2011) y la masacre a manos del ejército de Colombia de los trabajadores de la *United Fruit Company*, en 1928, a doscientos cincuenta kilómetros de El Salado.

3. Memoria y lenguaje

La mata no solo ensambla lenguaje verbal y visual, sino que mixtura aspectos que provienen de la tradición narrativa y la poética. En este sentido, resulta con-

gruente con la reflexión de Tamara Kamenszain con respecto a una inversión entre la poesía y la prosa del siglo XXI con respecto al tratamiento del tiempo: novelas que se detienen en el presente, poemas que avanzan como acostumbra a hacerlo la narración (2016: 12). En esta dirección, Celia Pedrosa piensa la tensión entre narrativa y descripción a partir de la figura de la “imagen pensativa” (2022: 6) planteada por Jacques Rancière para pensar una acción que se prolonga y queda en suspenso, conjugando dos modos de representación que permanecen como latencia el uno en el otro (2010: 121).

El libro se divide en tres partes tituladas “Pablo”, “Ester” y “La mata”. Las dos primeras se leen en tándem y presentan dos figuras que se desprenden del conjunto anónimo de habitantes y víctimas para asumir un nombre propio. Cabe, sin embargo, una diferencia: los poemas breves (o unidades del poema extenso) enhebrados bajo el rótulo “Pablo” dan cuenta de una historia compartida, una afectividad y una cotidianeidad doméstica: la pareja conformada por Pablo y Ester vive de la tierra, cuida los animales, habla por teléfono con sus hijos; Pablo conoce el punto en que se deben cortar las hojas de tabaco; Ester cree en el mal de ojo y lo que más le gusta es “sentada en el solar comer patilla” (Hernández y Rueda, 2020: 9). Ambos tienen miedo cuando un helicóptero surca el cielo y deja caer papeles blancos que dicen “CÓMANSE LAS GALLINAS Y LOS CARNEROS Y GOCEN TODO LO QUE PUEDAN ESTE AÑO PORQUE NO VAN A DISFRUTAR MÁS” (Hernández y Rueda, 2020: 19). El apartado dedicado a Ester da cuenta de un suceso posterior al secuestro y asesinato de Pablo, del que nos enteraremos más adelante. A partir de ese punto cobra protagonismo el monte, donde Ester formará una pequeña comunidad de tres con una mujer y una nena, ambas silenciosas, esta última porque “no le gusta hablar”, mientras la primera explica “[...] me hicieron cosas / que no puedo decir” (Hernández y Rueda, 2020: 29).

El segmento “La mata” intercala tres puntos de vista: los investigadores, los testigos y la mata. En él se produce un salto temporal, al adoptar una mirada retrospectiva sobre los hechos, y se elude la descripción directa del momento de la violencia. Lo que se pone en escena en los poemas no es entonces la masacre sino la construcción colectiva de la memoria sobre ésta en un presente que contiene y fabrica la experiencia pasada. El momento más álgido del terror y la violencia se omite, o por lo menos solo se refiere de manera indirecta, refractado en las palabras que reconstruyen los hechos posteriormente. Se trata de la memoria en su dimensión social, no una memoria propia sino una representación del pasado construida como conocimiento cultural compartido por generaciones sucesivas y por diversos/as “otros/as” (Jelin, 2002: 33).

Los poemas centrados en investigadores y testigos abandonan el corte de verso, a diferencia de la mata, pero en los tres casos los breves apartados comienzan siempre

con una voz anónima que introduce el acto de la enunciación. Los testigos “Dicen”, “Retoman”, “Corrigen”, “Añaden” y una vez más el texto se vuelve sobre la acción de decir o no decir:

Oímos algo, sí, pero *no dijimos nada, no logramos decir*, el agualluvia se agolpaba en las cornisas. Oímos algo, pero era la baba del caracol vertiéndose, el calor del verano, el fastidio, relamiendo las caras: creímos que era el traca traca del tren. *No dijimos nada*, de todos modos, *¿qué podíamos decir que escucharan*, cuántas gentes no sabían ya? (Hernández y Rueda, 2020: 45, nuestro destacado).

