

***PUERTO CALCINADO* DE ANDREA COTE BOTERO: RUPTURA, AUSENCIA Y
RESISTENCIA. UNA LECTURA DEL CONFLICTO ARMADO COLOMBIANO DESDE
ESPACIOS Y OBJETOS**

LAURA JUANITA PALACIO CANO

TRABAJO DE GRADO

**Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios**

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad de Ciencias Sociales

Carrera de Estudios Literarios

Bogotá, 2019

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Juan Felipe Robledo

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Liliana Ramírez Gómez

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Liliana Ramírez Gómez

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

AGRADECIMIENTOS

A Dios, por la vida y por permitirme vivirla. A mis papás, por su amor siempre paciente. A Sebastián, por su apoyo diario y su amor incansable. A Liliana, por la confianza y por buscar siempre la esperanza, aún en lo más oscuro. A Paula y Lalita por su amistad sincera. A Juan Cristóbal Castro, por la bibliografía y las preguntas. A María Piedad Quevedo, por ayudar a que la literatura haga *click* con la vida.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	pg. 6
CAPÍTULO 1. RUPTURA: EL PUERTO, LAS CALLES Y LA TIERRA. El conflicto armado y los espacios de la vida pública	pg. 31
EL PUERTO. Destrucción e identidad	pg. 32
LAS CALLES. Ruptura del tejido social y desesperanza del “afuera”	pg. 41
LA TIERRA. Agencia y voluntad de destrucción	pg. 48
CAPÍTULO 2. AUSENCIA: LA CASA, EL CUERPO Y EL AGUA. Carencias permanentes de la vida privada	pg. 55
AUSENCIA DE CUIDADO. Seres de la infancia: la casa, el miedo y el abandono	pg. 56
AUSENCIA DE COMPLETUD. El cuerpo humano: hambre, fragmentación y vacío	pg. 70
AUSENCIA DE VIDA. El agua: Sed, sequía y la muerte en el río	pg. 88
CIERRE. RESISTENCIAS.	pg.103
ANEXOS	pg.120
BIBLIOGRAFÍA	pg.146

INTRODUCCIÓN

El mundo que conocemos, al igual que el mundo de *Puerto Calcinado*, está habitado por cosas, unas consideradas “sujetos” y otras “objetos”. La división disciplinar, vestigio de la “Constitución Moderna”, delegó a las Ciencias Humanas y Sociales hablar por los primeros -la cultura- y a las Ciencias Naturales, por los segundos -la naturaleza- (Latour, 53). Por lo tanto, las tradiciones predominantes de las Ciencias Sociales y Humanas tienden a posicionar al sujeto como narrador, personaje y agente de las historias y de los análisis, alegando a la suficiencia de su capacidad cognitiva para elevarlo por encima de todos los objetos del mundo. Estos últimos han quedado relegados, al menos en nuestros campos disciplinares, a un segundo plano, a una existencia menor, siempre pasivos y serviles a nuestros propósitos, como afirma Heidegger sobre el *Dasein* y los demás entes del mundo (*zuhandensein*).

Siguiendo a Latour, “Poseemos centenares de mitos que narran cómo el sujeto (o el colectivo, o la intersubjetividad o los epistemes) construye al objeto . . . No obstante, no tenemos nada para narrarnos el otro aspecto de la historia: cómo el objeto hace al sujeto.” (123). Resulta urgente aterrizar esta pregunta contraria, para poder leer el mundo y aprender en él de un modo menos egoísta y más justo con todo aquello que nos rodea: ¿Cómo todos esos “objetos”, que son obra nuestra o que no lo son, nos han constituido o, por el contrario, nos han impedido ser lo que queremos ser? ¿De qué maneras en ellos también se hace manifiesta nuestra condición o situación? Y si los escuchamos, ¿podrán ayudarnos a entender otra dimensión de nuestra experiencia que creemos tan humana y certera?

Este tipo de acercamiento, que va en el sentido contrario al que nos han enseñado, es sumamente necesario no solo para la lectura de un texto específico, sino para la vida en general,

para repensar y replantear la forma en que percibimos y nos relacionamos con el mundo que nos rodea. En estos tiempos de egoísmo y destrucción masiva urge empezar a establecer vínculos más horizontales y menos individualistas, basados en el cuidado del otro y la renuncia de privilegios que perpetúan desigualdades y violencias.

Creo que es necesario revisar, cuestionar y replantear la relación jerarquizada y violenta entre “sujeto” y “objeto” para ensanchar sus límites y redireccionar sus alcances. Considero que toda violencia entre seres “humanos” -como el racismo, sexismo, colonialismo, etc.- es fruto de una forma de relación particular, en la cual hay un “sujeto”, que goza de altas capacidades cognitivas, introspectivas y de lenguaje, que además es amo y señor de un “objeto”, cuya existencia “primitiva y precaria” se limita a suplir las necesidades y antojos del primero. Por esto es necesario poner, aunque sea por un momento, el foco y todos los sentidos sobre todos aquellos que hemos considerado “objetos”, para saber qué (o quiénes) son, qué pueden hacer(nos) y, por fin, poner en duda el lugar, aceptado por nosotros con tanta comodidad, que tenemos frente a ellos. Todo esto con el fin de cuestionar nuestros privilegios como “sujetos” del mundo, pero también para poder re-conocer el lugar y la relevancia de los “objetos” dentro del mismo y así, tal vez, re-conocernos objetos dentro de un mundo de objetos. Por otro lado, considero que desde nuestros campos sociales y “humanos” del conocimiento es importante interesarnos por otros componentes de lo social y de lo humano, como han sido los “objetos”. Latour afirma que la división moderna de naturaleza-cultura tiene implicaciones disciplinares (ciencias naturales y ciencias sociales/políticas), es decir, que cada uno tiene unos traductores autorizados (55). Los científicos naturales hablan por los “objetos” y los científicos sociales hablamos por los “sujetos”. Es hora de intervenir esas traducciones/traiciones tan naturalizadas y autorizadas; es hora de interesarnos por lo que está diciendo el “otro” que no me enseñaron a escuchar para

poder relacionarme diferente con él y permitirme repensar mi historia desde otras versiones y completarla con otras voces. En ese caso, el otro, mi otro es un objeto, muchos objetos.

Por último, creo que es importante visibilizar un acercamiento diferente a la literatura, como parte del mundo concreto que habitamos (y que la hace posible), sobre el cual se pronuncia y ayuda a construir activamente. Considero necesario cuestionar la idea que reduce la literatura a una fantasía irreal o a la expresión de una interioridad/subjetividad/sensibilidad desmedida. En este caso, *Puerto Calcinado* es un poemario que denuncia y se pronuncia sobre el mundo que habita, pero lo hace desde unas formas particulares que evidencia las posibilidades y los alcances de la poesía, como registro discursivo y como experiencia.

Andrea Cote¹ nació en Barrancabermeja, Santander en 1981, es poeta y profesora universitaria, formó parte del comité editorial de la Revista de Poesía Latinoamericana Prometeo y del equipo organizador del Festival Internacional de Poesía de Medellín². Estudió Literatura en la Universidad de Los Andes en Bogotá, posteriormente hizo un doctorado en Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Pennsylvania y en la actualidad es profesora en el Departamento de Escritura Creativa en la Universidad de Texas en El Paso. Entre sus libros publicados, además de *Puerto Calcinado*, está *Blanca Varela y la escritura de la soledad* (2004); la biografía de Tina Modotti, titulada *Una fotografía al desnudo* (2005); el poemario *La ruina que nombro* (2015), y el libro-objeto *Chinatown a toda hora* (2017). En la contraportada de *Puerto Calcinado*, Piedad Bonnett declara que Cote es “una de las voces jóvenes más interesantes de nuestra poesía. La suya recrea, en un lenguaje ambiguo, pleno de significados, un mundo muy propio, de tendencia intimista, poblado de elementos recurrentes que señalan la urgencia de sus

¹ Entrevista con Miguel Idefonso.

² https://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Revista/ultimas_ediciones/74_75/cote.html

fantasmas, la necesidad de transformar la experiencia en palabra.”. Además, ha sido incluida en varias antologías, tales como *Transmutaciones: Literatura Colombiana Actual* (2009), publicada por la Editorial regional de Extremadura y *Poesía ante la incertidumbre. Antología (Nuevos poetas en español)* (2011) de la Editorial Visor. Sin embargo, hasta el momento, sus poemas no han sido objeto de estudio más allá de la inclusión en antologías y mención en artículos que reúnen varias poetas latinoamericanas, esbozando apenas generalidades de su obra.

Puerto Calcinado fue escrito en un contexto espacial y temporal bastante particular que resulta decisivo para lograr una lectura cercana y sociocrítica, pero también para llegar a la interpretación que este poemario (de lo que permite y lo que no en tanto registro discursivo) realiza de su tiempo y la experiencia del mismo. Para llegar a la particularidad de este contexto micro (en el que fue gestado, escrito y publicado *Puerto Calcinado*) es necesario abarcar un contexto macro acerca del conflicto armado a nivel nacional. El informe *¡Basta ya! Colombia, memorias de guerra y dignidad* dedica el segundo capítulo a “Los orígenes, las dinámicas y el crecimiento del conflicto armado”, el cual introduce afirmando que: “El conflicto colombiano ha sido heterogéneo tanto a lo largo del tiempo como en la extensión del territorio. Así mismo lo han sido sus actores, sus víctimas y sus repertorios violentos.” (111). La diversidad en todos estos factores dificultan la determinación exacta de una fecha o suceso que dé inicio al conflicto armado en Colombia, o de una problemática que lo justifique. Además, a lo largo del tiempo han existido fenómenos, como “la persistencia del problema agrario; la irrupción y la propagación del narcotráfico; las limitaciones y posibilidades de la participación política; las influencias y presiones del contexto internacional; la fragmentación institucional y territorial del Estado” (111) que han influido en los cambios del conflicto. Dado que esta determinación temporal no es una preocupación significativa para este trabajo, me adhiero al planteamiento del Grupo de Memoria

Histórica - CNMH en el informe previamente citado al identificar cuatro periodos en la evolución del conflicto armado.

El primer periodo (1958-1982) marca la transición de la violencia bipartidista a la subversiva, caracterizada por la proliferación de las guerrillas que contrasta con el auge de la movilización social y la marginalidad del conflicto armado. El segundo periodo (1982-1996) se distingue por la proyección política, expansión territorial y crecimiento militar de las guerrillas, el surgimiento de los grupos paramilitares, la crisis y el colapso parcial del Estado, la irrupción y propagación del narcotráfico, el auge y declive de la guerra fría junto con el posicionamiento del narcotráfico en la agenda global, la nueva Constitución Política de 1991, y los procesos de paz y las reformas democráticas con resultados parciales y ambiguos. El tercer periodo (1996-2005) marca el umbral de recrudescimiento del conflicto armado. Se distingue por las expansiones simultáneas de las guerrillas y de los grupos paramilitares, la crisis y recomposición del Estado en medio del conflicto armado y la radicalización política de la opinión pública hacia una solución militar del conflicto armado. La lucha contra el narcotráfico y su imbricación con la lucha contra el terrorismo renuevan las presiones internacionales que alimentan el conflicto armado, aunado a la expansión del narcotráfico y los cambios en su organización. El cuarto periodo (2005-2012) marca el reacomodo del conflicto armado. Se distingue por una ofensiva militar del Estado que alcanzó su máximo grado de eficiencia en la acción contrainsurgente, debilitando pero no doblegando la guerrilla, que incluso se reacomodó militarmente. Paralelamente se produce el fracaso de la negociación política con los grupos paramilitares, lo cual deriva en un rearme que viene acompañado de un violento reacomodo interno entre estructuras altamente fragmentadas, volátiles y cambiantes,

fuertemente permeadas por el narcotráfico, más pragmáticas en su accionar criminal y más desafiantes frente al Estado. (111)

Esta cita ofrece, a grandes rasgos, un panorama histórico del conflicto armado que sirve para situar a nivel macro las problemáticas que me interesa resaltar y encausarlas a la lectura contextual del poemario. Desde finales de los años 60,³ Colombia pasó a ser un sector importante en lo que se ha llamado el “problema mundial de las drogas”, que incluye el cultivo, la transformación, el tráfico, la distribución y el consumo de sustancias psicoactivas. El narcotráfico alimentó gran parte de la delincuencia y la violencia en el país, así como el lavado de activos, el tráfico de armas, el sicariato, la extorsión, el terrorismo y otras formas de criminalidad común y organizada (Paez, 2). Para finales de los años 70, empezaron a conformarse los grandes carteles de droga de los 80 y 90⁴: Medellín, Cali, Costa Atlántica, Caquetá (Paez, 14). La guerra contra las drogas, promovida principalmente por Estados Unidos durante la presidencia de George H. Bush, desencadenó un enfrentamiento entre los narcotraficantes y el Estado Colombiano por la extradición. En medio de esta tensión, el Cartel de Medellín junto a otras organizaciones ilegales promovieron una serie de atentados terroristas⁵ en contra de instituciones y agentes del Estado (lo que Paez denomina “violencia contra el Estado”), pero también contra figuras políticas⁶ que

³ En “Cuatro décadas de Guerra contra las drogas ilícitas: un balance costo-beneficio” Cesar Paez presenta una breve línea histórica (por décadas) de la producción y tráfico de drogas en Colombia. Sólo haré mención de las porciones referentes a los carteles de cocaína en los años 90.

⁴ Mencionados detalladamente en la pag. 6 del documento de Paez.

⁵ “Algunas de las acciones terroristas ejecutadas por el Cartel de Medellín fueron el carro bomba contra el edificio del DAS, el atentado contra el periódico El Espectador y la detonación de una bomba dentro de un avión de Avianca en pleno vuelo, todas en 1989.” (CNMH, 145)

⁶ “El magnicidio de Luis Carlos Galán, candidato presidencial por el Partido Liberal, en agosto de 1989; el ataque sistemático contra los operadores judiciales, como los ministros de Justicia Rodrigo Lara Bonilla, en 1984, y Enrique Low Murtra, en 1990, al igual que el atentado en Budapest contra el ministro de la misma cartera, Enrique Parejo González, en 1987; y el asesinato del Procurador General de la Nación, Carlos Mauro Hoyos, perpetrado en enero de 1988.” (CNMH, 145)

atacaban públicamente su actividad criminal (CNMH, 145). Otro costo social de la irrupción del narcotráfico en el conflicto colombiano fue la corrupción de los funcionarios del Estado el poder corruptor del narcotráfico (CNMH, 143) y la serie de oportunidades ofrecidas por la droga y la ilegalidad (Paez, 23) terminaron permeando a la clase política y a diferentes instituciones del Estado. Esto derivó en un antecedente de “cooptación del Estado” que le abrió paso a los actores armados, primero a través de la narcopolítica⁷: y después con la parapolítica, deteriorando así los referentes éticos de la acción política y de su gestión (CNMH, 143). Todo este panorama, en el cual el narcotráfico tiene un papel protagonista, derivó en una gran afectación del sistema judicial que se tradujo en una disminución significativa de su eficacia en la administración de justicia en los casos relacionados con el conflicto armado (CNMH, 145).

Para mediados de los años 90, cuando empezó a ser escrito el poemario, “la mayor parte de los capos (jefes principales) fueron dados de baja o encarcelados por las autoridades colombianas con la cooperación de las estadounidenses. Esta estrategia generó un primer cambio en las estructuras de las OTD⁸, que pasaron de ser grandes “carteles” centralizados a organizaciones más pequeñas y dispersas. Durante esta etapa se registró un aumento considerable del cultivo de coca en Colombia.” (Paez, 7). El aumento de la producción y tráfico de cocaína trajo consigo algunos costos sociales y ambientales, entre ellos el incremento significativo en la tasa de homicidios (Paez, 20), de desplazamiento interno y la deforestación⁹ en áreas de conservación (Paez, 22).

⁷ “Los narcotraficantes no sólo han sobornado, chantajeado o presionado de forma violenta a los políticos colombianos sino que ellos mismos han ingresado a la política. Son visibles los casos de Carlos Lehder, quien en 1981 fundó el Movimiento Cívico Latino Nacional, para oponerse al tratado de extradición que se estaba negociando entre Colombia y Estados Unidos (Semana, 1987); y de Pablo Escobar, quien fue electo en 1982 suplente a la Cámara de Representantes (El Tiempo, s.f.-b).” (Paez, 24)

⁸ Organizaciones de tráfico de drogas (Páez, 17)

⁹ “Desde la década de 1970 cuando áreas extensas de la Sierra Nevada de Santa Marta fueron utilizadas para cultivar marihuana (Ucros, 2009, p.11), pasando por los cultivos de coca y de amapola, “se estima

La atomización del narcotráfico derivó en una vinculación más concreta con grupos armados ilegales: los grupos paramilitares, algunos formados por jefes de los grandes carteles para defenderse de la guerrilla, crecieron en autonomía y pasaron a tener una mayor participación en el narcotráfico (López Restrepo & Camacho Guizado, 2001. ctd en Paez, 15). Pero el paramilitarismo no fue el único grupo armado que se lucró del narcotráfico, éste también fue “una fuente de financiamiento de la guerrilla, en particular de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC)¹⁰.” (Paez, 16), las cuales ya distaban bastante de sus iniciales ideologías políticas que justificaban su militancia: “los narcotraficantes irrigaron recursos económicos a todos los actores del conflicto armado . . . instrumentalizaron a los actores armados y sus disputas en función de la actividad ilícita, pero también entraron en confrontaciones con estos por el dominio de los recursos y los territorios.” (CNMH, 143). Por lo tanto, el territorio pasó a ser el motivo principal de disputa entre los actores armados (legales e ilegales) del conflicto: el dominio de la tierra implica mayor siembra, producción y tráfico de droga, es decir, mayor financiamiento. Los territorios ricos en recursos naturales, como el oro, el petróleo y la palma, también representaron un gran interés para estos grupos porque su explotación ilegal y desmedida también implicó (y sigue haciéndolo) una fuente de ingresos. Por último, algunos sectores específicos del país fueron objetivo de los grupos ilegales, ya que su geografía resultaba decisiva, bien fuera para la creación de laboratorios productores de droga, para sembrados de la misma, para rutas de exportación o para combatir estratégicamente al enemigo (guerrillas, paramilitares y fuerzas armadas) (CNMH, 140). La lucha entre guerrillas y

que se han deforestado aproximadamente 87000 ha de bosque primario y 50000 ha de bosque secundario para dicho cultivo” (Ucros, 2009, p.12).” (Paez, 23)

¹⁰ “Desde esa época también hay evidencias de que los grupos guerrilleros, como las FARC, cobraban impuestos sobre los cultivos de coca y la producción de cocaína en las zonas bajo su influencia. Desde muy temprano se utilizó el término “narcoguerrilla” para referirse de manera general a los grupos que se involucraban en el negocio.” (Paez, 16)

paramilitares por el control del territorio se volvió crucial en la dinámica del conflicto armado entre 1996 y 2002, esto desencadenó una ola de asesinatos selectivos a manos de ambos actores armados para lograr el cumplimiento de sus órdenes de modo autoritario y violento (CNMH, 46). Otros fenómenos que aumentaron radicalmente fueron el desplazamiento forzado y las masacres.

El Magdalena Medio fue una de las zonas del país más afectadas por el conflicto armado y Barrancabermeja, capital petrolera y “the center of the country’s conflicted Middle Magdalena region” (Gill, 51) fue una zona que vivió de manera muy cercana y particular la violencia generalizada que vivió el país en estos años. Gracias a la presencia fundacional del petróleo en esta ciudad y al interés histórico de compañías extranjeras en su extracción y explotación, Barrancabermeja se caracterizó tempranamente por ser una ciudad sindical¹¹, en 1950 fue fundada la Unión Sindical Obrera de la Industria del Petróleo - USO. Del mismo modo, las compañías de transporte también formaron sindicatos para exigir cumplimiento de derechos, el Sindicato de Conductores de Santander Sincotrainer es el más conocido en este gremio. Además, para finales de los años 80, Barrancabermeja estaba relacionada con guerrillas izquierdistas, específicamente al Ejército de Liberación Nacional - ELN.¹²¹³ “Many urban residents thought paramilitarism would never establish a foothold in Barrancabermeja because of

¹¹ “(...) fue en Barrancabermeja donde se crearon organismos de poder popular local encabezados por el sindicato petrolero como respuesta organizada a la muerte del caudillo liberal el 9 de abril de 1948.” (Avellaneda, 457)

¹² “La persecución de los líderes de esta revuelta posterior al 9 de abril de 1948, por el gobierno de Ospina Pérez, sembraría inconformidades que se manifestarían años más tarde, con el surgimiento de la guerrilla liberal liderada por Rafael Rangel en Santander en los años cincuenta (Montaña Cuéllar, 1977) y crearían un clima propicio para el nacimiento a mediados de la década de 1960 en esa región de la guerrilla del Ejército de Liberación Nacional, ELN, que se ha caracterizado por sus posiciones radicales frente al tema petrolero, con influencia en el sector sindical de los trabajadores petroleros (Vargas Velázquez, 1992; PNUD, 2003).” (Avellaneda, 457)

¹³ “La nueva fase de expansión del ELN, proyectada en 1983, se vio fortalecida especialmente con su reconexión al radicalismo sindical petrolero de Barrancabermeja, en el Magdalena Medio. Precisamente, y en gran medida por azar, fue el petróleo el eje de su recomposición política, económica y militar.” (CNMH, 147)

its strong unions, popular organizations, and left-wings traditions, as well as the presence of a major guerrilla groups that had grown stronger over the years.” (Gill, 55). Pero el paso del tiempo, la presencia de sindicatos y de la izquierda armada (y desarmada también), convirtieron a Barrancabermeja en uno de los objetivos principales del paramilitarismo: “Yet it was precisely these organizations and traditions that the paramilitaries sought to eradicate and, in the process, gain control over a strategic oil-refining center and river port.” (Gill, 55). Entonces, para los años más significativos de la escritura del poemario, “Between 1998 and 2003, paramilitaries took over the city with the active consent of the state’s security forces. The violence that accompanied their incursion ruptured individual lives, ravaged the oil worker’s union - the Unión Sindical Obrera-, and disarticulated a dense network of urban popular organizations.” (Gill, 52). En esto radica la particularidad del conflicto armado en Barrancabermeja: la complicidad del Estado y las Fuerzas Armadas de Colombia con el paramilitarismo^{14 15}, la irrupción de la(s) violencia(s) en la vida cotidiana de las personas y la desarticulación de redes de organizaciones populares, acabando en el exterminio de sindicatos y defensores de derechos humanos. Estos tres aspectos que caracterizaron la experiencia del conflicto en Barrancabermeja se encuentran, a su modo, presentes en el poemario.

Formas de hablar del conflicto armado y *Puerto Calcinado* de Andrea Cote Botero

¹⁴ “They fought a dirty war against left-wing guerrillas and popular organizations on behalf of the security forces and an emergent right-wing bloc of regional elites, politicians, and newly rich drug traffickers in which massacres, extra-judicial executions, disappearances, and torture undergirded the violent dispossession of working people and the transfer of wealth to the paramilitaries and their sponsors.” (Gill, 52)

¹⁵ “In Barrancabermeja, they also dominated the cocaine traffic, organized the theft of gasoline from ECOPETROL’s pipelines, and operated a series of legitimate business, such as transportation enterprises, commercial retail outlets, private security firms, and subcontracting operations.” (Gill, 58)

Ahora bien, este panorama político y social no fue vivido ni narrado de manera homogénea a lo largo y ancho del territorio colombiano, por lo tanto resulta necesario situar el poemario a trabajar en este campo de registros acerca del conflicto armado en Colombia. *Puerto Calcinado* se distancia radicalmente de la narrativa imperante del conflicto armado, que es definida por el CNMH como “el esclarecimiento de las dimensiones de lo que pasó, cuándo y dónde ocurrió, cómo sucedió, quiénes lo hicieron y quiénes lo padecieron.” (CNMH, 11), así como de otras voces “literarias” que responden a este mismo contexto. Los poemas de Cote carecen de cualquier tipo de referente explícito que permita localizarlos temporal o espacialmente. En su entrevista con Miguel Ildefonso, Cote menciona que: “la mayor parte de los poemas de Puerto Calcinado fueron escritos a finales de la década de los noventa, durante uno de los periodos más oscuros en la historia reciente de mi ciudad, Barrancabermeja. Nunca me propuse específicamente escribir sobre la violencia, pero la descubrí pronto en los poemas que hablaban de ella sin decir su nombre.”, es decir que el poema sobrepasa la intencionalidad de quien escribe y permite ser tocado por circunstancias que trascienden una vida personal o un interés particular.

Cada una de las voces y registros que han sido empleados para dar cuenta del conflicto armado permiten unas cosas y limitan otras, por lo tanto, considero que no existe una jerarquía entre ellas, sino algunas diferencias que justifican un mayor o menor grado de afinidad con cada una. Siento la necesidad de exponer brevemente algunas de ellas, al menos en los últimos treinta años, ya que esto me permite localizar un acercamiento a la poesía desde un contexto de conflicto armado, para así poder reconocer -hacia el final del trabajo- tanto las posibilidades como las limitaciones de este registro. Todas estas son necesarias para una construcción más plural, rica y matizada de la realidad particular a la que queremos acercarnos.

Existe una primera forma que constituye un registro cotidiano que da cuenta de la realidad violenta del país, los noticieros. Dado que su labor parece más informativa que creativa, tiene en cuenta con mayor precisión características como imparcialidad y claridad (Rey, 5-8). Además tienen una porción audiovisual que compone en gran medida su narración y obliga a la precisión de palabras, muchas imágenes no necesitan una descripción y se ofrecen para ser aprehendidas por el espectador de manera personal. En los noticieros abundan datos exactos de los sucesos presentados: lugares, cifras, descripciones secuenciales de los hechos, autores intelectuales y materiales de los mismos. En este medio existe poco espacio para las historias personales que facilitan la “humanización” tanto de víctimas como de victimarios, además la oficialidad representada en los canales limita la libertad de expresión ya que la persona que habla no puede pronunciarse, generalmente, desde sí mismo sino en representación de un canal. Esto se flexibiliza un poco en los periódicos, gracias a las columnas de opinión y demás espacios que permiten posicionamientos menos impersonales y “objetivos”.

Cercana a ésta existe una segunda forma, igualmente institucional: los informes de conflicto realizados por centros de memoria, fundaciones y grupos de víctimas que buscan, mediante juiciosas investigaciones, dar a conocer cifras, datos, motivos, víctimas y victimarios. Un ejemplo puede ser el informe *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*, informe a cargo del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) en el cual se hace un recorrido por el conflicto desde sus orígenes para “documentar casos emblemáticos, entendidos como lugares de condensación de procesos múltiples que se distinguen no solo por la naturaleza de los hechos, sino también por su fuerza explicativa” (19). Estos informes son realizados teniendo en cuenta varios aspectos: las regiones afectadas, los actores armados del conflicto que se quieren resaltar, los períodos específicos de tiempo, entre otros. Este registro permite conocer un panorama

general y amplio del conflicto ya que pone en la mesa los actores, las poblaciones, las víctimas, las acciones de justicia o la falta de las mismas, pero también las voces de sobrevivientes. Algunos de ellos, como el *Informe Nunca Más* de la Organización de Víctimas de Barrancabermeja, menciona el nombre completo y los datos que se tienen de cada una de las víctimas reconocidas e incluye las circunstancias específicas de su desaparición o asesinato, como el nombre de la calle, el barrio, la hora o las palabras exactas con las que denunciaron una amenaza; leo esto como un intento de trascender la cifra y al menos dedicar tiempo y espacio en la página al nombre propio. Sin embargo, estos informes tampoco permiten una visibilización, tanto de víctimas como de victimarios, de otras porciones de la vida por fuera de la(s) violencia(s), es decir, se enfoca exclusivamente en esa etiqueta, limitando a cada persona y a cada evento a una única historia.

Una tercera forma, es la novela, que permite un intersticio característico de la ficción y “libre de las restricciones inherentes a las aspiraciones de objetividad asociadas con el periodismo, la historia y la sociología” (Cano, 207) y puede mostrarse como una alternativa para interpretar problemáticas particulares. Quiero detenerme en la novela, como parte significativa del corpus de la violencia en Colombia -tanto a nivel de publicaciones como de interés por parte de la crítica- y específicamente en la novela sicarial¹⁶, que proliferó en la década de los noventa y principios del dos mil, y en algunos casos complementada por su representación televisiva. Este género particular expuso los conflictos generados por ciertas condiciones materiales, sociales y políticas muy particulares¹⁷ ya que “Su marco de referencia era el crecimiento de la violencia asociada con el narcotráfico y su expansión decisiva hacia las áreas urbanas, principalmente

¹⁶ También denominada “sicaresca”, por Héctor Abad Faciolince.

¹⁷ "El sicario, figura medular del conflicto, surge en los márgenes de las ciudades como resultado de la intersección de los fenómenos de inmigración, desplazamiento y escasez de fuentes de trabajo." (Cano, 217)

Medellín y Bogotá.” (Rueda, 235). Textos como *Rosario Tijeras* de Jorge Franco o *La virgen de los sicarios*¹⁸ de Fernando Vallejo, permiten un matiz importante porque permiten un acercamiento a la porción urbana de la violencia en Colombia al presentar la vida de personas involucradas en el conflicto y particularmente en el mundo relacionado con el narcotráfico. Gracias al uso de una jerga típica de estos personajes y situaciones personales se facilita la empatía del lector¹⁹ ya que, al entrar detalladamente en sus circunstancias, se justifican muchas de las malas decisiones que toman, desde abandonar sus estudios²⁰ hasta relacionarse con personas peligrosas, robar e incluso matar: la narración nos lleva a pensar que esa fue su única posibilidad, son víctimas de su contexto. Si bien este tipo de escritos (y algunas de sus adaptaciones a televisión) abordan de una manera más “humana” a los que tradicionalmente han sido presentados como “victimarios” al mostrar otras facetas de sus vidas, como amantes, hijos, amigos, etc., este registro se ha convertido en un arma de doble filo. Wilches lo pone en estas palabras: “la aparición del narcotráfico a manera de modelo que desbordó el marco económico del prohibicionismo para inspirar estilos de vida ilegales, pero legitimados por amplios sectores de la sociedad colombiana, que lo asumen como una forma de progresar con rapidez y efectividad, aunque con riesgo y a corto plazo” (204), constituyendo lo que Cano denomina como una “paradoja ética”²¹. Con el paso del tiempo, estas subjetividades pensadas para

¹⁸ “El contrapunteo de la percepción: vallejo en clave local/global” María Helena Rueda

¹⁹ “En particular, aquellos que aparecen en los papeles principales -Rosario y su hermano Johnnefe (Rosario Tijeras), Perris y Tato (El Capo) - sin presentados desde una perspectiva simpatizante que quita el énfasis de la violencia que ejercen para enfocarse, por un lado, en sus cualidades humanas -enfrentados con el riesgo de perder la vida, la mayor preocupación de estos personajes es asegurar el bienestar de sus familias, especialmente el de su madre, que casi siempre es una madre soltera - y por otro, en las razones sociales que los llevaron a tomar ese camino - el abuso, la falta de trabajo y la marginación social.” (Palaversich, 355)

²⁰ “De entrada el televidente podría justificar la decisión de Catalina de no querer estudiar, pues la rodea la marginalidad, la pobreza y la exclusión.” (Wilches, 220)

²¹ En cuanto al panorama de narcotráfico: “Un resultado de este proceso fue el desarrollo de paradojas éticas. Por un lado, las acciones ilegales fueron rechazadas por la mayoría de la población, inquieta por la impunidad que la inmensa

sensibilizar se fueron convirtiendo, con gran fascinación²², en modelos a seguir para generaciones más recientes²³, es decir que terminaron promoviendo, aunque no fuese su intención inicial, la narcocultura y la cultura de la ilegalidad. Muchas de estas ficciones, terminaron consolidando al narcotráfico “como una alternativa cortoplacista y arriesgada, pero viable, efectiva y comprobable para obtener el ascenso económico que con la educación se tarda años en conseguir.” (Wilches, 220), es decir como una forma de vida que, aunque ilegal, abría muchas posibilidades materiales.

Una cuarta forma podría ser el testimonio²⁴, que entrega el protagonismo a las voces de sobrevivientes o testigos que dan cuenta de experiencias dolorosas y traumáticas de amenazas, pérdidas, torturas y muertes relacionadas con el conflicto armado. La vivencia de primera mano que caracteriza a los testimonios permite el acceso a detalles de los hechos, es decir que el referente del cual se habla está claro y evidente en los relatos: lugares, nombres, fechas, etc., es decir que localiza temporal y espacialmente los sucesos con gran facilidad. La localización del testimoniante, desde la primera persona que estuvo presente en los hechos narrados añade un peso de “verdad” a su relato, por lo tanto se asume como menos “ficcional” que la novela. Mediante la recolección de narraciones, generalmente orales, estas personas se realiza un ejercicio de memoria para complejizar e incluso poner en duda la historia oficial, el testimonio

riqueza le aseguraba a la mafia de las drogas. Por el otro, el poder que estos detentaban los hizo objeto de respeto y admiración.” (Cano, 216)

²² Diana Palaversich dedica una rigurosa investigación a la figura del narcotraficante en relación con los arquetipos que representa para, de este modo, intentar entender la gran acogida de las narconovelas. Aunque su trabajo se centra en la representación televisiva del mundo de los narcotraficantes y los sicarios, algunos de los trabajos citados son adaptaciones televisivas de novelas publicadas en años anteriores.

²³ “Por eso, en las series hay referentes con edad avanzada, para que sean vistos con admiración, respeto y miedo y para reforzar la idea de un modelo que acata las jerarquías y que, en el momento en que los líderes son capturados o mueren de manera violenta, se convierten en un mito digno de emular o vengar (Ovalle, 2010).” (Wilches, 226)

²⁴ En los capítulos 1 y 2 de su tesis de pregrado “Hilando fino: el lugar del testimonio en la escritura disyuntiva del relato nacional”, Gary Huertas presenta un panorama más amplio acerca del testimonio y su disputa con otras disciplinas. No me detengo en esto porque, por extensión, debo prescindir de ello.

tiene una gran disputa por la historia y con la Historia. Del mismo modo, el testimonio disputa la noción de autor ya que en él se tejen varias voces que aportan elementos diferentes pero igualmente significativos.

Finalmente, está la poesía y resulta indispensable traer a colación *La casa sin sosiego*, antología realizada por Juan Manuel Roca que recoge más de cincuenta poemas que, cada uno a su modo y en su tiempo, dan cuenta de la violencia en Colombia. En el prólogo de esta antología, León Valencia afirma que no hay “en ellos la trágica epopeya de la guerra.” (9) y que, por el contrario, se encuentra “la congoja de la violencia que la tiene a manos llenas, el dolor que es su enseña, la muerte que es siempre inexplicable.” (11). Esta poesía, a grandes rasgos, se distancia notoriamente de otros registros “fccionales” y “literarios” porque evita la narración secuencial de los eventos que constituyen el panorama violento que ha variado con el paso de los años, sin implicar que todos los poemas lo hagan del mismo modo. Esta distancia no implica que la poesía guarde absoluto silencio frente al mundo que la hace posible, por el contrario, “tiene el derecho a condenar la guerra y lo ejerce con la sutileza que le presta el recurso poético.” (Roca,11), es decir que lo hace a su modo, con lo que su recurso le permite y le limita. La poesía permite velar el referente -sin evadirlo, sin esconderlo, sin negarlo- y pronunciarse de un modo diferente frente al mismo contexto de todos los registros anteriormente mencionados.

En la introducción de *La casa sin sosiego*, Juan Manuel Roca enfrenta la poesía con “resabida fórmula de la novela de sicarios en Colombia” y la crónica: el poema sacude “nuestra indiferencia sin un naturalismo de jergas y cuchillos” (26). La potencia, la cohesión y las licencias del poema permiten tocar otras fibras de la(s) misma(s) violencia(s), ya que “muchas veces está más bajo la piel del lenguaje, en las atmósferas y en los silencios, que en los

enunciados directos, propagandísticos, de quienes adhieren a la idea de ser boca de partido. Pero es rastreable la violencia en la poesía, no partidista ni panfletaria ...” (Roca, 30).

Jorge Cadavid, cuyo estudio se centra en las tendencias de la poesía entre los años 1990 y 2012, señala que la recepción de la poesía en Colombia entre finales del siglo XX y principios del XXI es mucho menor a otros periodos y que va de la mano con el auge de la novela como género predominante a nivel mundial; además, señala que la poesía “en sus diversas formas, fue cultivada preferentemente por nuestros mayores escritores a finales del siglo XIX y mediados del siglo XX.” (132). A este panorama se le suma la “atención aparentemente excesiva que tanto la crítica literaria como el mercado le ha dado a la narrativa, en comparación con otros géneros literarios como el teatro o la poesía, en estos proceso de reconfiguración histórica, política y cultural del país.” (Villegas Restrepo, 116). En las últimas tres décadas, aparentemente, ha disminuido la producción y la recepción de poesía, así como el interés crítico por la misma. Villegas señala que este “cenit” de la poesía en lo que va corrido del presente siglo no se limita a nuestro país, Colombia, sino que es un panorama mundial (116, 117).

Sin embargo, existen una cantidad de festivales, concursos, centros culturales e iniciativas municipales, departamentales y nacionales que buscan preservar la poesía y dar lugar a nuevos poetas (117), dando así algún movimiento a las aguas para evitar su estancamiento. Cadavid menciona que los poetas más contemporáneos, de las últimas dos décadas al menos, “son en su mayoría escritores con formación universitaria, que conjugan su obra poética con el periodismo, la novela y el ensayo.” (136). Y emplea cinco categorías para hablar de las tendencias de la que denomina la “*novísima* poesía”: la crítica y autoirónica, la clásica, la barroca, la prosaica y narrativa y, por último, aquella de corte filosófico. Con respecto a la cuarta²⁵, donde

²⁵ También denominada “cotidianista” por Enrique Ferrer Corredor, citada por Cadavid (140).

personalmente yo situaría *Puerto Calcinado*, Cadavid la define como “Cierta obsesión por la cotidianidad [que] lleva a estos poetas hasta los límites de la prosa, con un lenguaje escueto, de corte coloquial . . . ” (139).

En medio de este corpus, se encuentra *Puerto Calcinado* (2002), primer poemario publicado de Andrea Cote y ganador de varios premios nacionales e internacionales, entre ellos el Premio Nacional de Poesía Joven de la Universidad Externado de Colombia en 2002 y el Premio Mundial de Poesía Joven “Puentes de Struga”, otorgado por la UNESCO y el Festival de Poesía de Macedonia en 2005.

Puerto Calcinado: una lectura desde los espacios y los objetos

El poemario se encuentra dividido en tres partes, de 10, 9 y 10 poemas respectivamente, y se caracteriza por la rememoración melancólica de los espacios cotidianos y familiares (como la casa²⁶, el puerto y el paisaje) de la infancia y el uso constante del apóstrofe poético, es decir, dirigirse en el poema explícitamente a un “tú”, que en este caso es generalmente María, la hermana pequeña. Desde una primera lectura, llama la atención la fuerte agencia de ciertos objetos (vivos e inertes) y espacios recurrentes, la cual se traduce en un claro posicionamiento afectivo de los mismos y un significativo aporte a la construcción del mundo que quiere presentar *Puerto Calcinado*. Por este motivo, el acercamiento que haré será en pro de escuchar con mayor atención las voces “no humanas” que ofrece el poemario, sin dejar de lado la porción humana del mismo, para establecer así un diálogo horizontal entre todo lo que se pronuncia en los poemas y

²⁶ Reconozco el texto de Bachelard, “La poética del espacio”, como una autoridad en la relación poesía - espacio/objeto, sin embargo, tomo distancia de su lectura porque tenemos concepciones muy diferentes acerca de la poesía. Bachelard afirma que: “el acto poético no tiene pasado, que no tiene al menos un pasado próximo, remontándose al cual se podría seguir su preparación y su advenimiento.” (7), y, a pesar de que entiendo que su lectura también es contextual, no comparto su romantización de la literatura atemporal, por lo tanto, su aproximación a dicha relación me ofrece herramientas insuficientes.

llegar a una lectura más equitativa y completa de la propuesta de Cote acerca de su contexto. A continuación haré un breve resumen, por partes, del poemario y luego pasaré a explicar con mayor profundidad las herramientas teóricas que me facilitaron la escucha de los objetos en mi lectura de *Puerto Calcinado*.

En la primera parte, Cote se adentra en el recuerdo de las figuras familiares, como los padres y la hermana, así como en espacios característicos de la infancia. En esta primera parte, se presenta el puerto como espacio sustancial del poemario que constituye un lugar de enunciación para la voz poética y, a su vez, un sinónimo de la destrucción y la desesperanza. También se presenta la casa paterna como espacio propio de la infancia, en el cual se esconden los miedos más profundos que generan un deseo de huida en la voz poética y sus semejantes. Finalmente, se hace manifiesto el tercer lugar importante en la infancia de este puerto: el río, que se distancia, en cuanto a su constitución y funcionamiento, del referente para evocar otra realidad del mismo en medio del conflicto armado.

La segunda parte del poemario da un vistazo fuera de la casa y presenta el paisaje y la tierra para hablar de la difícil relación entre ellos y el ser humano, mediada principalmente por una dimensión afectiva, claramente negativa y la preocupación por la finitud toma mayor importancia. El siguiente espacio que ofrece es la costura, que se desplaza cuidadosamente a figuras míticas femeninas, en relación a las niñas del poemario, para resaltar la agencia de las mismas en cada una de sus historias. En tercer lugar, se regresa a la casa pero desde la posteridad para transgredir bruscamente la infancia y las figuras de cuidado, al hacer evidente la cercanía de los niños con la rabia, el dolor y la muerte. El cuerpo humano aparece, por partes, representando su finitud y vulnerabilidad.

En la tercera parte toman protagonismo varias preocupaciones que han permanecido veladas a lo largo del poemario: el afán por el paso del tiempo, la disputa entre olvido y memoria, el sueño de la noche y, finalmente, la muerte como un viaje. Aquí es posible puntualizar algunos tránsitos interesantes que realiza el poemario: de la infancia a la vejez, del día a la noche, del ardor del fuego al frío de la oscuridad y va de la casa a las calles. Otro aspecto relevante de esta última porción es la presencia de un otro, que ya no es solo María, a quien se dirige la voz poética, y que no pertenece al mundo de la infancia. A esta presencia se le suma la creciente importancia del cuerpo humano en relación con una afectividad más positiva, como el deseo y la espera del otro.

En este punto me resulta necesario evidenciar el recorrido teórico que, paso a paso, facilitó mi escucha de los espacios y los objetos dentro del poemario, y que me permitió establecer un diálogo menos vertical con las presencias humanas dentro del mismo. En *Ser y Tiempo*²⁷, Heidegger dedica un par de páginas al martillo para hacer un análisis de las herramientas y así profundizar en dos posibilidades de relación entre *Dasein*²⁸ y los demás entes del mundo: *vorhandensein* (delante-de-la-mano) y *zuhandensein* (a-la-mano). La primera hacer referencia a un modo de relación en la cual los entes del mundo se le presentan al *Dasein* como simples “objetos de conocimiento” que puede aislar para caracterizar y detallar; mientras que en

²⁷ A pesar de haber leído el texto, mi comprensión y referencia al mismo estará completamente basada en las explicaciones que el profesor y filósofo Darin McNabb ofrece en su canal de YouTube, la lista de reproducción que cuenta con quince episodios puede ser consultada en este link: https://www.youtube.com/watch?v=ar_ufOwmuk8&list=PLfg-nvLMvOOhrfUcG_Zhfd9CZcrEsIRF2 . La explicación del análisis de herramientas se encuentra en la parte 5.

²⁸ En la Parte 4 de la serie de McNabb, explica que Heidegger distingue al *Dasein* de otros entes porque su existencia (*existenz*) no ocurre sino que se conduce o se dirige a su ser, tiene la capacidad de observarse a sí mismo y de apartarse de su propia ocurrencia en el mundo para hacerlo, es decir que está abierto a una serie de posibilidades y tiene como tarea interpretar quién es. Mientras que en los demás entes diferentes a *Dasein*, su existencia (*existentia, vorhanden*) están delante de la mano, ocurren físicamente en el mundo, se limitan a sus propiedades y podemos toparnos con ellos, su modo de ser es estar-ahí.

la segunda se le presentan como cosas útiles que se le prestan a sus necesidades, sin estar necesariamente consciente de sus propiedades. Pero el análisis se extiende a la “herramienta rota”, es decir cuando ésta deja de funcionar o simplemente no está y se interrumpe el flujo de nuestra actividad “normal”: en este momento se sacude el sistema de referencias de nuestro mundo y se revela un mundo que ha permanecido invisible hasta este momento, emerge la relación entre las cosas y se hace explícito lo que había permanecido implícito.

El análisis exhaustivo de apenas un par de páginas de *Ser y Tiempo*, que es lo que dedica Heidegger a la herramienta y la herramienta rota, se ha convertido en la piedra angular de líneas filosóficas más contemporáneas la ontología orientada a objetos, y ha sido una parte sustancial de otras, como la teoría de redes. A continuación, haré una breve presentación de estas dos líneas, de los autores que voy a trabajar, de sus inquietudes principales y, finalmente, de mis adherencias y distancias con cada uno de ellos de acuerdo a la exigencia del poemario.

En cuanto a la ontología orientada a objetos, también llamada realismo especulativo²⁹, me centraré en los planteamientos de un autor específico, Graham Harman, cuya propuesta es apuntarle a una reflexión filosófica en la cual el hombre ya no está en la “jefatura absoluta, en el centro de los asuntos filosóficos” (72). Harman regresa a términos como “esencia” y “ontología” para atender a cómo los “diversos objetos que desatan sus fuerzas, muchas veces en total soledad” (73) construyen una porción de la realidad que existe sin tener que ser evidente - sensible o lingüísticamente- para nosotros, los seres humanos. Mi distancia con Harman radica en su radical interés por la dimensión ontológica de su búsqueda y la distinción entre objetos reales y sensibles, ya que ésta resulta demasiado profunda para mis intenciones con el poemario y

²⁹ En la Nota a la edición de “Hacia el realismo especulativo”, Claudio Iglesias se refiere a éste como “(...) superador de cualquier filosofía centrada en la conciencia, la experiencia, la acción o la existencia humana.” (Harman, 9)

desvía los esfuerzos a una pregunta que ya no es de mi interés, por la “realidad” y lo “real” de las cosas. Sin embargo, acojo agradecidamente su acercamiento minucioso y astuto del análisis de las herramientas de Heidegger, en el cual propone que

El análisis del martillo no es la elaboración de ningún “pragmatismo” ni la defensa de la “prioridad de la razón práctica”, como tantas veces se ha dicho. De hecho, el análisis de las herramientas en *El ser y el tiempo* no tiene nada que ver con el uso humano, sobre todo tiene que ver con las herramientas en sí mismas. Caminando sobre un puente, me encuentro a la deriva de un mundo saturado de equipamiento: las vigas y los pilones que me sirven de apoyo, el duradero poder del concreto bajo mis pies, la textura densa e inflexible de la piedra en la base del puente. Lo que al principio aparece como el acto simple y trivial de caminar se encuentra enmarañado, en realidad, con una intrincada red de herramientas, pequeños dispositivos implantados que vigilan nuestra actividad, sostienen o resisten nuestro esfuerzo como ángeles o fantasmas translúcidos. Cada uno de estos objetos ejerce un efecto específico sobre la realidad. (16)

Además de introducir lo que denomina “equipamiento global”, afirma que “todas las entidades son herramientas”(19), para desmontar “el presupuesto de que los conceptos de “ser a la mano” y “presencia a la mano” apuntan a clasificar dos diferentes tipos de objeto: el primero compuesto por taladros, cinceles o sierras; el segundo de entidades naturales como árboles, nubes e “inútiles” montones de tierra. ”(18). Entonces, lejos de describir dos tipos de objetos diferentes, “los conceptos heideggerianos de *vorhanden* lo que [(lo que es) presente] y *zuhanden* [(lo que está) a la mano] describen un dualismo universal transitivo a todas las entidades, una inversión que ocurre en los seres humanos y los perros tanto como en la materia inanimada.” (19). Harman

atribuye dos características a la herramienta (16, 17): es invisible porque realiza su trabajo en silencio (silencioso *work-of-being*), y es total porque no lo realiza en el vacío. Cuando la herramienta se rompe, ese silencioso *work-of-being* en el cual permanecía sale a la luz y hace ruido y, al exponerse, hace manifiesto todo el entramado que hacía posible que, hasta el momento de su ruptura, pasara desapercibido. Esta lectura me resulta bastante útil para mi propósito ya que me permite comprender por qué, de entrada, son tan ruidosos los objetos - animados e inanimados- y los espacios -que serían también objetos para Harman³⁰- dentro del poemario: porque se encuentran rotos en el sentido de la herramienta rota de Heidegger. La ruptura de los objetos y los espacios permite entrar de otro modo a *Puerto Calcinado*, haciendo posible es descentramiento del ser humano en la experiencia del conflicto armado para poner ésta en diálogo con otras voces que han permanecido silenciadas, hasta su ruptura.

Por otro lado, está la teoría de las redes, cuyo representante en este caso será Bruno Latour, cuya lucha principal es contra el antropocentrismo: busca establecer redes que permitan descentrar al ser humano del mundo y el conocimiento para evidenciar que nada está aislado y así cuestionar una división disciplinar. La tarea titánica que emprende en *Nunca fuimos modernos* y que concreta en otros trabajos, es “volver a atar el nudo gordiano” (18), es decir, ese nudo que une todo lo que para nosotros, modernos, está desarticulado: el ozono, el debate político, los tubos de ensayo y los versos de algún poeta. Latour repiensa la modernidad en términos de dos prácticas diferentes que “deben ser distintas aunque hace poco dejaron de serlo” (28): la traducción y la purificación, la primera crea híbridos entre “naturaleza” y “cultura”, y la segunda ejerce una radical separación de tipo ontológico entre ellas. Latour propone redes (18)

³⁰ Esta es otra breve distancia que tomo de su planteamiento, porque a pesar de que es interesante la disputa por el término “objeto” y lo que éste abarca o excluye, no está dentro de mis objetivos cuestionarlo ni replantearlo.

para fundar un imperio del medio -no moderno-, el cual acoge todos esos híbridos que componen el mundo sin privarlos de su complejidad al encajonarlos como “sujetos” u “objetos”; su propuesta va mucho más allá al ajustar la “Constitución Moderna” y sus garantías para ofrecer una antropología simétrica que es, en otras palabras, una democracia extendida a las cosas. Sin embargo, las especificidades de su teoría desbordan mis objetivos: su crítica de la modernidad que deriva en la propuesta de una contrarrevolución copernicana y posteriormente en la “Constitución No Moderna” trascienden ampliamente mis intereses porque van más encaminados a un cuestionamiento de la temporalidad moderna, de las teorías de progreso y las revoluciones epistemológicas.

Acojo de Latour, en primer lugar, sus “cuasi-objetos” y “cuasi-sujetos”, con los cuales nombra aquellos híbridos que componen el mundo, haciendo énfasis en que “no ocupan ni la posición de los objetos prevista para ellos por la Constitución, ni la de sujetos.” (85) y cuyo nombramiento deja al descubierto el estatus siempre precario de las entidades. En segundo lugar, la diferencia entre “intermediarios” y “mediadores”: los primeros establecen un vínculo entre los dos lados porque carecen de toda dignidad ontológica y de toda competencia original, figurando como esclavos o servidores leales; mientras que los segundos son “actores dotados de la capacidad de traducir lo que transportan, de redefinirlo, de redesplegarlo y también de traicionarlo. Los siervos han vuelto a ser ciudadanos libres.” (121). Como veremos más adelante, en *Puerto Calcinado* aquellos que hemos considerado “objetos” no se comportan como tradicionalmente acostumbramos a entenderlos: actúan, sienten, necesitan, deciden y se resisten. Del mismo modo, los que hemos asumido como “sujetos” también se desplazan hacia ese imperio del medio, al ser notoriamente moldeados por el mundo de cosas que les rodea, frente al cual -muchas veces- son receptores pasivos o se encuentran en el mismo nivel de las cosas.

Elegí tres características que identifiqué en la propuesta de Cote como ejes articuladores del diálogo que deseo entablar en este trabajo: la ruptura, la ausencia y la resistencia, con base en ellas estructuré las tres partes (dos capítulos y un cierre) que componen el texto. En el primer capítulo, presentaré tres espacios importantes en el poemario: el puerto, las calles y la ciudad, y la tierra. La lectura de estos espacios desde su ruptura en el sentido de la herramienta de Heidegger permitirá tejer la propuesta de Cote con especificidades contextuales y hará explícitas las posibilidades del poema para referirse la cruda violencia del país. En el segundo capítulo, me detendré en tres rostros que asume la ausencia dentro del poemario: la ausencia de cuidado, la ausencia de completud y saciedad, y finalmente la ausencia de vida. La lectura cuidadosa de determinados objetos como “cuasi-objetos” y “mediadores” hará posible la manifestación de carencia profunda en un contexto de violencia que afecta de modos particulares la vida privada y, de nuevo, su escucha atenta facilitará el reconocimiento de algunas singularidades del registro poético. Finalmente, el cierre se dedica a buscar en manifestaciones tenues como olores, afectos con poca fuerza, presencia de humedad y demás, formas de resistencia en el poemario, es decir, voces suaves, casi susurros, que se rehúsan al aplastante peso del contexto que le tocó vivir.

CAPÍTULO 1. RUPTURA: EL PUERTO, LAS CALLES Y LA TIERRA

El conflicto armado y los espacios de la vida pública

Una de las experiencias más visibles y contundentes dentro del poemario es la ruptura, la cual es presentada de diferentes formas y por su relevancia constituye el eje que articula el primer capítulo. Esta ruptura encontrará su máxima expresión en tres espacios concretos, que se caracterizan por construir el “afuera” de la casa: el puerto, las calles y la ciudad y, por último, la tierra. Si bien muchos de los objetos que pertenecen a estos espacios se encuentran rotos en el sentido de las herramientas de Heidegger, también se encuentran quebrados en modos más cercanos, visibles y comunes, construyendo una atmósfera desgarradora.

Considero importante iniciar con este aspecto de la ruptura, ya que la voz poética reconoce la destrucción y la herida como el lugar desde el cual empieza a hablar; hay que partir de un acercamiento a aquello que ella reconoce como propio para comprender mejor el mundo que presenta en el poemario. Esta pertenencia a un entorno caracterizado por la destrucción tiene, dentro del poemario, una serie de implicaciones a nivel identitario para la voz poética y para el “nosotros” del cual ella participa en ciertas ocasiones. ¿Puede esta identidad, labrada desde la desesperanza, nombrar con determinación y totalidad a quienes padecieron el *Puerto Calcinado*? ¿Fue una identidad vigente en relación a su contexto espacial y temporal? ¿O es, más bien, fruto de la violencia que duramente se impone quemando todo a su paso? ¿Hay que aceptar esta identidad y volverla propia o resistirla con la misma fuerza con que ella intenta imponerse?

EL PUERTO. Destrucción e identidad

El primer espacio que ofrece el poemario es el puerto, que está anunciado desde el título y cuenta con una fuerte presencia en la primera parte del mismo; es el espacio que da inicio al poema. El puerto se relaciona, dentro del texto, principalmente con dos aspectos: la destrucción a causa del fuego y la pertenencia. Pero el puerto también existe fuera del poemario:

Barrancabermeja es uno de los puertos más importantes del Río Magdalena y del país en general, gracias a su localización geográfica y a la riqueza de su suelo, además es el puerto con la refinería petrolera más importante del país. El puerto es el primer espacio donde el poemario hace contacto con su contexto espacial: haré un breve recorrido por el “silencioso *work-of-being*” del puerto de Barrancabermeja, es decir, por su funcionamiento cotidiano y silente en relación con el ser humano. El objetivo de este recorrido es, en menor medida, visibilizar la importancia de determinados “objetos” en la historia y configuración de la ciudad y, en mayor medida, establecer una clara diferencia entre la silenciosa manera de ser del puerto (obediente a nuestros deseos y proyectos como *Dasein*) y mi lectura del puerto como herramienta rota, tal como se ofrece en los poemas de Cote.

La RAE define “puerto” como un “Lugar en la costa o en las orillas de un río que por sus características, naturales o artificiales, sirve para que las embarcaciones realicen operaciones de carga y descarga, embarque y desembarco, etc.”. Entonces, partiendo desde su definición aceptada por una institución autorizada, la primera forma en que el puerto se muestra útil para la tarea de los seres humanos es facilitando un intercambio: el puerto ha servido históricamente

para establecer contacto (como veremos que sucede con la puerta, a manera de umbral), principalmente de corte económico pero también de otras índoles, entre lugares distantes y distintos. La tarea principal que se le ha dado históricamente a este lugar es recibir, intercambiar y despedir hacia otros destinos naves cargadas con personas, con bienes materiales e inmateriales. Esto ha permitido históricamente crecimientos, expansiones, colonizaciones y determinados logros económicos y mercantiles en los lugares que son portuarios. Además, esta definición implica la existencia necesaria de una porción de agua que permita la existencia del puerto en tanto tal, condición que puede ser natural o artificial y que, en el caso de *Puerto Calcinado* es la presencia cercana del Río Magdalena.

Esta definición, que muestra al puerto como ente (características y funciones) se acerca bastante al papel que ha cumplido Barrancabermeja como puerto en la economía tanto local como nacional a lo largo de la historia. Diego Prada Otero hace un recorrido en *Historia de la Fundación de Barrancabermeja y el papel del Petróleo* en donde narra que

Barrancabermeja fue descubierto por la expedición del conquistador Gonzalo Jiménez de Quesada el 12 de octubre de 1536, quien venía remontando el río Magdalena y encontró un caserío llamado *La Tora* por los indios Yaragués, descendientes de los Caribes . . . , sitio que los españoles bautizaron ese mismo día como *Barrancas Bermejas*. Según Núñez (1997, p.25), el verdadero nombre era *Latocca*, que significa "lugar de la fortaleza que domina el río." (9,10).

Continúa diciendo que para ese entonces, “*La Tora* era el puerto más importante sobre el Río Grande de la Magdalena, como lo llamó Rodrigo de Bastidas. Era un punto donde confluían indígenas de las zonas caribe y andina con el objeto de realizar ferias donde se intercambiaban

diferentes productos." (11, 12). Desde su registro más antiguo, este puerto era nombrado por su característica tal vez más relevante: dominar el río, que logró espantar y matar a muchos grupos españoles, además ya servía de punto de encuentro para actividades comerciales. Hasta antes de la instalación del complejo petrolero a principios del siglo XX, Barrancabermeja era un punto de tránsito obligatorio entre la costa y la altiplanicie del país (16) y, más adelante, también fungió de puerto de abastecimiento de leñas para los vapores (17). Para 1905, la actividad en el puerto se reducía a la provisión de leña para los buques y a la extracción de caucho, brea y tagua 57). El comercio y el punto de contacto no son la únicas formas en que la ciudad se comporta como puerto, ya que no solo limita con el Río Magdalena sino que además es un puerto petrolero: “la explotación del petróleo cambió la situación a partir de 1916, convirtiéndola en una ciudad productiva-extractiva” (17). El petróleo ha influido de manera decisiva en su desarrollo como municipio y su importancia a nivel nacional. Allí se encuentra la refinería más importante del país en la cual se produce, según la Alcaldía de Barrancabermeja, el 95% de la demanda actual de combustible a nivel nacional.

Su difícil geografía (el río caudaloso y la inclemencia del clima) sumada a la fuerte resistencia de los indios Yaragués frente a las invasiones españolas justificaron la poca población con la que Barrancabermeja contaba hasta poco antes de la bonanza petrolera. Si bien muchas expediciones tuvieron interés en dominar sus terrenos estratégicamente ubicados en el recorrido del Magdalena, la gran mayoría desistieron o fracasaron en el intento. Anteriormente, por la baja densidad poblacional no existían motivos suficientes para la construcción de caminos, pero con los gobiernos de la segunda mitad del siglo XIX y la implantación de los tratados de comercio y navegación, sectores cercanos al río empezaron a tener mayor movimiento. Esto generó la presión suficiente para la creación de caminos y vías, las cuales promovieron también

el desarrollo de ciertas regiones y convirtieron al puerto en un punto importante de importación y exportación de bienes (Otero, 24).

Desde principios del siglo XX, el petróleo fue el atractivo principal de la ciudad para empresas petroleras norteamericanas e inglesas. Alfonso Avellaneda señala que “Las primeras iniciativas fueron cedidas por concesión a personas privadas como en el caso de las dos más importantes: Barco en el Catatumbo y Mares en el Magdalena medio santandereano, las cuales fueron negociadas por los concesionarios, por cifras irrisorias con empresas extranjeras norteamericanas como la Mobil-Texas y Tropical Oil Company.” (455). La debilidad política del Estado frente a las petroleras extranjeras (468) derivó en una permanente confrontación de intereses, la cual se manifestó mediante movilizaciones sindicales y más adelante la confrontación armada de guerrillas³¹ contra el Estado y las compañías petroleras³² (456). Por estos mismos motivos, se vio la necesidad de crear una compañía petrolera del Estado, así nació Ecopetrol en 1951.

La presencia del petróleo en la historia de Barrancabermeja ha sido determinante en muchos aspectos que están relacionados entre sí. En primer lugar, la creación de Ecopetrol implicó un gran éxodo de trabajadores hacia la ciudad en búsqueda de oportunidades laborales, pero

In the 1960s and 1970s, however, the number of people seeking jobs in Barrancabermeja

³¹ “(...) a mediados de la década de 1960 en esa región de la guerrilla del Ejército de Liberación nacional, ELN, que se ha caracterizado por sus posiciones radicales frente al tema petrolero, con influencia en el sector sindical de los trabajadores petroleros (Vargas Velázquez, 1992, PNUD, 2003).” (Avellaneda, 457)

³² “De hecho en los últimos años esta situación se ha puesto de manifiesto con mayor amplitud en el caso del Oleoducto Caño Limón-Coveñas, que entre 1986, año de inicio de operación, y el año 2003, ha sufrido 1.000 atentados por parte de la guerrilla del ELN y las FARC, debido a su ubicación en un corredor estratégico binacional colombo-venezolano y de conexión de los Llanos Orientales con la Costa Atlántica.” (Avellaneda, 458)

surpassed the capacity of Ecopetrol to absorb them. New immigrant neighborhoods emerged through land invasions on the northeastern and southern flanks of the city, where they were labeled “the other Barranca” because of the near total lack of public services and the poverty of their residents. (Gill, 56).

La bonanza petrolera siempre implicó una extrema desigualdad socio-económica, ya que con el panorama anterior coexistía también “the relatively well-paid oil workers of ECOPETROL” (ibid.).

En segundo lugar, la explotación de petróleo en Barrancabermeja trajo consigo conflictos de corte ambiental³³, como la destrucción de recursos naturales estratégicos como la biodiversidad y el agua dulce, y de corte social, como la afectación de territorios y culturas indígenas al decidir sobre sus vidas, tierras y recursos (Avellaneda, 458). Estos conflictos, sumados al pésimo estado de los campamentos, las enfermedades recurrentes, la inexistencia de atención médica, la mala alimentación y el maltrato a los trabajadores³⁴ despertaron una fuerte respuesta sindical: entre 1922 y 1923 nació en la clandestinidad la Sociedad Unión Obrera, que posteriormente sería la Unión Sindical Obrera - USO.

En tercer lugar, la marcación de Barrancabermeja como objetivo principal de los grupos armados durante la segunda mitad del siglo XX gracias su localización estratégica en el Magdalena medio, a la riqueza en cuanto a recursos naturales, pero principalmente por el petróleo. Para finales de siglo, los actores armados del conflicto recurrieron a varias fuentes de lucro con el fin de perpetuar su militancia, entre ellas el narcotráfico, la vinculación con ciertas

³³ De la problemática ambiental y su importancia dentro del poemario me ocuparé en el último apartado de este capítulo.

³⁴ Información obtenida de la página oficial de la Unión Sindical Obrera de la Industria del Petróleo

élites de la sociedad, como el sector ganadero, y el dominio de territorios y recursos naturales³⁵.

En este puerto previamente descrito resulta evidente el papel de ciertos “objetos” tanto vivos como inertes en la configuración histórica de Barrancabermeja y de sus particularidades sociales, económicas y política. Otero Prada llega a afirmar que “Si no fuera por el petróleo, la ciudad de Barrancabermeja no habría nacido el 26 de abril de 1922 y no habría adquirido las características que tiene en 2014: un municipio de más de 300.000, centro de la refinería más grande del país y de importante industria petroquímica, así como cruce de oleoductos, poliductos y gasoductos.” (79). Los que hemos considerado “objetos” han moldeado vidas enteras en este puerto: por ganar control de territorios y de pozos petroleros, y la significativa ganancia económica que esto implica, la vida humana y la conservación de ecosistemas han pasado a un segundo plano, sin lugar a dudas.

Sin embargo, este puerto poblado, mercantil y dinámico a nivel social no figura en el poemario. El *Puerto Calcinado* dista radicalmente de este silencioso y aceptado *work-of-being*, se rompe bruscamente y llama la atención el ruido que produce su ruptura. Entraré a presentar el puerto del poemario para señalar en cómo está “roto” en el sentido de las herramientas de Heidegger y poder concluir finalmente la relación que existe entre el puerto y la identidad que ofrece el texto.

Desde el título se anuncia el estado material del puerto: está calcinado, es decir, que el punto de partida de su presentación es la absoluta destrucción a causa del fuego. La RAE define calcinar como “Abrasar por completo algo, especialmente con fuego.”, y abrasar, como “Reducir

³⁵ “Los narcotraficantes irrigaron recursos económicos a todos los actores armados (...) instrumentalizaron a los actores armados y sus disputas en función de la actividad ilícita, pero también entraron en confrontaciones con estos por el dominio de los recursos y los territorios.” CNMH, 143.

a brasa, quemar”, “Calentar demasiado”, “Producir una sensación de dolor ardiente de sequedad, acritud o picor, como la que producen la sed y algunas sustancias picantes o cáusticas.” La gran mayoría de adjetivos y sensaciones que comprenden estos términos serán características determinantes de la experiencia de vida en este puerto y de la descripción del mismo. “La Merienda”, poema que abre el libro, se sitúa en este primer espacio desde el inicio: “También acuérdate María / de las cuatro de la tarde / en nuestro puerto calcinado.” (13). Lo siguiente que debo resaltar es que la voz poética, que arranca desde la primera persona del plural (habla desde un “nosotros”), no se refiere al puerto como ajeno (*el puerto o aquel puerto o un puerto*), sino como propio: *nuestro* puerto. Los versos que siguen continúan caracterizando al puerto: “Nuestro puerto / que era más bien una hoguera encallada / o un yermo / o un relámpago.” (13). En ambos casos, la presencia del puerto dentro del poema se debe a la evocación de un tiempo pasado, el puerto no se muestra presente en el momento de la enunciación sino rememorado.

Las palabras que utiliza para describir el puerto empiezan a configurar una percepción que se tiene del mismo: en primer lugar, se dice que es como una hoguera que, a diferencia del “calcinado”, es un fuego que sigue ardiendo “al aire libre con materias combustibles que levantan mucha llama”, es decir que es un fuego que se hace casi de manera intencional y con ayuda de materiales para la combustión. Pero esta hoguera es caracterizada como encallada, término que se emplea para describir el estancamiento de una embarcación en la arena o la piedra y queda “en ellas sin movimiento”. En segundo lugar, se dice que es un “yermo”, es decir, un terreno inhabitado y sin cultivar³⁶: el puerto pasa a ser descrito en términos de un suelo estéril, infecundo y desértico. Finalmente, se dice que es “un relámpago” (13), es decir un “Resplandor vivísimo e

³⁶ Definiciones de la RAE.

instantáneo producido en las nubes por una descarga eléctrica”, pero también puede ser un “fuego o resplandor repentino”, asumido desde la luz y el estruendo.