Por otra parte, cuando los testigos finalmente hablan, no nombran sino que rodean lo que cuentan mediante elipsis o metáforas. No mencionan a los paramilitares sino que se refieren a un “ellos” o, con mayor frecuencia, dejan vacío el lugar del sujeto. El uso de analogías y reformulaciones sucesivas acusa la insuficiencia del lenguaje para dar cuenta de lo sucedido. El testimonio pide prestado el lenguaje de la poesía: “entró y salió la noche como quiso, *extendiendo su cielo oscuro como se estira una piel, como Dios cubrió con piel el cuerpo del animal, si se nos permite el préstamo*, es decir envolviéndolo todo, si usted le suma a eso la noche en toda su extensión y envoltura, puede hacerse de pronto una idea” (67, nuestro destacado). La imagen de la noche insiste en el poemario, vinculándose por un lado al monte donde el follaje construye una oscuridad constante, por otro a la llegada de “ellos” que se produce “como se despliega la noche, sin que se pueda hacer nada” (Hernández y Rueda, 2020: 75).

Por otra parte, la declaración de los testigos muestra lo absurdo del interrogatorio formulado por los asesinos y, por metonimia, lo absurdo de las muertes:

Ese día cuando llegaron al pueblo, preguntaron si los guerrillos [sic] vivían ahí, si tenían mujeres ahí, preguntaron si bailaban. También si les cocinaban ahí, si pegaba duro el sol ahí, si paseaban de vez en cuando. Mientras preguntaban querían saber si habían ido antes al fin del mundo, si habían hecho el amor ahí, si tenían gallos y si sus gallos cantaban o cacareaban. [...] (Hernández y Rueda, 2020: 53).²

En la insistencia del deíctico se deja leer, al sesgo, el desplazamiento: el “ahí” donde transcurrieron los hechos, el lugar donde no están cuando hablan. De este

² Aunque no es nuestra intención hacer una lectura comparada del texto literario en relación con el documento elaborado por el Grupo de Memoria Histórica, cabe señalar que éste funciona de algún modo como hipotexto, ya que en las afirmaciones que llevan a cabo “*Los testigos*” en el poema se encuentran ecos de los testimonios registrados en el informe. Allí, por ejemplo, en vínculo con el pasaje citado del poema, leemos: “Luego de la primera ejecución, los paramilitares se acercaron a los hombres y los interrogaron sobre la presencia de la guerrilla en el pueblo. De acuerdo con los testimonios de las víctimas, indagaron ‘si vienen, si les cocinan, si tienen mujeres’” (Grupo de Memoria Histórica, 2009: 37).

modo, se pone en foco el desplazamiento al que aludimos párrafos atrás, y que en el caso de la masacre de El Salado adquiere rasgos que lo singularizan:

A diferencia de otras zonas, donde colonizar o repoblar con sus hombres es el objetivo, los paramilitares aquí pretendían vaciar el territorio. La táctica de tierra arrasada empleada se inscribe en esta lógica paramilitar que dejó un escenario de tierra sin hombres, pero también dejó a muchos hombres sin tierra. El desplazamiento forzoso, o tal vez, dicho de un modo más pertinente en este caso, el destierro, fue uno de los impactos más impresionantes y duraderos del pánico en la zona, cuya desolación evocaba durante los meses posteriores a la masacre al mítico Comala de Juan Rulfo, ese pueblo habitado por muertos y fantasmas. (Grupo de Memoria Histórica, 2009:13)

El discurso de los investigadores insiste sobre aquello que no se llega a esclarecer, sobre lo que no encuentra explicación: “cómo fue que escucharon las autoridades y al escuchar, no prestaron por un momento sus oídos, qué hacían, *no lo sabemos*, por qué entraron cuando ya no había nada que hacer ahí”; su intervención se cierra con las siguientes líneas: “*Lo que no se puede entender* es cómo tanta gente por rutas tan distintas y nadie puede ser detectado, combatido, ni capturado, *lo increíble* es que nada les tocó la razón. Más *sorprendente* resulta el hecho de que nadie sabe nunca nada responde [sic]” (Hernández y Rueda, 2020: 73, 83, nuestro destacado). La investigación concluye, paradójicamente, en la exaltación de la ausencia de respuestas, lo inaudito e incomprensible de los acontecimientos: la ausencia de razón, entendida como causalidad pero también como sentido.