La figura del puerto dentro del poemario dista en varios aspectos del contexto tanto semántico como histórico que presenté anteriormente. Primero, el puerto dentro de los poemas no es un puerto público, es decir, no transcurre la vida social y económica que podría caracterizar a Barrancabermeja, por el contrario, es un espacio muy cercano a la casa de la infancia (su cercanía se hace evidente porque “afuera de la casa, / atado a la orilla del puerto quebrado” (19)) y, por lo tanto, a la vida familiar. Segundo, el puerto del poemario no está densamente habitado, ni ocupado por las grandes entidades económicas que pueden existir en los puertos petroleros y pesqueros del país; de hecho, es todo lo opuesto, un lugar desolado y desértico en donde las cosas casi no prosperan. Incluso, en “Casa de piedra”, la voz poética se refiere a éste como: “nuestro puerto desecado” (16), es decir completamente seco y carente de agua o humedad. Tercero, no es un espacio que cumple con sus tareas tradicionalmente impuestas de intercambios y contactos humanos, es más bien donde toma lugar la destrucción y se asienta una forma de violencia que amenaza la vida de quienes habitan en ese puerto. El puerto se comporta como una zona gris entre el afuera y el adentro de la casa, porque permite en el exterior ciertas dinámicas, afectos y personas que caracterizan la esfera privada de la vida. Toda esta caracterización que dista del silencioso *work-of-being* del puerto y que se constituye como una ruptura en tanto herramienta del mismo se traduce en unas formas de relación y percepción diferentes a las dinámicas tradicionales.

El poema “Llanto” es muy importante para cerrar la caracterización del puerto, la importancia de su ruptura y la propuesta identitaria que ofrece el poemario en relación con la destrucción, el fuego y la herida, la cual desemboca en una visión desesperanzadora del pasado

que repercute en el ahora del poema. En este poema, la voz poética se esfuerza por recordarle a María ciertos aspectos del puerto que ella parece no recordar, y lo hace por medio de una comparación entre otros lugares de mayor prosperidad y el puerto que les pertenece. En terrenos ajenos “la vida crece lenta”, mientras que en “mi puerto de luz / . . . todo es desierto y ceniza / y es tu sonrisa gesto deslucido.” (24); desde las primeras palabras que describen al puerto en esta ocasión entran a complementar lo mencionado en poemas anteriormente citados. La presencia de la luz en el poemario está relacionada con el fuego, pues ésta puede ser definida, entre otras, como la “Claridad que irradian los cuerpos en combustión, ignición o incandescencia”, es decir, la luminosidad que resulta de un fuego ardiendo. Pero en estos versos se muestra una implicación de estado del puerto, ya que pasa de describir el lugar a definir las cosas y personas que habitan este lugar. La voz poética declara que en este lugar todo es “desierto y ceniza”, ambas palabras dialogan claramente con las descripciones previas.

Al hablar de desierto, hace referencia a un lugar “despoblado, solo, inhabitado”, pero también a un terreno “arenoso o pedregoso, que por falta casi total de lluvias carece de vegetación o la tiene muy escasa”: en ambos casos, “todo” en este puerto se muestra como un sinónimo de “yermo”. La ceniza, por su parte, tiene una relación todavía más directa con el fuego, ya que ésta es “un polvo de color gris claro que queda después de una combustión completa”, pero también puede significar “reliquias o residuos de un cadáver”: en ambos casos, se relaciona con el puerto calcinado, “todo” en él se encuentra reducido a cenizas por el fuego.

Más adelante, añade que “Allí nuestras voces son desecas / como nuestra piel / y se nos queman los talones / por no querer saber / de las casas incendiadas.” (24). Con estas palabras notamos que la sequía del terreno se extiende a características físicas y corporales de las personas que pertenecen a este lugar, o al menos al “nosotros” desde el cual habla la voz poética. Además,

el fuego que ya ha abrasado el puerto se extiende a las casas y al arder, éstas generan un impacto negativo en las personas, al amenazar su integridad física e incluso sus vidas; el puerto y las casas cercanas -espacios que la voz poética reconoce pertenece a ellos- en llamas generan una huida colectiva por parte de ese “nosotros”. Versos después, la voz poética le recuerda de manera contundente a María la identidad, ya un poco más concreta, que se desprende de la experiencia de vida en el puerto calcinado: “Acuérdate María, / que somos / *pasto de perros y de aves*, / somos hombres calcinados, / cortezas vacías / de lo que éramos antes.” (25) y al final incluirá en un mismo grupo tanto a ella como a María y a “todas las cosas / hechas de ceniza” (26). Todo este panorama, tanto geográfico como experiencial, marca una huella profunda en la manera de definir a las personas de este mundo: se reducen a carroña y cenizas, son apenas vestigios de algo pasado que ahora está ausente y ha dejado un vacío irremediable a nivel colectivo.

Podemos concluir que la ruptura del puerto en términos heideggerianos y su distancia del puerto contextual permite visibilizar otras relaciones entre el mismo espacio y las personas. Al prestar especial atención a los objetos, sus condiciones y descripciones, se abre la posibilidad de reconocer otras implicaciones de los mismos en los “sujetos” del poemario, las cuales llegan a definir su identidad y forma de actuar.

LAS CALLES. Ruptura del tejido social y desesperanza del “afuera”

La aparición de las calles en el poemario es temprana y escasa, ya que no constituyen un lugar tan importante, como puede ser la casa, en la primera parte del poemario, o la naturaleza en la segunda. Sin embargo, su fuerte ausencia sumada a las pocas veces que se nombran permiten, desde mi punto de vista, interpretaciones muy concretas y dicientes del impacto social que

tuvieron ciertas particularidades del conflicto armado en el Magdalena Medio y específicamente en Barrancabermeja, cuyo conflicto armado tuvo una gran porción urbana. Las calles constituyen un “afuera” de la casa caracterizado por la “hostilidad de los hombres”, como lo denomina Bachelard (30), siendo éste el único aspecto donde podemos coincidir. Éstas se comportan de un modo muy diferente al puerto que, como vimos anteriormente, se presta para el reconocimiento y la pertenencia de la voz poética; en este caso sucede todo lo contrario, los poemas marcan una distancia física y afectiva de estos espacios de la vida pública. La RAE define “calle” como “Vía pública, habitualmente asfaltada o empedrada, entre edificios o solares”, pero también como el “exterior urbano de los edificios”. Sin embargo, una de sus definiciones menos comunes hace referencia a “la gente como conjunto mayoritario de ciudadanos que protesta, reclama, opina, etc.”, es decir que desplaza el significado de lo espacial a lo “humano” que toma lugar en dicho espacio. Ambas formas de asumir la calle son quebradas en la interpretación del conflicto que ofrece el poemario ya que, por un lado, los espacios públicos (las calles, las tabernas, las tiendas de barrio, entre otras) fueron escenario de actos violentos cuyo objetivo fue generar terror en la población y, por otro, “la gente como conjunto mayoritario de ciudadanos” y las redes populares de trabajo, como los sindicatos y organizaciones, fueron claros objetivos por parte de los grupos armados.

“Barranca es la primera ciudad con experiencia de guerra urbana. Al norte y al noroeste hay guerrilla, y por el sur, desde Puerto Boyacá, suben los paramilitares. Allí la guerra es calle por calle, manzana por manzana, barrio por barrio.”: con esta cita del investigador social Alejandro Reyes abre *Verdad Abierta* el artículo “Masacre de Barrancabermeja (Mayo 1998)”. Muchas de las dinámicas tradicionales de la ciudad se vieron afectadas bruscamente por la presencia de actores armados en el territorio: la guerrilla, principalmente el ELN, pero en mayor

medida el paramilitarismo, cuyo impacto quebró abruptamente la vida cotidiana, abarcando tanto la esfera pública como la privada. Ángela María Estrada, Carolina Ibarra y Estefanía Sarmiento hacen, partiendo de una recopilación de testimonios, un estudio muy específico e interesante sobre violencia intrafamiliar y de género en el marco del conflicto armado, y cómo éstas dinámicas regulan y controlan la subjetividad y la vida privada de aquellos que la sufren; eligen cuatro municipios para su estudio y entre éstos está Barrancabermeja. Señalan que “los grupos armados, las AUC . . . dan reglas morales de convivencia, el manual . . . muchas cosas de horarios, de los sitios de diversión, hasta qué hora pueden estar funcionando, hasta qué hora pueden estar los niños en la calle, y los que no están estudiando: o sea es obligación que en las escuelas estén; si no están, entonces ellos también los recogen.” (142). Es decir que la presencia de actores armados, y específicamente paramilitares, tuvo implicaciones directas sobre la vida cotidiana y las relaciones entre las personas.

Para poder establecer un vínculo con las calles que ofrece el poemario, es necesario partir del análisis de “Casa de Piedra”, segundo poema del libro, el cual arranca desde la casa de la infancia, lugar donde reina la figura opresora del padre³⁷, para desplazarse al exterior. El poema describe, casi en términos narrativos, la “fuga hacia calles blanqueadas” (17) de la voz poética (que en este caso se localiza desde un “nosotras” de la adolescencia) para dar “la espalda a la casa de piedra” del padre. El motivo de la huida es el miedo que produce la figura paterna dentro de la casa, situación que las lleva a salir en búsqueda de una solución o una esperanza. Pero al salir a las calles, estando “ante la lustrosa acera” (17), deben afrontar una cruda realidad: tampoco hay alivio afuera, quedan “parados / y sin voz / para ver la desolada estampa, / la ruina.”

³⁷ La casa de la infancia y la figura paterna serán tratadas con detenimiento en el siguiente capítulo.

(17). La desolación y el vestigio de la destrucción constituyen la descripción que hace la voz poética de este afuera hostil, las calles son sinónimo de destrucción, pérdida³⁸, “aflicción extrema” y angustia³⁹. Habrá que profundizar en otros aspectos contextuales de Barrancabermeja, como las diferentes formas en que el conflicto armado fragmentó el tejido social para hilar, desde estas posibilidades, la imagen que ofrece Cote en este poema acerca de las calles.

Como mencioné en la introducción, gracias a ciertas particularidades geográficas e históricas, en Barrancabermeja han prosperado los movimientos sindicales, las tendencias izquierdistas y los grupos defensores de derechos. Este factor tomó gran importancia en las últimas décadas del siglo XX ya que los grupos paramilitares del Magdalena Medio percibían a Barrancabermeja no solo como un lugar estratégico a nivel geográfico y económico, sino como un trofeo (Plata, William E. y Figueroa, S., 146), dado su historial de “ciudad rebelde”. Lesley Gill señala que "Seventy-nine USO leaders were assassinated between 1988 and 2002, and entire organizations, such as the taxi drivers union, ceased to exist." (57); esto se llevó a cabo por medio de la estigmatización de las luchas sociales y de los sectores “pobres” de la ciudad (58).

Para principios del siglo XXI, el nivel de violencia contra los sindicatos era tal que convirtió a Colombia en el país más peligroso a nivel mundial para ser sindicalista (58). Además de los asesinatos selectivos, las torturas y las desapariciones, esta persecución desencadenó una ola de desplazamiento forzado, ya que los paramilitares -con complicidad del Estado- le hacían

³⁸ Así define la RAE “ruina”.

³⁹ Así define la RAE “desolar”.

saber, por medio de amenazas⁴⁰, a los líderes sindicales y defensores de derechos⁴¹ que serían las próximas víctimas si no abandonaban en determinado tiempo su lugar de residencia. Todas estas estrategias empleadas por los paramilitares para generar terror en la sociedad lograron romper violentamente ciertas relaciones sociales (luchas comunales y de interés por el bienestar común) y debilitar visiblemente e incluso desaparecer por completo las organizaciones populares (Gill, 53). Es decir que se fragmentaron “varias formas de solidaridad social, infundió la vida cotidiana con miedo” (49).

Por otro lado, la toma paramilitar de Barrancabermeja no solo estuvo acompañada de esta serie de actos intimidatorios, los actores armados no estuvieron allí de paso temporalmente sino que establecieron sus viviendas, para sitiar el territorio y tener dominio completo de la ciudad. Esto se tradujo en una fuerte afectación de la vida cotidiana y de las relaciones más cercanas entre las personas: familia, pareja, vecinos, amigos. En *Regulación y control de la subjetividad y la vida cotidiana en el contexto del conflicto armado colombiano*, las tres autoras profundizan en cómo los paramilitares no se limitaron a ser “actores armados del conflicto” a nivel público, sino que intervinieron también en relaciones más privadas, como solucionar conflictos de pareja (como infidelidades) o ajustes de cuentas entre vecinos. Dicha situación se sumó al rumor y el chisme como formas de venganza o de ajuste de cuentas:

⁴⁰ Para mayor detalle, revisar el *Informe Nunca Más*, de la Organización de Víctimas de Barrancabermeja. En este texto se dan detalles, nombres y fechas exactas de amenazas, desapariciones, torturas, desplazamientos y asesinatos de sindicalistas y defensores de derechos por parte de los paramilitares y el Estado.

⁴¹ “Hay denuncias de amenazas contra organizaciones no gubernamentales y sindicatos como la Asociación de Familiares Desaparecidos, Asfades; la Corporación Regional para la Defensa de los Derechos Humanos, CREDHOS; la Corporación Mujer, Familia y Comunidad; la Organización Femenina Popular; la Mesa Regional del Trabajo por la Paz; la Unión Sindical Obrera, USO; el Sindicato de Desempleados, Sindes; el gremio de los taxistas Unimotor; el Sindicato de Empleados del Seguro Social; la Organización de Médicos Sin Fronteras. Algunas de estas organizaciones se vieron obligadas a cerrar sus redes y otras tienen que trabajar en medio del miedo y la zozobra.” (Observatorio del Programa Presidencial de Derechos Humanos y Derecho Internacional Humanitario, 12)

The victimization of many people [by the paramilitaries], he said, "has been because of the information that [the paramilitaries] have obtained about people through rumors and innuendo, even the unguarded comments of someone who says unknowingly in the presence of a paramilitary informant that 'ah, that guy was a guerrilla, or a guerrilla supporter.' So you see, there is this kind of indicating, even though indirect, and the information gets back to them. They have even this kind of information." The threat posed by rumor and gossip aggravated fear and, when combined with the imperative to find work, focused people on the immediacy of personal survival. (Gill, 62)

Todos estos factores llevaron a una vida social cada vez más privatizada y aislada de la esfera pública, a un individualismo obligado, pues todas las formas de solidaridad social fueron fuertemente perseguidas y castigadas. Otra dinámica que también contribuyó a la erosión del tejido social fue la "traición" por parte de ex-guerrilleros que, después de militar en alguna guerrilla por varios años, conocer sus estrategias y lugares de dominio, cambiaron de bando y colaboraron con el paramilitarismo:

Moreover, any terrified rank-and-file guerrilla combatants switched sides and acted as informants, either in a desperate bid to save their lives or because of the perceived benefits that collaboration offered. Because these guerrillas-turned-informants had lived and operated in Barrancabermeja for years, they had contact with a wide range of people, as neighbors, friends, classmates, or lovers, as well as through business deals or casual encounters in the street, and their betrayals generated panic." (Gill, 57).

El poema "Casa de Piedra" cierra con tres versos que ofrecen una imagen recurrente y nada arbitraria para completar el panorama social y público del poemario: "El silencio, / que son

treinta y dos ataúdes / vacíos y blancos.⁴² (17). Esta imagen hace referencia a la masacre más emblemática de los paramilitares en Barrancabermeja, y con la cual inició oficialmente la toma de la ciudad y se aseguró el dominio de este grupo armado en la misma⁴³:

La tarde del 16 de mayo de 1998, un nutrido contingente paramilitar fuertemente armado entró en unos barrios pobres de la ciudad de Barrancabermeja, departamento de Santander. Los paramilitares mataron a varias personas allí mismo y se llevaron secuestradas a varias más. Según el recuento de los cuerpos hallados al día siguiente, el ataque militar se cobró siete vidas. Pero la suerte que corrieron las otras 25 personas secuestradas continúa sin conocerse. (AI)

El poema muestra, por medio de los ataúdes vacíos, no solo la muerte sino la ausencia de los cuerpos, haciendo referencia a los que hasta el día de hoy permanecen desaparecidos. Además, menciona otro aspecto significativo relacionado con la vida social y pública de esta forma del conflicto armado: la fuerte ola de censura tanto en la vida pública (medios de comunicación, periodistas, etc.) como en la privada (denuncias). Los paramilitares recurrieron a variados mecanismos de intimidación para callar a las personas, los barranqueños “were forced to struggle with silences, ruptures, understandings, and ways of living that terror created.” (Gill, 53). El silencio se convirtió en una ley, en la única posible para seguir con vida, pero con miedo.

A pesar de la breve aparición de las calles en *Puerto Calcinado* y de las limitaciones que ofrece, considero importante tener en cuenta, y otorgar la misma relevancia, a la ausencia de las

⁴² Los noticieros y periódicos mostraron en imágenes estos ataúdes blancos y vacíos, que hicieron parte del funeral simbólico que se organizó días después de la masacre en Barrancabermeja. El reconocido fotógrafo colombiano Jesús Abad Colorado también capturó este momento, su fotografía se encuentra en la pg. 57 del informe *¡Basta ya!*.

⁴³ Artículo de SEMANA “Infierno en Barranca”, se puede consultar en este link: <https://www.semana.com/nacion/articulo/infierno-en-barranca/36364-3>

mismas en el resto del poemario. En los poemas existen escasas figuras humanas, la gran mayoría vinculadas a la infancia y a la familia; no se muestran vínculos externos como amigos, vecinos, compañeros de estudio, conocidos e incluso extraños. Esta ausencia de personas fuera del núcleo familiar, el cual trataré en el siguiente capítulo, se traduce, desde mi punto de vista en esa individualización obligada fruto del accionar paramilitar en Barrancabermeja. Lo mismo sucede con los espacios: se da gran cabida a lo familiar, como la casa con muchos de sus compartimentos y el puerto cercano, pero lo que se le otorga a las calles, como espacio predilecto de la interacción social, es casi nulo. El silencio casi absoluto del poemario, aún con los velos que puede proponer el poema, es también una forma contundente de pronunciarse al respecto.

LA TIERRA. Agencia y voluntad de destrucción

La puerta es un elemento clave para introducir el tercer espacio que voy a tratar ya que representa un umbral entre el “afuera” y el “adentro” de la casa, espacio privilegiado del poemario, desde el cual se advierte la tierra. La puerta marca un paso decisivo y una cerca de cuidado, se aconseja no salir porque el “afuera” es peligroso para las personas de este puerto: “No salgas al campo vacío . . . No salgas y no habrá otro espanto” (89). La tierra, que asume muchas formas en el recorrido del poemario, es otro punto de contacto entre la propuesta de Cote y el contexto geográfico y social que le corresponde. Como ya mencioné anteriormente, la riqueza de los suelos y recursos en Colombia ha sido uno de los principales motores de disputa entre los grupos al margen de la ley, el Estado y la población civil. El dominio del territorio, que garantiza ciertas fuentes de lucro -legales e ilegales- y rutas de desplazamiento -de contrabando y drogas principalmente-, ha determinado el rumbo del conflicto armado colombiano durante muchas décadas. El desplazamiento forzado fue uno de los síntomas que evidenció el interés de

los grupos armados en las tierras, tanto guerrillas como paramilitares emplearon esta estrategia para despojar a campesinos y agricultores de sus tierras y poder así acrecentar la cantidad de terreno en su poder, con las ganancias que implicaba. Si bien su condición fluvial y petrolera posicionó a Barrancabermeja como punto de interés para los grupos armados, el factor de la tierra también tuvo parte en esta situación.

Además, ciertas dinámicas económicas característicamente neoliberales han tenido un devastador impacto sobre ecosistemas enteros en Colombia y en el mundo entero: desaparición de selvas, alteración en la capa de ozono, extinción de especies vegetales y animales, contaminación y sequía de los ríos, altos índices de contaminación en las ciudades y demás factores hablan de una naturaleza violentada principalmente en pro de beneficios comerciales y exclusivamente antropocéntricos. Este punto es una de las principales denuncias que Cote realiza en *Puerto Calcinado*: es un grito de alarma frente a la acción destructora del hombre sobre todo lo que le rodea. La naturaleza, a grandes rasgos, es un personaje muy rico y plural en el poemario, asume varios nombres y matices de principio a fin y muestra una gran agencia a la hora de participar en la construcción del mundo y la experiencia “humana” a lo largo de los poemas. A pesar de ser “objetos” vivos, las plantas y las tierras de *Puerto Calcinado* se caracterizan por la ausencia de vida y de esperanza; en ellas abunda el dolor, y anidan la destrucción y la muerte. Cote otorga varias facetas que parecieran ser exclusivamente humanas, como los sentimientos y la voluntad, para darle un rostro completamente subversivo a la flora de los poemas y así consagrarlas como el “objeto” más importante en la construcción de la experiencia que presenta el poemario.

La primera aparición de la tierra comparte el mismo estado de las demás cosas del puerto: el “suelo encendido” (13) y más adelante vemos que también la hierba está encendida y la

siembra está quemada. A pesar de que el fuego se sigue mostrando como agente destructor del mundo de *Puerto Calcinado*, no es la única forma en que la tierra aparece violentada en los poemas. En el poema “Quédate”, la voz poética se refiere a su lugar de permanencia como “nuestra tierra rasgada,/. . . / la tierra ofendida.” (31): la tierra que habitan está lastimada, de muchos modos (tangibles e intangibles) y por muchos agentes, es una tierra cuya integridad y bienestar están desgarrados. También se habla de la tierra como “una herida que sangra / en ti y en mí” (26): la herida hace referencia a una perforación o a un desgarramiento en algún lugar de un cuerpo vivo, pero la sangre ya habla de un ser vivo más específico, un animal o un ser humano. También se le animaliza al hablar del “lomo de la tierra”, que ellos rascan “como para desenterrar el verde prado” (13). A pesar de que el lomo no es exclusivo de los animales, es un término generalmente utilizado para referir a la parte más inferior de la espalda de un animal; sumado al término rascar, que implica las uñas y la voluntad de hacerlo, se termina mostrando a la tierra como si fuese un animal inmenso y encendido en cuyas entrañas yace todavía la vida, en forma del verde prado.

En “Siembra triste” la voz poética ofrece una detallada descripción de esta tierra a través, de nuevo, de una advertencia a su interlocutor: “No salgas al campo vacío” (39). De entrada, el título del poema habla de una dimensión afectiva de la tierra: la siembra está triste, se le atribuye un sentir humano o incluso animal. Advierte a una persona de no salir al campo vacío; veremos que el vacío y la carencia son características permanentes de *Puerto Calcinado* y de la mayoría de las cosas que allí habitan. Pero este campo vacío está “todo sembrado por debajo / del dolor todo”: el dolor es lo que se siembra en este campo y en este puerto. La advertencia continúa: “No mires de frente a los árboles / porque ellos están humillados, . . . No salgas al campo/ y las piedras no hablarán de su sed/ y la selva no será odio / y la aurora no será horror. / No salgas y no

habrá otro espanto” (39). Todo este panorama fatal que describe la voz poética es la consecuencia de salir de la casa al campo, es decir, cuando las personas del poemario entran en contacto directo con la naturaleza. Cabe entonces la posibilidad de que, si no saliéramos, el campo no estaría sembrado de dolor, ni la selva sería odio ni todo sería espanto: es muy posible que nosotros somos los que causamos el daño y la tierra la que lo recibe y se resiente.

Pero la tierra dista de ser un objeto pasivo que sufre las consecuencias de decisiones y acciones ajenas, o del ser humano particularmente: la tierra se comporta, en el poemario, como un “cuasi-objeto”/ “cuasi-sujeto”, para seguir los términos de Latour. Y a pesar de que no es la única figura que podríamos afirmar asume este rol, es en la que más clara se manifiesta esa pertenencia al imperio del medio, porque se mantiene, de principio a fin, en un intersticio que impide su estabilización en cualquiera de los dos polos aparentemente inconmensurables. En primer lugar, la tierra aparece como “objeto” receptor de un trato negativo por parte de otros entes, seguramente humanos, al figurar repetidamente como rasgada, herida y ofendida: se le reconoce una capacidad de sentimiento que parecería ser exclusivamente humana.

La capacidad de agencia que arranca con la adjudicación de sentimientos continúa con las implicaciones del término “paisaje”, que hace referencia a una porción de territorio que puede ser observada desde un lugar, a diferencia de la tierra, el paisaje implica un ojo observador y su mirada. El paisaje se encuentra “desgarrado” (32) al igual que muchas otras cosas del poemario, comparte, con la tierra, ese estado de herida. Sin embargo, “el paisaje es todo lo que ves / pero que no sabe que existes” (21): si bien la voz poética reconoce que pueden ver el paisaje, e incluso amplía su magnitud al decir que es todo lo que ve, no solo una porción, del otro lado solo hay rechazo, el reconocimiento no es bidireccional. Ese paisaje que es todo lo que nos rodea y podemos ver no sabe nada de nosotros ni puede dar cuenta de nuestra historia o de nuestras

heridas. Incluso al final del poemario, Cote termina concluyendo: “ El paisaje no es donde tú estás / y la selva no es tu espesura. / El paisaje no te habla nunca, / no sabe que estás aquí” (67-68). El rechazo se mantiene de principio a fin, la relación que los seres humanos mantienen, en el poemario, con el paisaje es siempre en negatividad: no hay reciprocidad, ni comunicación o reconocimiento.

Pero la agencia de la tierra en el poemario sigue creciendo hasta que ella asume la posición del “sujeto” en la oración, el cual emprende la acción contra un predicado, somos nosotros el predicado y el “objeto” que recibe la acción: “En nuestra tierra, / los cuervos lo miran a uno con tus ojos / y las flores se marchitan / por odio hacia nosotros / y la tierra abre agujeros / para obligarnos a morir.” (26). En estos versos de “Llanto”, la tierra asume un lugar de mayor agencia porque no solo cuenta con sentimientos, sino que ya toma decisiones con base en ellos, es decir que se le atribuye una voluntad; su accionar nos afecta directa y negativamente.

Aparece entonces una subversión textual del *beatus ille*, tópico que solía ensalzar e idealizar la vida en el campo como refugio y como alivio para el alma atribulada. En *Puerto Calcinado* sucede todo lo contrario, la naturaleza es otro lugar donde el ser humano no encuentra asidero, ni reconocimiento, ni esperanza, ni solución. La relación entre el ser humano y la naturaleza está mediada por el rencor, la rabia, el dolor, la tristeza, la destrucción y la muerte. La relación negativa entre la naturaleza y los seres humanos dentro del poemario responde a un violento accionar de nuestra parte con todo lo que nos rodea, vivo o inerte. Su acción es más bien una reacción, una consecuencia y una defensa; no es de ningún modo arbitraria, injustificada o injusta. Una de las capacidades de la literatura es crear un mundo posible y, en este caso, el mundo posible que presenta *Puerto Calcinado* está poblado de “objetos” que se rebelan frente a su amo y señor, el ser humano. En esta denuncia ecológica, Cote cede el protagonismo a la tierra,

no solo para que esta manifieste su malestar sino para que sea posible, al menos dentro del poema, una respuesta menos silenciosa a nuestra destructiva forma de vivir.

Desde hace ya varios años existen a nivel académico pero también político una ola ecológica que ha venido denunciando y luchando en defensa de la tierra. Desde muchos puntos de vista se viene hablando de los derechos de la tierra y de alternativas sostenibles de desarrollo. Estas luchas se han visto estrechamente vinculadas con luchas feministas e indigenistas, sin embargo, es hora de tratar este asunto con otros enfoques y también desde otros lugares de enunciación. En América Latina y en el Sur Global se han desarrollado teorías, principalmente decoloniales, que buscan dar a la naturaleza la categoría ontológica de sujeto, sin embargo, este tipo de aproximaciones no cuestionan ni desestabilizan el binarismo monolítico de sujeto-objeto y confían ciegamente en que un simple cambio de nombre cambia el mundo. Considero que hay que socavar ambos términos y su relación, para poder reformular nuevas formas de aproximarnos entre nosotros, objetos todos, y establecer otro tipo de relaciones menos destructivas y verticales.

El Grupo de Memoria Histórica, en el informe *¡Basta ya!...*, reconoce que:

En el centro de la violencia, como lo demuestran los informes de Bojayá, el Cauca y Bahía Portete, está también la disputa por territorios, que incorpora no solo a las comunidades campesinas, sino a las comunidades indígenas y afrodescendientes. Además de haber sido víctimas de las acciones de despojo, estas comunidades han sido lesionadas por el uso ilegal y arbitrario que actores armados e inversionistas extranjeros y nacionales han hecho de sus territorios. A pesar de los derechos que estas poblaciones tienen sobre sus territorios y que han sido consagrados institucionalmente, los actores del conflicto han desplegado intervenciones (legales e ilegales) sobre ellos, violentando dramáticamente

sus condiciones de existencia. Se trata, además, de una violencia fundada en una manera de concebir la tierra, de ver el mundo y de entender las relaciones entre seres humanos y naturaleza. Es el enfrentamiento entre una concepción de la tierra como fuente de rentabilidad y otra como recurso para el crecimiento y el desarrollo; entre modelos militares que ven en ella ventajas tácticas como corredores o retaguardias y otra que la concibe como madre y sustento de vida espiritual, física, social y cultural. (22)

Esta institución también reconoce que existen otras formas distintas de entender la tierra y relacionarse con ella, el conflicto armado también ha violentado comunidades no solo por medio de desplazamiento forzado y masacres, sino atropellando sus posiciones frente al territorio que habitan, expulsándolos violentamente y rompiendo así una relación vital o forzándolos a relacionarse violentamente con él.

CAPÍTULO 2. AUSENCIA: LA CASA, EL CUERPO Y EL AGUA

Carencias permanentes de la vida privada

Si bien la ruptura tanto heideggeriana como cotidianamente entendida es una porción fundamental de la experiencia que ofrece *Puerto Calcinado*, este segundo capítulo se articula alrededor de la ausencia, otro gran aspecto del poemario que se mantiene casi de principio a fin y abarca un terreno mucho mayor, más profundo y personal que la ruptura. Asumo la ausencia como la falta o la privación constante de algo o de alguien, la cual se expresa contundentemente en algunos espacios (como la casa), objetos (como la comida, la cama o la ropa) y relaciones (familiares, por ejemplo) que constituyen la vida privada del ser humano. El funcionamiento de muchos de estos objetos y espacios se ve profundamente alterado por la situación de conflicto, por lo tanto, permiten ser leídos desde la herramienta rota, en la medida en que al funcionar de modos distintos al tradicional hacen evidente su silencioso trabajar. Sin embargo, la importancia que adquieren sobre los seres humanos y la capacidad que se les otorga de dar cuenta con mayor

fuerza de la situación vivida obliga a una lectura más centrada en la noción de “mediadores” y “cuasi-objetos”- “cuasi-sujetos”.

Es necesario acercarnos a las ausencias que padece el poemario porque enriquecen la experiencia del conflicto que se ofrece en el texto, al presentarla de un modo más cercano e íntimo que complementa y dialoga lo que ya evidenciamos que sucede en la vida pública. Logro identificar tres tipos de ausencias principales: la ausencia de cuidado, la ausencia de completud y, por último la ausencia de vida. ¿Qué implicaciones tiene la carencia permanente y quiénes son los mayores damnificados? ¿Cuán relacionadas están dichas faltas con la presencia del conflicto armado? ¿Tienen más raíces aparte de este último?

AUSENCIA DE CUIDADO. Seres de la infancia: la casa, el miedo y el abandono

Los poemas que componen el libro son, en su gran mayoría, el resultado de un ejercicio de memoria por parte de la voz poética en diálogo con su hermana pequeña, María, quien parece haber olvidado muchas cosas sucedidas. Los poemas recogen el esfuerzo de la voz poética por recordarle a María lo sucedido y lo hace a través de la evocación de lugares, objetos y vivencias particulares que marcaron detalladamente los años de la niñez con el sello del abandono. La infancia en *Puerto Calcinado* constituye una de las rupturas más bruscas y de las denuncias más importantes del poemario, al tomar una marcada distancia de textos más tradicionales, como el de Bachelard, donde abundan lugares comunes que narran la infancia como una “época dorada” o un “paraíso perdido”. Lejos de ese silencioso *work-of-being*, que sería la “infancia feliz”, dotada de inocencia, amor y cuidado de los padres, la infancia del poemario está caracterizada por el abandono de las figuras de autoridad y la presencia constante del miedo, además siempre hay destrucción y muerte a su alrededor. *Puerto Calcinado* alza una voz en denuncia de lo

vulnerables que son niños y niñas en este contexto, la ruptura de la infancia saca a relucir “las formas en que se afecta la vida cotidiana y la dinámica intrafamiliar bajo el influjo del conflicto armado.” (Estrada et al., 134). La casa, que es el espacio predilecto de los niños en este poemario, pasa de ser el lugar que “alberga el ensueño” y “protege al soñador”, como menciona Bachelard (29), a significar desprotección de los cuidadores⁴⁴ y ausencia de refugio⁴⁵. Los niños aquí no son niños, son presas del miedo, el desamparo y la tristeza.

Como afirma Bachelard, para acercarse a “los valores de intimidad del espacio interior, la casa es, sin duda, un ser privilegiado” (27) y lo es ciertamente en *Puerto Calcinado*. Más adelante, afirma que ésta es “el primer mundo del ser humano. Antes de ser “lanzado al mundo”, como dicen los metafísicos rápidos, el hombre es depositado en la cuna de la casa. Y siempre, la . . . casa es una gran cuna.” (30), veremos que la casa de *Puerto Calcinado* se aparta de esta noción de cuna y hace evidente la importancia de contextualizar la infancia (gran carencia del trabajo de Bachelard). Para el niño, la casa es su primer y único mundo conocido, por lo tanto, existe una asociación entre espacios/objetos y emociones de la infancia, hay una espacialización de los afectos en el poemario. Para entrar detalladamente en la propuesta de la infancia en *Puerto Calcinado*, es necesario hacer un recorrido por la casa, sus compartimentos, los objetos que la habitan y las relaciones que permiten, para así finalmente identificar algunos patrones públicos que se reproducen en el orden privado.

Inicialmente encontramos los espacios relacionados con el alimento, aparece el solar donde repartían “La Merienda” que, en ese entonces, constaba de un “plato rebosante de

⁴⁴ Frente a la afirmación de Bachelard con respecto a la casa: “En este ambiente viven los seres protectores. Ya volveremos a ocuparnos de la maternidad de la casa (...).” (30)

⁴⁵Al respecto, Bachelard cita a Henri Bachelin, quien dice que: “Nuestra casa era mi choza. Me veía en ella al abrigo del frío y del hambre. Si me estremecía un escalofrío era de bienestar.” (47)

cebollas” (13). Este plato describe en pocas palabras la infancia en este puerto: son niños alimentados con cebollas, alimento amargo y picante que difícilmente puede disfrutarse a una corta edad. Pero estas cebollas son lo único “rebotante” de este puerto, de resto todo es escaso, seco y muerto. Más tarde, vuelven a aparecer las cebollas pero en un contexto diferente: la voz poética recurre al “plato de cebollas” para explicarle a María, su hermana, que Dios presente, justo después de lamentar Su ausencia presidiendo la mesa de la infancia. Se establece una relación negativa con las cebollas, ya que se le señala a María que “Dios está en todas partes / y también en tu plato de cebollas / aunque te haga llorar.” (14). Si bien las cebollas tienen elementos que estimulan fisiológicamente el llanto, éste también es producto de una situación dolorosa que sobrepasa las cebollas, pero que en ellas se manifiesta. Esta situación puede ser de escasez material o emocional, y está relacionada directamente con los padres, ya que son ellos los que proveen y preparan la merienda para que las niñas puedan consumirla: “que para nosotras salaba mi madre, / que para nosotras pescaba mi padre” (13). Las cebollas pueden ser incluso una de las formas que encuentra el poemario para quebrar la infancia y lograr una denuncia de la vulnerabilidad de la misma, ya que solamente los niños comen las cebollas, no los adultos. En la entrevista⁴⁶ que le realicé el 8 de diciembre de 2016 a Andrea Cote, menciona la presencia, inicialmente involuntaria, de una tradición de los niños y las cebollas en la literatura. Refiere específicamente un poema de Miguel Hernández titulado *Nanas de la cebolla* que, al igual que el poema de Cote, muestra a través de las cebollas unas condiciones materiales limitadas y una desesperanza abrumadora en presencia de la infancia. Cote señala que poner a los niños a comer cebollas es una forma de subvertir la infancia dorada de ciertas tradiciones.

⁴⁶ Ver Anexo

La casa de este puerto también se hace presente desde sus espacios más privados para dar a conocer “los miedos que habitan la casa” (Bachelard, 38), entonces debemos -como dice este autor acerca del psicoanalista-, prestar “atención a esta simple localización de los recuerdos” (31), los cuales implican un espectro negativo de emociones presentes en la infancia. En *Puerto Calcinado*, la oscuridad se esconde “en el armario de cuando éramos niños” (32); en la “cama ancha” y en arrullo para dormir a la niña está el pavor (29); en los rincones de la infancia se agazapa el espanto (22) para quedarse indefinidamente. Tanto el armario como la cama se desmarcan de labores tradicionales, como guardar objetos y permitir descanso respectivamente, y pasan a cumplir otro tipo de tareas menos esperadas pero más dicientes. A los lugares privados de la casa les corresponde guardar aquellos afectos negativos, relacionados con el temor en esos años tempranos de vida; en los objetos que componen dichos espacios se asientan los sentimientos y las sensaciones de los niños que allí vivían. La casa de la infancia no es anhelada con nostalgia, como puede ser la propuesta de Bachelard, desde el presente de la enunciación, y la infancia tampoco es un recuerdo de la felicidad perdida.

Para profundizar en el miedo que determina la afectividad en los infantes del poemario, es necesario mencionar un contacto de los mismos con el “afuera” de la casa, sin explícitamente salir de ella: la relación temprana de los niños con la muerte, que se traduce en cercanía y reconocimiento. Este aspecto también es trabajado por Natalia Castillo Gálvez en su estudio acerca de *Delirio*, de Laura Restrepo, en el cual ella menciona que:

Para referir otro de los episodios fuertemente dramáticos de la novela, en el que el miedo aflora en la niña, es preciso que nos detengamos en el tratamiento que se le da a los espacios, el "dentro" de la casa, segura matriz materna, y la calle, con sus "terrores de afuera" - sobre todo en la noche-: "Agustina añora esa casa grande y cálida, bien

protegida e iluminada y con todos nosotros resguardados adentro mientras que la calle oscura quedaba afuera del otro lado, alejada de nosotros como si no existiera ni pudiera hacernos daño con su acechanza; esa calle de la que llegan malas noticias de gente que matan, de pobres sin casa, . . . de ladrones que rondan y sobre todo de esquinas en las que se arrodillan los leprosos a pedir limosna (52)."Es precisamente en el umbral que separa simbólicamente ese adentro y ese afuera, la puerta de la casa, en el que la niña Agustina tiene su primer contacto directo con la muerte . . . (241)

Castillo hace mención de dos aspectos que me interesa resaltar con el objetivo de tender brevemente puentes entre los textos y, a través de ciertas similitudes, enriquecer mi análisis. En primer lugar, ella reconoce la necesidad de detenerse en cómo son tratados los espacios -dejando de lado aproximaciones de mera escenografía-: ¿Qué pasa dentro de la casa y cómo se habla de ello? ¿Qué viene de afuera y cómo altera a los que no han salido? En segundo lugar, la lucidez con la cual vincula el miedo que “aflora en la niña” con el primer contacto directo que ella tiene con la muerte, el cual tiene lugar en la puerta, asumida como umbral entre un “adentro” y un “afuera”. Esta cercanía, sumamente heterogénea y variada a lo largo y ancho del territorio colombiano, fue un aspecto característico de ciertos períodos del conflicto; Estrada et al. afirman que “Es indispensable destacar el impacto que la militarización de la vida cotidiana tiene sobre la vida y los procesos de socialización de los niños y niñas, en estas regiones del país. La presencia de los actores armados ilegales está acompañada de la imposición de normas y estrategias de control . . . que los hace testigos involuntarios de la muerte violenta.” (142).

El poema “Historia” expone un poco esa “familiarización de la infancia con la muerte” (Estrada et al, 148), al “acordarse de lo peor: / que es Dios resbalando / en las mejillas / de los niños / que saben que van a morir / (...) / que Dios resbala en la mejilla de los que / van a morir

temprano” (42, 43). Esta forma de cercanía entre los niños y la muerte que revela el poema no es de mero conocimiento, sino de identificación de un destino y conciencia del mismo. Los niños de este puerto pueden morir siendo niños, hay un contexto que trunca tempranamente la vida y que les hace saber clara y anticipadamente lo que les espera. La identificación la muerte llega al punto de que, en *Llanto*, la voz poética habla desde el tiempo de infancia para recordarle a María “que somos / *pasto de perros y de aves*, (...)” (25), es decir, carroña.

Pero existe otra forma en que se manifiesta la cercanía de los niños con la muerte: la presencia constante de carroña en el poemario que es, de nuevo, un ejercicio de rememorar la infancia. Uno de los testimonios recogidos por Estrada et al. para su estudio, me permite tejer un vínculo directo y conciso de la relación entre los niños y la muerte dentro de *Puerto Calcinado* y su contexto específico. Se cita

la experiencia de una mujer cuya vivienda colindaba con un lugar escogido por los paramilitares para llevar a cabo ajusticiamientos, experiencia que se volvió cotidiana en la vida de sus hijos. (...) "(...) problema de violencia, tanto en el hogar como en la calle, y a mí me da miedo que por allí a veces ¡se forman esas balaceras! (...), por eso donde yo vivo... llevaban a la gente a matar ahí... enseguida. ¡Es que saber que llevan a una persona y que la van a matar ahí! El corazón se le: los niños se me estaban enfermando, el niño que tiene diez años, ellos miraban que llegaban en la moto y decían "van a matar, van a matar", decía y salíamos todos a mirar, ni porque los miraran no los mataban (...) los llamamos a ellos (paramilitares) y les dijeron que no hicieran eso, que no hicieran ese mal, que habían muchos niños que miraban y yo les dije que habían niños y miraban y que ellos se estaban enfermando, que no hicieran ese mal. (...) Por ejemplo a mi hijo le daba nervios de mirar que: iba corriendo a mirar, usted sabe que un niño es curioso,

mataban a alguien y el niño iba y miraba eso, todo(s) ensangrentado(s) y botados en el suelo, y se ponía a llorar y "¡ay mami, lo mataron, pobrecito y está abriendo la boca!" y a él le daba nervios y él se ponía a llorar. ¡A mí me daba un pesar! Yo cerraba las puertas y ponía la grabadora o el televisor a mil, para que no se oyera(n) los disparos, porque ya se estaban enfermando los niños de eso, de tanta violencia que iban a matar ahí cerquita. (...) él también cogía esos palos y los armaba y él jugaba a "que lo voy a matar". Y lo le decía "eso es malo, eso no se debe jugar así". (144)

Pero la infancia del poemario no se limita a ser la gran víctima de la situación, también se le atribuye una determinada conciencia frente a una situación y el peligro que implica pronunciarse sobre la misma. Volviendo al poema "Historia", la voz poética reconoce frente a un niño, que aparece como interlocutor del poema, "Mi confesión tiene miedo/ . . . / que esto que escribo no es como hablar" (41). Hay una diferencia entre hablar y esta confesión que la voz poética hace, que es escrita; incluso reconoce que "esto que escribo / no es como hablar, te digo, / sólo es dejar de hacerlo." (42), es decir que implica un silencio particular que afecta este tipo de confesión. Más adelante, quien habla define la palabra como "la que nada puede", dando a entender las limitaciones que tiene este tipo de confesión pero su impotencia no es suficiente como para detener a quien confiesa. Finaliza el poema ofreciendo la razón que la lleva a escribir: "escribo para no hablar / de los días / y de lo que urgente / se prepara para pasar." (44). De algún modo, la escritura es una forma de posicionarse frente a un contexto desesperanzador y angustiante: al "hablar de los días" es posible que la voz poética está haciendo referencia a la preocupación constante de lo que puede suceder, la cual desemboca en una tristeza profunda y la pérdida de toda esperanza en un futuro mejor. De algún modo, la escritura es una "manera de creer", como afirma Cote en la entrevista con Miguel Idefonso, es decir que cuida de caer en esa

dinámica y procura, así sea en silencio y soledad, forjar un tipo de expectativa a pesar de la situación.

La infancia de *Puerto Calcinado* se caracteriza por el abandono de las figuras de autoridad y de cuidado, que van desde el padre hasta Dios y el Estado, a diferencia de lo que plantea Bachelard, aquí nadie se reconforta “reviviendo recuerdos de protección” (29). La familia que habita la casa de este puerto también se encuentra “rota” en términos de la herramienta de Heidegger: los roles que tradicionalmente ha tenido cada uno se encuentran trastocados, esto tiene un impacto en las dinámicas familiares. Esta ruptura, que tiene un impacto en las dinámicas familiares, dialoga claramente con el contexto de violencia característicamente paramilitar⁴⁷ que vivió el Magdalena Medio. Así se evidencia en otro testimonio citado en el trabajo de Estrada et al.:

“... -yo lo que encuentro es que la guerrilla no vinculaba: por lo menos me atrevo a decir, que no vinculaba la familia; los paracos sí ¿me entiende? Había una participación del hombre en la guerrilla, pero no de la mujer y los hijos en la guerrilla. ¿Por qué puede ser eso? porque el trabajo de la guerrilla es mucho más clandestino, porque tiene más riesgos de que sea público porque el gobierno y el Estado no lo permiten, ahora en los paracos sí hay la permisividad de los otros, entonces eso facilita que la mujer y los hijos participen . . .” (145)

Es necesario detenernos en cada una de las personas que componen esta familia para aterrizar estas alteraciones. En “La Merienda” se encuentra la primera figura de cuidado, la

⁴⁷ "El influjo del conflicto armado, y más concretamente el accionar de los paramilitares en las localidades bajo su control, como se ha analizado, está basado en marcar el cambio buscando suscitar el terror y legitimarlo en el nuevo territorio mediante su injerencia en los conflictos de la esfera íntima, militarizando los patrones de interacción familiar tradicionales, los cuales involucran ancestralmente dinámicas violentas." (Estrada, Ibarra, Sarmiento, 148)

madre, cuyas apariciones son bastante reducidas y esto de entrada desnaturaliza, porque ella suele ser un elemento importante y significativa, para bien o para mal, a la hora de recordar la infancia. Inicialmente la madre hace parte de la preparación del alimento que constituía la merienda de la infancia, “nuestro plato rebosante de cebollas / que para nosotros salaba mi madre” (13). Aquí “La feminidad tradicional, ligada al servicio y por ende al trabajo doméstico, continúa reproduciéndose” (Estrada et al., 142) y se marcan distintamente ciertos roles de género: al padre le corresponde el “afuera” de la casa y a la madre el “adentro”, específicamente la cocina. Sin embargo, las cebollas preparadas por la figura materna tienen una característica particular que escasea en el resto de las cosas que componen este mundo: el plato rebosa de cebollas, son excesivas, no carentes ni escasas; el alimento preparado por sus manos sí alimenta. La madre vuelve a aparecer un par de poemas más adelante y, en este caso, se muestra como fuente de la historia, como poseedora del relato que constituye a quien habla: “Madre, . . . / cuéntame de las noches en que descubrí la sed por los / acantilados / y de cómo desprendiste el fuego de la luz / para permitirnos el encuentro con nuestros primeros / demonios.” (23). Esta segunda y última aparición de la figura materna dentro del poemario es importante porque la ubica en un tiempo pasado, también de la infancia, pero más anterior, anterior al miedo. La madre no vuelve a aparecer en el poemario.

La segunda figura del cuidado es el padre, que constituye un elemento rico y lleno de matices, en su mayoría negativos, dentro del poemario. Si bien el padre cumple con su rol tradicional de proveedor, “que para nosotras pescaba mi padre” (13), se desmarca completamente de su obligación de cuidado y protección del hogar, y de nuevo sucede todo lo contrario al planteamiento de Bachelard cuando afirma que “gracias al trabajo y a la economía del padre, [la casa es] una morada en que la vida de la familia ha encontrado seguridad y dicha.”(47), su

provisión no garantiza la protección de los hijos. El padre pasa a ser todo lo contrario, una amenaza, una figura peligrosa⁴⁸, fuertemente opresiva e incluso destructiva. Esta situación puede describirse con el análisis de Castillo Gálvez acerca del padre en *Delirio*: “De manera que la figura paterna, masculina, es vista como la fuerza "autoritativa aglutinadora y cohesiva que produce el equilibrio familiar" (Cáceres Aguilar, 2010:54). Por ello, la niña Agustina desarrolla un pánico palpable ante la posibilidad de que su padre, figura que sustenta el "orden natural", abandone el hogar." (238). Aunque en este caso, las niñas no temen la ausencia del padre, por el contrario, su presencia en casa genera en ellas un deseo de huida, el cual es consumado en “Casa de Piedra”.

En dicho poema vemos cómo el padre está significado a través de un material específico, todo lo que viene del padre, sea su casa, sus manos o sus palabras, es de piedra (16). La piedra se caracteriza por su alta consistencia, es particularmente dura y resistente al paso del tiempo y al cambio de espacios, es un material poco moldeable. La piedra también se utiliza como símbolo de otros tipos de dureza, como la del corazón: tener un corazón de piedra implica no tener sentimientos. Todas estas son características que describen algunas facetas al padre de esta familia. En “Olvidado Paisaje” se muestra una forma todavía más destructora del padre, en la cual éste figura en una posición de poder sobre la voz poética, él tiene la agencia de la acción que determina la vida de ella. Este poema cuenta cómo él abre agujeros en su cuerpo y la arma como si ella fuese una muñeca de trapo, ella es una cosa más entre las posesiones del padre (45, 46). La relación no solo es de destrucción sino de desinterés y desconocimiento: ella ruega ser mirada por el padre y dejar atrás la rabia, pero nada sucede.

⁴⁸ Igualmente sucede en “Delirio”, como lo señala Castillo Gálvez, cuando el padre reacciona violentamente frente a los atributos femeninos de su hijo, quien es “el objeto continuo de sus descargas violentas, de "la Mano (furiosa) del Padre.” (236).

En la entrevista realizada el 8 de diciembre de 2016 referenciada previamente, Cote relaciona expresamente la figura del padre de *Puerto Calcinado* con el Estado y la Historia, ya que son figuras encargadas de la protección, el cuidado y el reconocimiento. Es importante traer a colación al Estado, ya que es otro actor armado del conflicto⁴⁹ cuyas particularidades impactan y se reproducen, algunas, en el poemario. Tanto en el libro como fuera del mismo estas instituciones (Estado y familia⁵⁰ principalmente) han fallado en su tarea al desamparar, oprimir y rechazar a quienes debían proteger y reconocer. Entonces el abandono y la violencia del padre se desplazan de lo privado del hogar a lo público de la vida social y política, y se establece un puente entre lo micro y lo macro. En el contexto específico de Barrancabermeja, a lo largo de su historia hasta la actualidad, el Estado y sus instituciones han asumido posiciones ambiguas. Por la fuerte presencia de compañías extranjeras, se han dejado de lado las necesidades del pueblo para satisfacer y priorizar contratos, explotación de suelos y exportaciones. Esto se traduce en una poca eficiencia y gobernabilidad del Estado ya que da su brazo a torcer -afectando profundamente a la sociedad y desprotegiendo sus derechos básicos- para complacer inversiones e intereses extranjeros.

Esta situación se extiende a todo el territorio colombiano, la agudización del conflicto armado demostró la incapacidad del Estado para contener los procederres violentos, la corrupción y el narcotráfico; esto se vivió con mayor fuerza en las periferias del país, en el campo. El abandono del Estado en zonas rurales facilitó la inserción de actores armados; la impunidad y la

⁴⁹ "(...) estamos hablando de tres actores armados estamos hablando de guerrilla, de paracos, de Estado; ellos también han tenido comportamientos distintos... frente a la guerrilla y frente a las AUC -no, la policía y el ejército frente a la guerrilla de no dejar actuar, y de la policía frente a los paracos sí es dejar actuar, es vía libre (...)." (Estrada, Ibarra, Sarmiento, 145,146)

⁵⁰ Incluyo a la familia porque vamos a pasar del padre como figura de autoridad y cuidado en la casa al Estado, como autoridad y cuidado de la nación. "Dado que la familia se configura como una institución social cuidadora y protectora de sus miembros, cualquier forma de abuso físico, emocional, económico o sexual que ejerza cualquiera de sus miembros sobre otros, es considerada como violencia intrafamiliar." (Estrada, Ibarra, Sarmiento, 135)

ineficacia (en cuanto a protección de la población civil inicialmente de las guerrillas) constantes colaboraron a la consolidación de grupos de autodefensas⁵¹, avaladas por sectores de las Fuerzas Armadas como “apoyo a la lucha contrainsurgente” (CNMH, 140). Existe una relación de correspondencia entre “el ámbito privado, el autoritarismo, que reproduce el sujeto de la sumisión y la obediencia . . . [y en el ámbito] público con la ausencia de institucionalidad” (Estrada et al., 137). Es decir que existe “una suerte de unión y entrelazamiento de los sucesos públicos y los sucesos privados, llevando a cabo un cruce de conflictos en el que no sabemos a ciencia cierta cuál es causa y cuál consecuencia; aunque es fácil intuir la problemática personal como metáfora de la gubernamental, y viceversa.” (Castillo, 235). En *Puerto Calcinado*, la mayor autoridad que aparece es el padre, el Estado no está ni siquiera insinuado, por lo tanto, los conflictos y situaciones familiares y de la esfera íntima sirven como metáfora de lo que sucede en un nivel más macro.

Entonces el padre, el Estado y ahora las supuestas autodefensas, tienen un factor común: el fracaso rotundo en su rol de cuidado sumado a la transformación de la figura protectora en el perpetrador del terror y el dolor. Siguiendo a Estrada et al.:

Desde un punto de vista teórico, la violencia política, en muchas de sus principales variantes, comparte con la violencia intrafamiliar dos factores que les son comunes: por un lado, la violencia física emocional, es perpetrada por agentes cuya responsabilidad es la protección social y legal, el cuidado y la preservación del orden y la predictibilidad en las vidas de las víctimas. De otro lado, la transformación del carácter

⁵¹ "The violence, however, did not affect all working class residents equally. Merchants and small business owners had suffered from guerrilla extortion for years, and many were happy to see insurgents expelled. Some people (...) initially welcomed the arrival of the paramilitaries, even passing them information about the guerrillas and their sympathizers." (Gill, 57)

del rol de protector en perpetrador tiene lugar en un contexto discursivo en el cual se niegan o falsean tales cambios. (134).

Propongo entonces que el poemario replica en el pequeño y cercano mundo de la casa una situación específica de abandono del Estado y de violencia característicamente paramilitar. Como el padre en *Puerto Calcinado*, todos aquellos que debían proteger a la población civil -a las niñas en el poemario- han fallado en su tarea, han abandonado al objeto de cuidado y se han levantado en su contra, en forma de opresión, violencia y muerte. Este panorama desemboca no sólo en desilusión sino en una profunda desesperanza.

La última figura de cuidado que presenta el poemario es la nodriza que suele ser, de algún modo, la sustituta de la madre, una mujer externa a la familia que asume las responsabilidades de cuidado y alimentación de los bebés y niños pequeños de una familia. En *Puerto Calcinado* la nodriza aparece en dos ocasiones, que se distancian radicalmente de los contextos en los que está presente la madre, e incluso llega a subvertir uno de ellos. La primera aparición de esta figura es poco significativa, corresponde al momento de huida en “Casa de Piedra” donde ellas escapan “por primera vez / y sin nodriza” (16) de ese lugar. La ausencia de la nodriza en estos versos no solo permite la huida sino que da a entender la edad de quienes escapan: catorce años, ya no necesitan nodriza. Pero la segunda aparición de esta figura de cuidado se distancia radicalmente de la figura materna. En el poema “Nodriza” se nos advierte que ella “está loca” (50), que “quiere colgar el tiempo en los relojes./ Nos sirve raciones de pan, / pero el pan no es alimento”. La presentación de esta cuidadora es un poco peligrosa para quienes tiene a cargo, dado su estado mental y su peculiar afán por el paso del tiempo. Si bien la nodriza se encuentra cunpliendo con su labor al alimentar a quienes viven en esta casa, el alimento que ella sirve es completamente diferente al de la madre, es un pan que no alimenta, “sólo es el mismo pasto / que luego se come

el cuerpo.” (50). Mientras que el plato preparado por la madre rebosa de cebollas, este pan servido por la nodriza no alimenta, no sacia y, por el contrario, se come el cuerpo, deja de alimentar para alimentarse.

Pero el abandono al que está sometida la infancia en el poemario no se limita a instancias humanas, también experimentan el abandono de Dios y vinculan la figura divina con el dolor, el llanto y la muerte. Ya mencionamos que la voz poética lamenta la ausencia de Dios diciendo “habríamos querido convidar a Dios / para que presidiera nuestra mesa, / a Dios pero sin verbo / sin prodigio” (14). Expresa la necesidad de un Dios más cercano, más presente y sin tanto asombro a su alrededor que impidiese verle en la cotidianidad. Continúan los siguientes versos haciendo evidente el motivo por el cual habrían querido ver presente a Dios en la mesa, “y sólo para que tú supieras, / María, / que Dios está en todas partes / y también en tu plato de cebollas / aunque te haga llorar.” (14). La presencia de Dios no es evidente y la voz poética tiene que hacer un esfuerzo para que su hermana acepte que Dios está en todo, aún en lo que causa llanto y dolor. Cuando mencionamos la cercanía de los niños con la muerte, como paisaje y como destino, también se hizo evidente la presentación de Dios como si se tratara de una simple lágrima, porque es “Dios resbalando / en las mejillas / de los niños / que saben que van a morir.” (42) y es Dios que “resbala en la mejilla de los que / van a morir temprano” (43). En ambos casos, es la figura de Dios la que manifiesta el llanto y la cercanía con la muerte.

A pesar de que no hay una negación completa de Dios, Cote utiliza una estrategia, señalada en su tesis de pregrado *Blanca Varela y la escritura de la soledad*, que parece heredada de esta autora peruana para “humanizar” a Dios, al atribuirle un cuerpo humano o partes del mismo. Esta “humanización” no tiene como fin hacerlo más cercano (porque ya vemos que no lo está), sino bajarlo a nuestro nivel, para quitarle esa superioridad que debería tener y demostrar así

otra forma del desamparo de este mundo: “La certeza de la materia de Dios es la certeza de una desconfianza inmiscuida sobre la figura como protectora . . .” (29). Vemos, por ejemplo, que “la noche no es Dios con los párpados cerrados” (30), que es como un “impecable paseo / que es dormirse / como entre los brazos de Dios” (33) y que nuestro cuerpo es “la herida que nos hizo la mano de Dios” (38). Dios deja de estar por encima de lo humano y pasa a tener nuestras características físicas y corporales, deja de ser refugio y lugar seguro para ser más como nosotros en medio de esta desolación. Cote señala sobre la obra de Varela que: “también Dios se contagia en estos textos de la materialidad, también él está amenazado por la corporalidad que comunica la muerte, se hace carne, se hace cuerpo . . . un Dios Material, que tiene cuerpo, oídos, manos, sombra y probablemente también carne.” (28)

La ausencia de cuidado y protección en la infancia (y en el poemario en general) se manifiesta también a través del estado material de la casa de la infancia, que aparece rota y lastimada de muchos modos. En “Un rincón para quedarse” se habla de “esta casa muerta” (21), en “Llanto” y “Canción para la noche” la casa aparece incendiada y motiva a la huida. En “Casa vacía” se muestra una casa cuyo abandono se hace evidente al estar poblada por la hierba, que crece constantemente así a diario se arranque. Es una casa desprotegida porque “a ella entran todo el tiempo cosas / que se hunden en la hierba” (49), sin puertas que regulen esa entrada, es una casa que no ofrece resguardo del exterior y que se encuentra vulnerable al mismo⁵². Y finalmente, en “La noche de los viejos”, vemos que “las tormentas agravan el clima de la casa” (66), es una casa que no cumple con su labor de refugio físico del exterior, sino que está completamente vulnerable al mismo. Así como física y materialmente está la casa del poemario,

⁵² De nuevo, es completamente opuesto a lo que dice Bachelard al respecto: "El tejado dice enseguida su razón de ser; protege al hombre que teme la lluvia y el sol." (38)

está la infancia dentro del mismo; ambas sufren un fuerte abandono y una desprotección importante que alteran el funcionamiento “cotidiano” de ambas y lo que entran a significar dentro de *Puerto Calcinado*.

AUSENCIA DE COMPLETUD. El cuerpo humano: hambre, fragmentación y vacío

Si bien las cosas que constituyen el mundo de *Puerto Calcinado* se caracterizan por estar quebradas y resignificadas, la imposibilidad de totalidad afecta exclusivamente a los cuerpos humanos, que están de varios modos incompletos, carentes, fragmentados, agujereados o vacíos. Sin embargo, dicho estado del cuerpo humano, que a la vez habla de una condición menos corpórea y específica, se manifiesta también en relación a otros objetos como la casa de infancia y la ropa.

La primera manifestación de la ausencia de plenitud o saciedad del cuerpo humano dentro del texto es el hambre, que se hace explícita a través del alimento y de su condición de herramienta rota. En *Puerto Calcinado* sólo existen dos alimentos: las cebollas y el pan. Ambos comparten el ser alimentos austeros y pobres, de hecho existe una expresión coloquial en la RAE, “contigo, pan y cebolla”, que hace referencia a “los enamorados para ponderar su desinterés material”. Pero las cebollas, como ya mencionamos, se limitan a la infancia, a ser consumidos por niños y no atraviesan temporalmente el recorrido del poemario. El pan, por el contrario, es un alimento que es consumido por todos los que habitan la casa y figura al principio y al final del libro, siento menos limitada su significación.

El pan ha acompañado al hombre desde la prehistoria, es un alimento básico y económico que ha sido muy importante en el desarrollo de la humanidad, al punto de ser sinónimo de

sustento o comida en términos más generales. El pan es el alimento de la supervivencia, es un alimento humilde que no escasea tanto en situaciones de carencia y que es consumido, con algunas diferencias, por clases altas y bajas. En la cosmovisión cristiana, el pan funciona como símbolo de la provisión diaria de Dios, “danos el pan de cada día”, como la provisión a cada una de las necesidades, no exclusivamente del alimento. Pero el pan también tiene una connotación menos material, Jesús es el “pan de vida”, es la provisión de Dios para la vida eterna.

En *Puerto Calcinado*, la figura del pan se muestra completamente rota en términos de Heidegger, porque es un alimento que no está cumpliendo con su tarea de saciar el hambre de quien lo consume. Esta ruptura hace ruido porque no solo quiebra bruscamente su significado tradicional de “sustento universal” sino que se vacía por completo el significante para asumir el significado opuesto: “el hambre de todos nuestros días” (14). Cote lleva incluso más lejos esta subversión y la radicaliza al poner al ser humano como alimento del mismo pan: “Nos sirve raciones de pan, / pero el pan no es alimento / sólo es el mismo pasto / que luego se come el cuerpo.” (50). En esta ocasión, la transgresión no se limita únicamente al significado del pan, sino que se invierte el sujeto y el objeto de la acción: los seres humanos pasamos de alimentarnos de pan (en un silencioso *work-of-being* del mundo fuera del poemario) a ser comidos por él (herramienta rota). Aquí hay tres aspectos que son importantes recalcar. En primer lugar, el pan - “objeto”- se entroniza como agente de la acción, y nosotros -“sujetos”- figuramos como receptores pasivos que sufren la acción y la voluntad de quien nos devora. En segundo lugar, el uso de una forma de la vegetación para presentar el pan como aquello que acaba con nosotros: “el pasto que luego se come el cuerpo”. La naturaleza, como vimos en el capítulo anterior, tiene una agencia muy fuerte dentro del poemario y, sobre todo, en voluntad de destrucción hacia nosotros. Y por último, lo que este come pan de nosotros es nuestro cuerpo y, ya que está

simulado con el pasto, esto es una forma de hablar de la muerte: al ser enterrados nuestro cuerpo es devorado por la naturaleza.

En el poema *La merienda* se habla de un tiempo pasado, de “antes de que pastaran de mis manos / en el trigal de las cebollas / para hacer de nuestro pan / el hambre de todos nuestros días (...)” (14). Es decir que la transformación de la figura del pan en el hambre cotidiana es una consecuencia de algún suceso, antes todo era diferente y el pan no siempre fue esto que ahora se nos presenta. Este pan, en lugar de saciar y alimentar a quienes lo consumen, se convierte en la carencia misma que intenta saciar; no es el hambre de un único momento, sino “el hambre de todos nuestros días”, es una carencia permanente, que nunca será saciada porque “de todas formas / uno se va a la muerte con hambre.” (57). Ni siquiera en la muerte, que es el fin último de todo lo que existe, puede ser saciada el hambre y la necesidad de las personas que habitan este puerto. El hambre evidencia unas condiciones materiales de escasez⁵³ y constituye una necesidad básica insatisfecha, que es uno de los cinco indicadores de pobreza según los Índices de Desarrollo Humano. Además, la casa física del poemario se encuentra en condiciones de abandono y mal estado, es vulnerable al clima y a la vegetación externa, factor que confirma el panorama de escasez material.

La segunda manifestación de la incompletud del cuerpo humano dentro del poemario es su fragmentación física. La presencia del cuerpo dentro del poemario no se limita a una parte exacta del libro, está presente desde el principio hasta el final, a veces no es tan evidente porque está como la herramienta, cumpliendo con su labor silenciosamente: vemos la presencia del llanto en los ojos, vemos que le dan la espalda a la casa paterna. En este silencioso *work-of-being*

⁵³ Con respecto a los cuatro municipios estudiados, Estrada, Ibarra y Sarmiento afirman que comparten “circunstancias extremas de falta de libertad, así como de opciones culturales y materiales (...)” (141).

también entran los sentidos, que permiten el acceso al mundo: los ojos viendo el paisaje, aparecen olores que están materializando algo invisible como el perdón, se escuchan las voces de los que no dejan dormir, están las manos de palpar, etc. La transición entre la primera parte del poemario, centrada en los espacios geográficos -la casa, el puerto, la naturaleza- y la segunda se caracteriza por una fuerte presencia del cuerpo incompleto, separado en partes, herido e incluso enfermo, que desembocará en el cuerpo muerto. Dicha condición del cuerpo se encuentra estrechamente ligada al contexto dentro y fuera de los poemas: la destrucción.

En “Llanto” vemos una primera lesión del cuerpo físico de la voz poética que, en este caso, se enuncia desde la primera persona del plural. El poema menciona brevemente una huida colectiva que tiene como motivo “no querer saber / de las casas incendiadas” (24) y cuya consecuencia directa es que se les “queman los talones” (24). Ya en el primer capítulo mencioné que este puerto, como lugar de enunciación, se caracteriza la destrucción a causa del fuego; las casas son cercanas a ese puerto calcinado y están ardiendo en el poema. El fuego, que ha destruido casi todos los espacios que componen este mundo, alcanza a lesionar significativamente el cuerpo humano. Por otro lado, es importante notar que esta condición de peligro constante en un ambiente cercano despierta el deseo de escapar, incluso si el precio de la huida es un daño corporal. El fuego no es necesariamente un espejo exacto de lo que estaba sucediendo en el mundo fuera del poemario, pero puede ser una figura utilizada por Cote para evidenciar el nivel de amenaza y miedo que generaba el conflicto armado. Si en un momento la figura opresora del padre llevó a la huida de sus hijas de la casa hacia las calles, el fuego, que es una figura mucho más amplia y extendida a casi todas las cosas de este puerto, dispara un escape, pero en busca de salvar la propia vida.

La devastación y el caos a causa del fuego también se hacen presente en “Canción para la

noche”, pero en una forma más íntima y particular. En este poema, la voz poética le pide a una niña pequeña que se acueste a dormir “sin piel / sin corazón / que tienes que dormir todo tu sueño / aunque la casa está incendiada.” (33). Mientras que en “Llanto” eran varias las casas incendiadas que despertaban la huida colectiva, aquí la voz poética hace referencia a una sola casa incendiada, la de esta niña, a quien se le exige dormir en medio del fuego en lugar de escapar. En este caso, se le recomienda con suma naturalidad a esta niña despojarse de su piel y su corazón para poder conciliar el sueño en medio del ardor de su casa. El poder dormir tiene un alto precio pero una gran importancia dentro del poema porque implica una serie de renunciaciones aparentemente físicas y corpóreas, con implicaciones mucho menos materiales pero igualmente dolorosas. Para poder dormir, ella tiene que romper con la completud de su cuerpo al despojarse de dos órganos exactos del mismo: la piel, lo más externo, y el corazón, que no solo es interno sino que es entendido también como centro de algo y es sinónimo de “ánimo, valor, sentimientos”. Pero en este caso, el quitarse la piel y el corazón no pasa de ser una sugerencia, todavía no es llevada a cabo.