4. Voces y sonidos

En relación con el decir, se destaca asimismo el carácter oral perfilado en el lenguaje de esos testimonios o, mejor, el testimonio oral como dispositivo que reconfigura el límite de lo visible y lo enunciable y su rol dentro de la construcción de una memoria. El poemario se articula desde una estructura coral cuyas voces presentan un carácter diferido, refractadas por la voz anónima del poema que nunca deja de reponer los *dicendi verba* o verbos de habla. Según David Toop, “Cuando el sonido, el silencio u otras modalidades del fenómeno de la escucha son representados por medios ‘silenciosos’, esa mediación se vuelve más aguda” (2016: 12). La posibilidad de la enunciación se convierte entonces en el centro del poema y ya no es la masacre ni el desplazamiento lo que se representa sino su puesta en lenguaje.

Si las imágenes del filoscopio establecen la importancia del eje visual en el libro, la dimensión verbal recalca una y otra vez en el sonido. Por un lado, encontramos la

descripción a través de la onomatopeya, donde “el traca traca del tren” se transforma en el “*tracatacatá*” de las balas (Hernández y Rueda, 2020: 45, 61). La onomatopeya es pensada por Saussure como excepción del sistema de la lengua por su carácter relativamente motivado, que desafía el concepto de arbitrariedad del signo (1945: 94). Esa motivación relativa radica en su carácter de imitación fónica de un elemento de la realidad extralingüística, lo que nos lleva a recuperar la categoría de “materialismo fónico” para pensar la escritura de una voz “no idiomática sino de juegos fónicos, de sonidos que coexisten en diversas temporalidades y espacialidades y sobreviven a las normalizaciones de las gramáticas y a los dictados de la retórica” (Milone, 2020: 83). La primera aparición de la onomatopeya tiene lugar por voz de los testigos, cuyo testimonio se reproduce en primera persona, cediéndoles la voz del poema. Al interior de la representación del testimonio oral, encontramos la del sonido del tren, que no se nombra sino que se imita: “Oímos algo [...] creímos que era el traca traca del tren” (Hernández y Rueda, 2020: 45). La segunda incursión en la onomatopeya se encuentra a cargo de los investigadores, “[la bala] se oye con otras balas: *tracatacatá*” (Hernández y Rueda, 2020: 61, destacado del original). En esta reconstrucción sonora de los hechos que se escenifica en el poema, los sonidos se desmienten entre sí, poniendo en evidencia el equívoco en la percepción de los habitantes. La palabra escrita, sin embargo, discierne entre ambos sonidos y subraya la diferencia a través de la morfología de las palabras: a pesar de la similitud fónica entre ambas (comparten las dos primeras sílabas y la aliteración del mismo grupo fónico), no son iguales; esa distinción se remarca en el texto en la separación de las palabras y el uso de itálica.

La nota final del libro repone la inaudita relevancia de la dimensión sonora en la masacre: “Después de la primera ejecución en el corregimiento y durante el tiempo que estuvieron ahí, los paramilitares tocaron las tamboras que había en la Casa de la Cultura y pusieron música en equipos de sonido que sacaron de las casas” (Hernández y Rueda, 2020: 91). En el ejemplo anterior queda en evidencia, sin embargo, que el texto de Hernández no se limita a mencionar los acontecimientos sino que repone desde la forma del poema el conflicto tejido en torno a la imprecisión de un sonido, el que debió alertar a la población y no lo hizo.

A causa del desborde sonoro de parlantes y tambores, “En los oídos de todos el estruendo de las balas se confunde con un redoble” (Hernández y Rueda, 2020: 43), se sustrae a la música su carácter festivo para convertirla en la banda de sonido del terror, la espectacularización de la violencia alcanza su apoteosis. Así como la mujer que encuentra Ester no puede recordar el sonido del evento imposible de enunciar (“No me acuerdo del ruido / solo me acuerdo / del ventilador de la pieza / diciendo no no no”, Hernández y Rueda, 2020: 35), en la memoria de los testigos el sonido

se desvía del estruendo de la violencia y se detiene en la modulación sosegada de la naturaleza: “Oímos algo, pero era la baba del caracol vertiéndose, el calor del verano” (Hernández y Rueda, 2020: 45). Por otra parte, la falta de recuerdos sonoros y el silencio del “no decir” se contraponen a la configuración acústica del monte, donde “En lo raso del cielo se escucha / el crujido de las ramas” y suena “la voz de la mata, la estridencia de sus bichos” (Hernández y Rueda, 2020: 81). Si todo paisaje es cultural porque supone una mirada, la voz de la mata invierte el lugar de la escucha y es ahora el monte el que se convierte, mediante la prosopopeya, en la voz y el oído del paisaje sonoro.

Luego, cuando en la serie de la mata se mencionan los cuerpos de las víctimas son las cosas, ahora, las que hablan:

Cuando caen los cuerpos en la cancha,
 elegidos al azar,
 quedan las casas los patios,
 las cocinas, las sábanas extendidas
 recibiendo aún
 la tibieza del sol.
 Quedan con sus capas las cosas
 plegándose unas sobre otras,
 preguntan el por qué, el esto,
 el ahora,
 no piensan antes de hablar las cosas [...] (Hernández y Rueda, 2020: 49)

Las cosas formulan las preguntas que Ester páginas atrás decidió dejar de hacerse “para no seguir odiando” (Hernández y Rueda, 2020: 37); las cosas “no piensan antes de hablar” porque no se incluyen en el mundo interpretado ni ahogan el clamor en la garganta ante la sospecha de que nadie va a venir en auxilio.

En su *Política*, Aristóteles distingue entre la *phoné* o simple voz compartida por el ser humano con los animales, que solo sirve para expresar dolor o placer, y el *logos* o lenguaje que tiene el fin de indicar lo justo y lo injusto, que lo distingue como especie. Mladen Dólar retoma la propuesta aristotélica y la pone en relación con la filosofía de Agamben, en su oposición entre *Zoé* –la vida desnuda, reducida a la animalidad– y *bios* –la vida en la comunidad– para subrayar que la *zoé* persiste en lo social como la voz persiste en el interior del habla, posibilitándola y a la vez recorriéndola fantasmalmente con su imposibilidad de simbolizar (Dólar 2007: 130-131). En el texto de Hernández y Rueda podemos leer la violencia política como una estocada en el corazón de lo social, la desintegración de la comunidad y el silencio que se llena metafóricamente con la voz de las cosas, de lo que queda cuando un pueblo se ve despojado de su carácter de polis.

5. Cuerpos y parentescos raros

El poema redistribuye los rasgos asignados a sujetos y objetos, desafiando la concepción tradicional de la relación entre los seres humanos y el entorno natural. En esta dirección, Timothy Morton (2019) argumenta que la noción convencional de humanidad como una entidad separada e independiente del mundo natural es obsoleta y perjudicial y propone pensarla como una entidad compleja e interconectada con la totalidad del ecosistema planetario. En esta línea, y en el contexto de la discusión que plantea que la humanidad ha llegado a convertirse en una fuerza geológica y, por ende, a la era del Holoceno le seguiría la del Antropoceno, Marisol de la Cadena por su parte propone el concepto de “*anthropo-not-seen*” o “invisible antropológico”. Este término busca visibilizar que no todas las sociedades humanas han participado de igual manera en la transformación geológica del planeta, cuestionar el “nosotros” de carácter universal y moderno e incluir ensamblajes colectivos entre humanos y no-humanos (de la Cadena 2016: 255).