Unos versos más adelante, la voz poética le dice a la misma niña: “no pierdas el sueño como el barco, niña, / ni murmures el nombre / de la astilla que tienes por corazón.” (34). De nuevo, se le recalca la importancia del sueño porque debe mantenerlo a toda costa, pero se manifiesta un nuevo estado del corazón, éste ha sido reemplazado por una astilla. De acuerdo a la RAE, una astilla es un “fragmento irregular y alargado que se desprende en la ruptura de una superficie como madera o hueso”. Ya habíamos mencionado que el corazón no solo es un órgano vital sino una forma de hablar del centro de algo, pero también de los sentimientos; en estos términos, todo esto se encuentra roto, desprendido y fragmentado. Los siguientes versos lo corroboran: “Yo sé, mi Marianita, / que cuando despiertes ya sabrás / que te han puesto un dolor /

en el centro del dolor” (34), una astilla donde estaba el corazón. El sueño, a pesar de ser deseado y defendido por encima de todo, es aquello que permite este brusco intercambio que rompe con la totalidad natural del cuerpo para atravesarlo, bruscamente, con un elemento ajeno al mismo. La imagen del cuerpo lastimado, una astilla como corazón, impacta a nivel visual para expresar condiciones que superan lo corpóreo y se extienden a otras dimensiones.

El cuerpo herido también se hace presente de manera más explícita en “De callejones”, en donde la voz poética manifiesta disgusto al saber “que mi cuerpo es una herida / y el vano anhelo de estos días / una sed de estar enfermos.” (70). En este caso, el cuerpo ya no se presenta herido sino que es definido completamente a través de esta condición, se reduce completamente a la herida; así como la existencia humana (“vano anhelo de estos días”) se traduce en una necesidad constante de estar enfermos. La enfermedad está poco presente dentro del poemario, o la condición del cuerpo enfermo que vendría siendo, por qué no, otra faceta de la incompletud del mismo, traducida como la carencia de una totalidad representada en un estado de bienestar y salud. Sin embargo, las ocasiones en las que se nombran condiciones físicas de enfermedad, se asocian a emociones positivas, en el cierre del trabajo profundizaré en esta relación.

Otra forma en la que se manifiesta la ausencia de completud del cuerpo humano es su desmembramiento a nivel textual; el cuerpo deja de figurar como tal y aparecen miembros, órganos y partes del mismo nombradas por separado. El poema “Fervor de tierra” centra gran parte de su atención en el cuerpo humano y su relación con dos tópicos históricos de la poesía: la divinidad y el tiempo. La primera estrofa habla del cuerpo -completo- como “la maleza de Dios” (37), haciendo énfasis en su finitud gracias al paso del tiempo. En la siguiente estrofa, la voz poética reclama que “nadie se ocupa del fervor / del sagrado corazón, / sagrado pulmón, / nuca, / falange, / costilla / del sagrado húmero ya no se ocupa nadie.” (37, 38), dando a entender que hay

una preocupación al menos notable por el cuerpo entero pero no por sus partes separadas, caracterizadas como sagradas. A pesar de que la sola exposición visual y textual de órganos y partes humanas es suficiente para establecer vínculos directos con el contexto del poemario, su situación dentro del poema permite una lectura todavía más contundente.

La preocupación principal en “Fervor de tierra” es la relación que existe entre el cuerpo físico y el paso del tiempo que es, a fin de cuentas, la muerte. La RAE define fervor como un “celo ardiente” hacia las cosas que, en este caso, es la tierra misma y, a lo largo del poema, quien habla redefine constantemente lo que entiende por “fervor de tierra”. En la primera estrofa, el fervor de tierra “es la maleza / que es el tiempo” (37) y en la tercera se refiere a “la rabia que cosecha el cuerpo / que lo taja / y lo hunde en la maleza de los días.” (38). En este poema el tiempo toma la forma física de la maleza, considerada una “mala hierba” que crece vigorosa e indeseadamente en los cultivos, impidiendo su esperado desarrollo e incluso llegando a dañarlos. La maleza es percibida como una molestia para aquellos que se dedican a la siembra, pues al ser un crecimiento que se da de forma natural y abundante en el suelo resulta difícil de erradicar. Las cualidades que se le atribuyen generalmente a la maleza son las que la voz poética quiere resaltar acerca del tiempo y del impacto que su paso tiene en el cuerpo humano. El cuerpo, dentro del poema, cosecha rabia, “que lo taja / y lo hunde en la maleza de los días.” (38), es decir, dicho afecto negativo no solamente rompe con la completud del cuerpo humano sino que encamina hacia la muerte.

Como ya mencionamos anteriormente, Barrancabermeja sufrió la cruda violencia del accionar paramilitar, que se caracterizó entre otras cosas por masacres⁵⁴, torturas y actos de

⁵⁴ Apartados 1.4.2. “Las masacres: estrategias para sembrar el terror”, 1.4.3. “Sevicia y tortura: la degradación de la guerra” y 2.3.1. “El paramilitarismo masacra, se expande, coopta y transforma la política” del Informe *¡Basta ya!* . . .

sevicia⁵⁵, el CNMH afirma el 58.9% de las masacres perpetradas entre 1980 y 2012 fueron a manos de paramilitares (36), al igual que el 63% de los actos de sevicia y crueldad extrema. En *Corporalidad y performance en contextos de violencia*, Sofía Deveaux Durán se acerca al papel del cuerpo en contextos de violencia, utilizado para enviar un mensaje, para provocar terror y violencia psicológica en la “audiencia” y alterar las dinámicas sociales, económicas y culturales. Ella señala que “No son ya sólo asesinatos sino performances del terror los que el crimen organizado ejecuta como estrategia de violencia psicológica, y el cuerpo se encuentra en el centro de estos performances que lo objetivan y deshumanizan.” (70). La socióloga se dedica específicamente estudio del crimen organizado y el narcotráfico en México; a algunos casos de la época de La Violencia en Colombia así como a algunas prácticas de los grupos paramilitares. La concepción del cuerpo⁵⁶ que Deveaux relaciona con estos performances⁵⁷ de terror⁵⁸ resalta su materialidad, desligándole de toda “humanidad” y poniéndole al mismo nivel de los “objetos”. El cuerpo humano deja de ser visto con cierta reverencia y cuidado para convertirse en “mensaje: es mutilado, quemado, degollado, y cobra un significado que pone en evidencia la fragilidad de la vida y su *violentabilidad*.” (81).

Por respeto a las víctimas y a sus familiares, y como parte de un posicionamiento ético frente a la escritura, no entraré en detalles acerca de masacres específicas en el territorio

⁵⁵ Definida por la RAE como “crueldad extrema”.

⁵⁶ Ella en realidad prefiere hablar de corporalidad y no de cuerpo, pero para los fines con los cuales dialogo con su trabajo esa distinción no es tan significativa.

⁵⁷ Deveaux define su noción de performance del siguiente modo: “(...) formas de interacción corporal que 1) dibujan una línea muy clara entre los ejecutantes y la audiencia (Singer, 1972); 2) son reflexivas y liminales (Gennep, 1969; Turner, 1988); 3) se viven como momentos de alta intensidad y conciencia corporal (Ness, 1992; Gumbrecht, 2004); y 4) si aparecen auténticas tienen una alta efectividad comunicativa (Alexander, 2004).” (77).

⁵⁸ “Como ejemplos de esto ella cita, en el caso mexicano, ”tirotesos en lugares públicos; la presentación de La Familia Michoacana en 2006 arrojando cabezas a la pista de un salón de baile en Uruapan (Río Doce, 2010), o la colocación de decapitados en un centro comercial en Acapulco en 2011 (Covarrubias, 2011).”(82)

colombiano que se correspondan con las afirmaciones de Deveaux, dado que tampoco es este el interés principal de mi trabajo, como lo es en el de ella. Su texto me permitió leer en los poemas, como ella lo hace en determinados eventos sociales, la presencia del cuerpo y su materialidad de un modo más visual en relación con el contexto: ¿Qué imagen se produce al nombrar partes del cuerpo humano sin articularse, tajado y hundido “en la maleza de los días? Se asemeja a los cuerpos ya sin vida abandonados en los extensos campos del país, personas que quedaron “reducida[s] a un[os] cuerpo[s] indeseable[s] y eliminable[s]; a un[os] cuerpo[s] sin historia, sin relaciones, sin emociones y sobre cuya vida se puede decidir.” (Deveaux, 83). Estos cuerpos desmembrados hablan del terror de una muerte deshumanizada⁵⁹, gracias a la cual el cuerpo muerto ya es simplemente carne.

En otro poema donde se evidencia la fragmentación del cuerpo humano es en “Olvidado paisaje”, en el cual la voz poética se compara con una muñeca que se dirige a su creador - o dueño - para hacerle una serie de peticiones, que desembocan en reclamo. El poema presenta, de entrada, la condición de la persona que habla: “Como a una muñeca rota” (45), se compara a sí misma con una muñeca cuya integridad y completitud están afectadas desde un comienzo. La muñeca es un elemento característico de la infancia y tradicionalmente femenino; es un juguete - de diferentes materiales y tamaños- que simula -de maneras más o menos realistas- un bebé y que sirve para entretener a los niños, simulando cuidados y acciones cotidianas con la simulada compañía. La muñeca rota puede ser una forma de reiterar el estado de la infancia del poemario: ruptura y desolación. Sin embargo, el tiempo verbal empleado por la voz poética es, en este caso, un presente, a diferencia de los demás poemas donde se refiere a la infancia; por lo tanto, ya no

⁵⁹ “Las prácticas de desmembrar; decapitar; cambiar el orden de los órganos y de las partes; cocer ojos y boca; o borrar la identidad con ácido deshumanizan profundamente a la persona.” (Deveaux, 83).

es una rememoración del pasado difícil sino la localización intencional del poema en ese tiempo pasado: ese es el ahora del poema.

La primera petición que hace la voz a quien se dirige es “cuélgame los ojos de ver” (45), es decir que para el momento de la enunciación ella no dispone de su vista, sus ojos se encuentran separados del resto del cuerpo, pero, además, la oración abre la posibilidad de que existan otros ojos con una función diferente, ya que ella especifica que son esos, “los ojos de ver” los que solicita. La siguiente petición son “las manos de palpar”, que responden la misma lógica de la anterior; en ambos casos, la porción del cuerpo deseada corresponde con la tarea que anatómica y fisiológicamente tiene cada una, la carencia de cada una de ellas a la hora de la enunciación del poema se traducen en ceguera e insensibilidad al tacto. Continúa pidiendo que le deje “este pecho / sin pecho / para no sentir de nuevo aquí, / en el medio / tu don de esta sombra / que pesa como un cuerpo.” (45), se refiere aquí a una porción del cuerpo que no quiere que le sea dada ya que representa una carga, en toda la polisemia que pueda ofrecer el término. La muñeca con la cual se identifica la voz poética está no solo fragmentada a nivel textual (mención explícita de partes separadas del cuerpo), sino físicamente: las partes de su cuerpo se encuentran separadas de ella y tiene la posibilidad de que alguien, en este caso el destinatario del poema, las ponga en el lugar que le corresponde a cada una. Hay una gran distancia entre la posibilidad de este cuerpo-muñeca y el cuerpo humano, que no cuenta con esa facilidad. Es importante resaltar que esta muñeca, a pesar de necesitar de un otro que complete y arme su cuerpo, tiene la capacidad de decidir qué partes de ese cuerpo quiere para sí -y cuáles prefiere rechazar- y la voz para manifestar su petición, a modo de imperativo, hacia ese otro.

Una figura que aparece repetidamente en el poemario y que implica, de cierto modo, una escisión del cuerpo humano es la sombra, es un cuerpo-no-cuerpo que se muestra como una parte

-casi anatómica- de la corporeidad humana. En el poema anteriormente referido, la voz poética, que se caracteriza a sí misma como una muñeca rota, siguen interpelando al destinatario con las siguientes palabras: “Mi sombra, / que es la parte de mí donde más hurgas / y abres agujeros / que no sé coser / con este, / mi cuerpo de tocar.” (45) De nuevo, la persona a la que se dirige la voz poética parece tener cierta potestad sobre ella, con propiedad hurga en su sombra -y también en otros lugares de su cuerpo, pero hace énfasis en ésta- y abre en ella agujeros irremediables, la incompleta. En este poema se expone, de manera mucho más explícita, una de las variantes de la incompletud como condición permanente del cuerpo humano dentro del poemario: la presencia de agujeros.

En el siguiente poema, “Lección para Penélope”, vemos que a la voz poética se le recuerda que “hay que dejar un agujero para la cabeza / dos para las manos” (47). Estos versos, al igual que los de “Olvidado Paisaje”, enmarcan los agujeros en el campo semántico de la costura, espacio exclusivo dentro del poemario para las mujeres y, como veremos en el capítulo siguiente, la resistencia al entorno hostil de la infancia. En el primer caso, la voz poética recalca que no sabe “coser” los agujeros que le abre su interlocutor mientras “hurga” en su “sombra”. Al emplear el verbo característico de la costura figura a su sombra como una tela rasgada que debe ser remendada pero que finalmente resulta irremediable. En el segundo caso, el poema entero relaciona la costura (sus objetos, espacios y capacidades características) con el rol de la mujer dentro del poemario, en el último capítulo del trabajo profundizaré sobre esta asociación. En “Lección para Penélope”, la voz poética le está dando instrucciones a una niña para que lleve a cabo un tejido que parece ser para la parte superior de su cuerpo. Al principio se le recuerda dejar los tres agujeros necesarios para su cabeza y los dos brazos, pero se desliza esta indicación a un lugar más oscuro: “hay que llenar la tela de agujeros / para que los pájaros / vengan / a comerse

tu piel” (47). Estos versos implican una intencionalidad particular para agujerear la tela: facilitarle el trabajo a las aves para devorar el cuerpo humano que, como veremos en el siguiente capítulo, está ampliamente presentado como carroña de aves.

La tercera y última manifestación de la ausencia de completud en lo que respecta al cuerpo humano es la presencia del vacío. Tempranamente dentro del poemario se empieza a tejer una relación estrecha entre el cuerpo y la casa, en tanto espacios vacíos. En “Un rincón para quedarse” se presenta por primera vez esta relación que, en este caso, es de no-identificación entre los dos objetos. La voz poética insta a su interlocutora predilecta, María, para que cese unas búsquedas que insistentemente ha realizado acerca de este lugar: “Ya no requieras, María, / el alma de las cosas desprovistas, / que no son más que huesos de esta casa muerta.” (21). En estos primeros versos, la voz poética le pide a María que deje de necesitar o pedir el alma de cosas que carecen de lo necesario, que se encuentran en evidente carencia, ya que éstas son “huesos” en una “casa muerta”. En esta primera petición, se empieza a relacionar la casa con el cuerpo humano ya que las cosas que allí están son representadas como huesos, característica de seres en algún momento vivos, dentro de una casa ya sin vida; se le atribuye vida a un objeto tradicionalmente “sin vida”. Pero en el momento del poema, esta casa, en algún momento viva, se encuentra inerte. La voz poética continúa anunciando: “No busques más el vacío de tu cuerpo en las paredes⁶⁰ / que no saben de ti / que por ti no preguntan” (21).

De entrada se supone que quien busca tiene un vacío en su cuerpo que está intentando encontrar en un espacio fuera de sí, que son las paredes de la casa de infancia. Sin embargo, esta búsqueda no tiene resultados pues, como indica la voz poética, no existe un reconocimiento entre

⁶⁰ Como afirma Bachelard: “La palabra hábito es una palabra demasiado gastada para expresar ese enlace apasionado de nuestro cuerpo que no olvida la casa inolvidable.” (36)

María y las paredes de la casa: si bien la primera tiene interés en las segundas, éstas no la reconocen ni se interesan en ella, la afinidad se experimenta de un solo lado. En la última estrofa de este poema se establece de manera más clara la relación que estoy tratando de evidenciar aquí: “Acuérdate María, / que tú eres la casa y las paredes / que viniste a derrumbar” (22). Esta afirmación le da un vuelco completo a la primera, ya que en un principio, se le recomendaba a María cesar su búsqueda en las paredes de la casa porque éstas no sabían nada de ella y al final del poema acaban siendo la misma cosa: María, la casa y sus paredes. Como ya mencioné anteriormente, este poema hace referencia a la casa de la infancia, la voz poética señala que María va con la intención de derrumbar unas paredes que pueden estar haciendo referencia a ese pasado tormentoso que es la infancia dentro del poemario. Pero al estar ella estrechamente atada a esas paredes y a esa casa, que son ella misma, el poema está hablando de derrumbar cosas dentro de sí misma, de autodestrucción voluntaria.

En “Historia”, la relación el cuerpo con el vacío toma otros tintes alejados ya de la espacialidad de la casa y, en su lugar, el vacío se hace presente de un modo más formal en cuanto a la composición del poema. Después de introducir el poema con un argumento a favor de su pronunciamiento, la voz poética empieza a recorrer de manera iterativa ciertos lugares: vuelve a ellos pero de modos diferentes, permanecen siempre relacionados y presentes pero resignificados. El primer elemento que aparece es “la que nada puede”, continúa diciendo “es la que dice que no / que me cubro el vacío con el cuerpo” (41) y aquí figura, por primera vez en el poema la relación que nos compete. El vacío se muestra como algo que le pertenece a la voz poética y el cuerpo, como aquello utilizado para cubrir ese vacío, sin mostrar una pertenencia; por el contrario, la manera de referirse al cuerpo lo asemeja, de algún modo, a una tela empleada para, igual que el cuerpo en el poema, cubrir algo más.

En un segundo ciclo, que empieza, de nuevo, acerca de su “confesión”, quien habla altera los factores anteriormente introducido: “Cubro el vacío del cuerpo” (42). El vacío deja de pertenecer a la voz poética y pasa a ser parte del cuerpo mismo, ya no se menciona con qué se cubre aquello, sino que se cubre una porción específica del cuerpo. Un par de versos más adelante, vuelve a alterar la fórmula y afirma que “me cubro con vacío el cuerpo” (43), dándole un giro a la relación entre estos dos elementos. Ahora, el vacío pasa a tomar el papel que tenía el cuerpo en un inicio: el vacío es la manta con la que la voz poética se cubre el cuerpo. En este poema vemos como estos dos términos se vuelven casi intercambiables, pero siempre muestran un matiz diferente de la relación que existe entre ellos.

Considero que el vacío toma una forma más explícita en este poema porque los términos se encuentran carentes de un significado fijo, no permiten ningún tipo de estabilización ni definición precisa y, por el contrario, siempre están significando algo más. De nuevo, Cote parece acoger de Blanca Varela, un “proceso que podríamos llamar de enumeración deshilvanada, en que las imágenes se superponen unas sobre otras con decidida violencia sobre cualquier lógica argumentativa” (12), a pesar de que en la peruana este proceso tiene otros tintes. En este poema existe, como afirma Cote acerca de Blanca Varela, una “irregularidad y multiplicidad en la forma en que . . . construye sus textos, hecho que empieza a mostrarnos que es quizás esa imagen de la discontinuidad la verdadera permanencia en este verbo . . . El verso aquí siempre se está rompiendo, no hay una sintaxis permanente, la sintaxis característica es la de la descomposición de la sintaxis.” (7). Este manejo particular de la sintaxis es otra manera, más textual, en la que se manifiesta la experiencia de un vacío constante. Si la realidad habitada y construida por el poemario está permeada por una serie de ausencias, entre ellas la completud y cuyo máximo exponente es el vacío en sí, el poema(rio) da cuenta de esa condición en sus rasgos

textuales; esta estructura que presento es uno de ellos.

En “Canción para la noche”, se habla de una niña a quien se le ha puesto “un dolor / en el centro del dolor” (34): se le añade dolor al centro del dolor, no es suficiente con que este lugar sea presentado como en lugar donde yace toda aflicción en esta niña sino que, además se le ha añadido más dolor. Desde mi punto de vista, esto habla de una incapacidad de saciedad con los significantes, es decir, son nombrados como lo que son pero, al ser contextualizados dentro de la oración se quedan cortos para la realidad, dramáticamente hostil y desgarradora, resultan insuficientes y deben ser reforzados por una añadidura que ya existe, supuestamente, dentro de su misma definición. Similar a lo que Cote identifica en la poesía varelana, en *Puerto Calcinado* “la escritura parece tener esta necesidad de “vaciar” los verbos de sus significados preexistentes para poblarlos de nuevas posibilidades de producción de sentido.” (20), aunque en este caso no se limita a los verbos, esta condición se extiende a otras porciones de la oración.

En “Noche en ti” encontramos de nuevo una voz poética más madura que se dirige a una niña y le aconseja que aprenda a “cerrar los ojos adentro de los párpados” (29). El contexto del poema es la noche y la hora de dormir, pero en *Puerto Calcinado* ningún espacio característico o relacionado con la infancia goza de paz y descanso, y este caso no es la excepción. La indiciación que se le da a la niña está enmarcada en medio de un ambiente de terror en medio del cual “en *duérmete mi niña* se ahogan todas las infamias” (30), es decir, el sueño es una forma de escape a la realidad de la vigilia. Por eso la petición sobrepasa los límites de la lógica y la anatomía, ya que no es suficiente cerrar los ojos: la niña debe aprender a cerrar los ojos dentro de los párpados, a cerrar los ojos dos veces, a cerrar los ojos dentro de los ojos cerrados.

Algo similar ocurre en “Olvidado paisaje”, en donde la voz poética pide que se le deje

“este pecho / sin pecho / para no sentir de nuevo aquí” (45): es un vacío dentro del vacío. La petición de ella se reduce, en pocas palabras, a vaciar por completo su pecho de lo que está hecho para ser, con el objetivo de no sentir más aquello que está sucediendo y que es tan fuerte que prefiere vaciarse para evitar por completo. De algún modo, eso sucede con los significantes del poemario: han sido vaciados de aquello que han significado siempre para poder sobrevivir a una nueva realidad tal vez más dolorosa, pesada y difícil.

En “Fervor de tierra” sucede algo similar, para poder explicar a qué se refiere al decir fervor de tierra, la voz poética debe desencadenar una serie de relaciones: “Yo digo / fervor de tierra, / y es la maleza / que es el tiempo / y es la maleza / que es Dios / creciendo en descampado” (37). Resulta imposible determinar con precisión qué quiere decir la voz poética cuando intenta definir aquello que titula el poema: es la maleza, que también es el tiempo, que también es Dios creciendo en descampado. De algún modo, la ausencia de una monosemia o de un único significado para las cosas apunta también a la resaltar la importancia de las relaciones que ella quiere tejer dentro del poema. Resulta entonces que las cosas no son una sola cosa sino que, por el contrario, son en la medida en que se relacionan con una o con otra cosa. En “Fervor de tierra”, la voz poética quiere hacer énfasis en la finitud del cuerpo humano y por ello le redefine en cada verso con algún cabo que al final ata para concluir que es “la rabia que cosecha el cuerpo / que lo taja / y lo hunde en la maleza de los días.” (38).

Pero en “Historia” se asienta con mayor gravidez esta estructura, ya que todo el poema está construido conforme a ella; este poema está compuesto por cinco párrafos (¿o estrofas?) en los cuales la voz poética toca unos puntos comunes pero estableciendo relaciones diferentes. Justo cuando parece que la voz poética está definiendo alguno de los elementos que toca, bien sea “la que nada puede” o “el vacío del cuerpo”, ella altera de alguna forma la sintaxis para que

esa certeza desaparezca y, por el contrario, de un giro completo a lo que se estaba definiendo. Todos estos ejemplos se resumen en la “experiencia del lenguaje como vacío, que implica siempre una incompletud o la sensación de una batalla perdida” (33), palabras con las que Cote cierra el análisis de Blanca Varela.

La situación previamente descrita entre las palabras y sus significados encuentra una escenificación en el poema “Casa vacía”, en donde además se afirma el vínculo entre el cuerpo y el vacío que quiere proponer el poemario a nivel espacial. Analizaremos detalladamente este poema ya que permite cerrar esta porción del capítulo y atar algunos cabos. El poema inicia con la voz poética exponiendo una rutina: “Todos los días me deshago de la hierba / que crece dentro de la casa” (49). La casa ha sido uno de los espacios predilectos del poemario y hasta el momento había estado estrechamente relacionada con la infancia, en otras palabras, la casa siempre había sido pasada, recordada desde el presente pero nunca presente en el momento del poema. Al ser un espacio característico del texto, el estado de la casa se ha relacionado, como ya lo hemos mencionado anteriormente, con el estado de la vida humana dentro del mundo de *Puerto Calcinado*, es decir que como está la casa están quienes la habitan; hay un cierto grado de identificación entre los sujetos y los objetos de este mundo.

La acción indicada en el poema, “me deshago de la hierba” habla de una rutina que la voz poética asume en el presente de la pronunciación, sin embargo, es una rutina con pocos resultados ya que “crece de nuevo, / rompe la casa y la deshoja.” (49). Los esfuerzos de la voz poética por mantener la casa sin hierba son infructuosos porque ésta no solo es persistente (“crece de nuevo”), sino que además, goza de una fuerza mayor (“rompe la casa y la deshoja”). La situación de la casa comida por la hierba pareciera indicar un descuido visible de la misma: en las casas desocupadas y abandonadas crece la maleza de manera descontrolada. Sin embargo, la

voz poética manifiesta su intento diario de evitar que esto suceda, aún si los resultados no son los esperados. Continúa diciendo que “A ella entran todo tipo de cosas / que se hundan en la hierba.” (49), es decir que es una casa sin ningún tipo de protección que determine lo que puede o lo que no puede entrar a ella, es una casa sin puertas, sin murallas ni vigilancia. Pero todas estas cosas terminan hundidas en la hierba, que siempre acaba devorando la casa. Tanto el descuido como la desprotección son condiciones de vida permanentes en *Puerto Calcinado*.

En otros poemas ya se ha mostrado que la voz poética utiliza la maleza y la hierba para hablar del paso del tiempo y consecuentemente de la finitud; el estado de la “Casa Vacía” no es la excepción. El poema finaliza con la voz poética reconociendo que “Mi cuerpo es esta casa vacía / a la que también yo entro / pero que no me habita.” (49). La identificación entre cuerpo y casa se justifica en varios aspectos: ambos son objetos que permiten experimentar el paso del tiempo y son espacios que se habitan, es decir que son objetos de la estancia, de la permanencia y, algún día, del abandono. La relación casa - cuerpo (en la cual se podría incluir también la barca si se quisiera) se fundamenta en que ambos son vehículos del tránsito por este mundo: nos permiten navegar en las olas de los días. Sin embargo, la particularidad que ofrece esta relación en el poemario es que se encuentra significada desde lo negativo: queremos abandonar la casa y romper el cuerpo. Tanto la casa como el cuerpo se encuentran abandonados, desprotegidos y vacíos, y al entrar en ellos no se logra un habitar completo, a pesar de ser objetos de la estancia, por el contrario, se experimenta un vacío, una permanencia leve que se aleja de la vida y la morada en un lugar.

De algún modo, esta experiencia se traduce en “es mi casa pero no es mía, es mi cuerpo pero no es mío”, es un sentimiento de que ni lo más propio nos pertenece, ni en lo más íntimo podemos estar a salvo; en esta experiencia se resume la vida en *Puerto Calcinado*. Para finalizar,

la experiencia textual que ofrece el poemario se acerca bastante a lo anteriormente mencionado: las palabras son la casa y el cuerpo, y el significado resulta siendo eso que entra en ellas pero que no las habita por completo.

AUSENCIA DE VIDA. El agua: sed, sequía y la muerte en el río

Como hemos visto a lo largo del capítulo, el mundo de *Puerto Calcinado* se caracteriza por una alteración evidente de varios aspectos de la vida cotidiana, pero hasta el momento no nos hemos acercado a uno de los más trastocados: el agua, y cuya resignificación encarna el cambio de la concepción de la relación entre la vida y la muerte del mundo del texto. La experiencia y condición permanente de carencia que se muestra lo largo de los poemas llega a su punto más alto con la ausencia de vida, incluso en lugares o elementos que tradicionalmente han sido dadores de vida, y este es el caso del agua y específicamente del río. En la primera porción de este apartado me dedicaré a hablar de la sed y la sequía como necesidades no suplidas dentro del poemario que anticipan lo que sucede con el agua y el río, con lo cual finalizaré este capítulo.

Así como el hambre en el numeral anterior, la sed también es una necesidad básica no suplida en ningún momento dentro del poemario y, para empeorar las cosas, es una necesidad que se extiende a todo aquello que hace parte de este mundo, trasciende al ser humano y cobija todas las cosas. Varios elementos, personas y espacios del poemario se describen como secos y/o sedientos: están, de nuevo, significados desde su carencia y desde su necesidad nunca saciada. En “Casa de piedra”, la voz poética se refiere al puerto, que ya ha sido descrito de varios modos, como “nuestro puerto desecado” (16): el puerto es otro de los espacios predilectos del texto

porque se constituye como un lugar identitario y de pertenencia para quien habla. Y, de nuevo, el estado de las cosas, entendidas como objetos, se corresponde con el de las personas, entendidas tradicionalmente como sujetos. En “Llanto”, la voz poética refiere que “Allí nuestras voces son desecas / como nuestra piel” (24): tanto la voz como la piel hacen parte del cuerpo humano y su funcionamiento, comparten con el puerto la ausencia de humedad en cuando a su estado actual. Al describir como deseco el puerto, la voz poética quiere decir que aquel lugar ha perdido humedad y, siendo el puerto un punto de contacto directo de la tierra con el agua, se está otorgando una descripción no solo del puerto sino del agua misma. Lo mismo sucede en “Casa de piedra”, cuando la voz poética habla del “jardín de la sequía” (17), para referirse al lugar en el cual caen las “palabras de piedra” de su padre; el jardín es un espacio tradicionalmente relacionado con el cultivo de plantas ornamentales. Este espacio, en términos estrictos, debe ser un lugar cuyo terreno y recursos faciliten la proliferación de la vida, pero en este caso es un jardín de sequía, es decir, de ausencia de agua, por lo tanto de esterilidad y estancamiento. Se habla de la sequía como si ésta fuese la cosecha sembrada en dicho jardín, no solo como una condición del suelo o del ambiente. La sequía con la que se describe el puerto en esta ocasión se encuentra relacionada con las condiciones geográficas que dan lugar al poemario, pero también representa otros aspectos que se extienden a la vida humana y que implican hostilidad, esterilidad y finalmente muerte. La escritura de *Puerto Calcinado* se dio en un lugar con algunas particularidades geográficas, como la sequía: en este aspecto podemos ver algo de Barrancabermeja en el poemario. Desde el inicio el puerto es caracterizado como una hoguera encallada o en yermo; en el primer caso hace referencia a un fuego estancado y en el segundo a un territorio desértico y desolado. A lo largo el poemario, aparecen múltiples referencias similares para caracterizar no solo el puerto, sino la vida en general.

En “Siembra triste”, Cote da un paso más allá y personifica las piedras mismas, le sugiere a su interlocutor(a): “No salgas al campo / y las piedras no hablarán de su sed” (39). En primer lugar, le otorga a estos elementos tradicionalmente “objetos” una capacidad de la cual goza solamente el “sujeto” de la relación: el habla. En segundo lugar, la condición de las piedras es, al igual de las personas y el suelo de *Puerto Calcinado*, de necesidad; se encuentran sedientas, insatisfechas y necesariamente incompletas.

Esta carencia permanente muestra no solo la necesidad sino la incompletud, la imposibilidad de una totalidad, de una suficiencia: siempre va a haber algo que falte, algo que impida la saciedad. Cote encuentra una forma de manifestar otro tipo de deseos, insatisfacciones y necesidades a través de la sed como punto de unión de todas ellas. Tal es el caso de “Miedo”, en donde la voz poética le pide a su madre que le cuente acerca “de las noches en que descubrí la sed por los acantilados” (23). En esta ocasión, la sed es una manera de expresar el deseo o el interés de quien habla por los acantilados: la voz poética hace uso de una necesidad básica que caracteriza la vida del poemario para hablar de otras necesidades que nada tienen que ver con ella.

Sin embargo, el papel de la sed dentro del poemario va un paso más allá y acaba siendo un elemento constitutivo de las cosas que hacen parte de este mundo, algo innato e inherente a cada una de ellas. En “Llanto” vemos que la voz poética explica: “Hablo María / de esta tierra que es la sed que vivo” (25), toda la existencia y el lugar donde esta tiene lugar se reduce a la sed, en otras palabras, a la carencia y la necesidad. Lo mismo ocurre en “Quédate”: la voz poética describe a quien habla como “vanidosa muchacha, / altanera con el paisaje / y con la sed / que está en todas las cosas.” (31). De nuevo vemos cómo esta necesidad acaba estando presente no solo a nivel geográfico ni interpersonal sino que es inherente y constitutiva de las cosas que

habitan y construyen el mundo de *Puerto Calcinado*. La sed es una condición constante y una característica esencial de todo aquello dentro y fuera del poemario, porque en el mundo del que viene el poemario y que, a su vez, éste intenta construir, hay una permanente necesidad no solo de agua (como necesidad básica para la supervivencia) sino de esperanza y de vida. La ausencia de un agua que sacie la sed y que permita el florecer natural de la vida es aquello que determina las condiciones de vida de este lugar. Siendo tanto el puerto como la casa el lugar desde el cual se enuncia el poema, veremos que esta identidad traspasa las cosas que consideramos objetos para configurar una manera de ser de las personas y mediante la cual se establecerá una relación entre ellos y con el entorno.

La ausencia de vida se manifiesta de otras formas y desde momentos tempranos en el poemario es evidente su presencia, en el poema “La Merienda”, la voz poética le pide a María acordarse “del suelo encendido / de nosotros rascando el lomo de la tierra / como para desenterrar el verde prado.” (13). Ya hemos desarrollado la importancia de las condiciones geográficas y del papel que cumple el fuego como agente destructor y, a la vez, lugar de enunciación de la voz poética, pero estos versos complementan ese entorno, ya que ofrecen una imagen en la que un colectivo humano “rasca” el lomo de la tierra, que aparece animalizada, para desenterrar la vida misma. El uso del “verde prado” remite al tópico del *locus amoenus* para enterrarlo literal y textualmente, desde los primeros versos del libro se advierte que el lugar en el cual se desenvuelve el poemario no es el “lugar tranquilo” e idílico de la poesía más tradicional y sobre todo aquella relacionada con el campo y la naturaleza, por el contrario, existe una lucha constante para desenterrar algo de ese Edén. Sin embargo, este espacio tampoco llega a ser el contrario del *locus amoenus* que sería el *locus terribilis*, o lugar terrible, porque no está habitado por criaturas monstruosas ni tiene relación con los infiernos.