Por otra parte, en relación con el cuestionamiento de la gramática que reparte lo sensible entre personas y cosas, Espósito piensa el cuerpo como nudo o instancia intermedia entre ambas dimensiones, asumiendo por “persona” el rol social del individuo (2016: 15-16). La cuestión de los cuerpos aparece en *La mata* en un sentido funerario, dimensión de larga data en la literatura occidental y trágica tradición en la historia latinoamericana.³ En el poemario leemos:

Dice la mata:
En sus huesos,
en sus últimas formas palpables,
se condensan hasta extinguirse
lo que alguna vez fueron:
lunares, masas,
luego humus, tierra, simple tejido
que con el peso de los días
se vuelve poco a poco
una capa de tierra transparente. (Hernández y Rueda, 2020: 57)

Luego “Aclara *La mata*”:

³ Me remito a la categoría de “desaparecido/a”, designación creada para referirse a las víctimas del doble crimen de secuestro y asesinato, en el contexto de las dictaduras militares del Cono Sur de América Latina en los años 1970-1980, más particularmente en Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Uruguay y Paraguay (Anstett, 2017: 35).

Si es humana la materia
 esta mata, que respira,
 sigue el curso de ella misma,
 es sustancia que se descompone,
 se come a ella misma,
 y se vuelve a formar [...]
 Todo *yo*, todo *mío* [...] (Hernández y Rueda, 2020: 65)

Invirtiendo la lógica del sistema de propiedad entre personas y cosas, la mata acapara y luego “pierde el posesivo” (Hernández y Rueda, 2020: 65). La sustancia de los cuerpos se descompone y se reconfigura para formar el monte que luego en su movimiento expansivo colma el vacío del espacio abandonado, donde ya no hay un “yo” ni un “mío”, solo queda un “todo” en el que se ensambla lo humano y lo no-humano reiniciando el ciclo del vida.

En este sentido, Donna Haraway propone contradecir los mandatos del *Ántropos* y el *Capital* generando “parentescos raros”, es decir, relaciones que se extienden más allá de las especies para generar personas que no necesariamente son humanos. En el “humus, tierra, simple tejido” del poema, resuena la metáfora del compost planteada por Haraway para aludir a la interacción en mutua dependencia y la coevolución entre los organismos y elementos de un sistema, ya sean humanos, no humanos, orgánicos o inorgánicos. *La mata* no se limita a representar ese ensamblaje en el plano semántico de la metáfora, sino que lo ejecuta al ubicar a la mata como sujeto de enunciación, la mata *dice*. El procedimiento excede los límites de la prosopopeya, si consideramos que al otorgarle la voz poética a la naturaleza no se le están atribuyendo rasgos de un ser animado a uno inanimado sino que, en sintonía con las propuestas desglosadas anteriormente, se la considera en pie de igualdad con los seres humanos.

La identificación con la tierra y la construcción de una relación diferente con la naturaleza se presenta asimismo como uno de los ejes del discurso y la acción de los feminismos populares, vinculados a las clases subalternas. En esa dinámica, sostiene Svampa (2019), las mujeres van descubriendo una voz propia que cuestiona el modo en que nos hemos vinculado a la naturaleza desde una episteme antropocéntrica y androcéntrica.

6. Femenino, plural

La visión de la tierra como sustrato de donde la vida sale y a donde regresa el cuerpo para descomponerse puede pensarse como un agenciamiento entre el com-

ponente femenino y la naturaleza, no concebida como una instancia exterior a los sujetos, sino entendiendo Tierra, Voz y Cuerpo como tríada de enunciación y potencia (Secreto 2023). Ester se pregunta “¿será la mata hombre o mujer?” (Hernández y Rueda, 2020: 37). Por un lado, el pasaje problematiza el lenguaje en su arbitrariedad del vínculo entre las palabras y las cosas, aspecto subrayado tempranamente por Nietzsche a partir de la categoría gramatical de género: “Dividimos las cosas en géneros, caracterizamos al árbol como masculino y a la planta como femenino: ¡qué extrapolación tan arbitraria!” (1990: 22). De esta manera, el lenguaje como creación del intelecto humano muestra sus limitaciones para el conocimiento del mundo que nos rodea.

A su vez, la pregunta por el género nos conduce a la figuración de lo femenino dentro del poema. Esta figuración se encuentra plasmada en el grupo formado por Ester, la mujer y la niña. Esta articulación instala en el segmento del poema titulado “Ester” una instancia colectiva, un sujeto en plural que las reúne: primero “andan”, “buscan”, luego “oyen voces de la mata de monte” y finalmente “De noche, olvidan” (Hernández y Rueda, 2020: 29, 33, 39).

Por otra parte, en el informe sobre la masacre de El Salado se aborda la cuestión del terror en perspectiva de género, por su particular relevancia ante el alto número de mujeres victimizadas en comparación con la mayoría de hechos violentos mixtos de esta naturaleza:

Los asesinatos y las torturas afectaron a hombres y mujeres, mientras que las violaciones y agresiones sexuales tuvieron como víctimas exclusivas a las mujeres. La mayoría de las mujeres ejecutadas en la plaza pública, de manera similar a los hombres, fueron golpeadas, amarradas con cuerdas y apuñaladas, pero hubo un énfasis en la sexualidad cuando los paramilitares se refirieron a ellas, pues sus insultos y sus gritos se centraron en la vida íntima que compartían con los “enemigos”. (Grupo de Memoria Histórica, 2009: 70)

Consideramos que no es casual que en la nota final del libro se haga referencia a las organizaciones comunitarias creadas por mujeres como Mujeres Unidas de El Salado al retornar a su pueblo (Hernández y Rueda, 2020: 91).⁴ El marco de lectura que proporciona el paratexto instala de este modo una asociación entre lo femenino y lo comunitario, como grupo social que lleva adelante prácticas que se contraponen

⁴ “[...] la emblemática experiencia organizativa de las Mujeres Unidas de El Salado, se levantó sobre una tradición local: Las mujeres no habían estado del todo alejadas de los espacios públicos y de los liderazgos comunitarios [...]; pero lo que hace distinta su experiencia después del retorno es que han hecho una presencia más organizada en el espacio público y han incursionado con más autonomía en el campo del trabajo a través de su articulación con proyectos productivos; además de haber participado en discusiones sobre política pública en espacios institucionales” (Grupo de Memoria Histórica, 2009: 196).

a la violencia al intentar resarcir las consecuencias de la masacre, en la que los paramilitares a través de la tortura y la denigración, asesinaron a ocho mujeres y violaron a dos más; por otra parte, “Los silencios más arraigados en la memoria de los sobrevivientes tienen relación con la violencia contra las mujeres: el empalamiento y el embarazo de una de las víctimas” (Grupo de Memoria Histórica, 2009: 27, 96).

El retorno de las mujeres víctimas de la masacre a El Salado es también una forma de reconstrucción de sus memorias, ya que las mujeres recuerdan con nostalgia sus tierras, las actividades que realizaban en ellas y los hechos traumáticos a los que sobrevivieron, con el objetivo de reflexionar, reparar y luchar contra la impunidad. Desde una perspectiva ética, la reconstrucción de la memoria de las víctimas es esencial, ya que configura nuestra memoria histórica colectiva y nos permite reflexionar sobre el futuro de nuestra sociedad. Hay que enfatizar en la importancia de la reconstrucción de la memoria desde las mujeres particularmente, ya que este es un proceso específico y particular, debido al contexto socio-político en el que vivimos las mujeres en el país. (Hernández Ceballos, 2015: 61)

El poema concluye con la celebración de este regreso por parte de la naturaleza:

Para quienes volvieron:
un manojo de flores del totumo,
piñuelas con sus pulpas jugosas,
su tomento estrellado de blanco color.
Estas flores de pétalos carnosos,
vainillas, olorosas durante la noche,
y también otras flores furiosas,
expertas en la desobediencia [...] (Hernández y Rueda, 2020: 87).

El obsequio de la vegetación a quienes regresan, compuesto por flores y frutos propios de la región, no se limita a ornamento y alimento, sino que ofrenda asimismo su propia desobediencia, que se extiende metonímicamente a las mujeres que retornan, homologándose, también de esta forma, con la naturaleza.