Esta misma figura de la “vida enterrada” se repite en el poema “Llanto”, en donde la voz poética profundiza ampliamente sobre la esterilidad y la carencia de vida que existe en el puerto que habitan. Ella le dice a María que “esta tierra que es la sed que vivo / y el lecho en que la vida está enterrada.” (25), el lugar donde vive la humanidad del poemario está definida por una necesidad no saciada y por la relación de esta condición con la muerte misma ya que la vida se muestra enterrada en un lecho, es decir, sin vida. Vemos que la necesidad vital de la sed se extiende para caracterizar por completo a la tierra que se habita, como suelo seco e imposibilitado para la vida. En este poema, la voz poética expone ampliamente esta condición de carencia de vida que predomina en el puerto, en los primeros versos, ella habla “de las montañas en que la vida crece lenta / aquellas que no existen en mi puerto de luz, / donde todo es desierto y / ceniza” (24). La vida es algo que se muestra aparentemente negado no solo a las personas que hacen parte de la colectividad de la voz poética sino a la tierra misma donde ellas habitan; la vida crece en otros lugares lejos de este puerto y se define casi en su totalidad desde la desolación y la ruina. Más adelante, se atreve a afirmar que “esto no es vivir / y la vida es cualquier otra cosa que existe / húmeda en los puertos donde el agua sí florece” (25). En estos versos ya es un poco más evidente la posición que asume la voz poética frente a sus condiciones de vida. Ella declara que su existencia, la suya y de los suyos, dista mucho de ser vida; además, se presenta un concepto de vida que resulta poco restringido o estricto, ya que es “cualquier otra cosa”, es decir que las condiciones de este puerto son tan opuestas a la vida que no alcanzan a ser cobijadas por esa poca especificidad. En estos versos se lee también una constante comparación entre el aquí y el allá, entre el lugar de enunciación y los otros lugares que no son habitados por las personas del poemario. Esta comparación resulta siempre negativa para quien habla porque su tierra es estéril, su siembra está quemada y la vida carece de esperanza y solución.

Finalmente, la voz poética confirma la relación entre agua y vida que ha sido puesta en duda en el poemario ya que, si bien el agua está ligada tradicionalmente a la vida, esto no debe ser asumido de entrada como válido para el mundo que propone *Puerto Calcinado*. Ya es conocida la representación del lugar de enunciación y de pertenencia como seco, desértico y ardiente; el agua se hace presente desde la ausencia y la necesidad que tienen todos los objetos (incluidas las personas) de ella. El puerto trae tácitamente la presencia del agua, del río en el cual se establece el puerto, pero -veremos- es un agua diferente. La primera característica que ofrece la voz poética es que el agua de este lugar no florece, en comparación a otros “puertos donde el agua sí florece” (25). Entonces no solo está la necesidad permanente de agua, la sequía y la sed que definen todas las cosas, sino que el agua de este lugar no florece, existe pero no da vida, no cumple su función tradicional de ser fuente de alivio y vida para los seres vivos. La sequía se manifiesta como una tierra estéril, donde nada prospera, donde nada crece, donde la vida se estanca y apenas se alcanza a ver la vida lejos, en otros puertos. A pesar de ser un contexto fluvial, porque se reconoce explícitamente la presencia y la cercanía del río, la vida permanece lejos.

En el poema “Siembra triste” la voz poética hace una serie de recomendaciones a la persona a la que se dirige con respecto a su entorno, le aconseja no dejar el recinto en el que se encuentra para evitar un encuentro directo con el campo. En medio de estas sugerencias, da otra característica del agua de este lugar que habitan: “No bebas el agua de los ríos / porque abajo / duermen / las ciudades extraviadas.” (39). Otra de las funciones tradicionales del agua se encuentra quebrada en el poemario: el agua ya no se puede beber. Ya no solamente existe una sed permanente en todos los objetos de este mundo sino que el agua que existe aquí no puede saciar esa necesidad, no puede cumplir con ninguna de sus funciones: ni puede dar vida ni puede

calmar la sed.

Esta condición de incapacidad se evidencia en el poema “Puerto quebrado”, en el cual -a pesar de su título- Cote se dedica a profundizar más en el río, elemento que se desprende de la existencia del puerto y que comparte con éste su representación negativa y desesperanzadora. El río es un elemento muy importante dentro del poemario ya que a través de su representación dentro de *Puerto Calcinado* se pueden tejer vínculos importantes hacia realidades particulares y contextuales tanto dolorosas como significativas para la historia del país. Analizaremos con detenimiento este poema ya que responde a una de las grandes preocupaciones de este apartado, que es la ausencia de la vida, y la importancia que tiene ésta con respecto al río y a los contextos fluviales en el país en medio del conflicto armado. La voz poética inicia, de nuevo, desde su lugar de enunciación, que es el puerto y que, en esta ocasión está siendo descrito como “quebrado”, es decir roto y cuya integridad y totalidad se ven comprometidas seriamente. Sin embargo, las condiciones de este puerto de enunciación de la voz poética no sorprenden porque, como ya hemos mencionado, la destrucción hace parte de este lugar casi de forma innata, pero en estos versos todavía no está el fuego en su papel destructor y arrasador de todo lo que encuentra a su paso.

El poema inicia: “Si supieras que afuera de la casa, / atado a la orilla del puerto quebrado, / hay un río quemante / como las aceras.” (19), el uso de la estructura del condicional sugiere que la persona a quien se dirige la voz poética no está enterada de la presencia del río que limita con el puerto afuera de la casa. Pero la presentación del río tampoco es tradicional: se habla de él como si se tratara de un barco, que estuviese amarrado a la orilla del puerto, como tradicionalmente funcionan las cosas, sin embargo en *Puerto Calcinado* muchas cosas renuncian a su funcionamiento cotidiano y adoptan otras formas, otros comportamientos y otras relaciones.

El río se encuentra descrito con un adjetivo y un símil que pertenecen, ambos, a campos simbólicos muy distantes al agua y a las formas fluviales: este río es “quemante / como las aceras”. El río, compuesto en su gran mayoría por agua, no está relacionado con frescura o alivio, por el contrario, es nocivo porque quema, lastima como el fuego lo hace a lo largo del poemario con las casas y la siembra y los talones de quienes corren en huida. El agua de este río dista de participar, como elemento constitutivo, del tradicional lugar ameno. Por otro lado, el símil empleado por la voz poética proviene de un contexto más citadino y de construcción humana que del entorno “natural” en el cual se ha movido el poemario hasta el momento.

La voz poética sigue detallando el río: “Que cuando toca la tierra / es como un desierto al derrumbarse” (19) y de nuevo se le relaciona con terrenos secos y escasos, como es el caso del desierto y, además, con la destrucción. Luego nos enteramos de que este río “trae hierba encendida / para que ascienda por las paredes”, con lo cual se da a entender que la vida (movimiento de subir por las paredes para crear moho, lama o enredadera) no proviene del agua misma, sino de la hierba que trae en ella, la cual se ha caracterizado como “encendida”, es decir, como perteneciente al campo del fuego y del ardor, factores importantes dentro del poemario. En los versos siguientes, la voz poética trata casi con ingenuidad a aquellos que piensan que “el muro perturbado por las enredaderas / es milagro de la humedad / y no de la ceniza del agua.” (19); la forma de vida que se expone aquí es la enredadera subiendo por el muro y se muestra una vida que perturba, no se celebra ni se reconoce como vida sino como aquello que perturba algo inerte. En todo caso, esta vida presente en el poema no es fruto de la humedad (condiciones tradicionalmente propicias para la vida) sino de la ceniza del agua: de nuevo se traslada la significación al campo del fuego y de la destrucción ya que la ceniza es el vestigio de un fuego ardiente, es una forma de la ruina.

Con esta afirmación la voz poética logra extender la esterilidad de la tierra (el puerto y la vida que se vive allí) también al agua: la construye como incapaz de traer vida consigo. Además, se ofrece una doble faceta del fuego ya que, por un lado, ha sido el agente destructor del puerto, de la casa y de la siembra, de todos los lugares que pueden ser habitados por las personas de este poemario; por otro, de la ceniza surge la vida, aunque precaria y perturbadora, pero vida al fin y al cabo. El río significado desde el campo simbólico del fuego, que es el elemento precisamente opuesto al agua, que es lo que naturalmente forma el río se traduce en una inversión brusca de significados y pone el río en las mismas condiciones de todo aquello que ha sido destruido pero también constituido por el fuego abrasador.

Otra de las particularidades de este río es que “no es de agua / y no trae barcos / ni maderos, / sólo pequeñas algas / crecidas en el pecho / de hombres dormidos.” (19, 20): el río de *Puerto Calcinado* no es un río como todos los demás, con esta afirmación se desmarca de la concepción más tradicional del río, en cuando a su composición y a su labor. El río deja de ser de agua y de transportar barcos para traer únicamente pequeñas algas en el pecho de hombres dormidos: el río abandona su funcionamiento social e históricamente aceptado para ofrecer una imagen ya frecuente en la literatura colombiana contemporánea: el río como medio de transporte de cadáveres.

El río naturalmente está hecho de agua y, a lo largo de la historia, los grupos humanos han migrado y hecho grandes esfuerzos por permanecer cerca a los ríos, porque existe un potencial de vida en el agua, lo cual -a su vez- permite el desarrollo de otras formas de vida. Sin embargo, el río de *Puerto Calcinado* es un río que significa todo lo contrario: es un río quemante y seco; su agua no se puede beber y no da vida, en él la vida no florece. Por otro lado, este río aparece figuradamente como portador de muerte ya que trae algas en el “pecho de hombres

dormidos” y en su fondo yacen “ciudades olvidadas”. Este río descrito en el poemario se acerca al río Magdalena, el cual no solo corresponde geográficamente con el texto, sino que tiene una gran importancia dentro del conflicto armado, ya que el 54.41%⁶¹ de los cuerpos tirados a los ríos, de víctimas documentadas, acabaron en sus aguas⁶².

El río Magdalena ha tenido un papel muy importante en la configuración de identidad de la zona, ya que desdibuja límites geográficos establecidos, como fronteras y denominaciones terrestres para crear una nueva región cuya columna vertebral es el río. El Magdalena se divide a su paso, en tres partes: alto, medio y bajo, desde su nacimiento en el macizo colombiano hasta su desembocadura en el Mar Caribe. Es tal vez el río más importante de Colombia, porque atraviesa once departamentos en los cuales se concentra el 80% del PIB del país y el río, por supuesto, tiene un gran papel al hablar de economía en esta región.

Este río tan significativo a nivel socioeconómico y cultural para el país sufrió una terrible transformación no solo física sino simbólica a lo largo del conflicto, porque pasó de ser la fuente de vida para gran parte de los puertos a lo largo de su cauce -pesca principalmente- a ser portador de malas noticias, desesperanza y muerte. En este punto es de gran ayuda entablar diálogos⁶³ entre la percepción que presenta *Puerto Calcinado* sobre el río con otros textos y otras voces, con el objetivo de establecer relaciones y concluir que no es una especificidad del poemario sino una verdad contextual e histórica de ciertas regiones del país.

La recopilación de crónicas de Patricia Nieto, *Los Escogidos*, es indispensable para

⁶¹ Información obtenida de “Mil desaparecidos recuperados en 190 ríos de Colombia” por Ríos de vida y muerte.

⁶² En este link <http://rutasdelconflicto.com/rios-vida-muerte/especial/rio-magdalena/se> pueden consultar testimonios e iniciativas relacionadas con los muertos del río Magdalena.

⁶³ También está el trabajo de Magdalenas por el Cauca, en este link <http://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/magdalenas-por-el-cauca/>, pero solo entraré con profundidad en el trabajo de Patricia Nieto.

entender el cambio que sufrió la relación entre la humanidad y el río durante este período específico del conflicto armado y cómo existen, igualmente, distintos modos de agencia frente a la misma. Como afirma Alfredo Molano en el prólogo, en cada una de estas narraciones “Aunque Patricia no lo quiera, ella presta su voz para que los muertos del agua manifiesten sus penas . . . Al ritmo de las aguas lentas y poderosas del Magdalena, Patricia va sacando personas que cuentan la historia” (xvi). Gracias a la polifonía que permite el libro de Nieto, podemos tender puentes claros con el poemario de Cote con respecto al río y a la relación de éste con las comunidades humanas, mediada por la violencia y la muerte. A pesar de las cercanías sobre todo contextuales, también existen notables distancias entre los dos textos, evidenciando así las licencias y limitaciones de cada uno de los registros discursivos elegidos por las autoras.

Las diferentes historias narradas en *Los Escogidos* tienen lugar en Puerto Berrío, uno de los 128 municipios⁶⁴ tocados por el río Magdalena, donde bajaban por su cauce cuerpos despojados de la vida, provenientes de puertos cercanos dentro de la porción media del Magdalena, como Puerto Boyacá o Barrancabermeja. Este texto se acerca a una comunidad que decide elegir a los muertos del río como propios y darles, de algún modo, un último adiós y cristiana sepultura. El adentramiento que logra Nieto en cada una de estas cortas narraciones me permite, a través de sus ojos y de los de cada uno de los narradores que ella ofrece, ver el río de vida transformado por la violencia exclusivamente humana en un río de muerte. Del mismo modo, existe una resistencia igualmente humana a continuar con esa guerra que “convierte el destino de los hombres en laberinto” (76), les quita “la vida, el nombre, el apellido” (21), obligándolos a morir en anonimato y permanecer en el olvido.

⁶⁴ Este mapa interactivo resulta útil para conocer con mayor especificidad los municipios del río Magdalena <http://www.bajandoelmagdalena.com/mapa-interactivo-con-los-municipios-del-rio/>

El paralelo que haré entre *Puerto Calcinado* y *Los Escogidos* será a modo de complemento del segundo hacia el primero y limita a dos aspectos: el río y los muertos del río. Ya hemos detallado el río del poemario, es un río insuficiente para la vida y sus aguas no florecen, sin embargo nunca se ofrece un “antes” de este río, no sabemos si siempre fue así o cómo era antes de ser de este modo. Al presentar la actividad pesquera de la zona y el papel de los pescadores en la relación con el río y los muertos del río, las crónicas extienden sus hilos para tejer este vacío: “El agua del Magdalena es insípida y tibia (...)” (8). Entonces, el río ya no se limita a su escasez y a su carencia, sino que se enriquece y matiza la perspectiva hacia los quehaceres de la vida. La única cercanía de *Puerto Calcinado* con la pesca es en “La merienda”, donde la voz poética habla de las cebollas que su padre “pescaba” (13) para ellas; a pesar de que el río aparece más veces, no se encuentra relacionado directamente con la pesca ni con ninguna actividad productiva a nivel económico ni vital. En *Los Escogidos* se reconoce explícitamente la importancia del río en su capacidad de dar vida y alimentar a las poblaciones, cosa que no sucede en el poemario: “Al río le agradezco el alimento de toda la vida” (13). Sin embargo, la fuerte presencia del conflicto armado en el Magdalena Medio alteró este curso natural de las cosas, el río dejó de ser exclusivamente fuente de vida y provisión y “se convirtió en el cementerio de los asesinados en caseríos chiquitos” (Nieto, 11).

La tendencia a desaparecer los cuerpos de las personas asesinadas ha sido empleada por los diferentes actores armados del conflicto, pero fue característicamente paramilitar y el río Magdalena ha sido, hasta donde se ha podido documentar, el que más cuerpos sin vida recibió en su cauce. Aunque esta tendencia tampoco es muy reciente, desde hace ya muchos años “han encontrado lecho los cuerpos inflados, perforados, picoteados que el río deja en playas oscuras

desde 1948 más o menos. Los pescadores se cansaron de verlos deshacerse en jirones a la orilla del río.” (Nieto, 6). Entonces, como afirma Molano en el prólogo, “el río dejó de ser un paraíso, como el que yo conocí cuando . . . se podían pescar barbudos, bagres-sapo, yumbilas, changos, totas”, se produjo un cambio profundo y brusco en la relación con el río, “el mismo que les traía la música, la moda y el amor cuando los días eran azules y las noches libres de tormentas” (Nieto, 38) pasó a arrastrar “miles de muertos . . . en su eterno movimiento.” (Nieto, 32). Esta abrupta transformación del río está enmarcada en las tantas resignificaciones que ofrece el poemario y que se justifican, en gran medida, por la guerra. Así como el padre y las figuras de cuidado y autoridad no solo incumplen con su labor, sino que pasan a ser la fuente de miedo y agresión. Así como la infancia deja de ser el lugar soñado para convertirse en una eterna pesadilla. Así como la naturaleza dista de ser el lugar ameno que inspira el poema y la tranquilidad, y se alza en odio hacia nosotros. Así mismo en el río se empiezan a pescar muertos en lugar de peces y la vida se aleja poco a poco de las aguas del Magdalena⁶⁵.

La ausencia de vida en el río de *Puerto Calcinado* está llevada a un extremo tal que el río carece por completo de peces. En cambio, en *Los Escogidos*, los peces existen, así sea para devorar “las yemas junto con labios, orejas y punta de nariz” (19) de los muertos que bajaban por el río. Quien narra “Volver a nombrarte”, una de las crónicas, le hace una serie de preguntas a una ene ene que escoge y a quien nombra Milagros, entre otras cosas le pregunta: “¿Se alimentaron los peces de tu carne?” (77). Difícilmente encontraremos en este contexto una referencia a los peces como alimento, hacen parte de la muerte que fluye por el río, devoran cuerpos humanos o simplemente no aparecen porque el río también se está muriendo. Al finalizar

⁶⁵ También vale la pena mencionar el trabajo de Juan Manuel Echavarría, cuyo documental, titulado “Réquiem NN” se encarga de presentar una inmersión en esta comunidad que, con fervor, recupera cuerpos del río Magdalena para darles sepultura.

el poema “Puerto quebrado”, la voz poética dice: “Si supieras que ese río corre / y que es como nosotros, / o como todo lo que tarde o temprano / tiene que hundirse en la tierra. / . . . / hace parte de las cosas / que cuando se están yendo / parece que se quedan.” (20). En estos versos se iguala la condición humana en cuanto a su innegable finitud con la del río: ambos, tarde o temprano llegamos a un fin absoluto. En la entrevista que pude tener con Andrea Cote, ella afirma que “el río se va, que eso también es una realidad, eso tampoco es invento sino el río que se empieza a ir y se empieza a ir, . . . para que los ríos no se vayan se necesitan recursos, organización y voluntad y eficiencia. Todo eso no lo hay en Colombia, entonces el río se va y es extremadamente triste.” Esta es, por ejemplo, una de las denuncias más conscientes del poemario: la situación de los recursos naturales no solo por el conflicto armado, sino por otros contextos como la sobreexplotación, el descuido y la avaricia de ciertos sectores sociales frente a la naturaleza, específicamente el río. Estas condiciones desembocan en un río que no solo es portador de muerte sino que se está secando, se está yendo día a día para no volver, “el río que corre atado a su tiempo” (Cote, 65), un río que también se está muriendo.

Las crónicas, a su vez, permiten una mayor apertura a la hora de referirse al conflicto armado, utilizan un lenguaje más cotidiano, mientras que el poemario vela más el referente y es menos explícito al respecto. Para referirse a “los muertos del agua” (4), como figuran en las crónicas de Nieto, Cote emplea únicamente dos expresiones, igualmente ligeras y tenues: “pequeñas algas / crecidas en el pecho / de hombres dormidos⁶⁶” (20) y “las ciudades extraviadas” (39) que “duermen” debajo del agua de los ríos. Sin tomar visiblemente ningún bando, las voces de Nieto se permiten nombrar paramilitares, guerrilleros, militares y

⁶⁶ “No sabemos cuántas personas más echaron al río, por eso decimos “los que viven en el río”. Es incontable saber cuántas personas viven en este río.” CNMH, La masacre de El Tigre, 27. Citado en ¡Basta ya!, 62.

desaparecidos: palabras que el poemario nunca llega a nombrar pero sí a hacer referencia de manera indirecta. Otros registros similares a la crónica, como el testimonio, los reportes de periódico y la novela se prestan con mayor facilidad para este tipo de reportes evidentemente más contextuales. Este es el caso de *Puerto Calcinado*, que comparte con *Los Escogidos* la experiencia de las masacres, los muertos bajando por el río, los desaparecidos, los tiros de gracia, el miedo constante y la muerte cotidiana, pero se aproxima a todo esto de un modo más sutil, habla de la violencia sin decir su nombre, pero mostrando su corazón.

CIERRE. RESISTENCIAS.

Sin embargo, no todo es desolación, tristeza y muerte en *Puerto Calcinado*, como un ave fénix que fue consumida por el fuego, se levanta desde las cenizas para traer una luz de esperanza no solo en la poesía sino en un país que se cree derrotado por la violencia. A pesar de la brutalidad del contexto, del dolor desgarrador de la muerte y la desesperanza de la guerra, se alzan en el poemario algunas voces que luchan por resistir⁶⁷ el aplastante peso de las circunstancias. El mismo poema, en general, se levanta como un intento desesperado por rescatar una vida del paso del tiempo y de suturar a punta de palabras un paisaje desgarrado.

El objetivo de este último fragmento es leer *Puerto Calcinado* en clave de la luz que puede brindar para iluminar la oscuridad en la que fue gestado, recibido e interpretado. Creo

⁶⁷ Plata y Figueroa definen un proceso de resistencia a partir de las siguientes características: “surge ante un proceso de dominación - destrucción; identifica un foco a resistir (el conflicto armado en este caso); establece redes de distinto tipo (comunitarias, políticas, eclesiales, etc.); y genera liderazgos colectivos no carismáticos. Además, la resistencia tiene un fuerte fundamento participativo generador de identidades o de reforzamiento de las existentes. Por último, la resistencia tiene como culmen la reconciliación, en cuyo momento esta finaliza.” (139)

firmemente que todo texto, todo objeto se resiste a ser leído o recibido de un único modo y que si bien la pluralidad de lecturas y acercamientos no nos garantizan un conocimiento total del mismo, si permiten una riqueza de aprendizajes.

De entrada, el poemario está dedicado a María Alejandra, quien se asume que es la hermana menor de la autora y la interlocutora predilecta de la voz poética a lo largo del texto. Quiero resaltar esto porque creo en una poesía que se hace siempre con, para o por un otro, que dista de ser un acto solitario y egoísta⁶⁸ que busca satisfacer necesidades estéticas y ególatras y que procura, de modos diferentes, una comunicación que trasciende tiempos y espacios. El poemario abre con un “También acuérdate María” (13), es decir que arranca en medio de una conversación que está connotada en él también, que debe atarse a algo anterior. El poema, y la vida, son siempre una conversación, no siempre fácil pero siempre necesaria con otras personas, otros contextos, otros momentos, otros puntos de vista y otras formas de asumir la vida misma. A pesar de que la experiencia del pasado que se muestra en *Puerto Calcinado* no es la más esperanzadora, no deja de existir un “nosotros” como voz poética que narra ese entonces. Como ya mencionamos en el primer capítulo, la atomización de tejido social que vino como consecuencia de la guerra sucia que caracterizó el accionar paramilitar se ve representada en la soledad de las calles en el poemario, es un lugar sin vecinos, ni amigos cercanos. Sin embargo, en los poemas también se encuentra la resistencia a esta condición de soledad obligada y a la

⁶⁸ En “El Festival Internacional de Poesía de Medellín: Gestión en la aldea global”, Enrique Yepes afirma que algunas de las iniciativas que tuvieron lugar en las décadas de los 80 y 90, como el Festival, tenían como intención trabajar de forma común y social la experiencia de la violencia para así hacer frente a la “pérdida de sentido colectivo” promovida por el individualismo que el contexto exigía en ese entonces (102) y fortalecer el trabajo común al promover “un sentido de comunidad que está siempre amenazado en Colombia.” (96). Yepes cita la página de este Festival que se define a sí mismo como “un campo de acción comunicativa y terapéutica, necesario para una ciudad y un país en el que las relaciones cotidianas son violentas (...)” (95). Estas iniciativas fueron uno de tantos modos de reconstruir “un espacio público generalmente deteriorado por la violencia.” (97).

fuerza: la voz poética se resiste a hablar exclusivamente en primera persona, para referirse a los lugares comunes habla siempre desde un nosotros que no desaparece.

Ya hemos mencionado anteriormente que el lugar donde se desarrolla el poemario se caracteriza por unas condiciones geográficas particulares de calor y sequía; mencionamos también que de estas condiciones se desprende una natural esterilidad de la tierra y de la vida misma en los terrenos y las aguas de *Puerto Calcinado*. Sin embargo, existe en este mismo plano de vegetación una figura que representa los múltiples intentos de la vida por surgir en medio de la hostilidad de un contexto determinado; he querido nombrar como “formas precarias de la vida” a esta vegetación escasa y pobre que existe a pesar de todo. En “Miedo” vemos que la voz poética se dirige a su madre para recordar tiempos pasados: “Recuerda nuestra estancia eterna en los rincones de la casa / cuando aún llovían tardes grises en la arena / y la lluvia mohosa venía con Abril / y todavía no tenía miedo.” (23). El tiempo que se recuerda en este poema es anterior al presentado en la mayoría de los demás poemas y está vinculado espacialmente a la lluvia, es decir, a una forma del agua que aparece escasas veces en el poemario y que, a diferencia del agua o del río, no se relaciona con la escasez, la esterilidad o la muerte. En esta ocasión, la lluvia es caracterizada como “mohosa” y con esto empieza la configuración de una forma de vida vegetal que no es amplia ni frondosa, como las montañas o la selva, pero que es vida al fin y al cabo en un lugar donde todo es “desierto y ceniza”. Además, se vincula esta forma de vida, esta “lluvia mohosa” a un tiempo anterior al miedo, característico de la infancia de *Puerto Calcinado*, es decir que la emoción vinculada a esta forma de vida ya no es la desesperanza ni la infertilidad ni la muerte. El moho, según el CDC⁶⁹, es un hongo que se encuentra tanto en ambientes interiores como exteriores y se da principalmente en la convergencia de calor y humedad mediante la

⁶⁹ Centros para el control y la prevención de enfermedades

propagación de esporas. Como ya mencionamos, la humedad en los espacios del poemario es bastante limitada y al estar presente se muestra estéril e improductiva, pero la existencia de este moho habla de una proliferación de la vida en medio de esa escasa humedad, así ésta se relacione con la descomposición de materia orgánica e incluso llegue a representar una forma de amenaza para otras vidas.

En “Quédate” vemos que la voz poética se dirige nuevamente a una mujer que, en esta ocasión, parece ajena al colectivo desde el cual se enuncia quien habla y, como anuncia el título, en los versos que componen el poema se le pide a esta mujer que se quede en el lugar desde el cual se enuncia la voz poética. Por primera y única vez en el poemario, la voz poética se expresa en tiempo futuro y, a modo de promesa de la estadía de esta mujer, que bien puede ser una representación de algo más, se anuncia que “Te veremos larga / y fluvial” (31). Todos estos son adjetivos que distan ampliamente de las demás descripciones del poemario ya que son abundantes y cercanos a la vida. A pesar de que la localización en general del poemario puede describirse como “fluvial”, nada más en los poemas es señalado de este modo; y todo aquello que se encuentra cercano o incluso que pertenece al río no está enmarcado en términos de vida, prosperidad o esperanza futura, todo lo contrario. Este es uno de las contadas ocasiones en las cuales el agua y sus derivados abandonan el campo de la muerte para abrazar lo que les corresponde en su silencioso *work-of-being*: la vida y, con ella, la esperanza. Los versos continúan describiendo la percepción que, a futuro, tendrá este “nosotros” que asume el rol de la voz poética: “como si fueras de musgo / o de tierra mojada” (28). Este símil reúne dos términos que también se relacionan con formas de vida: el musgo se acerca bastante al moho ya que es una forma de vida muy primitiva y elemental que crece en gran variedad de superficies y que suele ser de pequeña altura. Los musgos tienen varias particularidades en las cuales me gustaría

profundizar porque considero que su aparición en el poemario, por más escasa y esporádica que sea, no es gratuita ni arbitraria: el musgo solo necesita algo de humedad y puede sobrevivir a épocas secas, marchitándose pero reverdeciendo al volver a recibir algo de humedad. El musgo es una forma de vida capaz de crecer en todo tipo de superficies: sobre el pavimento, sobre la piedra, en el muro y en el suelo. La presencia del musgo es la propuesta de una vida que crece a pesar de las condiciones del entorno, una vida que no es abundante (como la selva o las montañas) ni hermosa (como las flores), pero una vida fuerte que se alza en medio de la escasez y la desesperanza del *Puerto Calcinado*.

Versos más adelante, Cote presenta una imagen bastante fuerte que pone en diálogo todo lo que ya sabemos que es este mundo con los intentos de resistencia que intento visibilizar en esta porción del escrito: “y ahora sólo te tenemos a ti / que quieres llover sobre la siembra quemada / y traes la lama y el moho / a este plano escarmentado de luz.” (32). La imagen de la siembra en estas condiciones recoge un poco lo que sucede en momentos tempranos del poemario: el fuego destructor arrasándolo todo y destruyendo todo a su paso, provocando la huida de muchos, incluyendo el “nosotros” que es la voz poética. La siembra es una forma de representar todo aquello que todavía no es pero que ha sido sembrado para que algún día sea, es decir, la acción en pro de un futuro y, con ella, la esperanza en el mismo. De nuevo aparece la lluvia como una forma del agua diferente al río o al agua que se bebe, desmarcada la muerte y más cercana a una esperanza de mejorar el panorama. La intención de llover sobre la siembra quemada es, de algún modo, enmendar algo que está dañado, de revivir aquello que está muerto. Esta presencia que anhela algún tipo de restauración viene acompañada de “lama y moho”, ambos términos en algunos lugares figuran incluso como sinónimos: ambos elementos son destinados al lugar desde el cual se enuncia la voz poética, que está descrito como “este plano

escarmentado de luz”, es decir, un lugar oscuro cuya oscuridad ha venido como consecuencia de algún acto anterior, como una retaliación.

La lama es un lodo blando, pegajoso y suelto que se halla en lugares que han tenido contacto con el agua durante mucho tiempo, es un vestigio de la humedad, es decir, la ceniza del agua. No queda duda de que esta persona (y aquello que está representando en el poema) ha gozado de una cercanía permanente e incluso pertenencia al agua, pero al agua que tiene la intención de traer vida. Sin embargo, llover sobre la siembra quemada no es la mejor solución para sanar un terreno que ha sido destruido por el fuego. La quema del suelo es una táctica utilizada de manera voluntaria, aunque poco recomendada, para control de malezas ya que es una solución de muy bajo costo; sin embargo, presenta varias desventajas que van desde el riesgo de provocar un incendio de grandes proporciones hasta la erosión del terreno y su consecuente esterilidad. Menciono todo esto porque considero que un acercamiento a esta imagen desde su práctica agrícola⁷⁰ puede facilitar una lectura de nuestra realidad como aquella siembra quemada y de los algunos esfuerzos que se han hecho para restaurar la tierra como esa intención de llover sobre la siembra quemada. Al quedar un terreno completamente desnudo de vegetación, queda desprotegido y todos los elementos que lo componían quedan reducidos a una amplia capa de cenizas que curiosamente contiene los minerales necesarios para que las plantas vuelvan a crecer. Si llueve y las cenizas son lavadas por el agua, los minerales liberados se pierden; y si llueve en grandes cantidades, el suelo será incapaz de absorber el agua, entonces está escurriéndose por el terreno descubierto y causará erosión en el mismo, desembocando en una pérdida total de la tierra quemada.

⁷⁰ De acuerdo a la página web de “Buenas Prácticas Agrícolas” de la Universidad de Costa Rica.

El primero tiene que ver con las apariencias: pareciera que el agua de la lluvia fuera la mejor solución para sanar un terreno arrasado por el fuego, pero no necesariamente. Tendemos a pensar de manera binaria y creemos que la solución para algún problema está en su contrario, pero ésta no es más que una aproximación carente de riqueza; urge aprender a leer la solución en el fuego que arde y destruye sin tener que sufrir la espera del agua que escasea. Es creer que toca esperar a una “paz” futura e incierta (contraria a la violencia pasada y presente) que eduque para que algún día sean posibles los diálogos sanos y respetuosos con el otro. ¿Y qué si, mejor, empezamos a llorar los muertos de todos así sean del “bando” contrario, como sucede en *Los Escogidos*? ¿Será posible que el mismo fuego nos lleve a entender que el otro que huye con nosotros de las casas incendiadas también padece el mismo miedo? Y en medio de esa huida, ¿podremos agarrar su mano, igualmente temblorosa, y así dejar de lado todo lo que creemos que nos separa? No se trata esto de acoger la guerra como solución y no mirar a un futuro con más luz y menos muertes. Se trata, más bien, de cambiar la mirada acerca del presente que nos tocó vivir, a unos más y otros menos: de buscar en medio de ese fuego que arde y destruye algunos espacios cotidianos y cercanos que nos permitan ir tejiendo el telar que la violencia ha desgarrado.

El segundo punto que quiero resaltar tiene que ver con el tiempo que separa el terreno ardiendo y la lluvia trayendo vida: es necesario esperar a que la tierra absorba los minerales liberados por las cenizas para que éstos puedan ser aprovechados y así la quema no sea en vano. Quiero hacer énfasis en el tiempo que toma entre la quema del suelo y que la lluvia resulte provechosa para el mismo, porque esto no es inmediato. Con seguridad, la lluvia para un terreno sano es sumamente necesaria pues de ella depende gran parte de la producción de vida, energía y fruto en casi cualquier siembra. Pero hay que tener en cuenta el estado actual de nuestra tierra: es

un suelo quemado y, por lo tanto, no responde a la presencia del agua del mismo modo que un terreno sano y fructífero. Sanar la tierra es un proceso que implica tiempo y paciencia; al entender ese proceso es más fácil sacar beneficio de cada etapa, de cada ciclo que es necesario para llegar a tener un terreno donde sea posible sembrar y cosechar. En este momento tenemos un campo cubierto de una ancha capa de cenizas donde nada crece y todo parece estéril y muerto, ¿seremos capaces de abrazar esas cenizas y tomar provecho de los minerales que pueden ofrecernos?