7. A modo de conclusión

Hay un gesto político en la publicación del poemario que no solo retoma sino que subraya el hecho histórico de la masacre y el desplazamiento forzado de habitantes de El Salado, aspecto que acentúa la importancia literaria y política de la publicación y visibilización de este tipo de obras. Si bien el posicionamiento en favor de la

memoria de las víctimas se explicita en los paratextos, es posible rastrear una intersección entre ética y estética en los procedimientos formales y en el libro en sí como artefacto. El protagonismo otorgado a la mata, su encarnadura como voz poética, propone una naturaleza que se ensambla con lo humano en sus formas de habitar, de vivir y de morir pero también de resistir, de apropiarse de la voz y construir memoria. El monte como entorno natural, testigo de la violencia, se configura entonces desde una perspectiva de género que vindica el empoderamiento de las habitantes que regresan, al igual que las flores, “expertas en desobediencia [...], retoñadas de sí” (Hernández y Rueda, 2020: 87).

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (1998). *Homo sacer*. Trad. Antonio Giméno Cuspinera. Valencia, Pre-Textos.
- Anstett, Élisabeth (2017). “Comparación no es razón: A propósito de la exportación de las nociones de ‘desaparición forzada’ y ‘detenidos desaparecidos’”. En Gatti, Gabriel (ed.) *Desapariciones. Usos locales, circulaciones globales*. Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 33-51.
- Aristóteles (1988). *Política*. Traducción de M. García Valdés. Madrid, Gredós.
- de la Cadena, Marisol (2016). “Naturaleza disociadora”. *Boletín de Antropología*, 31 (52), 253-263. DOI: 10.17533/udea.boan.v31n52a16.
- de Saussure, Ferdinand (1945). *Curso de lingüística general*. Traducción de Amado Alonso. Buenos Aires, Losada.
- Dolar, Mladen (2007). *Una voz y nada más*. Trad. Daniela Gutiérrez y Beatriz Vignoli. Buenos Aires, Manantial.
- Esposito, Roberto (2016). *Las personas y las cosas*. Traducción de Federico Villegas. Buenos Aires, Eudeba.
- Foucault, Michel (2002). *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires, Siglo XXI.
- García Márquez, Gabriel [1954] (2011). *La hojarasca*. Buenos Aires, Debolsillo.
- Grupo de Memoria Histórica (2009). *La masacre de El Salado: esa guerra no era nuestra*. Bogotá, Taurus.
- Haraway, Donna (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Traducción de Helen Torres. Bilbao, Consonni.
- Hernández Ceballos, María Camila (2015). “Las mujeres víctimas de El Salado: Una reflexión ética del conflicto armado”. *Trans-pasando Fronteras*, 8, 53-65. DOI: 10.18046/retf.i8.2119.

- Hernández Pachón, Eliana y Rueda, María Isabel (2020). *La mata*. Bogotá, Cardumen /Laguna libros.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI.
- Kamenszain, Tamara (2016). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Milone, Gabriela (2020). “Por un materialismo fónico”. *El taco en la brea*, 11, 82–91. DOI: 10.14409/tb.v1i11.9156.
- Morton, Timothy (2019). *Humanidad. Solidaridad con los no-humanos*. Traducción de Paola Cortés Rocca. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Nietzsche, Friedrich [1873] (1990). *Sobre verdad y mentira en sentido extra-moral*. Traducción de Luis M. Valdés y Teresa Orduña. Madrid, Tecnos.
- Pedrosa, Celia. (2022). “O rio que fala: o que falamos rios?”. *El jardín de los poetas*, 15, 4-16. Recuperado de: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/6695/6802> (último acceso: 22/09/2023).
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dillon. Buenos Aires, Manantial.
- Riaño, Pilar y Uribe, María Victoria (2017). “Construyendo memoria en medio del conflicto: el Grupo de Memoria Histórica”. *Revista de Estudios Colombianos* 50, 9-23.
- Rivera, José Eustasio [1924] (1990). *La vorágine*. Bogotá, Oveja Negra.
- Secreto, Cecilia (2023). *El camino de la heroína. Un feminismo de las brujas y la Matierra*. Buenos Aires, Biblos.
- Svampa, Maristella (2019). “El Antropoceno como diagnóstico y paradigma. Lecturas globales desde el Sur”. *Utopía y Praxis Latinoamericana* 24 (84), 33-54. DOI: doi.org/10.5281/zenodo.2653161.
- Toop, David [2010] (2016). *Resonancia siniestra. El oyente como médium*. Traducción de Valeria Meiller. Buenos Aires, Caja negra.