Lo tercero que quiero resaltar es que la quema de la siembra no es necesariamente el final del terreno: puede haber vida después del incendio. La voz más fuerte del poemario pareciera indicar que con el puerto calcinado, el paisaje roto y el cuerpo herido todo acaba y que, a pesar de los intentos, hay algo irremediable, algo imposible de arreglar. Pero no es así, no tiene por qué serlo: de la quema del terreno surgen los minerales necesarios para que la vegetación vuelva, para que la vida nazca y vuelva a florecer en todo su esplendor y con toda su fuerza. Esto sirve para contemplar y asumir de un modo más esperanzador el panorama del posconflicto: así como el fuego destruye el suelo y todo lo que allí habita (como lombrices, bacterias y hongos benéficos), la guerra también ha destruido muchas vidas a su paso, no solo humanas porque la brutalidad de su fuerza ha logrado arrasar con ecosistemas completos. Pero toda esta muerte, por dolorosa y desesperanzadora que sea, no es nuestro fin y no podemos permitir que lo sea: es urgente disponernos a ver las cenizas no como el final sino como la posibilidad de un comienzo distinto, de una nueva esperanza.

Otra forma en la que se hace visible la resistencia dentro del poemario es el poema mismo, que se muestra en los versos como la intención de hablar o de pronunciarse. En “Llanto” la voz poética interpela a su interlocutora, que en este caso es María, del siguiente modo: “¿De

qué estás hecha?, niña mía / ¿Por qué crees que puedes coserle la grieta al paisaje / con el hilo de tu voz?” (25). Esta pregunta deja al descubierto la intención de María al hablar o hacer explícita su voz, que no es tan visible dentro del poemario: coser algo que está desgarrado y que espera ser enmendado con su voz, con su poema. Ya nos hemos dedicado con gran detenimiento a destacar todo aquello que parece irremediablemente quebrado en cada rincón, cada espacio y cada relación que se establece en los poemas, entonces es tiempo de escuchar también las voces, así sean susurros, de todo aquello que se niega a conformarse con la pesadez y la fuerza destructiva de la violencia. En estos versos también se lee una esperanza escasa pero sumamente necesaria en contextos que comparten la situación de guerra histórica de nuestro país: querer coser la grieta de un paisaje con apenas un hilo de voz. Son estos versos una invitación a tener este tipo de esperanza, que se muestra algo infantil e insuficiente, pero que da un paso más allá de la inconformidad con la situación y se dispone a solucionarla, así sea en niveles diferentes a los esperados. Si ponemos atención al tono que la voz poética utiliza para interrogar a María, podemos identificar algo de burla con duda, es un tono descreído que sugiere ingenuidad en la intención de la niña. Y es que no resulta lógico querer enmendar una grieta de tales dimensiones con un hilo frágil de voz, pero de esto se trata la poesía, porque ella se mueve en un registro diferente y permite unas suturas menos visibles pero no por ello menos importantes.

Por otro lado, en el poemario se encuentran presentes algunas emociones y acciones interpersonales positivas que parecen estar en disonancia con el resto del mundo de *Puerto Calcinado*, porque rompen con ese ciclo de destrucción, violencia y muerte. “Canción para la noche” está dirigido a una María todavía niña, en el cual se le dan una serie de órdenes o recomendaciones encaminadas a que la niña pueda conciliar el sueño en medio del entorno de destrucción y desamparo que caracteriza a la infancia de *Puerto Calcinado*. La voz poética

interrumpe durante tres versos el ritmo de imperativos en el poema para dedicar tres versos para cambiar a un tono más comprensivo e incluso informativo: “Yo sé del animal que te devora por dentro / pero el amor es un hueso / que rompe todos los lados del cuerpo.” (33). Por primera vez en el poemario, el amor es nombrado, pero se muestra destructor y nocivo, como permeado profundamente por todo aquello que lo rodea. En esta primera ocasión, el amor está descrito inicialmente como un animal que devora -a María, específicamente-; al mostrar al amor como aquello que destruye el cuerpo de esta niña, que come con ansia y rapidez de ella, se iguala tácitamente con los pájaros que vienen “a comerse tu piel” (47). El rol destructivo que caracteriza al amor en esta ocasión está complementado por los siguientes versos, donde se describe como “un hueso / que rompe todos los lados del cuerpo.”. Al hablar del amor como un hueso, la voz poética permite un amplio espectro de posibilidades a la hora de relacionar estos dos términos. El hueso es, en primer lugar, una estructura crucial para los seres vivos vertebrados ya que permite sostener carne, tejidos, vasos sanguíneos y demás. El hueso se caracteriza por ser una pieza sumamente dura pero muy liviana al tiempo, soporta grandes cantidades de peso y presión sin ejercer una carga para el cuerpo que mueve. Sin embargo, la función que se le otorga en el poema es radicalmente diferente, ya que en lugar de sostener y mover el cuerpo, lo rompe.

Sin embargo, ésta no es la única aparición del amor dentro del poemario, lo que permite una resignificación gradual y positiva del mismo. En “Siembra triste” somos testigos de la violenta ruptura que sufre la relación hombre-naturaleza; la voz poética advierte a su interlocutor de no salir del lugar donde se encuentra, el “afuera” que es característicamente rural se encuentra adjetivado desde el dolor y la muerte provocando un fuerte rechazo hacia el ser humano. A pesar de la crudeza del poema, sus últimos versos dan a conocer un amor todavía existente en este mundo desolado y triste: “No salgas y no habrá otro espanto / que el de este / redondo fondo

sembrado de lo muerto / donde aún, / ahíto / y diezmado, / te amenaza el amor.” (40). Las condiciones que detallan el estado del amor en este poema siguen siendo poco positivas o esperanzadoras, su existencia se muestra amenazante para quien va dirigido el poema. Aquí se describe un campo vacío “sembrado de lo muerto” y de dolor, en el cual todavía queda algo de amor, así sea en condiciones de escasez e incluso enfermedad, como se muestra en los últimos versos.

En “Malgastado perdón” vemos, desde el título, que existe el perdón en este mundo, aunque éste no escape de la caracterización típica de este lugar al mostrarse desgastado. La voz poética inicia localizándose desde un “nosotros / que somos humanos” (27), para hablar de un don que le ha sido dado específicamente a este colectivo humano: “la malograda cosecha / del macerado perdón.” (27). A pesar de la connotación negativa de los adjetivos que caracterizan al perdón en estos versos, es muy importante su aparición dentro de un lugar donde todo está roto tanto a nivel social como personal y donde abunda la desolación y la muerte. Versos más adelante es descrito como “único / amargo / y malgastado” (27) y como “bálsamo rancio” (28), pero sigue siendo descrito como “nuestro”: así como es nuestro el puerto quebrado y la siembra quemada, también es nuestro el perdón que crece sembrado con rabia y regado a diario con piedad. La descripción que la voz poética da del perdón pareciera estar muy a corde a la caracterización de otros espacios del *Puerto Calcinado*, pero de repente está perdón se convierte en “mil perdones” (28), es decir, hay una multiplicación exponencial del mismo, en medio de un lugar llamado estéril, infértil y muerto.

En la última porción del poemario empiezan a aparecer pequeños visos de “deseo”, que ha sido inexistente en poemas anteriores y que, de algún modo, representa una relación entre dos personas. En “Es inconveniente tu cuerpo”, la voz poética se dirige a un otro para describir su

cuerpo desde adjetivos muy cercanos a la fauna y a la flora: “No convienen sus mansedumbres animales, / el escándalo de selva que respira / ni el escaldado estruendo de la espalda / que cosecha la hierba del delirio.” (53). Si bien el poema parte de lo poco que conviene el cuerpo descrito, éste aparece ya no desde sus necesidades no satisfechas, su escisión o incluso su ausencia de vida. Hay entonces una resignificación del cuerpo a través del deseo: “Es inconveniente tu cuerpo / que sucede en lúcida desnudez / y multiplica el deseo / como a una bandada de palomas espantadas.” (53). Estos pequeños matices que ofrece el poema marcan una visión diferente sin constituir el extremo opuesto de lo que hemos trabajado en capítulos anteriores. El mismo cuerpo que no ha podido saciar su hambre y su sed, el mismo cuerpo que ha sido traspasado, roto en pedazos y agujereado, incluso devorado por las aves es capaz de mostrarse deseado por un otro o deseando a ese otro: no son realidades mutuamente excluyentes. Además, la misma naturaleza que antes ha rechazado al ser humano queriendo “abrir agujeros en la tierra para obligarnos a morir” y que se ha negado rotundamente a relacionarse con él ahora se dispone a representar visualmente el deseo.

En “Una vez más” Cote ofrece otra mirada acerca del cuerpo que, igual que la anterior, matiza su aparición violentada y carente a lo largo del poemario, este poema presenta un encuentro muy anhelado después de una larga espera. Esta forma de relación, la espera, implica el deseo de ese otro que todavía no llega, muestra una afinidad entre los seres humanos, un vínculo positivo también cercano al amor. La voz poética le habla, en un tono más dulce y amable, a la persona esperada⁷¹: “Es la hora del rastro de ruido en tus zapatos, / del agolpamiento de los pasos que preceden / a ese largo / tu arribar sin ti / que es esperarte.” (58). La presencia de

⁷¹ Esta espera anhelada que acaba en reencuentro le hace frente, por ejemplo, a la espera eterna de los que no volvieron, los desaparecidos.

ciertos objetos en estos versos son cruciales para la construcción de la imagen: la persona esperada viene caminando ya cercana a la voz poética. En esta ocasión, los pies humanos aparecen con calzado mientras que anteriormente estaban descalzos y se les quemaban los talones al escapar de las “casas incendiadas”; estas pequeñas pistas marcan una diferencia significativa de la situación que se vive en cada poema. El poema define la espera como “ese largo / tu arribar sin ti”, dejando ver que en la espera la persona que espera tiene siempre presente al que todavía no llega, es decir que no se rinde. La voz poética continúa exponiendo el cuerpo de un modo cada vez menos violentado, marcando puntos grises en su representación en el poemario: “Vienes a entregar / tu cuerpo / mientras yo exhibo / la novedad de mi espalda recién lavada / como una buena noticia.” (58). Estos versos toman una distancia todavía mayor de las otras representaciones del cuerpo en el poemario: hay una entrega voluntaria del cuerpo hacia un otro que también se expone de vuelta, esta es una pequeña muestra de una resistencia contra la desconfianza y la ruptura de las relaciones personales como consecuencia de determinadas estrategias de guerra. Continúa la narración de la llegada: “Te quitas los zapatos en la puerta, / y ese / es el tiempo que empleo / en destejer tus cuerpos de mi cuerpo” (58): los pies vuelven a estar descalzos, pero ya no por una huida en pro de salvar la vida sino en señal de descanso al llegar al hogar donde se le ha esperado. Además, se introduce una nueva forma del cuerpo que se alza, desde mi perspectiva, en contra de la atomización del tejido social descrita en el primer capítulo. Aparecen los cuerpos en plural “una vez más, / de no contar, / una vez más, / de no pedirte que me cuentes, / cuántos somos.” (59), que se resisten a la soledad y al individualismo promovido por la atomización del tejido social.

Esta porción acaba con “Indicio” en el cual la voz poética tiende literalmente su mano a un otro: “Es para ti que impertinente / deslizo / en la marejada de la noche / el indicio helado de

mi mano. / Mi mano incalculable / mi mano que alcanza tu mano en otra casa.” (60). Estos versos añaden un elemento muy importante a la resignificación: la casa, que ha sido ampliamente trabajada pero siempre en relación con la infancia rota del poemario. Frente al calor extremo provocado por el fuego que ardiendo destruyó todo a su paso, se tiende una mano fría pero capaz de alcanzar una mano ajena, aunque no desconocida, en otra casa. También ofrece un acercamiento diferente al cuerpo fragmentado e incluso de la relación del cuerpo con el vacío: “Me desviste de piernas, / y de brazos, / y tú no aciertas a creer que soy yo. / Yo sin cintura, / sin blanca, / sin salientes, / sin medir el agujero de mi mano vacía de la mano / que deja que pasen los iceberg / y los vientos.” (60). En este caso, la voz poética menciona -al igual que en “Fervor de tierra”, por ejemplo- partes del cuerpo humano sin mencionar éste en su totalidad, se muestra textualmente fragmentado, pero a diferencia de “Fervor de tierra”, este desmembramiento textual no se relaciona con heridas, finitud ni muerte. Por el contrario, este cuerpo se encuentra desvestido en lo que parece ser una escena de gran intimidad, no necesariamente sexual, entre la voz poética y su interlocutor. También se hace mención del vacío, pero en este caso solo afecta una porción del cuerpo: la mano, que es la que ha sido tendida para establecer contacto con el otro a la distancia. El poema finaliza con la voz poética expresando la confusión que genera en su interlocutor la manera en que ella llega: “Y tú no atinas a pensar / que yo llegaría así / . . . / crees que es otra vez el ténpano / o el pánico. / Pero solo es mi mano, / mi mano / o la mañana” (61). Sus palabras muestran que la otra persona espera de nuevo el miedo, que ya ha sido narrado en poemas anteriores, y le cuesta creer que lo que llega es una mano que se le ha tendido, que se iguala a la mañana, es decir, la luz dentro de la oscuridad.

El último espacio que quiero resaltar dentro del poemario es una intersección entre la mujer (y de los roles que históricamente se le han atribuido⁷², como la costura) tradicionalmente femeninos y el mito, y que constituye más un lugar de agenciamiento⁷³ que de resistencia a la vida que ofrece *Puerto Calcinado* en general. Como pudimos ver en los capítulos anteriores, la figura masculina del padre, que goza de una riqueza importante en cuanto a apariciones y descripciones, está fuertemente construida con elementos violentos, destructivos y opresivos. De igual modo, establecimos la relación entre la figura del padre y otras instituciones como Dios, la Historia y el Estado, cuyo rol protector no se cumple y, por el contrario, es subvertido al ser estas instituciones, y el padre, los causantes de la violencia, el sufrimiento y la muerte. A partir de la mitad de *Puerto Calcinado* empiezan una serie de apariciones relacionadas con el campo de la costura (tejidos, telas, agujas, hilos, tijeras), el cual se muestra exclusivamente “femenino”. En “Olvidado paisaje” la voz poética se compara a sí misma con una “muñeca rota” en manos de un hacedor que le presta poca atención, pero que tiene dominio por completo de ella y de su cuerpo, tiene la capacidad de poner y quitar cosas de él. En el poema siguiente, “Lección para Penélope”, Cote presenta un giro completo a dicha situación: “Con hilos dorados / hilos de plata / que las

⁷² En la entrevista con Miguel Idefonso, Cote afirma que no cree "en la existencia de ningún tipo de esencialismo de género en la escritura, . . . Sin embargo, hay ciertos imaginarios y formas referenciales con las que constantemente lidia nuestra escritura, constructos que están en el mundo e interfieren en nuestra manera de percibirlo. Sucede, por ejemplo, que el espacio de la casa se asocia a lo femenino, como lo hacen también ciertas labores como la costura, el bordado, el cuidado de los niños y de los alimentos. Todos esos constructos están en mi primer libro porque yo crecí en un mundo que pretendía mostrarse de esa forma. Sin embargo, dichos espacios a su vez están revertidos en esos poemas ya que han sido quebrados y trastocados por la historia. También es posible contemplar la idea de toda poesía como un ejercicio de la escritura femenina, entendiendo ese orden como aquel que no está en el centro de enunciación del poder y que no usa las gramáticas tradicionales y oficiales, que por consiguiente estarían asociadas a lo masculino. Podríamos pensar en una dicotomía así, pero recordando que eso también es una metáfora."

⁷³ A pesar de que en el contexto existe una “ausencia de voz y de espacio” en las mujeres jóvenes (Estrada, Ibarra y Sarmiento, 139) que las hace vulnerables frente a las estrategias de manipulación de los actores armados, el poemario presenta precisamente a la mujer joven, incluso a la niña, como sujeto de agencia con capacidad de subvertir para su beneficio la situación.

niñas aprendan a coser.” (47). De entrada se menciona a Penélope como intertexto y motivo de este poema: la espera de Penélope fue determinada por un compromiso público de terminar un tejido para el rey Laertes, al terminar ella escogería a un pretendiente para casarse y renunciar al regreso de su esposo Odiseo. Para prolongar el tiempo de espera, en las noches destejía todo lo tejido durante el día y así retrasar el momento de cumplir con su promesa. En estos términos, Penélope asume una agencia importante ya que burla lo que le es impuesto por ley para permanecer fiel a su esposo y a sus deseos personales e íntimos. En el tejido, que es uno de sus espacios privados, es en donde se materializa su decisión completamente intencional de subvertir la norma para tomar las riendas de su situación y distanciarse de un sufrimiento pasivo de la misma.

En los primeros versos del poema, la instrucción va dirigida exclusivamente a las niñas, quienes han sido a lo largo del poemario las principales víctimas de la situación de violencia y desamparo tanto dentro como fuera de la casa. Enseñarles a coser es, de algún modo, darles un tipo de agencia sobre su situación y esto se confirma con la última estrofa del poema: “¿Dónde me pusiste los hilos que te di? / ¿Dónde las tijeras?” (47). En momentos tempranos del poemario, la voz poética expresa poca acción ejercida por ella o por el nosotros que a veces utiliza para localizarse; incluso cuando está presente la infancia, ésta carece de acción dentro del mismo, figura solamente como destinatario de las palabras, no como agente de la acción. Pero en este poema ya vemos una niña⁷⁴ que es sujeto de la acción que se describe: no solo se le enseña cómo coser, sino que ha escondido los hilos y las tijeras que le fueron dados. La voz poética continúa su reclamo hacia la niña diciéndole: “No me mires con ojos de anciana / niña Parca,” (48) y con

⁷⁴ Deja de ser aquella que interiorizó el aprendizaje de la mujer como la víctima que debe soportar todo (137) y que fue “educada para perder su voz” (139), como afirman Estrada, Ibarra y Sarmiento.

estas palabras introduce en el poema otra figura mítica, en este caso romana, que son las Parcas, es decir, ancianas que controlaban -con un hilo y unas tijeras- el destino de cada mortal, decidiendo su muerte al cortar el hilo. Los elementos que la niña del poema ha escondido, los hilos y las tijeras, son los mismos que utilizan las Parcas en su importante labor, y al ser llamada “niña Parca” se le está otorgando una gran responsabilidad, así como una importante capacidad de decisión. El poema finaliza con una clara instrucción para esta niña: “las niñas malas deshacen su tejido por las noches. / Apréndete bien esta labor.” (48). Más que aprender a coser, lo que la niña del poema debe aprender es la agencia de Penélope en su historia, así esto implique desobediencia.

Con todos estos ejemplos resulta imposible reducir el poema -y la realidad- a extremos que no se tocan porque existen matices a pesar del contexto que se padece. En lo más profundo de las cenizas del *Puerto Calcinado* existen elementos, muchos casi microscópicos, que nutren la siembra que se ha quemado y que abonan, de poco en poco, su futuro reverdecimiento. Elegir este hilo del telar -la resistencia- para leer el texto me permitió encontrar puntos medios y me evitó caer en la peligrosa trampa de la homogeneización, pero sobre todo de la desesperanza. Como afirma Castillo Gálvez: “La literatura en uno de los ámbitos que asumen la función de escritura de resistencia: dispuesta a abrir otras lecturas que enriquezcan nuestro acercamiento al acontecimiento, al dato histórico.” (251).

ANEXO

ENTREVISTA CON ANDREA COTE

Entrevista con Andrea Cote – 8 de diciembre de 2016

Andrea Cote (AC): Juanita, cuéntame del trabajo que estás haciendo.

Juanita Palacio (JP): La verdad, yo llegué a tu poesía de una manera súper curiosa, yo llegué ordenando libros en la librería y un día vi tu libro y me puse a leerlo y me gustó, el último, *La Ruina que Nombro*. Después me puse a mirar qué otras cosas hay publicadas acá tuyas y llegué a *Puerto Calcinado*, que yo lo tengo en la edición del Externado, y me llamó mucho la atención porque es una poesía muy cotidiana, no es como esa poesía elevada de los grandes... como al poesía francesa que alcanza a ser a veces compleja, a veces hermética, y que la gente a veces piensa que eso no lo entiende nadie. El hecho de que sean espacios cotidianos, personajes cotidianos y familiares, es muy cercano y eso me llamó mucho la atención. Entonces por ahí llegué. Ya la vengo leyendo periódicamente...

AC: Gracias por leerla, en primer lugar.

JP: También durante el trabajo en la librería a mí me surgía la pregunta sobre qué estaba pasando con la poesía colombiana contemporánea.

AC: ¿Y qué librería era esta?

JP: Tornamesa

AC: ¿Y dónde queda esa librería? No sé...

JP: Hay dos sedes, una queda en Avenida Chile, el centro comercial, y la otra queda en la Zona G, en la setenta con quinta.

AC: Bueno, no las conozco pero creo que me han regalado libros de allí, creo que es una librería muy buena, pero es más o menos nueva ¿no? Tiene menos de diez años...

JP: Sí, la sede de abajo, que es la más vieja, tiene como cinco años.

AC: Exacto, sí.

JP: Sí, entonces como que yo veía muchos lectores de narrativa colombiana y de novela colombiana contemporánea, incluso de ensayo, pero de poesía casi no... Entonces por ahí también me entró la pregunta de qué está diciendo la poesía colombiana contemporánea. Y ese es como uno de los intereses más transversales, digamos.

AC: O sea, eso es una pregunta que tienes, lo que me acabas de decir.

JP: Sí.

AC: La poesía colombiana contemporánea, como bien dices, el interés transversal. Y luego también tienes la inquietud sobre la poesía, digamos, sí, digamos cotidiana.

JP: Sí, como de los espacios cotidianos y familiares.

AC: Y el lenguaje directo en la poesía también.

JP: Sí, porque igual yo creo que sí hay algo particular en el uso del lenguaje en la poesía.

Obviamente la poesía no habla igual que la novela o que el ensayo o que la historia o que el periodismo, obviamente tiene una particularidad. A mí me interesa ahondar en esa particularidad del lenguaje de la poesía y en qué permite decir que no permiten decir los otros registros, porque igual por eso sigue existiendo la poesía, pienso yo.

AC: Claro...

JP: Entonces, yo quería al principio hacerte unas preguntas...

AC: ¿Y esto es para un trabajo tuyo de la universidad, para tu tesis? ¿Para qué es, para un artículo?

JP: Para mi tesis porque después de darle muchas vueltas al asunto sé que sí quiero trabajar poesía colombiana contemporánea y ya me casé con la obra, voy a trabajar *Puerto Calcinado* y ahí voy con la lectura juiciosa...

AC: ¿Y vas a trabajar otros autores también, en la tesis?

JP: Por ahora no, la verdad por tiempo. Me habría gustado armar tal vez un corpus más grande, con tres o cuatro autores más, pero pues el tiempo ya no da. Entonces la verdad prefiero hacer solo el trabajo de *Puerto Calcinado*, muy juicioso y riguroso con el contexto.

AC: Pues qué suerte tengo, ya quiero que esté lista la tesis (risas).

JP: (Risas) Yo también quiero que esté lista ya.

AC: ¿Cuándo la tienes que entregar?

JP: En marzo.

AC: En marzo... ok. Sí, pero como es un libro bastante corto... Yo hice mi tesis también sobre una escritora contemporánea también, mi tesis del pregrado, sobre Blanca Varela. Que esa es una cosa que debes anotar porque ahí vas a encontrar que esa es una poeta que influye mucho en la manera en que se construyen ciertas metáforas de *Puerto Calcinado*. Hasta que yo no descubrí a Blanca Varela, que es una poeta peruana, no sé si la has leído...

JP: Digamos que yo saqué tu tesis, la tienen en la Luis Ángel, y la estaba leyendo, pero no la he terminado. Pero sí he notado que hay un par de diálogos sobre todo con el tema del cuerpo y la carne, he notado yo.

AC: Exactamente... esos serían los dos aspectos fundamentales. Y es la única poeta contemporánea que tiene un epígrafe en el libro, y como tú bien sabes...

JP: Son unas pistas...(Risas)... Pistas increíbles...

AC: (Risas) Sí, son digamos información paratextual en la que un autor, sin que el autor tenga ningún privilegio para decir cómo debe ser leída su obra,... es un paratexto que ayuda a contextualizar, es como otra manera de escritura. Una escritura sobre la lectura. Entonces digamos que, como todas las veces, ese libro *Puerto Calcinado* puede ser una excusa para hablar de cosas que te interesan, es simplemente un pretexto para hablar de esas cosas que te interesan, que son el lenguaje poético, la particularidad del lenguaje poético y además pues cómo eso se observa en el caso particular de la poesía colombiana y sus tendencias. Pues a mí me parece un proyecto de tesis viable... a pesar de que la autora sea yo (risas). Y si te gusta el libro, pues hay maneras de trabajar con el libro a través de temas más importantes... o sea, a través del libro para trabajar temas que son más importantes que el libro. Antes de que me hagas tus preguntas específicas, te voy a decir un par de cosas antes de que se me olviden. Yo creo que la poesía cotidiana es muy importante y el lenguaje cotidiano, y eso atañe a una tensión permanente en la poesía del siglo XX, que es una tensión que tú vas a encontrar desde los poetas de la vanguardia hasta nuestros días. Es la discusión entre los poetas del lenguaje, por decirlo de alguna manera,

que son los poetas que un poco partiendo de una teoría... un buen teórico para esto podría ser T.S. Eliot, en un ensayo breve que se llama *La tradición y el talento individual*, como para darte ideas de por dónde agarrar estos temas gigantes. Ahí él habla de la despersonalización, él dice que el poeta, para poder ser universal, tiene que despersonalizarse, o sea no tiene que usar su experiencia cotidiana. Un poco ese es el tipo de discurso que apoya una escuela de la vanguardia, que es una escuela que regresa en distintos momentos del siglo XX con *revivals*, y que es la escuela que privilegia el lenguaje. Y luego siempre ha habido la otra tensión de una poesía... La pregunta como la estoy enfocando en este momento es dónde se encuentra el yo lírico, porque un libro como *Puerto Calcinado* pues viene de una tradición donde el yo lírico es un sujeto... es una persona, persona en el sentido de que es una construcción, es decir no es el autor mismo, Andrea Cote, la señora particular, pero sí actúa como alguien que está usando su experiencia. En cambio, al poeta de vanguardia le interesa disolver, vaporizar el yo lírico, que el yo lírico no tenga esa gran importancia, al poeta de vanguardias o al poeta del lenguaje, por decirlo de alguna manera. Esa tensión no es solo de ahora, es permanente en el siglo XX en la poesía. Y, por ejemplo, en el campo de la tradición norteamericana se ve muy claramente en la tensión que hay entre los poetas del lenguaje, así se llama la escuela, y los poetas confesionales como Sylvia Plath, Anne Sexton, Robert Lowell... Esos poetas, que no sé si los has leído, son poetas que utilizan su vida y la confesión. Digamos que lo que hace particular a ese lenguaje poético es usar los ritmos y las formas del lenguaje cotidiano, del lenguaje que usamos todos los días para que entre a la poesía. Cuando hablo de las formas, me refiero no solamente a las formas en abstracto sino a la entrada a la poesía de géneros como la carta... Por ejemplo, *Puerto Calcinado* tiene un destinatario, un apóstrofe poético se llama eso, es una figura, alguien a quien se le habla, que es una hermana, y un poco lo que está haciendo ahí es reproduciendo un lenguaje que no es habitual o que

supuestamente no pertenece a la tradición literaria, a pesar de que no es que esté innovando en eso, ¿no? Hay una tradición también de eso, del destinatario en la poesía. Pero estaba utilizando, en sentido abstracto, formas de la vida cotidiana, como el diario, la carta, etc. La poesía colombiana yo creo que tiene otro aspecto y eso no lo has mencionado sobre *Puerto Calcinado* porque no es el aspecto más evidente, es que es muy difícil sobreponerse a la historia convulsa, a la historia de la guerra del país. Entonces eso también hace que esa tradición de poesía donde el yo poético es un yo poético que se ubica en la realidad y no en el esplendor y el juego del lenguaje, que es lo que hace como decir Mallarmé, creo que estabas pensando en Mallarmé cuando mencionaste a los franceses...

JP: Sí, total... De hecho, no lo dije, pero detrás de esos espacios cotidianos y de esa familiaridad que me llamaron la atención... Poner eso en diálogo con una realidad social particular con la que dialoga el texto, me llama mucho más la atención porque yo soy consciente de que la obra nace en una realidad y está anclada en una realidad así no la represente directamente o así no se refiera a ella directamente. Entonces me llama la atención cómo el poemario puede dar cuenta de esa realidad sin decir “no, pues es que estaba pasando esto...”

AC: Claro, lo que trata es de hablarlo subrepticamente. Por ejemplo, hay un poema que se llama *Casa de piedra*, en el que hay una imagen al final...es uno de los primeros poemas y como siempre está hablando de las hermanas, y al final hay unos ataúdes, una imagen con unos ataúdes vacíos y blancos. Eso realmente pasó, eso se refiere a una masacre que hubo en abril de 1998 en Barrancabermeja. Pero en lugar de narrar la masacre, porque en un país que hay tenido tanto discurso sobre la violencia, pues... Todo eso no es consciente, yo pensaba en eso después, pero

yo no quería ser una poeta documental y esto es lo que está pasando y decir quiénes son los malos... Sino justamente ver cómo la violencia un poco entra por las ventanas de la casa, tratar de verla como ven los niños, como un estruendo, como una confusión, como algo que viene y rasga su universo por la mitad pero no tienen discurso, no tienen explicaciones y ese tipo de cosas. Entonces en la poesía colombiana también ha sido muy privilegiada la presencia del yo lírico, tanto personal como colectivo, porque es una poesía que ha tenido que hablar mucho de la violencia. Para referirse a ese asunto de la violencia en la poesía colombiana concretamente te recomiendo el prólogo de una antología que hizo Juan Manuel Roca que se llama la casa sin sosiego, que un poco dice como que no puede haber poesía colombiana por fuera del tema de la violencia, nuestra literatura está anclada a eso. Entonces pues claro, la poesía de vanguardia no es, o del lenguaje que es un poco abstracta, más artística, más conceptual tiene un lugar y tiene una escuela en Colombia pero no es la más fuerte en mi opinión, por eso mismo, porque para un escritor colombiano abstraerse de su contexto parece un poco... no digo que no sea posible y no digo que no esté bien abstraerse y hay grandes poetas de vanguardia que escriben cosas fascinantes. Pero hay una escuela muy fuerte en la poesía colombiana del yo lírico que se ubica en una situación social y que además habla de las circunstancias históricas. Y bueno, lo otro de que sea una poesía más entendible, eso tiene que ver justamente con ubicar la tensión poética no en la materialidad del lenguaje única y exclusivamente, como digamos Huidobro, que tiene un poema que dice: "la golondrina, la golonniña, la golongira...". Es un poema donde lo que tú estás ahí es viendo la fiesta del sonido. Esta poesía cotidiana y esta poesía que usa las formas del hablar de todos los días ubica la atención más bien, yo creo, en las imágenes y las atmósferas que pueda crear y yo creo en eso y la poesía que a mí me gusta más hace eso también.

JP: Bueno, yo quería preguntarte, en primera instancia, si podías contarme un poquito más acerca de tu vida. Yo obviamente he leído lo que hay en internet y lo que aparece en los libros, pero quería saber si me podías contar sobre dónde naciste, luego cómo te desplazaste para estudiar y luego para enseñar... como esos desplazamientos.

AC: Sí, bueno, yo te voy a contar, pero primero te voy a enviar un link a una entrevista reciente, para que la tengas en tu archivo, no es lo primero que sale y para mandarte... que es como la más, en mi opinión, actualizada como de mi proceso y demás. Porque no es lo primero que a uno le sale en internet. Entonces bueno yo nací en Barrancabermeja, Santander, en ese oscuro lugar, en ese oscuro y soleado lugar, si se puede la contradicción. Y entonces nada pues ahí yo empecé a escribir desde muy joven y también a hacer promoción literaria, porque siempre he pensado que las dos cosas van juntas, pues forma parte de la lectura. Por supuesto que todo poeta debe leer más de lo que escribe, pero también uno tiene que celebrar y tratar de entender las voces de su generación, y pensar en todos estos problemas, si a uno le importa la poesía como práctica. Porque cuando ya uno quiere dedicarse a esto por completo pues tiene que pensar mucho en ese tipo de preguntas generales, como qué se hace en la poesía, cuál es el lugar de la poesía, lo que se preguntaba Hölderlin hace más de un siglo, para qué la poesía en tiempos del desastre... ese tipo de preguntas. Yo estudié en un colegio de monjas ahí, imagínate, porque no había nada mejor, o peor (risas). Y después me fui para la Universidad de los Andes, pero antes de eso empecé a trabajar en el Festival de Poesía de Medellín, desde que tenía como quince años y eso cambió mucho la manera en la que yo veía la poesía porque ese tipo de eventos justamente trajo otras voces. Cuando estamos creciendo en Colombia, y tal vez en cualquier lugar, vivimos una especie de infancia de cómo se ve la poesía: leemos poesía rimada porque eso es lo primero que parece

identificar la forma poética, la poesía amorosa. Ahí en el Festival de Poesía de Medellín, conocí justamente otros poetas latinoamericanos contemporáneos, que tal vez no habría conocido de otra manera porque había más limitaciones de distribución, no había Google así como ahora, y entonces eso cambió un poco el ritmo de lo que yo escribía o que estaba intentando escribir. Entre esos ahí conocí la obra de Blanca Varela y eso me influyó muchísimo. O también conocí otro poeta también me influyó mucho, que es Ferreira Gullar, poeta que acaba de morir, poeta del Brasil. Conocí la obra de Derek Walcott. Digamos que fue un poco la entrada a la poesía contemporánea de ritmos diversos. Después me fui para la Universidad de los Andes a hacer la carrera de Literatura, aburrido ya como sabes... latín uno, latín dos...todo eso. Y empecé a enseñar literatura ahí en los Andes después de graduarme, dictando unas clases, y nada después para poder ser profesora, el mismo caso tuyo, yo sabía que quería ser profesora porque tengo cinco muy buenas razones para querer ser profesora, son mayo, junio, julio, agosto y diciembre, son los meses que tengo para escribir (risas). Sí, bueno y además es una actividad que se parece mucho a la naturalidad de leer y escribir, que no todo es de oro, pero yo creo que es un privilegio poder ser profesor y tener un espacio para leer y escribir. Entonces yo quería eso, sabía que tenía que hacer una maestría. De ahí me fui para... Ah bueno, siendo todavía alumna en los Andes, terminé de escribir el libro *Puerto Calcinado* y lo presenté al concurso de poesía del Externado y a partir de haber ganado ese concurso es que lo pude publicar en el Malpensante... bueno en esa colección que tú tienes del Malpensante, que es una de las colecciones con más amplio tiraje en la poesía latinoamericana, se hacen hasta 13000 ejemplares de un solo libro, creo que ahora los redujeron un poco pero del mío se hicieron 12000 ejemplares. Y luego yo empecé a recibir muchas cartas de personas, de muchos lugares, porque esa es la otra dinámica que permitió ese tipo de edición. Las editoriales de poesía editan poco y llevan los libros a librerías muy

especializadas donde la gente busca poesía porque la poesía acá es un género culto, pero las personas en las provincias, así como yo... Yo, por ejemplo, toda mi educación literaria primaria era a través del magazín dominical de El Espectador porque en mi pueblo no había librerías para yo ir y comprar libros, entonces lo que yo leía era lo que llegaba en el magazín dominical de El Espectador. Entonces es la dinámica de la provincia. Y luego, pues yo vi eso repetido con la gente que era suscriptora del Malpensante, que le llegó el libro y que yo sé que yo ya viviendo en Bogotá y siendo el espacio de la cultura tan endogámico, no me hubieran leído probablemente en mucho tiempo si no hubiese sido por eso. Entonces me llegaban cartas de gente de Ubaté, de Tolima, bueno de un montón de lugares así, de Ana Lucía, Valle, ... "me gusta tu libro". Y sobre todo gente también que venía de lugares que habían vivido cosas similares, como la violencia como telón de fondo de su vida. Y después, como quería continuar siendo profesora, busqué una maestría e hice una maestría en la Universidad Estatal de Nueva York. Y ahí en esa universidad, durante ese periodo, empecé a escribir el libro en el que estoy trabajando ahora, que si quieres te puedo mandar algunos de sus poemas, si crees que te pueden servir de referencia, es un libro sobre chinos, se llama *Chinatown a toda hora*, que ya cambia un poco ese tono más íntimo y confesional y trata otros problemas. Pero pues ves, como que me muevo con mi vida, ahí ya estaba viviendo en la ciudad más internacional y el espacio más convulso, y me gusta mucho Chinatown como una metáfora del mundo en el que vivimos, donde todo es un mercado, donde uno se define a través de lo que compra y donde además todo es de plástico, temporal, todo es de mentira, etc (risas). Entonces durante el tiempo que estuve escribiendo ese libro también terminé *La Ruina que Nombro*, que lo había empezado a escribir desde Colombia. Yo soy muy lenta, no tanto para escribir como para publicar, porque creo en el libro como proyecto digamos, creo que ahí sí voy con Mallarme, creo que el libro es un objeto completo, hasta que no veo el libro, el

principio y el final, un poco como la narrativa de la poesía... el libro como proyecto. Entonces *La Ruina que Nombro* es un libro que tenía que ver con pérdidas, sobre todo con la figura de la pérdida, es un tema más abstracto que el tema de *Puerto Calcinado* pero va un poco en su mismo tono. En cambio *Chinatown a toda hora* ya utiliza unos tonos mas acelerados, que tienen más que ver con la ciudad.

JP: Pues yo lo que alcancé a ver de *Chinatown a toda hora*, por internet, es que era un libro-objeto.

AC: Sí, también es un libro-objeto, exactamente.

JP: Y me pareció un desplazamiento súper interesante, pasar de estos poemas súper cotidianos, del espacio familiar y de una cierta quietud al mismo diseño del libro también.

AC: Sí, desde el punto de vista personal eso tuvo que ver con que yo empecé a buscar nuevos tonos, me parecía que como *Puerto Calcinado* había tenido tantos lectores, entonces yo estaba como ... nunca voy a salir de *Puerto Calcinado*, voy a tener que hacer como *Puerto Calcinado II* (risas) o algo así. Y entonces, yo quería buscar algo, siempre estuve buscando un ritmo que guíe el libro. Entonces *La Ruina que Nombro* me parecía todavía muy apegada a esos ritmos quietos, que tú llamas, de *Puerto Calcinado* y quería como una aceleración pero no sabía donde buscarla, claro, la estaba buscando en las lecturas y me di cuenta de que lo que estaba persiguiendo era atrapar el ritmo de la ciudad. Entonces yo empecé, en mi búsqueda... eso tuvo que ver con un libro que escribí también, porque también escribo crítica, ese libro es mi tesis de doctorado, que

es un libro sobre un autor que se llama Mario Bellatin, pero en realidad no es sobre Mario Bellatin, es un poco como tu tesis... cojo a Mario Bellatin para hablar de otras cosas (risas). Es un libro sobre estéticas del procedimiento, eso quiere decir que yo empecé a pensar que la mejor manera de encontrar nuevas rutas en la escritura no era a través de los temas sino de los procedimientos de escritura. Empecé a ver hacia atrás que los autores han hablado incesantemente de eso, o sea era un tema que estaba ahí que yo no había visto. Como lo más importante en la poesía no era el producto sino el proceso. Por ejemplo encontré cosas muy interesantes sobre eso en Verlaine y en Mallarme mismo. Me empezaba a acercar a esos poetas que tenían una estética contraria, o una estética no contraria pero sí distante a lo que yo hacía a través de su noción de procedimiento, que el procedimiento era el tao de la poesía. El tao que te dice que lo importante no es la meta sino el camino, que el proceso literario del tao es la poesía y por eso empecé a hacer libros-objeto. Y viajé a Argentina y me di cuenta que a partir de los noventa, la renovación de la literatura tiene, de la poesía y de la novela, tiene mucho que ver con ese encuentro con los formatos, con lo que al parecer los diseños, las nuevas formas de impresión, las ediciones de autor... Entonces la gente como que piensa su proceso a partir de otras plataforma. Porque si yo te digo vamos a hacer un libro redondo, entonces tú tienes que poner tu mente en una idea diferente de lo que es la poesía para hacer un libro redondo. Entonces por ejemplo Chinatown, aquí tengo uno... yo hago los poemas así como en un pliego, esto son papeles de pliego y son más difíciles de leer y por eso los hago como si fueran mensajes telegráficos. Entonces, pero si tú ves mi lenguaje, no es un lenguaje experimental; la experimentación está en la forma y en el proceso, no en el lenguaje, a diferencia de otros poetas que ponen la experimentación en el lenguaje. Para mí es sagrado que el lenguaje sea el lenguaje del mundo cotidiano, lo que pasa es que en este caso el lenguaje ya no es el de una casa y de las

hermanas, son los jirones de las conversaciones que se oyen en el mercado, en el mercado del mundo, porque para mí todo es un mercado. Y lo otro es eso, la poesía de ciudad, al estar viviendo en una ciudad tan impresionante como Nueva York, claro Bogotá también es una ciudad impresionante, pero no vine a apreciarlo sino después, pero como en Bogotá uno siempre está metido en una cápsula (risas), no camina... yo caminaba mucho, la verdad, por la carrera séptima pero en los últimos tiempos no. Pero sí, Nueva York me despertó esa polifonía, un poco era el espacio de la polifonía. Y esa es toda mi historia. Ah, también escribí un libro sobre una fotógrafa...

JP: Sí, de Tina Modotti...

AC: Pero eso fue en Colombia... Esa relación me interesa también, la fotografía y la poesía, pero todavía no la he explorado en la poesía...

JP: Sí porque igual la fotografía sí es cercana a la poesía por el instante y por la imagen...

AC: Exactamente, estoy de acuerdo contigo.

JP: Sí, porque otra cosa que igual ya me respondiste es el cómo llegaste a la literatura, cómo decidiste estudiar literatura.

AC: Bueno eso fue por descarte, yo no sabía que uno podía estudiar esas cosas, me lo ocultaron durante mucho tiempo. Yo pensaba que no existían esas profesiones digamos liberales o no sé cómo llamarlas. Mi papá siempre me había dicho que uno podía ser médico, abogado, ingeniero

o periodista. Entonces yo decía pues tendré que ser periodista (risas). Entonces después vi un formulario de inscripción de la Universidad Nacional que me llegó después de presentar las pruebas del ICFES, vi un montón de carreras que no tenía ni idea que existían, entre esas literatura. Todavía es extraño, sabes, ahora viviendo en los Estados Unidos, aquí no existe esa carrera, esa carrera es un nombre es un poco grandilocuente...

JP: ¿Allá cómo lo llaman?

AC: Lo llaman *Bachelor* en artes liberales, y los doctorados tienen nombres más específicos, pero eso de literatura... imagínate, eso es como doctorado en la sabiduría (risas). Entonces pero bueno, yo lo vi y me di cuenta de que esa era la carrera ideal para mí porque eso era lo que yo quería hacer los siguientes cuatro años de mi vida. Y tuve suerte porque el mundo cambió en ese tiempo y entonces ya los trabajos no eran... digamos que ya la gente tiene como que inventar su propio trabajo, ¿me entiendes? No es que te vayas a quedar sin trabajo por tener determinada profesión, a no ser de que seas médico que te ata a un trabajo y es una profesión muy necesaria. Pero todo lo demás, por ejemplo el periodismo y ese tipo de cosas pues son nombres temporales de actividades. Pero por la carrera de la literatura puedes trabajar en lo que quieras. Un poco también se mueve como en esa idea de los proyectos, ya no es un mundo de definiciones sino de proyectos.

JP: Y digamos, si en este momento si yo te pregunto para ti qué es la literatura, así a grandes rasgos, ¿tú que me responderías?

AC: Pues más bien te contesto la poesía porque ahí va lo que pensé cuando estabas hablando al principio de la conversación, que decías cuál es la particularidad del lenguaje poético. Yo creo que la poesía es una forma de entender algo que no se puede entender de ninguna otra manera, la poesía comunica un tipo de saber que no puede comunicar otra expresión. Ella sí tiene una particularidad. Y a ese tipo de saber, por ejemplo Aristóteles en *La Poética* lo llamaba catarsis, que es la posibilidad de entrar profundamente en la experiencia del otro hasta el punto de que no hay como un límite definido entre lo que yo siento y lo que siente el otro, ni siquiera físicamente. Ese es como un poco lo que pasa. Pero luego, las cosas que investiga la poesía son cosas que no investigan otras disciplinas (risas). La poesía investiga el atardecer, la poesía investiga conceptos como la pérdida, la poesía investiga la piedad, la poesía investiga la belleza de una taza abandonada sobre la mesa a las 11:45, o sea específicamente esa tontería (risas). Ese tipo de cosas son las que investiga la poesía y eso es necesario para el hombre porque si no fuera porque existe esa posibilidad de abrir puertas hacia la trascendencia en la vida cotidiana, y mira vuelve la vida cotidiana, no creo que resistiríamos el mundo (risas) con toda su cosa, y nos atacan, y especialmente existiendo la muerte.

JP: Porque creo que el link que me mandaste es la entrevista con un señor que se llama Miguel Ildefonso...

AC: Sí, ¿Ya la habías leído?

JP: Sí y me encantó porque sí es de lo más completo que pude encontrar, es muy chévere esa entrevista. Y ahí dices algo muy bonito sobre la poesía y es que es un ejercicio de compasión,

¿verdad? A mí eso me parece revelador porque yo nunca había pensado en una palabra como compasión para referirme a la poesía, había pensado tal vez en empatía, que es más frecuente hablar de empatía que de compasión. Tomándolo desde ese punto, ¿por qué es necesario escribir poesía hoy? ¿Se está dejando de escribir poesía o por qué es necesario seguir haciéndolo en un mundo como en el que sabemos que estamos?

AC: Sí porque yo creo que la poesía apela, para bien y para mal, a una noción de universalidad de lo humano, es decir, digamos que en la gran mayoría de los aspectos de la sociedad, de los compartimentos sociales, los seres humanos estamos enfrentados por nuestras diferencias y nuestros intereses y nos fijamos mucho en eso, en la economía, en la política, en la religión incluso, etc. Pero en la poesía apelamos a algo que es igual para todos, no sé qué es lo que es igual para todos porque no quiero hablar de un esencialismo que no existe pero sí, por eso es la compasión. Cuando uno es capaz de conmoverse por otro, como por ejemplo por ver una persona en la calle o por lo que otro siente o está viviendo, conmoverse de verdad, no solamente ser empático sino sentirlo con él, entonces uno está inmediatamente derrumbando toda la diferencia que había: el idioma, el cuerpo, el color, la raza, la religión, la sociología, el dinero, todo, y por un instante hay una comprensión pura. Entonces obviamente en un mundo que olvida lo que nos hace indefiniblemente hermanos, o no que es que lo olvida, sino que lo desplaza, la poesía sigue muy importante. Ahora, desde un punto de vista más práctico, escribir poesía hoy en día es una locura porque la poesía no tiene lugar en el mercado, a no ser de que se trate de una poesía como pop, twittera, pero ese fenómeno le está pasando a la literatura en general. El libro más vendido en la Feria del Libro de Bogotá el año pasado es un libro que no tiene palabras, el del blogero, del youtubero (risas) o no sé ya cómo... y el premio Nobel se lo dieron a Bob Dylan. Lo cual no

creo que esté mal, pero eso demuestra que hay espacios que eran de la literatura que ahora están siendo compartidos con artes más comerciales. Lo cual está bien, la literatura se puede beneficiar de esa revolución, pero hay un momento de gran tensión, porque si hay alguien que por ejemplo no tiene... Bueno, imagínate Pablo Neruda no habría vendido un solo libro hoy en día porque leía espantoso y era un señor feo, aunque no es un buen ejemplo porque él vendía mucho, la verdad. Pero ni qué decir de Borges o de otros autores. Pero yo creo que siempre vale la pena escribir poesía para ejercer la noción de trascendencia, para encontrar lo trascendente en la vida cotidiana. Federico García Lorca decía: “la poesía es el misterio que hay en las cosas y todas las cosas tienen su misterio”. A mí me gusta mucho porque en realidad uno puede encontrar sentidos trascendentes en lo que sea, en la bolsa de la ropa sucia si quiere. Y la poesía se ocupa de eso. Por eso.

JP: También pensaba en una parte de la entrevista que estamos hablando, en la que decías que la poesía curaba al lenguaje de su pérdida de sentido, algo así.

AC: La poesía es la salud del lenguaje, algo así. Sí porque la poesía atiende al uso individual de los vocablos, tú piensas cada palabra y cada palabra como que se llena de peso. Y en otros discursos, o la palabra se hace leve, como cuando tú le preguntas a alguien: Hola, ¿qué tal? ¿Cómo estás?... Tú realmente no quieres que te conteste ninguna de las preguntas (risas), son solo como cascarones vacíos. O se usan para mentir, para ensuciarse, como la política, como las corporaciones. Y entonces la poesía coge la palabra que está o ingravida o curtida y la pone allí como si la acabara de inventar, esa es su labor, es la que limpia.

JP: Qué bonito eso. Y ya yendo como más específico a *Puerto Calcinado*, como entrando ahí, pues digamos lo que yo entendí en la entrevista que estamos hablando y que también lo dices es que varios de estos poemas fueron escritos a finales de los noventa, ¿verdad? Pero el poemario está igual muy situado en la infancia, o sea hay muchas figuras de infancia, muchos espacios de infancia, muchas figuras del cuidado, todo esto. Cuéntame un poquito sobre eso, sobre el papel de la infancia en el poemario.

AC: Bueno, esa es una pregunta interesante. Y ahora que dices lo del cuidado, no lo había pensado porque es verdad. Es un tema interesante en la filosofía, y ¿sabes quién habla mucho del cuidado? Foucault, por si quieres tomar esa referencia, no sé. Porque evidentemente se trata del espacio de la casa. Hay una tradición de escritores, entre esos creo que uno de ellos es Bataille que dice algo así como que el poeta es el que siempre está niño, o que escribir poesía es como conservar la mirada del niño o que lo que uno quiere al escribir poesía es volver a la infancia, etc. Y eso es por el asombro, porque el poeta es el que mira con asombro como el niño y por eso el niño es como un poeta natural. Por una parte porque se asombra, por la luna, por cosas a increíbles a las que los demás se acostumbran y por otra parte porque escribe de manera sorprendente, porque habla mal, la literatura es como hablar mal (risas). Entonces la infancia es, sí, territorio de la poesía, pero por otra parte pues es la pureza del mundo, digamos que el mundo antes de..., el mundo antes de todas las cosas, eso es la infancia. Y aquí lo que hay es una infancia perturbada por el miedo. Digamos que hay una hermana que le habla a la otra, que utiliza la figura de recordar, o sea que tal vez ya ha pasado tiempo, pero aun así no es capaz de consolarla, su mirada sigue siendo la mirada de la infancia porque no tiene conclusiones sobre los eventos, sólo tiene sensaciones e imágenes para hablar de ellos, algunas cosas como

metafóricas. Ahora estuve en China e hicieron unas traducciones de algunos poemas míos, entre esos el poema de *La Merienda*, de *Puerto Calcinado*. Y el traductor decía como es que no tiene ningún sentido que los niños coman cebollas, ¿quién le va a dar cebollas a los niños? (Risas).

Entonces yo le decía que esa es la figura, en la infancia, los adultos proveen protección, ellos son los que ordenan el mundo pero estas niñas obviamente no tienen eso justamente por el estado de excepción que es la guerra. Porque también hay una figura allí que es el padre, que es una figura violenta, que es una figura pavorosa, que puede ser una figura real pero que también evidentemente representa una figura metafórica porque el padre es como la historia, el padre es la crisis del Estado, el padre es la crisis de todo lo que nos tenía que proteger. El poema *Casa de Piedra*, por ejemplo, es de eso, de unas niñas que quieren salir a la calle, no las dejan y cuando ya por fin salen se encuentran que en la calle la violencia es peor que en la casa y entonces están sin refugio. Entonces claro, la infancia es un poco eso que ha violado el país... pues mira lo que ha pasado esta semana... Es un país que no ha podido respetar ni la infancia. Pero por ejemplo lo de las cebollas es importante porque en la lógica del cuidado todo tiene que ver con los alimentos, con esas actividades, con lavar, con dar... y es en los pequeños detalles donde se ve la perturbación más grande. Yo le trataba de explicar al chino que eso de las cebollas además no sería tan extraño para un hispano como lo era para él porque tenemos una tradición literaria de gente dándole cebollas a los niños. Yo cuando escribí ese poema no había leído las *Nanas de la cebolla* de Miguel Hernández, tú como lectora y escritora sabes que uno a veces descubre algo que ya ha sido descubierto (risas), todo el tiempo. Después yo leí la *Nana de la cebolla* de Miguel Hernández y pensé será que tal vez yo lo escuché o tal vez estaba en mi inconsciente.

JP: El otro espacio que yo veo importante en el poemario es el tema de la tierra, la naturaleza y el paisaje...

AC: Es un tema que me interesa mucho, a mí me gusta mucho... creo que ese para mí ese es el aspecto más importante del imaginario en mi poesía. El paisaje como entidad personificada en el sentido en que yo le atribuyo actitudes, el paisaje es un maestro. Especialmente en esa geografía tan convulsa, extraña, única de Barrancabermeja. Ahora estoy en un lugar así otra vez, porque ahora vivo en el desierto. Ya en *La Ruina que Nombro* hay algunos poemas sobre eso, no vivía en el desierto pero bueno ahora he vuelto, sin duda, a escribir sobre el paisaje. En ese elemento, el poeta que yo trato de imitar, sin éxito, pero cuya lectura influye especialmente en mi percepción del paisaje es Aurelio Arturo, el gran poeta colombiano Aurelio Arturo. Porque en Arturo el paisaje es como esa gran catedral, y yo creo que la literatura colombiana tiene mucho de eso. Ahora que dije catedral pensé en *La Vorágine*. Para mí la primera página de la segunda parte de *La Vorágine* es un poema, uno de los mejores poemas: "Selva oscura, madre del silencio, tú eres la catedral de la pesadumbre, tu bóveda celeste..." Entonces sí, como que le atribuyo al paisaje no sé si la palabra sería súper poderes o solo poderes, pero el paisaje es como una entidad rectora. Y también la otra cosa es también el paisaje ayuda a entender lo efímero, en *La Ruina que Nombro* hay un poema que se llama *Poema de los templos*. Habla de una hoja que cae, "cae y se arruina / sin desesperación, / no con el dolor angustioso de los hombres". La idea de que el hombre es como más trascendente que todos los otros elementos de la creación es un poco absurda. Entonces, eso para mí es el paisaje, es como un elemento rector superior.

JP: Porque yo lo que noto en *Puerto Calcinado* es que hay una ruptura entre el hombre y el paisaje hay una tristeza, una separación. No hay la típica armonía de recordar el paisaje como algo bello, como un locus amoenus. Hay una ruptura...

AC: Sí, por ejemplo, al respecto de eso que dices quizás sea una de las figuras más claras sea el río que se va, que eso también es una realidad, eso tampoco es invento sino el río que se empieza a ir y se empieza a ir, lo normal de los ríos es irse pero para que los ríos no se vayan se necesitan recursos, organización y voluntad y eficiencia. Todo eso no lo hay en Colombia, (risas) entonces el río se van y es extremadamente triste. Entonces claro, para mí el paisaje era como una gran herida, una metáfora de una gran herida porque es un paisaje de barranco, de desierto, de aridez, a pesar de que no es realmente árido, tiene su propia... Sí hay una ruptura entre el hombre y el paisaje, pero al mismo tiempo la característica como lastimada del paisaje es la metáfora más grande de lo que está pasando con el hombre, ¿me entiendes? O sea, al mismo tiempo el paisaje en su ruptura y en su desolación y en su desgarramiento reproduce... porque no es realmente un paisaje desértico, sino un paisaje más bien como quebrado. Al principio el libro se llamaba *Puerto Quebrado*, como el poema, porque yo lo veía así, como quebrado, pero luego a mí me pareció más bonito *Puerto Calcinado*.. pero hay un poema que se llama así, Puerto Quebrado...

JP: Hay una preocupación que yo veo en todo el libro, que a mí me parece que está incluso desde los epígrafes y al final es un poquito más evidente y es la preocupación por el paso del tiempo, como que hay un afán, los relojes, hay varias alusiones al paso del tiempo.

AC: Sí, digamos que el paso del tiempo en la poesía alude, en general, a la muerte, a la temporalidad y a eso se opone la labor de la poesía que es justamente trabajo en el instante. Hay un poema, ahí que a mí casi no me gusta, lo odio (risas), que habla sobre eso, que tiene un epígrafe de Matsuo Basho, que habla sobre el instante contiene la eternidad o algo así dice el epígrafe... En *Puerto Calcinado*...

JP: Sí, se llama *Travesía*.

AC: Eso, exacto. Entonces ahí bueno un poco eso, la tensión entre el instante y el paso del tiempo. Porque el paso de tiempo es la condición humana y el instante es el trabajo de la poesía, la recuperación del instante.

JP: Esa reflexión es muy baudeleriana, en las Flores del mal esa es una de las grandes conclusiones, el hecho de escribir... pues que los dos enemigos de la escritura son el tiempo y el tedio...

AC: El tiempo y el tedio... Yo leí muchísimo a Baudelaire cuando era adolescente, no sé por qué me gustaba tanto, me debía haber gustado más Rimbaud... Como ves también es un epígrafe de *Puerto Calcinado*, justamente. Y hoy en día en mis clases siempre todos mis alumnos tengan que leer Baudelaire, es sagrado que tienen que leerlo. Y ahora sobre todo *El Spleen de París* que es un libro sobre la ciudad, ahora que estoy mirando las ciudades o las no-ciudades en la poesía... Es verdad esa relación como con Baudelaire.

JP: Esto creo que ya lo habíamos mencionado en algún momento pero si podemos ampliarlo: la relación del miedo y el espanto con la infancia. Como que encuentran ahí un asidero, como que encuentran ahí, como dice un poema de Puerto Calcinado, “un rincón para quedarse”. A mí esa imagen me pareció muy fuerte porque generalmente los poemas que hablan de la infancia suelen verla como un paraíso perdido, como algo a lo que volvemos en el recuerdo pero ya no podemos volver a asir, un paraíso perdido...

AC: Bueno pues ahí está la gran transgresión, la desacralización del espacio de la infancia y el desamparo y es un poco también como la orfandad del poeta moderno, que es un poeta que se encuentra sin Dios. Eso se puede relacionar con la orfandad que uno encuentra en la poesía de Blanca Varela, donde Dios es como alguien que la abandonó, que incluso la ataca, y su disminución en su papel de protector se nota en la manera en que ella lo carnaliza, ella coge a Dios y le pone bigotes... Ella a su vez viene en esa tradición de César Vallejo, que es el que le dice a Dios: “tú no sabes nada, tú todo lo haces mal” y se siente como abandonado por el padre. Y esas son las cosas... el fin de la infancia es cuando uno cree que sus padres ya no son héroes y que ellos todo lo pueden, pero eso llega muy temprano en la casa de *Puerto Calcinado*. Y la casa misma, es un espacio como intervenido, o sea la relación entre la casa y la infancia. Hay otro poema sobre la casa en *Puerto Calcinado* donde a la casa le entra la hierba, como que la casa no está protegida. Entonces eso también es otra metáfora de la infancia, como la infancia vulnerada. Si tú quieres podemos volver a hablar después cuando tengas algo escrito o cuando te surjan nuevas preguntas...

JP: Sería buenísimo...

AC: Estaba ahora buscando, porque yo tengo como una página de links porque los encuentro y me toca recolectarlos para el trabajo. Y voy a pedirle permiso a una gente de la Universidad Nacional que hizo un trabajo sobre *Puerto Calcinado* también para una clase, a ver si te lo puedo enviar, porque también si es una tesis es interesante ver lo que se ha escrito antes sobre el libro. Voy a ver qué cosas tengo y te las mando.

JP: Muchas gracias, sería muy bueno.

AC: Y así ya cuando tengas algo escrito, algo más... porque ahí te vas a encontrar con nuevas preguntas y nuevos problemas, ahí lo podemos volver a mirar, ¿te parece?

JP: Sí, me parece perfecto, muchas gracias.

AC: No, a ti, a ti por interesarte en el libro, por leerlo con atención, por ser una lectora de poesía en general porque ya no nos quedan.

JP: Toca ir ganándolos...

AC: (Risas) Sí, otra vez, exactamente.

JP: Es curioso pero yo una vez en la librería vendí un libro tuyo hablando de las cebollas... Y a la persona le pareció maravilloso y se lo llevó por eso, le pareció increíble que un libro hablara de cebollas.

AC: (Risas) Bueno, los chinos no, “pero eso no tiene sentido”... Y luego para explicarles La Merienda era peor, porque los chinos no tienen merienda, entonces eso era como “no, no entiendo”. Entonces le pusieron “afternoon tea”, el té de la tarde, y yo pues no sé porque a 40° de temperatura nadie toma té (risas), eso no se usa, en Colombia nadie toma té además. Y mucho menos en el trópico y en la infancia. Pero como los chinos toman té desde los dos años entonces...

JP: Toda la traducción cultural ahí...

AC: Fue impresionante (risas)... Qué bueno que tú entendiste lo de las cebollas.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcaldía de Barrancabermeja*. Web. 7 noviembre de 2018.
- Amnistía Internacional. *Colombia: Barrancabermeja, una ciudad sitiada*. España, 1999. Web. 2017.
- Avellaneda Cusarúa, Alfonso. «Petróleo, ambiente y conflicto en Colombia.» Cárdenas, martha., Rodríguez Becerra, Manuel. *Guerra, sociedad y medio ambiente*. Bogotá: Foro Nacional Ambiental, 2004. Web.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1957. Web.
- Cadavid, Jorge., Robledo, Juan Felipe., Torres, Óscar. «Poesía Colombiana 1990-2012.» *Coherencia* 9.17 (2012): 131-153. Web.
- Cano, Luis C. «Feminización de la violencia en Rosario Tijeras de Jorge Franco Ramos.» *Hispanófila* 172 (2014): 207-223. Web.
- Castillo Gálvez, Natalia. «La locura, ¿una respuesta literaria a la violencia en Colombia? En torno a Delirio, de Laura Restrepo.» *Kamchatka* (2014): 227-259. Web.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. «¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad» Grupo de Memoria Histórica, 2013. Web.
- Centros para el Control y la Prevención de Enfermedades*. 5 de septiembre de 2017. Web. 16 diciembre de 2018. <<https://www.cdc.gov/mold/es/faqs.htm>>.
- Cote, Andrea. *Blanca Varela y la escritura de la soledad*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2004. Tesis de pregrado. Impreso.
- Cote, Andrea. *Puerto Calcinado*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2003. Impreso.

Defensoría del Pueblo - ACNUR - EUROPEAID. «Extractos del documento Desplazamiento intraurbano como consecuencia del conflicto armado en las ciudades. Barrancabermeja.» 2004. Web.

Deveaux Durán, Sofía. «Corporalidad y performance en contextos de violencia.» *Sociológica* 75 (2012): 69-93. Web.

Estrada, Ángela María., Ibarra, Carolina., Sarmiento, Estefanía. «Regulación y control de la subjetividad y la vida privada en el contexto del conflicto armado colombiano.» *Revista de Estudios Sociales* 15 (2003): 133-149. Web.

Festival Internacional de Poesía de Medellín. s.f. Web. Octubre 2016.

<https://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Revista/ultimas_ediciones/74_75/cote.html>

Gill, Lesley. «Disorder and everyday life in Barrancabermeja.» *Colombia Internacional* 73 (2011): 49-70. Web.

Harman, Graham. *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires : Caja Negra Editora, 2015. Impreso.

Huertas Garay, Gary Alfonso. *Hilando fino: El lugar del testimonio en la escritura disyuntiva del relato nacional*. Tesis de pregrado. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, 2017. Web.

Ildefonso, Miguel. *Agenda del CIX*. 2015. Web. 10 noviembre de 2016.

<<http://agendacix.org/entrevista-con-andrea-cote-el-lado-maacutes-punzante.html>>.

Latour, Bruno. *Nunca fuimos modernos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007. Impreso.

McNabb, Darin. *La fonda filosófica*. 20 de junio de 2016. Web. Mayo de 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=ar_ufOwmuk8&t=1s>.

Nieto, Patricia. *Los escogidos*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2015.

Niño Muñoz, Diana. «Calidad de vida y desarrollo institucional en los municipios petroleros colombianos, 2000-2010.» *Revista de Economía Institucional* 17.33 (2015): 203-230. Web.

Observatorio del Programa Presidencial de Derechos Humanos y Derecho Internacional Humanitario. *Panorama actual de Barrancabermeja*. Bogotá: Publicación Fondo de Inversión para la Paz, 2001. Web.

Organización de Víctimas de Barrancabermeja. «Informe Nunca Más.» (s.f.). Web.

Otero Prada, Diego. *Historia de la fundación de Barrancabermeja y el papel del petróleo*. UNICIENCIA , 2015. Web.

Paez, Cesar. «Cuatro décadas de Guerra contra las drogas ilícitas: un balance costo-beneficio.» 2012. Web.

Palaversich, Diana. «La seducción de las mafias: La figura del narcotraficante en la narcotelenovela colombiana.» *Hispanófila* 173 (2015): 349-364. Web.

Plata, William E., Figueroa S., Helwar H. «Iglesia, resistencia pacífica y no violencia. La Diócesis de Barrancabermeja, Colombia (1988-2005).» *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras* 22.1 (2017): 137-168. Web.

Rettberg, Angelika., Prieto, Juan Diego. «Conflicto crudo: Petróleo y conflicto armado en Colombia.» Rettberg, Angelika., Nasi, Carlo., Leiteritz, Ralf., Prieto, Juan Diego. *Diferentes recursos, conflictos diferentes: La economía política del conflicto armado y la criminalidad en las regiones de Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes, 2018. Web.

- Rey, Germán, Jorge Ivan Gomez y Patricia Gomez. «Introducción.» Rey, Germán., Bonilla, Jorge Iván., Gómez, Patricia. *La televisión del conflicto. La representación del conflicto armado en los noticieros de televisión*. Colombia: Proyecto Antonio Nariño FESCOL, 2005. 5-8. Web.
- Ríos de vida y muerte. «Mil desaparecidos recuperados en 190 ríos de Colombia.» *El Tiempo* 16 de mayo de 2018. Web.
- Roca, Juan Manuel. *La casa sin sosiego. La violencia y los poetas colombianos del siglo XX*. Ed. Juan Manuel Roca. Bogotá: Taller de Edición , 2007. Impreso.
- Rueda, María Helena. «El contrapunteo de la percepción: Vallejo en clave local/global.» *Cuadernos de Literatura XIX* (2015): 233-246. Web.
- SEMANA. «Infierno en Barranca.» *SEMANA* (1998). Web.
- Unión Sindical Obrera de la Industria del Petróleo. *Unión Sindical Obrera de la Industria del Petróleo*. 27 de octubre de 2009. Web. 2018.
<<http://www.usofrenteobrero.org/index.php/el-sindicato/historia>>.
- Universidad de Costa Rica. *Buenas Prácticas Agrícolas*. s.f. Web. 16 diciembre de 2018.
<<http://www.buenaspracticasadagricolas.ucr.ac.cr/index.php/manejo-suelo/por-que-no-debemos-quemar-el-suelo>>.
- Verdad Abierta*. 14 de octubre de 2008. Web. 2018. <<https://verdadabierta.com/masacre-de-barrancabermeja-mayo-1998/>>.
- Villegas-Restrepo, Juan Esteban. «La crítica literaria frente a la relación entre poesía y violencia en Colombia: ¿Espacio de memoria u olvido?» *Poéticas II.2* (2016): 113-127. Web.

Wilches Tinjacá, Jaime. «¿Y educar para qué? Representaciones mediáticas de narcocultura en los modelos del progreso económico y prestigio social.» *Desafíos* (2014): 199-234.

Web.

Yepes, Enrique. «El Festival Internacional de Poesía de Medellín: Gestión en la aldea global .»

Revista de Crítica Latinoamericana 58 (2003): 91-104. Web.